



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Luiz Henrique Moreira Soares

La misma nota, forever e Las biuty queens:
travestilidades em trânsito nas narrativas de Iván Monalisa Ojeda

São José do Rio Preto
2024

Luiz Henrique Moreira Soares

La misma nota, forever e Las biuty queens:

travestilidades em trânsito nas narrativas de Iván Monalisa Ojeda

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto
2024

S676m

Soares, Luiz Henrique Moreira

La misma nota, forever e Las biuty queens: : travestilidades em
trânsito nas narrativas de Iván Monalisa Ojeda / Luiz Henrique
Moreira Soares. -- São José do Rio Preto, 2024

252 p. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto

Orientadora: Cláudia Maria Ceneviva Nigro

1. Iván Monalisa Ojeda. 2. Literatura e Imigração. 3.
Travestilidades. 4. Decolonialidade. 5. Cuir decolonial. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José
do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Luiz Henrique Moreira Soares

La misma nota, forever e Las biuty queens:

travestilidades em trânsito nas narrativas de Iván Monalisa Ojeda

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Djalma Thürler
UFBA – Salvador

Prof^ª Dr^a. Flávia Andrea Rodrigues Benfatti
UFU – Uberlândia

Prof. Dr. Henrique Marques Samyn
UERJ – Rio de Janeiro

Prof. Dr. Lawrence La Fountain-Stokes
University of Michigan – Ann Arbor

São José do Rio Preto
23 de fevereiro de 2024

À Adenize Franco, sempre presente!

Dedico esta tese a Marsha P. Johnson, Sylvia Rivera, Lorena Borjas e Brenda Lee – mulheres-monumentos de uma memória travesti-*loca*.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Gilvanete, pela persistência e fé; por resistir, a seu modo, às dificuldades e misérias da vida; por me ensinar sobre amor mesmo quando tudo parecia perdido. Lembro-me até hoje do dia que me pediu para explicar, em sua tímida curiosidade, “o que eram *as Letras*”. Naquele momento, tudo isto aqui fez sentido.

À minha orientadora Cláudia Maria Ceneviva Nigro, pela trajetória de amor e respeito que trilhamos; por acreditar nesta pesquisa, nos meus sonhos, por possibilitar que tantas pessoas atravessem esse momento de formação com leveza e alegria. Lá atrás, aquele abraço demorado e cúmplice me salvou de um poço sem fundo.

Aos professores-doutores Henrique Marques Samyn e Djalma Thürler, pela gentileza em participar da Banca de Qualificação desta tese. Nunca irei me esquecer das palavras afetuosas!

À professora-doutora Flávia Andrea Rodrigues Benfatti e aos professores-doutores Henrique Marques Samyn, Djalma Thürler e Lawrence La Fountain-Stokes pela participação na Banca de Defesa desta tese, pela leitura e por serem modelos de professores comprometidos com a crítica e com a transformação do mundo, com afeto e conhecimento. Agradeço, ainda, à professor-doutora Regiane Corrêa de Oliveira Ramos, e aos professores-doutores Luis Eduardo Veloso Garcia e Nelson Luis Ramos, pela disponibilidade e por aceitarem participar como professores suplentes. Para mim, é uma grande honra.

Ao professor Héctor Andrés Rojas, da Universidad de O'Higgins, no Chile, pela generosidade em compartilhar um de seus textos, arcabouço de leitura e construção desta tese.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/Ibilce, por manter o comprometimento e a perseverança.

Aos amigos e amigas do Grupo de Pesquisa Gênero e Raça, da UNESP/Ibilce, pelo conhecimento, alegrias e vitórias compartilhadas.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, da Biblioteca e demais servidores do Instituto, pela colaboração e apoio.

A todos os amigos que fiz na pós-graduação e que dividiram comigo muitos momentos de alegria e companheirismo: Ana Carolina Biscolla, Raul Leme Medeiros, Fernando Luís de Moraes, Davi Silistino, Tauane Alamino, Marco Antonio, Frida Pascio e Gelbart Silva.

À Michela Mitiko Kato M. de Souza, pela delicadeza sem fim, pela amizade e pela fé na vida, por acreditar que tudo tem seu momento, sua hora, numa sabedoria ancestral que eu nunca deixaria de reverenciar.

À Joyce Ribeiro, pela amizade de tantos anos; por ser tão compreensível e amorosa.

À Natasha Rocha, por todos os momentos que vivemos juntos; nas tristezas, mas também nas cervejas.

À Luana Passos, pela força e pelo abraço afável e acolhedor na reta final deste trabalho.

À Dyonara Monartes, que, apesar da distância, sempre esteve ao meu lado. Com quem pude viver uma das maiores experiências da minha trajetória!

Aos meus amigos da vida, por serem a alegria em tantos momentos de cansaço e esgotamento: Maria Clara, Rafael Wilian, Bianca Carvalho, Rebeca Bossi, Matheus Moraes e Yuri Claro.

Ao Tiago Estrela, a pessoa que me viu dormir tarde e acordar cedo durante todo esse processo. Agradeço pelo amor e pela confiança; por me amar, mesmo na dificuldade.

Às crianças lá de casa: Jojo, Tetê, Ágatha, Chico, Gatinha, Tonho, Vilma e Creide. A vida é bem mais bonita com vocês!

Às minhas irmãs Angélica, Beatriz e Maria Heloísa, por dividirem esta vida comigo, por serem luz e carinho.

Aos/Às professores/as da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP) – minha primeira casa, onde me formei e pude edificar os meus desejos: Rosiney Vale, Mirielly Ferraça, Rafaela Stopa, Marilucia dos Santos Domingos, Fernanda Miranda e Luis Eduardo Veloso Garcia.

Ao presidente Lula – também Luiz –, por possibilitar, a partir do Bolsa Família, que eu tivesse acesso a material escolar, roupas e comida. Por dar dignidade à minha mãe, empregada doméstica; por me ensinar, lá atrás, o valor do estudo e do trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Esta noche no tengo miedo
Las caña' me hacen de sonajero
Y la brisa con ellas baila
Esta noche no tengo miedo

Esta noche no tengo miedo
Las caña' me hacen de sonajero
Y la brisa con ellas baila
Esta noche no tengo miedo
No tengo miedo
No tengo miedo
(SHOCK, 2014, n.p.)

Soltei meu cabelo, me vesti de rainha, coloquei saltos, me pintei e era linda, caminhei até a porta, senti me gritarem, mas os seus cadeados já não podiam me parar e olhei a noite que já não era escura, era de lantejolas.
(PERRA, 2014, p. 4)

nós, as *ex/cêntricas*, somos insuportáveis, porque as inscrições que nossas carcaças abrem, as nossas mudanças de gênero, nossas andanças pelos prazeres mais depravados, nossa alteração molecular, bioquímica, faz ver que a fixação deles na ficção imóvel da presença (de si), não passa de um joguinho. y quando brincamos de mudar o jogo, fazemos ver que eles são uns neuróticos, que querem impor, mundo afora, sua brincadeira de casinha. aí, é o (centro do) *mundo* colonial que se abala.
(LEAL, 2021, p. 200)

Na travessia não há dogma.
(PRECIADO, 2020, p. 40)

Somos radicalmente migrantes.
(WAYAR, 2021, p. 16)

yo vivo en mí, soy mi propio descubrimiento y soy mi propia conquista.
(EL VIAJE DE MONALISA, 2019)

RESUMO

Esta tese analisa as obras *La misma nota, forever* (2014) e *Las biuty queens* (2019), de Iván Monalisa Ojeda – artista dissidente, imigrante chilena e *transgender two-spirit* –, focalizando as relações entre subalternidade e escrita enunciadas nas narrativas. O texto de Monalisa Ojeda agrupa, numa linguagem *callejera* que funde o espanhol e o inglês (*spanglish*), um conjunto de contos/crônicas em primeira pessoa, girando em torno das experiências de travestis-*locas*-prostitutas nos Estados Unidos, em fins do século XX e início do século XXI, flagrando os processos de gentrificação dos bairros nova-iorquinos, as políticas de controle e regulação de imigrantes “ilegais”, além da organização de uma comunidade travesti-*loca* reivindicando direitos e expressão. A partir das perspectivas dos estudos decoloniais e da analítica *cuir*, este trabalho opera com os conceitos “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2000; MIGNOLO, 2003; GROSGOUEL, 2008), “colonialidade de gênero” (LUGONES, 2008; SEGATO, 2012), “literatura menor” (DELEUZE; GUATTARI, 2017), “contrassexualidade” (PRECIADO, 2014), “transloca” e “loca” (LA FOUNTAIN-STOKES, 2014, 2021), “performatividade” e “assembleia” (BUTLER, 2002, 2003, 2004, 2006, 2019) e “narrativa de comunidade” (ZAGARELL, 1988), as relações possíveis entre o *cuir* e a decolonialidade (PEREIRA, 2015, 2019; VERGUEIRO, 2016), além de teorias literárias contemporâneas. Argumenta-se que, por meio de uma enunciação urgente de corporeidades estranhadas aos preceitos de organização social e aos discursos oficiais, Monalisa Ojeda articula memórias, precariedades, eroticidades, gozos, violências, desejos e deslocamentos em um ritmo narrativo que condensa mantras, linguagens, dialetos e códigos como signos de desestabilização e resistência a um contexto de exclusão e subalternização. Desse modo, por meio de certos elementos e procedimentos textuais (como a repetição e a oscilação sintática), Monalisa Ojeda esboça um projeto *cuir* decolonial, pois afronta e desloca a cisheteronormatividade, os estereótipos, as fronteiras entre as línguas, as identidades e os gêneros (*gender* e *genre*), perfazendo um espaço minoritário de criação/desejo que possibilita a resistência de um coletivo, de uma comunidade. Os textos, assim, não encenam apenas a construção do arcabouço cultural de um “imaginário travesti-*loca* em Nova York”, mas inscrevem um processo poético e estético cuja escrita é motor de busca, rememoração e reafirmação política de uma comunidade.

Palavras-chave: Iván Monalisa Ojeda. *Cuir* decolonial. Resistência. Subalternidade. Travestilidades.

RESUMEN

Esta tesis analiza las obras *La misma nota, forever* (2014) y *Las biuty queens* (2019), de Iván Monalisa Ojeda – artista disidente, inmigrante chilena y *transgender two-spirit* –, focalizando las relaciones entre subalternidad y escritura enunciadas en las narrativas. El texto de Monalisa Ojeda agrupa, en un lenguaje callejero que fusiona el español y el inglés (spanglish), un conjunto de cuentos/crónicas en primera persona, girando en torno a las experiencias de travestis locas prostitutas en los Estados Unidos, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, capturando los procesos de gentrificación de los barrios neoyorquinos, las políticas de control y regulación de inmigrantes “ilegales”, además de la organización de una comunidad travesti loca que reclama derechos y expresión. Desde las perspectivas de los estudios decoloniales y la analítica *cuir*, este trabajo trabaja con los conceptos de “colonialidad del poder” (QUIJANO, 2000; MIGNOLO, 2003; GROSGOUEL, 2008), “colonialidad de género” (LUGONES, 2008; SEGATO, 2012), “literatura menor” (DELEUZE; GUATTARI, 2017), “contrasexualidad” (PRECIADO, 2014), “transloca” y “loca” (LA FOUNTAIN-STOKES, 2014, 2021), “performatividad” y “asamblea” (BUTLER, 2002, 2003, 2004, 2006, 2019), y “narrativa de comunidad” (ZAGARELL, 1988), explorando las posibles relaciones entre lo *cuir* y la decolonialidad (PEREIRA, 2015, 2019; VERGUEIRO, 2016), además de teorías literarias contemporáneas. Se argumenta que, a través de una enunciación urgente de corporalidades extrañas a los preceptos de organización social y a los discursos oficiales, Monalisa Ojeda articula memorias, precariedades, erotismos, placeres, violencias, deseos y desplazamientos en un ritmo narrativo que condensa mantras, lenguajes, dialectos y códigos como signos de desestabilización y resistencia a un contexto de exclusión y subalternización. De este modo, a través de ciertos elementos y procedimientos textuales (como la repetición y la oscilación sintáctica), Monalisa Ojeda esboza un proyecto *cuir* decolonial, ya que desafía y desplaza la cis-heteronormatividad, los estereotipos, las fronteras entre las lenguas, las identidades y los géneros (*gender* y *genre*), creando un espacio minoritario de creación/deseo que permite la resistencia de un colectivo, de una comunidad. Los textos, así, no solo representan la construcción del marco cultural de un “imaginario travesti-loca en Nueva York”, sino que inscriben un proceso poético y estético cuya escritura es motor de búsqueda, rememoración y reafirmación política de una comunidad.

Palabras-claves: Iván Monalisa Ojeda. *Cuir* decolonial. Resistencia. Subalternidad. Travestilidades.

ABSTRACT

This thesis examines the works *La misma nota, forever* (2014) and *Las biuty queens* (2019) by Iván Monalisa Ojeda – a dissident artist, Chilean immigrant, and transgender two-spirit – focusing on the relationships between subalternity and writing articulated in the narratives. Monalisa Ojeda's text brings together a collection of first-person stories/chronicles in a street language that merges Spanish and English (Spanglish). These narratives revolve around the experiences of travestis-*locas*-prostitutes in the United States at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century, capturing the processes of gentrification in New York neighborhoods, policies for the control and regulation of “illegal” immigrants, and the organization of a travesti-*loca* community advocating for rights and expression. Drawing on decolonial studies and *cuir* analytics, this work operates with the concepts of “coloniality of power” (QUIJANO, 2000; MIGNOLO, 2003; GROSFUGUEL, 2008), “coloniality of gender” (LUGONES, 2008; SEGATO, 2012), “minor literature” (DELEUZE; GUATTARI, 2017), “contrasexuality” (PRECIADO, 2014), “transloca” and “loca” (LA FOUNTAIN-STOKES, 2014, 2021), “performativity” and “assembly” (BUTLER, 2002, 2003, 2004, 2006, 2019), and “narrative of community” (ZAGARELL, 1988), exploring the possible relationships between *cuir* and decoloniality (PEREIRA, 2015, 2019; VERGUEIRO, 2016), as well as contemporary literary theories. The argument posits that through an urgent enunciation of corporealities estranged from the precepts of social organization and official discourses, Monalisa Ojeda articulates memories, precariousness, eroticisms, pleasures, violence, desires, and displacements in a narrative rhythm that condenses mantras, languages, dialects, and codes as signs of destabilization and resistance to a context of exclusion and subalternization. Thus, through certain textual elements and procedures (such as repetition and syntactic oscillation), Monalisa Ojeda outlines a decolonial *cuir* project, confronting and displacing cisheteronormativity, stereotypes, language boundaries, identities, and genders (gender and genre), creating a minority space of creation/desire that enables the resistance of a collective, a community. The texts, therefore, not only stage the construction of the cultural framework of an “imaginary travesti-*loca* in New York” but also inscribe a poetic and aesthetic process whose writing is a driving force for search, remembrance, and political reaffirmation of a community.

Keywords: Iván Monalisa Ojeda. Decolonial *cuir*. Resistance. Subalternity. Travestilidade.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: MONALISA SOLTA AS TRANÇAS OU COMO SOBREVIVER AO APOCALIPSE PERMANENTE	16
2	LATINIDADES (<i>CUIR</i>) NOS ESTADOS UNIDOS: HISTÓRIAS DE DESLOCAMENTO E EXCLUSÃO	33
2.1	“Policial disfarçado, bonita”: sobre imigração e gentrificação	33
2.2	“En el bote” e “El nene ese le enseñó a pelear”: literatura, latinidades e outros mapas de ausências	46
2.3	“La gata siamesa” e outras histórias menores entram em cena	66
2.4	Vulnerabilidade e cidadania: “Los claveles de Jennifer”	81
2.5	A decolonialidade como postura	90
2.5.1	O <i>cuir</i> decolonial: textos e travestis-locas em trânsito	99
3	MULHERES ARRANCADAS DAS PALAVRAS: LÍNGUA E DESEJO NAS BOCAS DE TRAVESTIS-LOCAS	104
3.1	O <i>fan club</i> das travestis-locas multilíngues	105
3.2	Viver entre línguas, entre corpos e entre histórias	124
3.3	Práticas multilíngues-decoloniais de Monalisa Ojeda: gestando o próprio texto e o próprio nome	135
4	DESEJOS, DISSIDÊNCIAS E OUTRAS PRÁTICAS CONTRASSEXUAIS	150
4.1	Formas improdutivas de gozar	150
4.2	“En chico de el lado”: toda dissidência é <i>deslocamento</i> ou como não atender às expectativas	158
4.3	“Un slave”: o BDSM como lugar de foder com o aprendido	166
4.4	Travestis-locas, estas intimidades criminosas...	176
5	O DESTINO DE UM CLÃ É A CLANDESTINIDADE	186
5.1	Ouvidos atentos às histórias de travas	186
5.2	O conceito de “narrativa de comunidade”	193
5.3	Uma comunidade de travas: a questão do ciclo de histórias e a repetição de temas	199
5.4	Travestis-locas em assembleia: atos narrativos contra o esquecimento	206
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	218

REFERÊNCIAS	221
APÊNDICE A – Travestilidades em trânsito nas capas	245
APÊNDICE B – Tradução espelhada de <i>La misma nota, forever</i> (2016)	250



Iván Monalisa Ojeda, em *El Viaje de Monalisa* (2019)

Pegue suas asas quebradas e aprenda a voar

*O que farão com a gente, companheiro?
Vão amarrar nossas tranças em trouxas com destino a um sidário cubano?
Vão nos enfiar em algum trem para lugar nenhum
Como naquele barco do general Ibáñez
Onde aprendemos a nadar?
[...]
Há tantos moleques que vão nascer
Com uma asinha quebrada
E eu quero que eles voem, companheiro
Que a sua revolução
Dê a eles um pedaço de céu vermelho
Para que possam voar.*

(LEMEBEL, 2023, p. 47-48)

Escrever é isto aqui: um deslocamento.

Tornar-se *loca* nas palavras, às vezes perdido, às vezes traçando fugas ou modos de enfrentamento; um modo de suturar as feridas e continuar vivo. Em algum momento a literatura me salvou, não sei. Lembro-me do dia em que me amarraram em um poste, atrás da escola em que estudava. *Deixa o viadinho aí*. Lembro-me do dia em que me sugeriram uma psicóloga, pois não aguentava mais os insultos, as insinuações: *Você precisa aprender a se acalmar*. Lembro-me do dia em que descobri que a culpa sempre acerta o coração das mães...

Pode ser que a literatura tenha me salvado em algum momento, não sei. Li *Zezinho, o dono da porquinha preta* na sombra de um pé de café. Sentado na enxada, capinava as minhas ideias. As ervas daninhas iam crescendo, ali, com o meu consentimento, com a minha autorização. Com as ideias e as vontades de um menino *viadinho, sim*, que queria fugir com a sua porca imaginária para que não a matassem.

Mas há algum fio de esperança nisso, eu sei. E escrever isto aqui é me *deslocar*, voltar a tudo, trazer à tona. Reescrever. Pois tomar as rédeas da própria vida, dos próprios desejos, é a operação que a escrita me (nos) impõe. É tarefa difícil, dura. É como pegar as asas quebradas – isto tudo que está aqui – e voar.

Escrever é escrever contra. Então, que escrevamos contra toda e qualquer ameaça que se levante contra nossos corpos e vontades.

Esta tese, assim, nasce de um projeto de inquietação iniciado desde a minha graduação em Letras, no interior do Paraná. Com a orientação da professora Adenize Franco (*que permanece na minha memória, no meu coração, no lugar mais bonito que possa haver dentro*

de mim), tracei ideias possíveis para uma dissertação sobre personagens travestis no romance brasileiro contemporâneo. Posteriormente, o projeto foi acolhido com carinho e confiança pela professora Cláudia Nigro, que passou a caminhar e a dividir comigo todos estes deslocamentos de pesquisa aqui inscritos. Nesses processos, me vi frente a frente com a minha cisgeneridade e branquitude, reconhecendo o meu lugar de professor e de pesquisador, a minha responsabilidade em cultivar o espírito crítico em meus alunos e alunas. Daí a necessidade de torcer o olhar, mudar a direção analítica.

A literatura em algum momento pode ter me salvado, eu sei. Mas ela também me colocou neste jogo, neste desafio, nesta relação mútua de afetos com as travestis-*locas* de Iván Monalisa Ojeda e com tantas outras histórias que me (nos) ensina sobre viver (e sobreviver) – *yo vivo en mí, soy mi propio descubrimiento y soy mi propia conquista*, enuncia Monalisa Ojeda em certa altura de seu documentário.

A literatura, em algum momento, encontra a vida – e busca nos instrumentalizar de poesia para que respondamos a todas as tentativas de imobilização de nossos corpos.

Pois somente com as mãos livres é possível escrever.

1 INTRODUÇÃO: MONALISA SOLTA AS TRANÇAS OU COMO SOBREVIVER AO APOCALIPSE PERMANENTE

E não tenho uma escala de artista em que marco um cartão de ponto e depois vou descansar. Não tenho horários. Minha vida é minha forma de arte e não consigo separá-la. La Monalisa sou eu, mas é também a minha construção, a minha tela e a obra que está sempre comigo (WATSON; RICCIULLI; MONALISA OJEDA, 2019, n.p., tradução minha¹.)

Uma travesti-*loca*² caminha pelas ruas de Nova York com a “carteira faminta” e faz sexo com um homem em tratamento intensivo de um câncer enquanto uma gata siamesa acompanha a transação; outra, também travesti-*loca*, toma metanfetamina para escrever, escrever e escrever; outras e outras andam freneticamente, com um ou outro silêncio, com seus “membros de mulheres noturnas”, até que uma interrupção momentânea provocada por *locas* adolescentes extravasa a tristeza e adia o fim dos dias na pista de dança.

Trata-se de um mosaico, uma infundável comunidade de “bruxas multicoloridas” que se confunde com o amanhecer de Nova York.

Nessas histórias, o mundo é urgente. A criação literária e a imaginação são inseparáveis das mãos que masturbam o cliente. O mundo reclama às palavras e as palavras reclamam ao mundo imperativos contra o esquecimento. Assim, parafraseando Marlene Wayar (2021), falar de travestis-*locas*, necessariamente, implica em contar uma história. E debater este conto de fadas/fodas, é deparar-se com o caráter inadiável da escrita de Iván Monalisa Ojeda – escritora, atriz, *performer*, imigrante latina e *two-spirit transgender*.³ Por

¹ “Y no tengo un turno de artista en el que voy a marcar tarjeta y después me voy a descansar, no tengo horarios. Mi vida es mi forma de arte, y no la puedo separar. La Monalisa soy yo, pero también es mi construcción, mi lienzo, y la obra que está siempre conmigo” (MONALISA OJEDA, 2019, n.p.).

² As *locas* permeiam a cultura latino-americana, prefigurando como objeto-instrumento de criação de diversos artistas. Cito, como exemplo, as produções de José Donoso (*El lugar sin límites* [1965]), Néstor Perlongher (*Prosa plebeya* [1997]), Copi (*Le bal des folles* [1977]), Manuel Puig (*El beso de la mujer araña* [1976]), Gloria Anzaldúa (“To(o) Queer the Writer – Loca, escritora y chicana”, [1991]), Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca* [1992]), Mario Bellatin (*Salón de Belleza* [1994]), Pedro Lemebel (*Tengo miedo, torero* [2001]), John Better Armella (*Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* [2009]), entre outros. Neste texto, optamos por utilizar o termo “travesti-*loca*”, a partir de um desejo de evocar categorias vernaculares latino-americanas (*travesti* e *loca*), evidenciando um modo de produção criativa (e *deslocada*) de corpo, identidade, linguagem e comportamento, intervindo e sendo propositalmente redundante e repetitivo.

³ *Two-spirit* é um termo cunhado por nativos norte-americanos e canadenses na década de 1990. Refere-se aos indivíduos que articulam os dois “espíritos”, masculino e feminino, além de deslocamentos de identidades e papéis fixos de gênero e de conceitos arquitetados pelo processo histórico de colonização. Para saber mais, consultar *Two-spirit People: Native American Gender Identity, Sexuality, and Spirituality* (1997), editado por Wesley Thomas, Sue-Ellen Jacobs e Sabine Lang. No caso de Monalisa Ojeda, a articulação de uma identidade

meio de seus contos/crônicas, de gênero flutuante e indefinido, a escritora personifica uma comunidade de travestis-*locas* de Nova York, sobrevivente desde os fins da década de 1990. Sem príncipes encantados, a comunidade aparece nessas narrativas como a personagem principal, flagrando movimentações históricas, as iniciativas de gentrificação dos bairros nova-iorquinos e as políticas de controle dos imigrantes ilegais.

Monalisa Ojeda, em escrita fluida, solta as tranças, alimentada pela urbanidade conflituosa e vertiginosa, pelas identidades e línguas em trânsito. Suas personagens, travestis-*locas*-prostitutas-indocumentadas,⁴ consomem substâncias psicotrópicas, participam de concursos de beleza, enfrentam a violência policial e as interpelações institucionais, articulam transações de todos os tipos, figurando imagens de resistência e afetividade – ao passo que desvelam e complexificam os limites constitutivos de um projeto político supostamente “cidadão” (OCHOA, 2004, 2010, 2019), dos modos de se fazer sujeito em um espaço no qual regulação e a invisibilidade estão condensadas a todas as corporeidades dissidentes do modelo cisheteronormativo.

Essa escrita, no entanto, está ancorada historicamente na projeção de um campo complexo de novas subjetividades ficcionais e sociais, especialmente com a progressiva globalização da América Latina, as mudanças socioeconômicas e o alargamento das fronteiras nacionais a partir da década de 1990. As identidades de gênero, particularmente, tornam-se “um processo complexo, um pertencimento temporário, em vez de algo predeterminado, estável e preciso” (ALMEIDA, 2010, p. 12), perfazendo um número crescente de obras literárias nas quais se apresentam personagens inseridas em territórios fronteiriços, movências e desenraizamentos, configurando a superposição dos conceitos de “espaço” e “identidade”.

Na produção literária contemporânea, a imigração constitui-se como temática constante, principalmente após a consolidação das teorias pós-coloniais e da fragmentação identitária. As certezas em torno dos conceitos de “cultura”, “identidade”, “nação” e “cânone”, por exemplo, segundo Sonia Torres (2001, p. 11), têm se mostrado cada vez mais problemáticas, instituindo a crise nos paradigmas tradicionais e referenciais de leitura e interpretação das manifestações artísticas.

Na tessitura das obras literárias contemporâneas, as complexas relações de colonialidade são evidentes, como um construto abarcador que “permeia a existência, o sexo, a

two-spirit transgender liga-se a uma identidade indígena mapuche, do lado materno da família, encontrada no centro-sul do Chile até o Sudoeste da Argentina, desde muito antes da invasão dos espanhóis na América. Essa identificação conjuga uma relação conflituosa entre o Estado chileno e a comunidade mapuche na luta por autonomia e legitimidade territorial.

⁴ O uso do hífen nessas construções busca evidenciar um processo amplo de identificações em curso que circundam estas personagens.

subjetividade, a autoridade, o trabalho” (LUGONES, 2008, p. 79). Os imbricamentos das tensões em torno das disputas de classe social, gênero, raça e nacionalidade são, então, praticamente inevitáveis. Nesse contexto, a cultura, a identidade, a migração e a diáspora apresentam-se como categorias fundamentais para observar a lógica colonial moderna ainda persistente (BALLESTRIN, 2013, p. 94).

As travestis-*locas* configuram, nesse espectro de mobilidades, uma “cidadania transitória” (PELÚCIO, 2009; VARTABEDIAN, 2018), alocadas como sujeitas submetidas à colonialidade do poder, e, inseparavelmente, da colonialidade de gênero (LUGONES, 2008), na qual o binarismo, a heterossexualidade e o patriarcado operam como a base de uma estrutura social (capitalista e moderna) de controle da vida.

Nesse sentido, trazendo María Lugones (2008, p. 98, tradução minha) para o debate, a colonialidade e o gênero operam relações mútuas: “O sistema de gênero é heterossexista, uma vez que a heterossexualidade permeia o controle patriarcal e racializado sobre a produção, em que incluem a produção do conhecimento, e sobre a autoridade coletiva”.⁵ Em outras palavras, a colonialidade exerce e atribui sentidos aos corpos em contexto, subjuga-os na instrumentalidade de um “sistema de gênero colonial/moderno”, organizando, qualificando e produzindo categorias sociais hierárquicas entre classe social, raça, gênero e sexualidade.

Na esteira do processo de colonialidade, as travestis-*locas* enfrentam articulações históricas das instâncias de poder na construção do “abjeto”, conceito caro aos pensamentos da filósofa Judith Butler sobre as subjetividades estranhadas ao Estado. Nesse quadro, as travestis-*locas*, prostitutas e imigrantes, nos EUA, estão *localizadas*⁶ na penumbra dos discursos: para além dos riscos evidentes de violência, policiamento e contenção por forças estatais (CHÁVEZ; LUIBHÉID, 2020, p. 3), as pessoas não conformes de gênero são incluídas na qualificação institucional/médica/política de corpos sintomáticos da “desordem social” e da “luxúria”, reiterando os processos de indocumentação e invisibilização nos registros oficiais. Por outro lado, imagens nas quais as travestis-*locas* são “potentes símbolos culturais” (SOLOMON, 2005, p. 13) também têm permeado o imaginário estadunidense nos últimos anos.⁷

⁵ “El sistema de género es heterossexualista, ya que la heterossexualidad permea el control patriarcal y racializado sobre la producción, en la que se incluye la producción del conocimiento, y sobre la autoridad colectiva” (LUGONES, 2008, p. 98).

⁶ No corpo desta tese, empreendo um jogo no qual as *locas* se sobressaem, saem de dentro das palavras – como bichas pintosas, *travas* que puluam, vogueam, armam-se de sentidos.

⁷ Destaco, como exemplo, o sucesso da série *Pose* (2018), de Ryan Murphy, na capacidade de elaborar conhecimentos e imaginários afetivos a partir de histórias de mulheres trans e homens gays negros tanto inseridos nos bailes LBGTs na periferia de Nova York quanto afetados pelas dinâmicas políticas da pandemia de AIDS, na década de 1980.

Segundo Andrew J. Young (2018) e Claudia Lizet Rodríguez (2020, p. 2), há uma presença quase nula de representações de travestis-*locas* que incorporem a vida cotidiana, as resistências e os afetos dentro do *American way of life* – que as enxerga como “ameaça cultural”: são sujeitas consideradas invisíveis na vida cotidiana dos EUA, cuja existência se torna aparente somente por meio da patologização e da criminalização. O processo de abjeção desses corpos atravessa, assim, não somente as fronteiras geográficas, mas também as de gênero e dos “costumes”.

Dentro desse contexto de exclusões e resistências, estudar a obra de uma artista como Iván Monalisa Ojeda é adentrar as bordas de muitas molduras, é imprimir, como sugere Juana María Rodríguez (2003, p. 3), a necessidade crítica de “procurar leituras múltiplas, resistentes e rizomáticas”, ler os espaços em branco, ouvir os silêncios, rivalizar-se com as sombras e as luzes, cavoucar os próprios buracos.

Nascida em Llanquihue, uma cidade localizada na Região de Los Lagos, no extremo sul do Chile, em 1966, Iván Monalisa Ojeda constitui uma das vozes mais importantes na narrativa latino-americana contemporânea, especialmente por significar a expansão da herança corrente de um conjunto de práticas culturais “degeneradas”, denominadas por Gabrielle Bizzarri (2020, p. 21) como “Queeramérica”,⁸ parte de um *corpus* literário travesti em processo de ebulição, encenando pulsões e visões sobre a violência cotidiana e as (im)possibilidades do afeto (SUTHERLAND, 2022, p. 372).

Além de sua produção literária se estabelecer como um significativo registro cartográfico-histórico-literário-sexual das experiências de travestis-*locas* nos Estados Unidos, simboliza, também, parte do deslocamento e da irrupção de vozes historicamente rechaçadas e excluídas do “circuito oficial das artes” – como prostitutas, pessoas *cuir* e mulheres latinas – (REDE NAMI, 2022, p. 24), que, contemporaneamente, ao aliar arte e militância (ativismo), têm alcançado projeção e visibilidade nos cenários culturais de diversos contextos, além de articular práticas de sobrevivência e de sensibilidade de uma geração de artistas *cuir*⁹ atravessados pelos regimes ditatoriais latino-americanos (PASTÉN LOPEZ, 2022).

⁸ Bizzarri (2020) ainda cita Félix Bruzzone (Argentina), Mario Bellatin (Peru/México), Dany Salvatierra (Peru), Lina Meruane (Chile), Lucía Puenzo (Argentina), Claudia Hernández (El Salvador), Juan Pablo Sutherland (Chile), Naty Menstrual (Argentina), Javier Guerrero (Venezuela), Gabriela Cabezón Cámara (Argentina) e Giuseppe Caputo (Colômbia), como partes desse panorama de expansão e diversificação.

⁹ Nesta tese, escolho a nomenclatura *cuir*, em detrimento de *queer*, por entender que a primeira se estabelece como “local de desconformidade com as hegemonias não apenas identitárias, mas também geopolíticas” (flores, 2013, p. 55). Para Lawrence La Fountain-Stokes (2016, p. 179), o *queer/cuir* “representa uma posição política, cultural e acadêmica que trabalha ativamente para o reconhecimento, a desestigmatização e a descriminalização de gêneros e sexualidades subalternizados, por um lado, mas também busca oferecer uma visão mais ampla de análise do funcionamento do poder e da sexualidade na sociedade, oferecendo leituras e teorizações que vão além das preocupações identitárias, por outro lado”. Na visão de Héctor Domínguez-Ruvalcaba (2016, p. 46),

No entanto, antes de qualquer afirmação, há uma história sendo registrada: Iván Ojeda inicia o curso de Direito na Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), que logo abandona para estudar Artes Dramáticas na Universidad de Chile (UCH), em Santiago. A efervescência cultural do ambiente acadêmico possibilita Iván Ojeda conhecer e firmar contato com figuras eminentes da vanguarda santiaguina, como Sérgio Parra, Pedro Lemebel e Francisco “Pancho” Casas (estes dois últimos, especialmente, fundadores do coletivo de arte Las Yeguas del Apocalipsis).

Durante o curso, Iván Ojeda elabora performances artísticas em diálogo com o contexto chileno de contracultura, de expressão e busca por liberdade democrática. Em 1992, aos 25 anos, monta a primeira peça de teatro, intitulada *BUFONADA*, na qual encena as possibilidades de desconstrução de noções identitárias fixas, especialmente ao colocar como protagonista uma travesti chamada Él/ella. No mesmo ano, apresenta *Alexina, un deseo interferido*, peça baseada nos textos do poeta chileno Juan Luis Martínez e nos escritos sobre sexualidade de Michel Foucault. A peça conta com a participação de Carmen Berenguer, Virginia Errázuriz, Eduardo Cáceres e Magali Rivano.

Em 1995, Iván Ojeda recebe uma bolsa para participar de uma residência literária para escritores emergentes de teatro na Dramatist School, em Nova York. Esse curto período de trabalho criativo transformou-se em uma jornada corrente de mais de 20 anos. Em Nova York, Iván Ojeda conhece a experiência *callejera*, o trabalho sexual de travestis-*locas* e as identidades de gênero cambiantes e, ao mesmo tempo, constrói novas formas de expressão artística e identitária: “Aqui nasceu Monalisa”, conta a autora a Felipe Sánchez Villarreal, em entrevista publicada na *Revista Arcadia*, em 2019, evidenciando um processo no qual a construção da identidade relaciona-se de modo explícito ao próprio *deslocamento* geográfico do corpo dissidente.

Assim, Iván Monalisa Ojeda nunca mais volta ao Chile e assume a identidade *two-spirit transgender*. Vivendo ilegalmente, trabalha como prostituta e compõe uma rede de afetos com travestis e prostitutas latinas. No entanto, é importante evidenciar que o imaginário *cuir* de Monalisa Ojeda não surge necessariamente em Nova York, mas encontra nesta cidade um material historicamente denso, que constituirá a potência de suas narrativas. Embora ofereça subsídios de interconexão artística e identitária, esse imaginário parece ter sido gestado muito antes: implica em um projeto sem origem aparente, mas conectado a um conjunto de experiências sexuais, afetivas, culturais e políticas; organiza-se quase como um

por fim, uma política queer pode ser lida como uma “energia decolonizadora que surge como força de resistência ao regime normativo colonial que estabeleceu políticas punitivas em relação à dissidência sexual”.

projeto de vida, de (trans-)formação inconclusa que encontra, na literatura, no cinema, no teatro e na performance, modos outros de transmissão e de sensibilidade.

O contato com a vivência *callejera*, especialmente a prostituição, é o elemento primordial nos deslocamentos identitários e artísticos experimentados por Iván Monalisa Ojeda, ao passo que suas narrativas, escritas inicialmente à mão, focalizando experiências sexuais e afetivas, múltiplas e complexas, individuais e coletivas, de sujeitas indocumentadas atravessadas pelos aparelhos estatais de regulação, encontram rastros de influências em diversos artistas, que se mantiveram “fiéis à sua identidade e ao lugar a que pertencem”, como Pedro Lemebel e Las Yeguas del Apocalipsis, Carmen Berenguer, Escilda Greve, Charles Bukowski, Jean Genet e Copi (MIRANDA; MONALISA OJEDA, 2015, n.p.), podendo citar, ainda, Lucia Berlin e Diamela Eltit.

Nesse processo, a repetição de temas, lugares e personagens (transitórias entre bairros, entre gêneros, entre narrativas, entre livros) estrutura o caráter potente dos textos de Monalisa Ojeda, justamente por negar a obsolescência – um desejo imperialmente capitalista –, ao passo que o ritmo ágil de narração e a brevidade das narrativas conformam tanto a urgência do relato – os sentidos gerados em torno da necessidade política e cultural de apontar perspectivas não hegemônicas no contexto estadunidense do século XXI – quanto flagram, estruturalmente, o plano de fundo regente das histórias narradas, composto por relacionamentos esporádicos, perdas, transações sexuais, desventuras, decepções e consumo de drogas ilícitas, cujos efeitos são mais ou menos passageiros.

No bojo desses atravessamentos artísticos e identitários, Monalisa Ojeda publica, em 2014, o seu primeiro livro, *La misma nota, forever*, pela Sangría Editora.¹⁰ A obra é composta por nove narrativas: “La gata siamesa”, “El fan club de la Turner”, “El nene ese le enseño a pelear”, “El chico de al lado”, “Un slave”, “La misma nota, forever”, “House of dreams”, “Lo que necesito es dinero” e “Estas son nuestras banderas”.

A seguir, um registro de Camilo Fuentealba (2015) sobre o lançamento do primeiro livro de Iván Monalisa Ojeda.

¹⁰ Sangría é uma editora de pequeno porte fundada em 2008 pelos escritores chilenos Mónica Ríos e Carlos Labbé. A versão bilingue de *La misma nota, forever* foi publicada em 2016, na coleção Legibilities, dedicada a trazer visibilidade a perspectivas pouco representadas nos Estados Unidos – e é a versão utilizada nesta tese. No APÊNDICE A, apresento com detalhes as capas das obras de Monalisa Ojeda.



Fonte: Camilo Fuentealba (2015)

O fio condutor e o cenário criativo unificador dos textos de *La misma nota, forever* é o caráter representacional das vivências de travestis-locas em Nova York, nos fins do século XX e início do século XXI. O foco narrativo presente dos textos – em primeira pessoa – flagra os momentos anteriores ao controverso projeto de gentrificação urbana em bairros nova-iorquinos, a perseguição e o monitoramento de imigrantes após o atentado ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, bem como os trânsitos, transações (entre línguas, entre gêneros, entre espaços) e os modos de sobrevivência de uma comunidade travesti-*loca* em um palco de expressão de perigo iminente à existência.

A narradora prefigura-se como uma voz proeminente nos textos, de modo a articular um senso de rememoração e de documentação reveladora dos entranhamentos do “real” e do “ficcional”, e as supostas barreiras fincadas na crítica literária tradicional. A partir de uma escrita flagrante dos modos de organização de conceitos como cidadania e identidade, Monalisa Ojeda utiliza uma série de situações e experiências para compor combinações, repetições, modos de elaborar imagens possíveis sobre uma vivência ao mesmo tempo particular e coletiva, diferente e igual, minoritária, clandestina, imigrante, travesti-*loca* – uma potência enunciativa comunitária.

Uma dimensão conceitual e delimitadora em torno das narrativas parece, então, impossível. Figuram-se categoricamente como contos, a brevidade temporal latente e os interstícios autobiográficos assemelham-se a crônicas, mas a leitura conjunta das histórias sugere o aspecto de novela. No entanto, esse “espaço de indefinição” na obra de Monalisa Ojeda resulta um componente importante para entender os modos de construção e deslocamento investidos temática e formalmente nos textos.

Ao trabalhar nas fronteiras dos gêneros (*gender* e *genre*), as definições de “ficcional” e “real”, de “memória” e “invenção”, bem como o tradicionalmente definido como “masculino” e “feminino”, deslizam em um inventário de histórias e de identidades travestis-*locas* – um inventário de *histórias de travas*.¹¹ Essas noções, na escrita de Monalisa Ojeda, não são opositivas, mas se constituem como esferas contaminantes e regurgitadoras do exercício de criação e de urgência enunciativa aos corpos atravessados pelas legislações e pelo controle do Estado.

Na leitura de Héctor Andrés Hojas (2015, n.p., tradução minha), *La misma nota, forever* elabora um aspecto profundo sobre a experiência travesti-*loca* em Nova York ao figurar a “maturação do corpo como um relato”. Esses textos, primariamente, objetivam construir uma identidade e um espaço: “As travestis latinas que saem a marchar com suas bandeiras, as que cuidam entre si, fazem recordar umas às outras que não estão ali para namorar. O que há em sua presença é de uma origem mais profunda, quase mitológica”.¹² Trata-se de demonstrar, contudo, não somente os modos de (sobre)vivência de uma comunidade, mas construir essa comunidade como imagem política e cultural potente e

¹¹ Utilizo o termo *trava* a partir de sua capacidade de desautomatizar a sintaxe da língua. Tido como um “apelido” às travestis (BRITES, 2018), a palavra também sugere uma ação. Nesse sentido, pergunta Rafa Ella Brites: “ntendendo “trava” como o apelido que damos às *travestis*, um trava-língua seria nosso idioma-coquetel-molotov? Seria a linguagem que subverte a linguagem e seus cânones norte-europeus?”.

¹² “Las travestis latinas que salen a marchar con sus banderas, las que se cuidan entre ellas, se recuerdan las unas a las otras que no están ahí para enamorarse. Lo que hay en su presencia es un origen más profundo, casi mitológico” (ANDRÉS HOJAS, 2015, n. p.).

diversa, que partilha o sensível de situações não lineares, repetitivas, combinadas e por vezes aparentemente banais, mas congregadoras de tensões e desequilíbrios.

O texto que abre o livro, “La gata siamesa”, por exemplo, articula sentidos em torno do desejo e da morte ao narrar a transação sexual entre uma travesti-*loca* e um homem, chamado Isaac, em luta contra um câncer. Narrado na voz da travesti-*loca*, o encontro acontece em um bar, em que são transmitidos, ao mesmo tempo, vários filmes pornográficos nos televisores do balcão. Isaac parece não reconhecê-la, mas ela logo o lembra de que já saíram juntos outras vezes, sempre conversaram e sabe até mesmo o nome da sua gata siamesa, Mimi.

Após um jogo de sedução, consumo de cocaína e álcool, o casal pega um táxi e se dirige ao apartamento de Isaac. Lá está Mimi, a gata siamesa, no canto do quarto. O programa acontece no escuro, as luzes da rua iluminam e marcam os corpos da gata, da narradora e de Isaac. Mimi observa, atenta, o seu dono “chupar até cansar” a cocaína no pênis ereto da narradora. Ao final, quando as luzes são acesas, a cor cinza predomina no olhar da narradora, o rosto de Isaac segurando a gata, o apartamento e a rua.

Em “El fan club de la Turner”, a narradora, obcecada pela escrita de um texto e sob efeito de drogas, é interrompida por sua amiga Manuel e o “convidado de Pittsburgh” (um homem branco de trinta e cinco anos, com um pênis de oito polegadas e mechas no cabelo), que lhe pede para se juntar a eles numa orgia, bem como sair à rua e comprar metanfetamina. A narradora nega os pedidos, ressaltando o “alerta laranja” de Nova York para ataques terroristas, deixando uma aura de temor da narradora sobre sua própria segurança. Essa narrativa flagra a condição de isolamento das travestis-*locas* em relação ao contexto de suspeição e alerta de atentados nos EUA, principalmente na segunda metade da década de 1990.¹³

A terceira narrativa intitula-se “El nene ese le enseñó a pelear” e nos apresenta Liz, uma travesti de quarenta anos que ficou os últimos três anos presa em Rikers Island¹⁴

¹³ Na década de 1990 vários atentados precederam o ataque de 11 de setembro de 2001. Segundo a Agência France-Presse (2013), em 26 de fevereiro de 1993, a explosão de um carro-bomba no estacionamento de uma das torres do World Trade Center de Nova York, deixa seis mortos e aproximadamente mil feridos; em 19 de abril de 1995, outra explosão de carro-bomba, realizada em frente ao edifício federal Alfred P. Murrah, em Oklahoma City, deixa cento e sessenta e oito mortos e mais de quinhentos feridos; o descarrilamento de um trem, no deserto do Arizona, em outubro de 1995, deixa um morto e oitenta feridos; durante os Jogos Olímpicos de Atlanta, em 27 de julho de 1996, uma bomba é detonada no Centennial Olympic Park, matando duas pessoas e ferindo outras cento e doze.

¹⁴ Rikers Island é uma colônia penitenciária, conhecida como o principal complexo prisional de Nova York, localizada entre o Queens e o Bronx. A existência dessa prisão, desde 1932, tem sido questionada justamente por agrupar uma série de problemas envolvendo maus-tratos, abusos sexuais e espancamentos. Estima-se, segundo Sandro Pozzi (2019), que 90% da população presa é negra e latina, além de 40% sofrer de problemas mentais.

(nomeada pelas travestis-*locas* como Las Rokas) por assaltar uma mercearia e exercer o trabalho da prostituição. A narradora rememora a história de Liz quando caminha com ela e Silvia, outra amiga, por West Side, fumando *marihuana*. Pela voz da narradora, Liz conta sobre o envolvimento emocional e sexual, no cárcere, com um jovem rapaz (*un nene*) condenado por assassinar a esposa na frente dos filhos – e que, por ser menor de idade, na época, teria recebido uma sentença branda. No relato de Liz, enunciado pela narradora, quando se apagavam as luzes das celas, Liz e o jovem rapaz uniam-se em uma “luxúria reprimida”, com a maior “rapidez” e “praticidade” possível para não chamar a atenção do guarda responsável por vigiar os dormitórios.

O texto elabora inúmeras questões, a começar pela problemática do estabelecimento de cidadania por parte das travestis (visto a dificuldade de Liz retomar a sua vida após a prisão), os processos e as fugas do disciplinamento do cárcere, o flagra de uma masculinidade violenta e a sua suposta desfiguração, bem como o papel afetivo desempenhado pela comunidade de travestis-*locas*.

Já “El chico de al lado” é uma narrativa referente a um episódio no qual a narradora se envolve, afetiva e sexualmente, com um jovem dominicano traficante de drogas que acabara de se mudar para um quarto de pensão ao lado do seu. Entre pulsões e gozos sucessivos, o relacionamento casual e silencioso com o rapaz “grande e com cara de mau”, de “corpaço masculino” e “lábios grossos”, converte a narradora numa figura difusa de mãe-amiga-amante. A narrativa desenvolve a potência das práticas contrassexuais ao *deslocar* as expectativas em torno do feminino (passividade) e do masculino (virilidade) – vícios coloniais que vinculam essas imagens às histórias próprias de cada grupo (homens e mulheres latinas), além de flagrar as contradições e os modos de sobrevivência dos sujeitos nesse espaço específico (o bairro e o prédio da narradora).

A narradora rememora, em “Un slave”, a história do gerente de uma grande loja de roupas que a contrata para a realização de um fetiche: ser seu escravo durante uma noite. A personagem-de-si assumida pela narradora (uma *mistress* chamada Helga, de cabelos loiros e com um vestido de couro negro e saltos metálicos e pontiagudos), além da forma como ela desestrutura, na linguagem, os sentidos das feminilidades e masculinidades no jogo sexual proposto, relaciona-se a uma leitura que identifica as travestis-*locas* em trânsitos constantes na obra de Monalisa Ojeda.

“La misma nota, forever” é a narrativa que dá título ao primeiro livro. Nesse texto, Monalisa Ojeda reencontra, após anos, a amiga Silvia Gold/ Silvia Hammer. Esse reencontro, permeado de memória, leva a narradora ao *studio* de Silvia (um quarto com uma pequena

cozinha e um banheiro independente), para que a ajude na limpeza do local. Enquanto limpam, o diálogo entre as amigas encena uma Nova York do século XXI atravessada por desejos e perigos: em gestos de afeto e resistência, as amigas conversam sobre suas desilusões, mudanças e permanências, e a constituição de uma comunidade *travesti-loca*.

O processo de (re)constituição e rememoração discursiva de um determinado espaço de vivência *travesti* também está presente em “House of dreams”. Nessa narrativa, a narradora conta da existência de um quarto, localizado no terceiro e último piso de um prédio quase centenário, construído na rua 46, entre a Oitava e a Nona Avenida, em Manhattan, entre um restaurante russo e outro chileno.

No último andar deste imóvel localizavam-se quatro quartos e um banheiro, todos habitados por *travestis-locas*: o primeiro e o segundo por chicanas, o terceiro por uma *travesti-loca* colombiana, e o último, o quarto tratado pela narradora, pertence a Francesca, uma argentina. Esse espaço, descrito como “lindamente kitsch”, com paredes douradas, prateadas e brancas, bem como fotografias, retratos e espelhos diversos, é como uma “heterotopia da crise”, pois congrega acolhimento, eroticidades e transações sexuais, “um *night club* em azul neon com vestidos saturados de lantejoulas” com fins de semana infundáveis e dias festivos intermináveis.

Em “Lo que necesito es dinero”, conta-se a história de Charlotte, uma *travesti-loca* e prostituta que desenvolve uma paixão por um de seus clientes, um polonês de cabelo ajeitado em gel, como uma “espécie de Clark Kent”. No entanto, o texto desenvolve o dilema da personagem entre a relação afetivo-sexual com o polonês e a necessidade de “fazer seu dinheiro” para sobreviver em uma cidade como Nova York. O caráter vertiginoso do impasse dá-se pela frase “Lo que necesito es dinero”, dita repetidas vezes em inglês, tanto na voz de Charlotte quanto na voz de Ivanka, sua amiga. A reclamação enunciativa expõe, então, o caráter de urgência e encena as dificuldades econômicas, sociais e afetivas enfrentadas pelas *travestis-locas*.

O último texto do primeiro livro, “Estas son nuestras banderas”, configura a noção de uma comunidade *travesti-loca* politicamente viva e fluida no conjunto das narrativas. A história acompanha a narradora e sua amiga, Myriam Hernández, no processo de “montação” para a Parada de Orgulho LGBT, que acontece na rua 39. Como nos textos anteriores, a construção do narrado é permeada por rememorações, de maneira a articular aspectos em torno das vivências de *travestis-locas*, relacionadas ao medo da deportação e das violências, concebendo um tom de agenciamento, celebração da existência, resistência do grupo e reivindicação política.

As percepções em torno da obra de Monalisa Ojeda como um projeto literário-político tomam contornos evidentes em 2019, com a publicação, agora pela Alfaguara, de sua segunda obra, *Las biuty queens* – e, posteriormente, em 2021, com a tradução para o inglês publicada pela Astra House.¹⁵

Composta por treze textos, e lida como um trabalho continuado de registro de uma comunidade historicamente violentada, a obra aprofunda as discussões levantadas pela autora em *La misma nota, forever*, como a questão da imigração, a prostituição e o consumo de drogas, bem como segue a mesma estrutura de narrativas breves, no limiar do conto e da crônica. Nesses textos, a morte aparece como elemento mais complexo, cotidiano e incorporado, tal como a exclusão e o não lugar; há a presença da denúncia social, das superstições, das violências e abusos, das relações familiares conflituosas, do envelhecimento, da rotina das travestis-locas em Nova York e os modos de vivência e resistência, os ambientes disciplinares (prisões e clínicas psiquiátricas), a (des)figuração de identidades e dos espaços, além, é claro, das redes de afeto e solidariedade tecidas entre as personagens.

No texto inaugural intitulado “Overdosis”, em primeira pessoa, a mesma voz presente em *La misma nota, forever*, a narradora descreve as suas “alucinações” após consumir metanfetamina e ficar três dias sem dormir. Paralelamente, há, na cena, a presença aterrorizante de duas figuras, uma “masculina” e outra “feminina”, que, entocadas no armário, vigiam a narradora.

No texto seguinte, “En el bote”, a narradora conta que, numa noite de outono, um senhor de 60 anos, ao solicitar os seus serviços sexuais, leva-a à polícia, pois se tratava de um policial disfarçado realizando operações de caça e prisão às prostitutas. A narrativa inscreve, assim, a experiência carcerária da narradora em Las Rokas, flagrando as diversas investidas do Estado para o controle e a regulação da prostituição, integradas com as estratégias próprias de regulação da sexualidade e do gênero. O movimento de dessubjetivação do regime prisional e as estratégias de nomeação enunciadas pelas personagens para driblar a política de deportação de imigrantes também podem ser evidenciados no relato.

“Ortiz Funeral Home” conta sobre o velório da travesti-loca Amalia, amiga da narradora, bem como nos apresenta, de forma complexa, os modos, os diálogos e as relações assentadas entre as travestis-locas, demarcando os sentidos sobre a vida e a morte dentro dessa comunidade.

¹⁵ Enquanto elaboro esta tese, Monalisa Ojeda escreve o seu terceiro livro.

Em “Los claveles de Jennifer”, a ideia de violência/morte/perda está presente como forma e tema. De maneira poética, a narradora conta sobre o assassinato de Jennifer, uma travesti-*loca* hondurenha encontrada assassinada em um quarto de hotel: segundo a hipótese da narradora, a amiga fora morta por um cliente que havia descoberto tratar-se de uma *loca*, e não de uma “mulher”. No contexto da narrativa, a morte da personagem não foi investigada pela polícia, revelando um condicionamento estatal sobre os modos de produção do “humano” e dos corpos que importam.

Em “Adriana la Chimba o simplemente la hermosa Adriana de Pereira”, a narração se debruça, a partir dos pormenores de programas noturnos, sobre a figura de Melanie/Adriana la Chimba/Adriana de Pereira, uma travesti-*loca* colombiana supersticiosa que apresenta sua história de trânsitos entre identidades e espaços.

Em “Emergency Room”, a narradora, ao ter uma espécie de ataque de pânico após consumir *marihuana* com *angel dust* (também conhecida como “pó de anjo”), oferecida por um de seus “vícios”, o traficante blatino Drew/Boridick, dirige-se ao hospital, mas acaba sendo levada à ala psiquiátrica. Além da potência de narrar, em primeira pessoa, um corpo em ambiente de regulação (e a forma como a regulação das drogas, nesse caso, transpassa a regulação dos corpos), o texto também flagra e descreve uma cotidianidade de práticas e intimidades, como os anúncios de programas na internet e o enlace entre sexo e consumo de drogas na voz da narradora (vício em drogas, vício em homens).

Já em “Biuty Queen”, a história narrada concentra-se na conversa entre a narradora, identificada como “Deborah Hilton”, e um espelho. Ao tomar como foco os concursos de beleza, o texto descreve e gerencia questões como a perseguição policial, a imigração, a construção identitária e os modos de respeitabilidade embutidos em um espaço paradoxal de *glamour* e hostilidade.

“La Rayito” é uma narrativa centrada na figura de Claudia la Rayito, uma travesti-*loca* conhecida por ser ágil e violenta em brigas de rua. Ao evidenciar um diálogo entre essa personagem e a narradora, o texto destaca a importância simbólica da automeleção dentro da comunidade travesti-*loca*, os modos de autoproteção e invisibilidade, bem como os sentidos das afetividades nesse contexto de violência.

Em “Los blunt del boricua”, ao trazer a história de La Manuel, a descoberta e a luta contra um câncer de cólon e os (des)encontros entre a narradora e a amiga, o texto dimensiona, paralelamente, a própria história de Bori/Boricua/Willie, um rapaz “branco, de vinte e tantos anos e olhos celestes”, cuja infância e juventude foram atravessadas por violências (a mãe foi morta apunhalada pelo pai). A narrativa, assim, entrelaça as histórias

para flagrar e discutir a presença latina nos EUA, os conflitos, as lacunas, os silêncios, bem como a sistemática exclusão e subalternização de corpos imigrantes.

“Lorena, la chilena”, por sua vez, trata de questões como envelhecimento e historicização. A narradora conta a história de Lorena, uma travesti-*loca* chilena que havia imigrado para os EUA no final da década de 1960. Detentora de um inigualável conhecimento sobre bares e restaurantes latinos em Nova York, sobre boricuas, equatorianos e *design* de vestidos, Lorena morreu de infarto enquanto caminhava pelas ruas da cidade cheia de neve. Sua figura, entretanto, projeta uma aura nostálgica e memorialística na coletânea, pois constitui um debate acerca da necessidade de historicização de sujeitas importantes à comunidade plasmada nessas histórias.

Em “Una leída de taza”, a narradora conta, com ansiedade, um episódio em que Niña, uma dominicana, realiza a cafeomancia (leitura na borra de café), a fim de prever se um rapaz, com quem se relaciona há pouco tempo, irá ligar. Tal como ocorre em “Los blunt del boricua”, esse texto trata da história de infância de Niña, a partir de um modo metafórico e poético que relaciona religião, fome, afeto e família.

“La gallina y sus pollitos” coloca em xeque questões de identidade e família, ao relatar, a partir de um diálogo com a narradora, a história de Diana, uma travesti-*loca* hondurenha que, junto do irmão, imigra para os EUA com oito anos, para fugir do abusos do padrasto. A narrativa, além de tratar da problemática das políticas de imigração em relação aos corpos indocumentados, apresenta questões sobre a ingestão de hormônios pelas travestis e os desafios da prostituição.

Como última narrativa de *Las biuty queens*, “El casamiento de Sabrina” debate a potência de identidades em trânsito ao apresentar a saga de duas personagens (a narradora e Diana) que atravessam a cidade para chegarem a tempo no casamento da amiga Sabrina, realizado na praia. Ao chegarem lá, as amigas descobrem que Sabrina foi abandonada pelo noivo, e a reconfortam com risadas e danças. Esse fato reconstrói, na narrativa, novos sentidos em torno de noções como “afeto” e “família”, bem como potencializa a simbólica união dessas mulheres.

No universo de Monalisa Ojeda, os temas e as formas relacionam-se diretamente à necessidade e à urgência de enunciação, pois colocam em primeiro plano subjetividades potentes, corpos estranhados às normas de gênero, sexualidade, desejo e comportamento, atravessados por dinâmicas de violência (imigração, transfobia, perseguição policial), e imersos em narrativas que jogam com a inversão de hierarquias (ativa/passiva, vida/morte, luz/sombra), a produção de espaços de interação (parques, pontes, quartos de pensão, praias,

bares, clubes de *stripper*), bem como a viabilização de imagens transfiguradas de identidade (travestis-*locas*, drags, imigrantes latinos).

Nestes textos, as travestis-*locas* representam disputas e contradições sociais e articulam modos de visualização das relações políticas, sexuais e discursivas de poder (BIANCHI, 2009, p. 2), revelando os processos (neo)coloniais pelos quais são construídos os espaços hierarquizados e inteligíveis das identidades binárias.

A importância de análise e crítica de tais movimentações reside no fato de, por produzir zonas de contato e (des)conexão entre as noções de “masculino” e “feminino”, a construção ficcional de corpos dissidentes figura uma busca constante de inteligibilidade e humanidade, em um *cistema* de colonialidade de gênero estabelecido na desumanização e na brutalização (especialmente por meio das relações de colonialidade entre os EUA e os imigrantes latinos/as).

Desse modo, o objetivo desta tese é analisar as relações entre subalternidade e escrita enunciadas nas narrativas de Monalisa Ojeda, a partir de quatro eixos/temas: 1) o *deslocamento* identitário e geográfico; 2) a língua como instrumento de trabalho da travesti-*loca*; 3) a sexualidade desviante como capacidade de atravessamento do discurso hegemônico; 4) a enunciação coletiva e a construção/reafirmação de uma comunidade historicamente arrancada do mundo das palavras.

Nesse processo crítico, embarcar numa tentativa de análise e cartografia definitiva sobre as narrativas de Monalisa Ojeda, assim, resulta numa tarefa ingênua e insuficiente perante os agenciamentos políticos e linguísticos na construção de uma obra em aberto, em processo: por isso, lê-la fora de um parâmetro linear resguarda o caráter transitório, uma vez que, a partir de personagens e histórias embrenhadas em uma cotidianidade de violências e exclusões, mas também de resistências e ressignificações, urgencia-se a construção de outras trajetórias, geografias textuais, sexuais e de gênero que imaginam/constroem/reafirmam a comunidade em tela. Em outras palavras, opta-se pela leitura e análise das narrativas de forma não linear, não ordenada e não progressiva.

No capítulo *Latinidades (cuir) nos Estados Unidos: histórias de deslocamento e exclusão*, a análise das narrativas “En el bote”, “El nene ese le enseñó a pelear”, “La gata siamesa”, “El fan club de la Turner”, “Lorena, la chilena” e “Los claveles de Jennifer” ilustra as problemáticas em torno da vivência de travestis-*locas* nos Estados Unidos, em fins do século XX e início do século XXI, apresentando os alguns temas para discussão: a) os limites dos termos “latino”, “latinidades”, “queer/cuir” e “literatura latina nos EUA”; b) a construção dos discursos institucionais sobre os corpos de travestis-*locas*; c) a ausência de identidades dissidentes de gênero na cultura e no imaginário popular dos EUA, bem como d) a produção de

uma ausência e uma violência que se estendem aos próprios projetos de “visibilidade latina”, por não atenderem às expectativas “anglo” nem “latina” de masculinidades e feminilidades; e) a construção subjetiva e artística de Iván Monalisa Ojeda, a relação com a escrita e os processos de reafirmação política; f) e a apresentação temática e formal das narrativas de Monalisa Ojeda e como estas (des)organizam as nuances dos gêneros literários (*genre*). Para tanto, a articulação do conceito de “literatura menor”, de Deleuze e Guattari (2017), parece apontar para a posição minoritária e potencial da obra de Monalisa Ojeda (e de outras autoras travestis-*locas*-imigrantes, mapeadas pela pesquisa), em relação a um conjunto majoritário de perspectivas: em primeiro lugar, ao estabelecer consequentes cruzamentos com a cultura estadunidense por meio da interculturalidade (LA FOUNTAIN-STOKES, 2006); em segundo, por se desvincular de certos elementos (como a prática escritural [neo]barroca) presentes nas expressões literárias *maricas* latino-americanas, encabeçadas por nomes como Pedro Lemebel, Copi, Severo Sarduy e outros.

Para analisar essa “cidadania mutilada” (SANTOS, 1996) projetada nos textos de Monalisa Ojeda, parte-se da leitura de alguns textos/autorias: Sonia Torres (2001), Berenice Bento (2016), Gloria Anzaldúa (2000), Viviane Vergueiro (2016), Judith Butler (2004), Claudia Lizet Rodríguez (2020), María Lugones (2008), Eithne Luibhéid e Karma R. Chávez (2020) e Pedro Paulo Gomes Pereira (2015).

Em *Mulheres arrancadas das palavras: língua e desejo nas bocas de travestis-locas*, focalize-se as possibilidades de ler as narrativas de Monalisa Ojeda como um projeto *cuir* decolonial que constrói histórias outras por meio dos trânsitos temáticos e de linguagem, como modos de questionar as hierarquias naturalizadas de gênero, sexualidade, corpo e língua. A hipótese é reforçada justamente pela a) presença de oscilações do gênero gramatical nos textos, b) uso articulado e conjunto do inglês e do espanhol (*code-switching* e *spanglish*), c) processo de autonegação por parte das personagens e pela narradora, e d) uso de vocábulos que dão sentido às existências e ao cotidiano das travestis-*locas*. As narrativas elencadas para análise são: “El fan club de la Turner”, “Emergency Room”, “Biuty Queen”, “La misma nota, forever”, “La Rayito” e “Adriana la Chimba o simplemente la hermosa Adriana de Pereira”.

Para este aspecto da tese, utilizamos alguns autores/textos: Gloria Anzaldúa (1987; 2009), com o conceito de “língua”; Eliane Borges Berutti (2010), discutindo a ideia de “outra América”; Mariano López Seoane e Cecilia Palmeiro (2021), sobre a “língua das *locas*”; além de La Fountain-Stokes (2006), David William Foster (2020), Ashcroft (2008), Mignolo (2020), Doris Sommer (2003) e Holly R. Cashman (2018), focalizando os discursos sobre a “falha” em torno do inglês e as relações entre gênero e linguagem.

No terceiro capítulo, *Desejos, dissidências e outras práticas contrassexuais*, a partir das narrativas “El chico de al lado”, “Un slave” e “Lo que necesito es dinero”, são estabelecidas formas de questionamento do “sonho americano” (*The American Dream*), evidenciando a obra de Monalisa Ojeda como a elaboração de um trabalho textual que borra os binarismos (homem/mulher, centro/periferia) e descentraliza hierarquias (neo)coloniais e neoliberais a partir do que chamamos de “retórica do desequilíbrio”, perceptível nas formas de uso do *spanglish* e de certos elementos e procedimentos linguísticos (a repetição e a oscilação sintática).

Nesse quadro, a temática da prostituição encontra sentidos diversos nos textos de Monalisa Ojeda, abarcando um conjunto de saberes e modos de entender/usar o corpo e a língua de formas não hegemônicas, colocando-se, por vezes, como uma potência anticolonialista e antipatriarcal (com práticas sexualmente improdutivas, como o BDSM e outras), em que a narração também se torna um instrumento de percepção/tensão do desejo da narradora.

Para esta análise, partimos das leituras dos textos de Michel Foucault (1997), Amara Moira (2016), Monique Prada (2018), Paul B. Preciado (2014, 2018), Jack Halberstam (2020), Gayle Rubin (2003), María Elvira Díaz-Benítez e Carlos Eduardo Figari (2009) e Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2016).

No último capítulo, intitulado *O destino de um clã é a clandestinidade*, analisa-se os textos “Ortiz Funeral Home”, “Una leída de taza”, “La gallina y sus pollitos” e “El casamiento de Sabrina” e “Estas son nuestras banderas”, a partir dos conceitos “narrativa de comunidade” (ZAGARELL, 1988), “ciclo de contos” (INGRAN, 1971; NÚÑEZ-CASTELO, 2000), “assembleia” (BUTLER, 2019) e cuirlombismo (nascimento, 2019), observando as formas de construção de um lócus enunciativo dissidente e como se evoca, dentro de uma “expressão literária menor”, potências de um coletivo reivindicador de direitos que confronta as normas de inteligibilidade e de cidadania. Além disso, investiga-se como são construídos os modos de urgência de um “imaginário travesti imigrante em Nova York” – e, mais do que isso, uma “comunidade travesti-*loca* em Nova York”.

Por fim, vislumbra-se, nestes quatro eixos/temas/capítulos, a possibilidade de apreender a composição de uma produção potencialmente *cuir* decolonial, alinhada a um projeto histórico (inacabado) que afronta e desloca a cisheteronormatividade, os estereótipos, as fronteiras entre as línguas, as identidades e os gêneros (*gender* e *genre*), perfazendo um espaço minoritário de criação/desejo que possibilita a resistência de um coletivo, de uma comunidade. Monalisa Ojeda inscreve, dessa forma, um processo poético e estético cuja escrita é motor de busca, rememoração e reafirmação política.

2 LATINIDADES (*CUIR*) NOS ESTADOS UNIDOS: HISTÓRIAS DE DESLOCAMENTO E EXCLUSÃO

Primeiro trânsito: focalização das múltiplas dinâmicas de exclusão, silenciamento e aniquilamento as quais estão submetidas as travestis-*locas*. No contexto dos Estados Unidos dos fins do século XX e início do século XXI, as personagens de Monalisa Ojeda caminham pelas ruas de Nova York, transam em *studios* minúsculos, fogem da polícia, da deportação e, por meio de uma visão crítica, elaboram, negociam, resistem e interrompem a homofobia, a transfobia e a discriminação – partes de um projeto (neo)colonial de subjugação dos corpos dissidentes.

Este capítulo, então, abre-se para os processos que engendram as narrativas da autora chilena, que espelham funcionamentos complexos, rastros coloniais de subalternização de corpos e subjetividades. Nesse campo, a cisheteronormatividade empreende seu jogo, mas as travestis-*locas* não param, resistem. Porque há desejo – parafraseando Hilda Hilst – e *é tudo cintilância*.

2.1 “Policial disfarçado, bonita”: sobre imigração e gentrificação

píntame una mujer peligrosa/ una que coma culebras/ una que ladre/ que se peine la barba/ una mujer con la vagina violada/ con las tetas caídas/ una que singue y goce/ una que tenga cucarachas aladas/ al lado de la cama // píntamela para poder mirarme al espejo. (de la tierra, 2005, p. 5)

No discurso de lançamento da pré-candidatura à Presidência dos Estados Unidos, nas eleições de 2016, o candidato republicano Donald Trump declarou, ao tratar da questão dos imigrantes, que o México (país com uma relação histórica e complexa com os EUA) envia “pessoas com muitos problemas” e que essas “estão trazendo [esses] problemas para nós. Eles estão trazendo drogas, crime e estupradores. E alguns, presumo, são boas pessoas”.¹⁶ Posteriormente, eleito presidente, a partir de um discurso segregacionista, Trump declarou que “imigrantes não são pessoas, são animais” (KORTE; GOMEZ, 2018, tradução minha).¹⁷

Também em 2016, Trump usou a canção *The Snake*, do cantor, poeta e ativista dos direitos civis afro-americano Oscar Brown Jr., para elaborar uma metáfora sobre a presença de imigrantes nos EUA. Na música, “uma mulher de coração terno” (*A tender hearted*

¹⁶ “They’re bringing drugs. They’re bringing crime. They’re rapists. And some, I assume, are good people” (KORTE; GOMEZ, 2018).

¹⁷ “These aren’t people. These are animals” (KORTE; GOMEZ, 2018).

woman) encontra uma cobra machucada em seu caminho e, após um pedido desesperado de ajuda, decide resgatar e cuidar do réptil. Em certo momento, depois dos beijos e das carícias apertadas da mulher, a cobra a ataca com sua mordida venenosa e diz num tom sarcástico: “Você sabia muito bem que eu era uma cobra antes de me acolher” (*You knew damn well I was a snake before you took me in*). O intuito de Trump era justamente apresentar uma parábola “bíblica” sobre os “perigos” da presença de imigrantes nos EUA, equiparando-os a “animais”, articulando a produção do estigma e construindo certa imagem de corpo (animalidade, instinto, não civilidade) e de subjetividade dos imigrantes (má-índole e ingratidão).

A “política da metáfora”, como utilizada nas práticas políticas, revela a ânsia pela construção da animalidade do corpo imigrante, em oposição ao “humano” e ao “inteligível”, representado por quem proferiu tal discurso (e também a imagem da mulher da canção), quem supostamente possui o poder de salvar a nação das “cobras traiçoeiras e traidoras” – do corpo “estrangeiro”.

Essas declarações ilustram de forma clara a posição racista e anti-imigração do ex-presidente estadunidense (posição essa compartilhada por outros líderes mundiais frente à crise dos refugiados no século XXI), e sintomatizam os sentidos empregados no exercício institucional de construção de certos discursos baseados em estigmas e preconceitos, relacionados a uma teia de criação, identificação, nomeação e regulação do “inimigo” do corpo social.

Logicamente, as declarações do ex-presidente produziram notas de repúdio de diversas instituições e organizações sociais, qualificando as falas de Trump como “absurdas”. No entanto, a estratégia de associar a imagem dos imigrantes latinos – a fala refere-se diretamente aos chicanos, mas pode estender-se a outras comunidades latinas, em alguma medida, também alvos de estigmatização e preconceito – a certos caracteres animais/monstruosos reveladores de desvios morais e éticos, como ameaça a uma ordem social historicamente estabelecida, constituindo uma retórica presente na articulação das políticas de imigração e de relações com o “outro”/a “outra”. Essa retórica de controle de imigrantes e de condenação das fronteiras, tratando como “questão de crime, segurança, ilegalidade e terrorismo” funciona para animar as práticas de detenção e deportação (CHÁVEZ; LUIBHÉID, 2020, p. 2).

Da mesma forma, a enunciação poética “animalesca” pode produzir fissuras no discurso de normalidade/moralidade,¹⁸ como exalta o poema “Píntame una mujer peligrosa”,

¹⁸ Nesta tese, os conceitos de “normalidade” e “anormalidade” são vistos como construções relativas, históricas, relacionais e políticas. Na visão de Richard Miskolci (2003, p. 123-124), são operações discursivas, permeadas

da imigrante colombiana, lésbica e poeta tatiana de la tierra, trazido na abertura deste capítulo. Nesse texto, a presença da mulher lésbica ocupa um não lugar (questionando a própria noção de “lugar”, de “reconhecimento”), elabora uma relação íntima entre as formas humana e animal (*píntame una mujer peligrosa/ una que coma culebras/ una que ladre*), das formas supostamente inconciliáveis, para questionar justamente os modos de produção imagética dos sentidos, para desfigurar o “normal” e o “normativo”, revelando o múltiplo a partir de um contradiscurso retirado do estatuto de regulação cisheterossexual.

Especialmente no contexto estadunidense, a partir de certas dinâmicas estatais e políticas, as travestis-*locas* e prostitutas latinas indocumentadas constituem um dos grupos mais vulneráveis nos processos migratórios e nas políticas de regulação, aspecto primordial presente nos textos da autora e *performer* chilena Iván Monalisa Ojeda, foco de investigação desta tese.

Como imigrantes, submetidas a essa condição por um conjunto de fatores (discriminação, abandono familiar ou situação econômica precária), as travestis-*locas* latinas são figuras representativas da condição de subalternidade do “Terceiro Mundo”, como sugere Marjorie Garber (1992, p. 11), por figurar o que a autora chama de “terceiro gênero”. Concordo parcialmente com a posição de Garber, pois acredito que a conceituação das travestis-*locas* como um “terceiro gênero” (embora algumas se reconheçam como tal) denota a naturalização, ou um não questionamento em certa medida, sobre as noções de “homem” e “mulher”. Ao mesmo tempo, pode-se reconhecer a tentativa de associar a imagem histórica e simbólica das travestilidades a espaços “precários”, “subdesenvolvidos”, “desiguais” e de “instabilidade econômica e política”. Nesse contexto, o lugar ocupado pelas travestis-*locas* é a base de uma hierarquia racial/étnica, de gênero e de classe social que se estende por todas as esferas da vida social e em diversos contextos, (re)produzindo relações (neo)coloniais.

À medida que, desde o final do século XIX, com a estruturação dos EUA como império emergente (a partir da anexação de territórios do México e do estabelecimento de relações [neo]coloniais com países do Caribe), atravessando o século XX, consolidado como potência e influência nas dinâmicas e conflitos internacionais (regimes autoritários na América Latina), e chegando ao século XXI, na intensificação da presença de imigrantes de diversas partes do mundo, as normas de regulação também foram se reformulando e refazendo, bem como sustentando modelos históricos de limitação da “cidadania” e

de diversas práticas institucionais, econômicas, disciplinares e culturais, cuja base é a orientação generalizada para a construção de um modelo de sociedade hierárquica: “Os anormais nada mais são do que construções sociais naturalizadas, as quais derivam de relações de poder que atribuem a eles uma posição de inferioridade e submissão na ordem social”.

reafirmação do Estado, articulando relações (neo)coloniais com os imigrantes do Sul Global, como descreve a narradora de um dos textos, ao fazer emergir a imagem sobreposta de Trump e Pinochet: “Não queria continuar ouvindo as notícias, esse maldito Trump me lembrava Pinochet¹⁹” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 89, tradução minha).²⁰

Com mais de 60 milhões de imigrantes latinos²¹ (equivalente a quase 19% da população), de acordo com o *Pew Research Center* (NOE-BUSTAMANTE; LOPEZ; KROGSTAD, 2020), vindos de diversos países da América Central, América do Sul e Caribe, a população “minoritária” contribui para a construção histórica, geográfica, cultural, econômica e social, bem como das inegáveis articulações demográficas e políticas produzidas por esses grupos (TOBAR, 2018, p. 91). Assim, utilizar o termo incorre-se em alguns problemas: esbarra-se no binarismo (minoria e maioria) e reforça-se tanto a ideia de um “centro”, cuja cultura anglo-branca-ocidental-protestante aparece como majoritária, quanto a noção de “periferias” nas representações dessa “minoria”²² como instância homogênea, exótica e hiperssexualizada – para não dizer descartável (BARQUET, 2015, p. 114).

Então, os termos são escorregadios e sempre em processo de construção e contestação, de maneira a não abarcar por completo a complexidade das questões impostas a quaisquer estudos. O denominado como “maioria” não é uma massa homogênea, nem mesmo a concepção “minoria”, visto a diversidade de modos de vivências imigrantes e latinas que se cruzam e se confrontam.

Tanto os estudos multiculturais e inter-trans-disciplinares (estudos feministas, estudos *cuir*, estudos decoloniais) quanto as próprias produções literárias de autores e autoras latinas que escrevem nos EUA flagram esses processos e nos mostram como a constituição de uma realidade homogênea é insuficiente para analisar os diversos aspectos de classe social, gênero, raça, sexualidade, etnia e religião presentes no corpo amplo das dinâmicas sociais, bem como esses aspectos estão em conflitos e tensões constantes, materializadas nas obras literárias.

¹⁹ Augusto Pinochet (1915-2006) foi um militar chileno que alcançou sucesso em sua carreira no Exército do Chile. Inicialmente próximo do presidente Salvador Allende, Pinochet uniu-se ao golpe militar dois dias antes de sua execução, assumindo o controle do Chile em 1973 e mantendo-se como ditador até 1990, quando sua ditadura chegou ao fim. A liderança de Pinochet durante a ditadura foi caracterizada pela violenta perseguição aos opositores, resultando na morte de aproximadamente três mil pessoas e na tortura de cerca de 40 mil.

²⁰ “Yo no quise seguir escuchando noticias, este maldito Trump me recordaba a Pinochet.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 89).

²¹ O censo destaca o uso dos termos “latino” e “hispanico” como termos conflitantes em relação à nacionalidade de origem dos imigrantes.

²² O conceito de “minoria”, conforme sugerem Deleuze e Guattari (1995, p. 44), não se relaciona meramente a dados estatísticos, mas a uma potência de desestabilização, de conjuntos fluidos, de não contabilidade; a minoria deve ser vista como um subsistema, e o minoritário como devir potencial e criador, criativo.

O discurso de Trump está alinhado a essa retórica de homogeneidade, pois reforça não apenas o estigma sobre os imigrantes latinos como “seres inferiores” ou “corpos indesejáveis e abjetos”, mas também o modelo cultural WASP (*White, Anglo-Saxon and Protestant*),²³ dissolvido nas políticas de controle das fronteiras e da organização de exclusões simbólicas nas dinâmicas sociais: tanto “os latinos” quanto “os americanos” aparecem como instâncias homogêneas e simplistas, como estratégias de reforço dicotômico (Nós x Eles, Dentro x Fora, Estadunidenses x Latinos, Humano x Não Humano), reveladoras das potências de construção da desigualdade e da exclusão nas operações discursivas institucionais.

Articular identificações latinas e imigrantes em um país como os Estados Unidos pode significar, no século XXI, sentidos históricos difusos que abarcam movimentos de interculturalidade e afetações, bem como políticas de exclusão, violência e silenciamento. Nesse espectro, em relação aos estudos de imigração, a problemática posta em cena é a presença e a incorporação latina em contexto e em espaço permeados pela colonialidade do poder, estabelecida não como “uma realidade do passado ou simplesmente um acontecimento”, mas uma gama de discursos e práticas, “uma matriz muito poderosa com alcance global que dá forma a pontos de vista intersubjetivos e estrutura as relações de poder” (GROSFOGUEL; MALDONADO-TORRES; SALDÍVAR, 2016, p. 15, tradução minha).²⁴

Essa colonialidade do poder, então, estrutura, define e classifica, mas também prefigura como eixo de permeação e controle dos corpos e da vida, da produção de conhecimento, pensamento e desejo. Os imigrantes, assim, não estão alheios a esse *cistema*: 1) os “sujeitos coloniais/raciais do império” são imigrantes com uma longa história de colonização, racismo, escravidão, exploração e subalternização, como chicanos, porto-riquenhos e filipinos, 2) os “imigrantes” são sujeitos racializados como brancos, vindos da Europa ou de outras regiões de origem europeia, como britânicos, holandeses, alemães, franceses, italianos, poloneses, judeus, irlandeses,²⁵ por exemplo, e 3) os “imigrantes coloniais”, compostos por grupos provenientes de regiões periféricas da economia mundial

²³ Trata-se de um conceito empregado pela primeira vez na década de 1950, por Andrew Hacker, referindo-se a um grupo homogêneo de homens brancos que gozam de privilégios na sociedade estadunidense. Estes privilégios relacionam-se a um pensamento que reafirma um “status original” (filhos/filhas descendentes de famílias vindas do norte da Europa) de um “excepcionalismo” (segundo os puritanos e fundamentalistas, uma nação escolhida por Deus).

²⁴ “The coloniality of power is therefore not a reality of the past or simply an event, but a very powerful matrix with global reach that shapes intersubjective viewpoints and structures relations of power” (GROSFOGUEL; MALDONADO-TORRES; SALDÍVAR, 2016, p. 15).

²⁵ Sobre os irlandeses, especificamente, vale destacar o livro de Noel Ignatiev, *How the Irish Became White* (1995). Nessa obra, o historiador apresenta a tese de que os irlandeses adotaram a “branquitude” dos Estados Unidos, no processo de imigração, para se distinguirem dos afro-americanos nos estratos mais baixos da escada econômica.

capitalista, muitas vezes da América do Sul, Caribe e América Central, colonizadas por outros países (GROSFOGUEL; MALDONADO-TORRES; SALDÍVAR, 2016, p. 8-9). Seguindo a conceituação dos autores, os imigrantes coloniais, ao desembarcarem nos EUA, são rapidamente racializados como sujeitos coloniais.

Assim, a colonialidade do poder introduz e produz a classificação social (capitalista) em termos de raça, reposicionada a partir de aspectos de superioridade e inferioridade por meio da dominação. Consequentemente, também o gênero adquire (juntamente com a raça) um significado mediante o padrão de poder capitalista eurocentrado e global. Nesse sentido, as travestis-*locas* são subjetividades atingidas pela colonialidade do poder e, inseparavelmente, pela colonialidade de gênero, como conceitua María Lugones (2008). Para essa autora, o binarismo, a heterossexualidade e o patriarcado são características do “lado claro e visível da organização colonial moderna de gênero” (LUGONES, 2008, p. 78).

Em “Biuty Queen”, por exemplo, a narradora, uma travesti-*loca* prostituta e vencedora de concursos de beleza, ao estabelecer um diálogo com o próprio espelho, desenha uma condição de subalternidade e invisibilidade social das travestis-*locas*, sobreviventes entre o “glamour”, a “liberdade” da metrópole e a precariedade da existência colonizada nos EUA:

É o seguinte: precisa ter muito cuidado com a polícia. No hotel, quando veem a entrada e a saída sucessivas de homens do seu quarto, eles mesmos a chamam. E a *loca*, então, presa. Felizmente, tenho minha residência, mas não é muito confiável. Olha que desde o caso do Torres tem gente que, com documento e tudo, ainda foi deportada. E eu não estou aqui para passar por essa decepção, querido espelhinho. Eu tenho muito mais coroas para ganhar. Quero que elas nem caibam em meu caixão. Que precisem comprar uma gaveta somente para as coroas (MONALISA OJEDA, 2019, p. 75, tradução minha).²⁶

As narrativas de Monalisa Ojeda evidenciam como a colonialidade do poder (assim como a colonialidade de gênero) nos EUA está estruturada em processos históricos e atuais a partir da manutenção das desigualdades raciais e de gênero, da negação da cidadania e da perpetuação da lógica de subalternização aos corpos dissidentes. A situação de pobreza e de vulnerabilidade é racializada e gendrada nesse contexto: a presença das prisões, dos regimes de regulação, das ameaças de deportação e estigmatização, como em “En el bote” e “Emergency Room”, por exemplo, submetem as travestis-*locas* a empregos precários, situando-as em estado permanente de vulnerabilidade.

²⁶ “Eso sí: hay que tener mucho cuidado con la policía. Cuando en el hotel ven la entrada y salida de hombres de tu cuarto, ellos mismos la llaman. Y la loca, presa pues. Por suerte yo tengo mi residencia, pero tampoco es para confiarse tanto. Mira que desde que pasó lo de las Torres hay gente que, con papeles y todo, igual ha sido deportada. Y yo no estoy para pasar por ese trago amargo, querido espejito. Yo tengo muchas coronas más que ganar. Quiero que ni quepan en mi ataúd. Que tengan que comprar un cajón solo para las coronas” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 75).

Para Eithne Luibhéid (2005, p. ix), se a globalização e a imigração alteraram intensamente os aspectos culturais, sociais e políticos dos EUA nas últimas décadas, questões em torno do reconhecimento de cidadania plena de imigrantes latinos, de modo geral, ainda remontam complexidades, principalmente sobre a forma como certos arranjos sexuais e de gênero aparecem intrincados nas políticas migratórias de regulamentação e incorporação.

A tese levantada por Luibhéid, na introdução do livro *Queer Migrations: Sexuality, U.S. Citizenship, and Border Crossings* (2005), relaciona as políticas de imigração às políticas de regulação/produção de sexualidade e de gênero. Na verdade, elas se entranham. Para essa autora, as ideias binárias de sexualidade e gênero estão na base das estratégias de controle da imigração, gerando conflitos e sentidos sobre o limite de cidadania aos imigrantes latinos, especialmente gays, lésbicas, travestis e, também, pessoas que exercem a atividade da prostituição: “[...] o aparato de controle de imigração dos EUA é um alvo crucial para a intervenção *queer*, porque regula significativamente a sexualidade e reproduz normas sexuais opressivas que são gendradas, racializadas e classistas” (LUIBHÉID, 2005, p. x, tradução minha).²⁷

Em *Queer and Trans Migrations: Dynamics of Illegalization, Detention, and Deportation* (2020), como exercício expandido do pensamento presente em *Queer Migrations*, Eithne Luibhéid e Karma R. Chávez discutem como a ilegalidade, a detenção e a deportação são instâncias definidoras da vida dos imigrantes (e dos cidadãos) em escala local, nacional e transnacional, principalmente porque reafirmam os “roteiros” capitalistas de exploração. As constantes ameaças de deportação, as perseguições e a violência policial são vistas como práticas de invisibilização das experiências dissidentes, alinhadas ao propósito de higienização e regulação por parte de tecnologias em cuja gênese há um caráter discriminatório e de manutenção da ordem cisheteropatriarcal (MANALANSAN IV, 2006; COTTEN, 2012; AIZURA *et al.*, 2014; MCKEE, 2018).

A partir da *The Page Law (Page Act of 1875)*, por exemplo, mulheres asiáticas foram proibidas de entrar nos EUA por serem qualificadas como prostitutas, “mulheres imorais” capazes de disseminar doenças e destruir o tecido social.²⁸ Essa restrição, como destaca Luibhéid (2002, p. 32), construiu não somente uma lógica de policiamento dos “corpos

²⁷ “[...] the U.S. immigration control apparatus as a crucial target for queer intervention because it significantly regulates sexuality and reproduces oppressive sexual norms that are gendered, racialized, and classed” (LUIBHÉID, 2005, p. x).

²⁸ Trabalhos como o de E. P. Hutchinson (*Legislative History of American Immigration Policy, 1789-1965* [1981]), de Judy Yung (*Unbound Feet* [1995]) e de George Anthony Pepper (*If They Don't Bring Their Women Here: Chinese Female Immigration Before Exclusion* [1999]) evidenciam a estruturação da imigração a partir de ideias preconcebidas de gênero, raça e classe social.

indesejáveis”, baseada na sexualidade e no gênero, mas o aparato mesmo de construção de sexualidade e gênero regulados.

Não por acaso, essa lógica acabou por se estender restritivamente a todos os imigrantes, entranhando-se nos códigos de regulação. Em 1917, contrariando qualquer boa intenção, as políticas de regulação e controle de imigrantes tinham a “raça branca” como requisito básico, além da institucionalização das sexualidades estranhadas (gays e lésbicas) como “instintos sexuais anormais” e o impedimento da entrada de imigrantes qualificados com esses “comportamentos”. Posteriormente, a Lei de Imigração e Nacionalidade de 1952, conhecida como *McCarran-Walter Act*, recodificou tais discriminações e passou a considerar como indivíduos de “personalidade psicopata” e “doentes mentais” todos/todas aqueles/aquelas que possuísem comportamentos “desviantes” (BOGATIN, 1981, p. 359), expandindo o campo de exclusões.

Esse quadro está presente até mesmo nas reformulações das leis de imigração de 1965. Em 1987, por exemplo, em plena pandemia de AIDS, considerava-se a não soropositividade um requisito primário – parte do conjunto amplo de estratégias políticas, midiáticas e religiosas de construir o “corpo homossexual” como infeccioso. Desse modo, antes de 1994 a comunidade LGBTQIA+ era impossibilitada legalmente de imigrar para os EUA – especialmente as comunidades latinas. O espectro moral presente no seio discursivo do conjunto das leis de imigração, a partir do controle da entrada de “indivíduos indesejáveis”, aporta-se na regulação de ideais de “normalidade”, baseados em uma teia de reafirmação de raça, classe social, gênero, sexualidade e etnia, cujo modelo heteropatriarcal, colonial e ocidental constitui-se como medida institucional: “A produção inquieta do sistema de imigração de famílias heteropatriarcais tornou-se explicitamente ligada à reprodução racial e às exclusões de classe” (LUIBHÉID, 2005, p. xv, tradução minha).²⁹

Os estudos feministas, *cuir* e trans, bem como incursões artísticas e ativistas, têm desafiado os pressupostos coloniais cisheteronormativos de caracterização dos corpos imigrantes como heterossexuais e cisgêneros. São estudos interseccionados entre diversos parâmetros de tensão, como sexualidade, raça, gênero, classe social, corpo, espaço, cidadania, imigração, prostituição, interculturalidade e globalização. No entanto, somente nas duas últimas décadas as discussões em torno das relações entre imigração e cisheteronormatividade têm mobilizado os interesses acadêmicos, principalmente a partir dos trabalhos de Cindy Patton e Benigno Sánchez-Eppler (2000), Anne-Marie Fortier (2001, 2002), Héctor Carrillo

²⁹ “The immigration system’s anxious production of heteropatriarchal families became explicitly linked to the reproduction of racial and class exclusions” (LUIBHÉID, 2005, p. xv).

(2004), Eithne Luibhéid (2005, 2020), Gayatri Gopinath (2005), Brad Epps, Keja Valens e Bill Johnson-González (2005), Lawrence La Fountain-Stokes (2009), Karma R. Chávez (2013) – e mais especificamente sobre as migrações de travestis-*locas*, Trystan T. Cotten (2012), Julieta Vartabedian (2014, 2018) e Fernanda Belizário (2017, 2019).

No cenário contemporâneo, apesar de significativas mudanças sobre as políticas de imigração, especialmente porque os deslocamentos geográficos são incontornáveis às nuances, possibilidades e problemáticas de gênero e sexualidade,³⁰ os indivíduos não conformes às normas de sexualidade e gênero ainda enfrentam obstáculos para imigrarem transnacionalmente, bem como se estabelecerem como cidadãos e cidadãs legalizadas. Trata-se de um processo duplo de subalternização, uma relação (neo)colonial evidente, mas também uma posição contestatória, desafiadora dos modos demarcatórios da diferença.

O caráter impeditivo da construção da experiência travesti-*loca* como “cidadã” reverbera na impossibilidade do direito à comunicação e à representação da diferença cultural. Para Alisa Solomon (2005, p. 4), os relatos de travestis-*locas* estão majoritariamente estruturados em uma lógica de exclusão, de violência e de encarceramento. Nas narrativas de Monalisa Ojeda, inseridas no contexto de tensão e crise humanitária, política e comunicacional, as ações e os discursos das personagens, encenando trânsitos múltiplos, entram em conflito com os preceitos do Estado e elaboram novos modos de leitura da complexidade envolvida na constituição das histórias de travestis-*locas*-prostitutas nos EUA.

A política de regulação dos corpos e comportamentos, denunciada pelas autoras, aparece logo na primeira frase de “En el bote”, de Monalisa Ojeda: “A polícia me parou em várias oportunidades” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 13, tradução minha),³¹ o que a enuncia e a evidencia como prática repetitiva, constante, gendrada e racialmente objetiva, especialmente aos corpos dissidentes de travestis-*locas*-prostitutas. O caráter “ameaçador” dessas mulheres revela certa condição, nomeada por Paul B. Preciado (2018, p. 302) como a de “trabalhadoras ultrapauperizadas do capitalismo farmacopornográfico”, por constituírem-se no limiar da “cidadania” e da “humanidade”.

“En el bote” (expressão mexicana para “ir em cana”), segundo texto da coletânea *Las biuty queens*, narrado em primeira pessoa, rememora um episódio em que, após uma

³⁰ Há o termo “sexílio”, cunhado por Manolo Guzmán (1997), que explicita a prática de corpos estranhados pelo regime cisheteronormativo de abandonar o país de origem por conta de expulsões em decorrência da orientação sexual ou identidade de gênero. Como destaca Cleber Rodrigo Braga de Oliveira (2019), o termo tem sido usado, por autores contemporâneos como Norma Mogrovejo (2017) e Lawrence La Fountain-Stokes (2004), como espectro de uma experiência mais ampla, designando deslocamentos menores como entre bairros e entre cidades de uma determinada geografia.

³¹ “La policía me había parado en varias oportunidades” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 13).

emboscada policial, a narradora acaba sendo presa e levada para a Rikers Island, ou Las Rokas, por prática da prostituição. Tudo acontece numa noite dos fins de outono, em Nova York. A narradora voltava para casa após um show performático em um bar do centro da cidade. Como em outras noites, não havia “feito” dinheiro suficiente e necessitava de carona. Então, caminhava na rua Catorze até a Nona Avenida, perto da casa de sua amiga Maru: “Ali me mudava de *ele* para *ela* ou de *ela* para *ele*. Então *taco, taquito, tacón, Iris Chacón*.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 13, tradução minha).³² Caso algum carro parasse, ela perguntaria [em inglês]: “Você pode me dar uma carona?” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 14, tradução minha).³³ Se dissessem que sim, mesmo que ela não pagasse, dariam a carona.

Nesses entremeios de códigos eróticos, a carona poderia ser paga com serviços sexuais, bastasse reconhecer o jogo em andamento: “Perguntava-lhes se queriam mais alguma coisa. Para jogar, deviam me dar alguma gorjeta. Se me dissessem que não, então, ok, baby, obrigado pela carona. Deixe-me aqui” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 13, tradução minha).³⁴

No dia da prisão, caminhando pela Oitava Avenida, à procura de carona, um carro estaciona ao lado da narradora. No condutor, um senhor de sessenta anos, de “bochechas rosadas e abundante barba branca” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 14, tradução minha),³⁵ abaixa o vidro e a convida para entrar no carro. A narradora pergunta sobre a possibilidade de carona, confirmada pelo sexagenário.

Logo depois, a poucos metros, uma patrulha da polícia para o carro. O senhor de sessenta anos, com “feições de Papai Noel”, na verdade, era um *undercover*, um agente disfarçado. Levada pelo policial, Monalisa foi detida e colocada em um furgão: dentro do veículo, também presas por prostituição, há diversas travestis-*locas* detidas ao saírem do trabalho em algum clube de *stripper* ou bar. Todas elas ameaçadas de deportação, enganadas pelo *undercover* passando-se por cliente:

Saíam com o suposto cliente e ali mesmo, na rua, estavam os policiais. Esperando por elas. Algemadas e subindo as escadas do furgão. Como gado noturno. Mas dessa vez eu era a última a embarcar. Sem espera, direto pra delegacia. Ali não havia mais nada para fazer a não ser matar o tempo até te levarem ao tribunal e te ditarem a sentença (MONALISA OJEDA, 2019, p. 15, tradução minha).³⁶

³² “Allí me cambiava de él a ella o de ella a él. Así que taco, taquito, tacón, Iris Chacón” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 13).

³³ “¿Can you give a ride?” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 14).

³⁴ “Les preguntaba si querían algo más. Por jugar debían darme alguna propina. Si me decían que no, pues ok babe, thank for the ride. Leave me here” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 13).

³⁵ “cachetes rosados y abundante barba blanca” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 14).

³⁶ “Salían con el supuesto cliente y ahí mismo, en la calle, estaban los policías. Esperandólas. Esposadas y arriba, a la furgoneta. Como ganado nocturno. Pero esa vez yo era la última que abordaba el barco. Nada de espera, directo a precinto. Allí no quedaba más que matar el tiempo hasta que te llevarán al juzgado y te dictaran sentencia” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 15).

Nesse ponto, o texto reafirma o aspecto contraditório sobre a presença dos imigrantes latinos nos Estados Unidos, conforme percebe Sonia Torres (2001, p. 9): embora se estabeleçam como uma potência econômica, cultural e política, os latinos ainda são tratados como cidadãos de segunda categoria – e esse tratamento adquire proporções cada vez mais excludentes à medida que certos marcadores sociais da diferença (gênero, sexualidade, classe social, religião, etnia e raça) são evidenciados e, por conseguinte, saturam a ideia de “homogeneidade” pregada pelo Estado.

Como caráter de higienização/gentrificação dos espaços públicos, a prisão das travestis-*locas* é parte de um projeto amplo de regulação cisheteronormativa da sexualidade e do gênero, pois as vincula a certas “qualidades”, como a imoralidade, a doença e a periculosidade, justamente pelo fato de as travestis-*locas* elaborarem negociações e atravessamentos, resistências e modos de sobrevivência. Em tom irônico, a narradora de “En el bote” conta:

Depois do primeiro mês em que meus saltos tornaram-se familiares àquelas vielas estofadas de paralelepípedos boêmios, e eu era capaz de andar quase às cegas, comeci a ser presa. Foram cinco vezes em três meses. Em algumas ocasiões me capturaram no carro, quando o cliente da vez me entregava o dinheiro. Outras, apenas por estar caminhando na área. Estávamos esperando que você ganhasse seu dinheiro, obrigado, disse-me certa vez o hipócrita tenente Torres, encarregado de prender as trabalhadoras sexuais que andavam a percorrer o seu território. Em uma ocasião, fui presa apenas por conversar com um cara a quem eu havia perguntado as horas. Três carros da polícia estavam estacionados à minha frente. Por conta de toda a parafernália e a confusão que foram montadas, eu não sabia se tinham me confundido com algum criminoso altamente perigoso. Saíram de suas patrulhas seis policiais. Eu estava encurralada como uma gata *callejera*, cega pelas luzes e um tanto atordoada pelo som das sirenes. **Nunca havia me sentido tão importante.** (MONALISA OJEDA, 2019, p. 16, tradução minha, grifos meus).³⁷

O trecho em destaque evidencia um processo estatal amplo de construção da precariedade e da vulnerabilidade aos corpos considerados “impróprios”, “improdutivos” ou “contaminados”. Estar nesse campo de significação é ser atravessado por um conjunto de normas que estruturam um estatuto de reconhecimento. Para Butler (2019, p. 41), as normas

³⁷ “Después del primer mes en que mis high heels se hicieron familiares a esos callejones tapizados de adoquines bohemios, y en que podía caminar casi a ciegas, comencé a caer presa. Caí cinco veces en tres meses. En algunas ocasiones me cogieron dentro del carro, cuando el cliente de turno me estaba pasando el dinero. Otras, solo por estar caminando en el área. Esperamos a que te hicieras tu dinero, agradece, me dijo una vez el hipócrita del teniente Torres, encargado de arrestar a las trabajadoras sexuales que andaban por su territorio. En una ocasión me arrestaron solo por hablar con un tipo al que le había preguntado la hora. Tres patrullas se parquearon frente a mí. Por toda la parafernalia y alboroto que se armó no sabía si me habían confundido con algún criminal de alta peligrosidad. Salieron de sus patrullas como seis policías. Quedé arrinconada como una gata callejera, enceguecida por las luces y algo aturrida por el sonido de las sirenas. Nunca me había sentido tan importante” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 16).

de gênero “têm tudo a ver com como e de que modo podemos aparecer no espaço público, como e de que modo o público e o privado se distinguem, e como essa distinção é instrumentalizada a serviço da política sexual”. Nesse jogo, o campo do “reconhecível” é extremamente estreito, então, a narração, nesse contexto, torna-se um ato de resistência, de resistir a um *cistema*, a um modo de vida – e rejeitar também a morte, a negação.

Nesta narrativa, Monalisa Ojeda é informada por outras travestis que será levada ao juiz e, conforme o grau da “prática criminosa”, as penas poderiam aumentar: assistir palestras obrigatórias sobre sexo seguro, serviços comunitários ou prisão, com liberdade sob fiança. O conhecimento das travestis sobre o processo prisional revela não somente a convivência com um *cistema* de caça e patrulhamento de corpos e comportamentos tidos como “desviantes”, mas também uma repetição naturalizada, conforme outra passagem apresenta:

Vadiar pela Catorze naqueles anos era estar na própria boca do lobo. Ou na dos policiais, o que daria na mesma. Sempre andavam patrulhando. Sabiam tudo o que se passava e, se sentissem vontade, te levavam presa. Eles estavam lá, sempre à espreita. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 15-16, tradução minha).³⁸

A estrutura desse *cistema* (carcerário e neocolonial), notadamente alicerçado em preceitos de branquitude, cisgeneridade e heterossexualidade, evidencia a condição de exclusão das travestis-*locas*-prostitutas-imigrantes do corpo social, principalmente quando destacamos os registros oficiais, o *US Census*, que, por reconhecerem somente identidades binárias de gênero (“homem” e “mulher”), acabam por tornar invisíveis as violências sofridas por pessoas que atravessam as normas:

Experiências *queer* têm e continuam a enfrentar barreiras políticas e sociais que impedem seu processo de busca de asilo. Essas políticas fazem parte da agenda do sistema federal de controle de imigração para “garantir uma ordem sexual e de gênero ‘adequada’, reprodução de privilégios raciais brancos e exploração dos pobres” (LUIBHÉID, 2005, p. xiv, tradução minha).³⁹

Uma vez desconsideradas pelas instituições, entendidas como “identidades ilegítimas”, as travestis-*locas* estão cercadas de violências físicas e simbólicas. Indocumentada em um país estrangeiro, a presença desses corpos revela as formas pelas quais se configuram ideias

³⁸ “Gozear por la Catorze en esos años era estar en la misma boca del lobo. O, lo que es lo mismo, en la de los policías. Siempre andaban patrullando. Sabían todo lo que se pasaba y si les daba la gana te arrestaban. Estaban allí, siempre al acecho.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 15-16).

³⁹ “Queers have and continue to face political and social barriers that impede their asylum seeking process. These policies are part of the larger federal immigration control system’s agenda to “ensure a ‘proper’ sexual and gender order, reproduction of white racial privilege and the exploitation of the poor.” (LUIBHÉID, 2005, p. xiv).

de “corpo soberano” e “corpo subalternizado”, e como o imaginário identitário nacional elege e mantém os “inimigos” da ordem à vista.

Nesse contexto, como destaca Paul B. Preciado, em uma mesa da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2020, as leis e os aparatos consagram-se como um tipo de tecnologia ficcional cristalizadora e naturalizante dos protocolos de construção do “humano”. Constituir-se como “sujeito documentado” está relacionado a certo protocolo de humanidade imbuído aos corpos: ter um gênero, uma sexualidade e uma cor/raça/etnia identificável ao Estado é ter uma vida humana e social viável – por isso, cidadã. Nestes termos, acrescento Butler (2019, p. 43):

O próprio fato de que posso perguntar quais humanos são reconhecidos como humanos e quais não são significa que existe um campo distinto do humano que permanece irreconhecível, de acordo com as normas dominantes, mas que é obviamente reconhecível dentro do campo epistêmico aberto pelas formas contra-hegemônicas de conhecimento.

Ao empregar uma ideologia cisheteropatriarcal que não reconhece identidades de gênero desvinculadas dos *cistemas* de oposição, constituindo uma tática de negação da humanidade e da cidadania, essa prática institucional se estende, de alguma forma, às produções culturais e aos modos de expressão que ainda necessitam decolonizar seus processos de representação. Em outras palavras, a exclusão estatal e política de travestis-*locas*-prostitutas-indocumentadas também se reflete nos procedimentos de criação e validação cultural.

A busca por cidadania cultural, assim, passa ao largo da desconstrução de imagens seculares de discriminação e de exclusão. A importância de analisar a obra de Iván Monalisa Ojeda – *loca two-spirit transgender* – nesse mapa de ausências históricas, é adentrar negociações e atravessamentos que incorporam a vida cotidiana de prostitutas travestis-*locas*, as resistências e os afetos, os modos de sobrevivência de “corpos-ameaça” que contaminam o *American Way of Life*,⁴⁰ desfiguram os limites entre realidade e ficção, vida e morte, e elaboram politicamente um coletivo, uma multidão.

A literatura de Monalisa Ojeda se apresenta como testemunho de uma condição que, apesar dos inúmeros estudos acadêmicos e obras artísticas relacionando as questões entre gênero e imigração (nos quais *gender* aparece quase sempre ligado a “mulheres”, e *queer/cuir*

⁴⁰ Refere-se a uma expressão aplicada para simbolizar e construir o estilo de vida estadunidense. Segundo Paulo Roberto Ferreira da Cunha (2017, p. 18), essa expressão projeta todo um conjunto de signos que molduram sucesso, força, diferenciação e distinção de uma vida verdadeiramente plena e feliz, uma vida baseada em certos padrões de beleza, gênero e raça, bem como certos gostos e formas de consumo.

como sinônimo de gays e lésbicas), tem-se constituído como invisível em relação às vivências e aos modos de construção de imaginários e narrativas nacionais. As histórias de Monalisa Ojeda, assim, articulam e assumem a potência minoritária, narram as ausências e a subalternização vivida por travestis-*locas*. Nesse bojo, mesmo constituídas por um caráter contestatório e contestado, “as literaturas latinas produzidas nos EUA”, articuladas a partir de processos complexos de interculturalidade e transformação, ainda revelam ausências e exclusões – e também evocam irrupções.

2.2 “En el bote” e “El nene ese le enseñó a pelear”: literatura, latinidades e outros mapas de ausências

O tigre que carregamos nas costas (a escrita) nunca nos deixa só. *Por que você não está montando em mim, escrevendo, escrevendo?* Ele pergunta constantemente, até sentirmos que somos vampiros sugando o sangue de uma nova experiência; que estamos sugando o sangue vital para alimentar a caneta. Escrever é o ato mais atrevido que eu já ousei e o mais perigoso. Nelie Wong chama a escrita de “demônio de três olhos gritando a verdade.” (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

Na complexidade identitária dos EUA, os imigrantes latinos são o que Jesús J. Barquet (2015, p. 115, *itálico do autor*) chama de “uma peça real e iniludível do díspar *mosaico* estadunidense atual”. Isso porque os imigrantes latinos têm importância fundamental na construção da cultura e na economia estadunidense, não somente como força de trabalho, mas como uma comunidade complexa que, em maior ou menor grau, articula diversas formas de (des)delinear as identidades culturais e estabelecer cruzamentos interculturais.

Dentre as diversas expressões latinas nos EUA, a literatura tem sido uma das maiores ferramentas de reafirmação e reformulação tanto das culturas migrantes quanto da cultura estadunidense. As literaturas chicanas, nuyoriquenhas, dominicanas e cubanas representam fortemente, em um primeiro momento, o quadro principal de influência e importância das literaturas latinas no mercado editorial e na crítica literária acadêmica. Vencedoras de prêmios literários importantes e, aparentemente, representativos, as obras expressam papel fundamental nos processos de construção e de legitimação cultural.

Há, também, outro conjunto de obras escritas por imigrantes latinos vindos da América Central e da América do Sul, principalmente entre finais do século XX e início do século XXI, indicando modos distintos de perceber e articular os problemas da imigração e da subalternidade gerada, especialmente quando conjugam a identidade étnica a outros marcadores, como classe social, raça, sexualidade e gênero.

A potência dessas obras problematiza e produz tensões, em alguma medida, sobre as próprias definições conceituais de “literatura norte-americana” e “literatura latino-americana”, pois se torna quase impossível estabelecer um “cânone norte-americano” – ainda que a própria ideia de cânone seja incômoda – sem incluir autores e autoras latinas.

São produções literárias diversificadas e heterogêneas, que demolem fronteiras e desmancham estereótipos (PORTILHO, 2013). Há obras escritas em inglês, em espanhol e em *spanglish* e autores que mobilizam textos bilíngues para representar não apenas uma seleção de linguagem ou a (repetitiva) crise de identidade dos imigrantes, mas “um comentário estético e cultural sobre sua obra e sociedade em termos de identidade e destin(atári)o natural de suas criações” (BARQUET, 2015, p. 119), de maneira a construir relações dialógicas com a cultura estadunidense e a recepção dos textos, articulando conflitos e estruturando encruzilhadas verbais, não obstante, gestuais e políticas (SABOGAL, 2008).

A obra de Monalisa Ojeda, inserida nesse contexto, apresenta uma proposta de linguagem articulada entre o inglês e o espanhol (*spanglish*), a partir da alternância dos códigos linguísticos dessas línguas (*code-switching*). Segundo Marc Brudzinski (2016, p. 165), a autora segue certas lógicas “socialmente representativas e artisticamente idiossincráticas”. Isso porque, embora o uso do *spanglish* seja comum (mas não determinante) em alguns textos publicados por outros autores e autoras latinas nos EUA, Monalisa Ojeda dissolve a “pureza” do espanhol em diversas outras línguas espanholas: o espanhol chileno, caribenho, mexicano e porto-riquenho, usando a “língua do colonizador” para reinventá-la e nomear outras comunidades.

O paradigma do uso da língua pelos escritores e das classificações literárias nos convoca a esclarecer alguns pontos. Optamos por utilizar o termo “literaturas latinas nos EUA”, uma vez que a crítica literária tem encontrado dificuldades para lidar com tantas denominações (literatura latina, literatura hispânica, literatura norte-americana), reveladoras das ambiguidades nos critérios de seleção e conceituação.

O uso do termo no plural é uma tentativa de abarcar a heterogeneidade de escritas latinas nos EUA. Não existe uma única realidade sobre ser um/a escritor/a latino/a imigrante: pelo contrário, as obras produzidas por latinos nos EUA tanto incorporam e reformulam a cultura estadunidense quanto reafirmam as culturas dos países de origem. Esse processo delinea, assim, novas e diversas formas de expressão das identidades culturais e subjetividades, como destaca Alejo López (2015, p. 2, tradução minha):

[trata-se de] um processo multidirecional por meio do qual essas culturas migratórias passam a reformular e transformar seus padrões de identidade nacional, promovendo

frequentemente a criação de novas identidades transnacionais e híbridas e, ao mesmo tempo, desenvolvendo-se em espaços de acolhimento hospedados por novas instâncias transculturais na sociedade que as cerca. Isso pode ser visto nas formações culturais emergentes e na gestação de novas produções estéticas inovadoras.⁴¹

Néstor García Canclini (2006, p. xix), ao referir-se à “hibridação cultural”, nomeando os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”, destaca a capacidade de transformação e produção de outros procedimentos de expressão e representação na contemporaneidade, bem como a desmontagem de lógicas binárias (maioria/minoria, norte/sul, anglo/hispano, centro/periferia), estabelecidas como construções sociopolíticas redutíveis e limitantes.

Para esse autor, no contato intercultural, os sujeitos utilizam os instrumentos e os bens da cultura hegemônica conforme as necessidades da comunidade, *deslocando* ou inserindo novos elementos, reconstituindo espaços e linguagens, gestando uma perspectiva própria. As travestis-locas de *La misma nota, forever* e *Las biuty queens*, nesse contexto, configuram a desarticulação dos discursos hegemônicos, o trânsito e as limitações de categorias fixas de identidade, como ilustra “Lo que necesito es dinero”, protagonizado por Charlotte e Ivanka, em que a constituição identitária de gênero no contexto intercultural agrupa contradições em relação à presença das travestis-locas:

Charlotte estava um pouco preocupada, pois haviam contado a ela que pediram identificação para entrar ao local e ela não tinha nem sequer uma daquelas identidades falsas.

— Você sabe, Ivanka. Agora pedem identificação para tudo.

— Por causa daqueles terroristas, Charlotte, você sabe. Olha, o negócio das torres não era brincadeira...

Mas essas preocupações eram apenas um desperdício de energia, pois as duas entraram na festa como se nada. Elas nunca foram solicitadas a se identificar.

— Eu te disse. Aqui as *locas* são as rainhas. Mmm, bem: quero dizer, vocês, as *drag queens*, pois eu sou uma mulher (MONALISA OJEDA, 2016, p. 116, tradução minha).⁴²

⁴¹ “[...] un proceso multidireccional a través del cual estas culturas migratorias proceden a reformular y transformar sus patrones identitarios nacionales, muchas veces promoviendo la creación de nuevas identidades transnacionales e híbridas, y también, y al mismo tiempo, desarrollando en los espacios huésped que los alojan nuevas instancias transculturales en el seno de la sociedad que los circunda, lo que se aprecia en las formaciones culturales emergentes y en la gestación de nuevas producciones estéticas innovadoras.” (LÓPEZ, 2015, p. 2).

⁴² “Charlotte estaba algo preocupada, pues le habían dicho que pedían identificación para entrar al lugar y ella no tenía ni siquiera una de esa falsas.

— Tú sabes, Ivanka. Ahora piden identificación por todo.

— Por culpa de esos terroristas, pues, Charlotte. Mira que lo de las torres no fue ningún chiste.

Pero esas preocupaciones sólo fueron un gasto de energía, porque las dos entraron como si nada al party. Jamás les preguntaron por identificación.

— Te lo dije. Aquí las locas somos las reinas. Mmm, bueno: quiero decir ustedes las dragas, pues yo soy una mujer” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 116).

O trecho em questão destaca as dificuldades, as inseguranças e a sagacidade das travestis-*locas*-imigrantes-prostitutas para “fazerem” seu dinheiro (pois frequentar festas em busca de clientes potenciais faz parte da *arte-manha* da profissão). Soma-se a isso, contudo, a fala da narradora para a amiga (em tom jocosos, como gongação⁴³), que funciona não como marcação de uma essencialidade identitária (“pois eu sou uma mulher”), mas como espectro de embaralhamento das dinâmicas identitárias: o seria necessário para passar “despercebida” pelo controle de identificação? Ser “mulher”, “*drag queen*” (com sentido pejorativo), ou “*loca*”? Nesse jogo, a narradora expõe a dubiedade e a criatividade com que as personagens lançam mão para construir e *deslocar* identidades: as “mulheridades”, por assim dizer, são alimentadas e (re)interpretadas a partir de cruzamentos culturais – e a astúcia das travestis-*locas* torna a questão do hibridismo cultural parte de seu cotidiano.

Assim como propõe Gloria Anzaldúa em *Borderlands/ La frontera – The new mestiza* (1987), ao resgatar a identidade mestiça do sujeito feminino produzido na fronteira, a partir de um texto autorreferencial cuja forma híbrida potencializa a complexidade das diferenças, Monalisa Ojeda, em sua literatura, aborda as contradições entre o *glamour* e a precariedade em uma Nova York dos fins do século XX e início do XXI, direcionando uma forma narrativa na qual os conceitos de língua, identidade e gênero(s) são reconstruídos e reformulados, subvertendo os paradigmas hegemônicos do poder.

Monalisa Ojeda enfatiza o aspecto triplo de colonialidade e subalternidade produzido sobre as travestis-*locas*. As formas e temas, assim, não se desvinculam do universo da autora: permeadas de interações interculturais (tanto com a cultura estadunidense quanto com as outras travestilidades, vindas de diversos países latinos), as narrativas apontam recombinações, assimilações e construções particulares sobre modos de ser e estar no mundo, *deslocando* a fixidez das identidades e percebendo fronteiras e trânsitos além do espaço físico.

Desse modo, é possível descrever, em termos de adequação temática à pesquisa, o conceito de “literaturas latinas nos EUA”? Em primeiro lugar, o estabelecimento de qualquer terminologia acarreta dificuldades para abarcar os diversos sentidos em torno do “latino”. No caso específico, tratamos o “latino” como um “rótulo étnico” historicamente utilizado em contraposição ao “anglo-americano” (CAMINERO-SANTANGELO, 2012, p. 21). Não se trata de uma categoria ou identidade essencial portadora de caráter inegável ou traços indistintos de unificação: é mais uma identidade performativa, nos termos de Judith Butler

⁴³ A gongação pode ser considerada um dos elementos constitutivos da subjetividade travesti-*loca*. Trata-se de um ato linguístico, um artifício oral que consiste em ridicularizar ou fazer chacota de outras travestis-*locas* ou pessoas fora da comunidade. Esse instrumento possui a capacidade de incluir o leitor no processo de leitura, uma vez que exige deste um conhecimento sobre os saberes e as referências contidas nessas enunciações.

(2004), na qual a suposta naturalidade é construída e reforçada por atos repetidos cotidianamente, na forma como determinados signos culturais e patrimoniais do grupo são mantidos, assimilados e invertidos.

Assim, as “latinidades” referem-se a um construto não essencial; são conceitos posicionais e estratégicos (não redutivamente estratégico, pois envolve outras questões). Como sugere Stuart Hall (2000), todas as noções possíveis de “identidade”, em nosso tempo, estão abarcadas por um caráter mutável, deslocadas de “paisagens culturais” estáveis e articuladas em espectros de representação cultural presentes nos diversos discursos – incluindo o discurso literário. Nesse sentido, a “identidade” pode ser interpretada como um processo inacabado, um *continuum*:

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente constituídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2000, p. 108).

Pode-se pensar as “identidades latinas”, assim como as “identidades travestis-locas”, nesta tese, como “identificações em curso”, imagens produzidas dentro dos discursos, em jogos, locais históricos, práticas e formações institucionais específicas, estabelecidas na produção da diferença e da exclusão – especialmente porque, muitas vezes, essas identidades aparecem nomeadas e catalogadas por disciplinas (como a medicina, o direito e a psicologia, por exemplo) e saberes hegemônicos definidores dos corpos saudáveis e doentes, corpos lícitos e ilícitos.

Nesse jogo das identificações, por serem constantemente sabatinadas pelos juízes, nas narrativas, as personagens travestis-locas de Monalisa Ojeda usam diversos “nomes falsos”, bem como dizem ter “esquecido” o *social security number*.⁴⁴ Um esquecimento proposital. Pelas palavras (ou ausência delas) as personagens produzem uma forma de “esquecimento diferente” potencialmente *cuir*. Isso nos leva, segundo Jack Halberstam (2020, p. 108), a “enxergar alternativas para modelos inevitáveis e aparentemente orgânicos que usamos para marcar progresso e conquista”, um tipo de “esquecimento” desviante da lógica de filiação (família, país, ideologia).

⁴⁴ Refere-se a um código de nove dígitos emitido para cidadãos residentes ou temporários nos EUA. Por meio dele é possível registrar e monitorar os salários e/ou ganhos de trabalho autônomo dos indivíduos, bem como o recebimento de benefícios dados pelo governo.

Esse artifício pode ser visto como destabilizador. O aspecto em torno da memória nunca é questionado pelo *cistema*, uma vez que o imaginário social e o estereótipo mobilizado sobre as travestis-*locas*-prostitutas reverberam a imagem de mulheres “drogadas e alcoolizadas” e, conseqüentemente, com “problemas de memória”. Ao utilizar o próprio estereótipo e o senso comum como ferramentas (políticas) de sobrevivência, as personagens conjugam saberes: “A primeira vez que fui presa, uma *loca* na patrulha me aconselhou. Nunca deveria dizer o meu nome verdadeiro. O melhor era dizer ser porto-riquenha, assim ninguém a incomodaria nem averiguaria se você é legal ou ilegal: os boricuas são cidadãos” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 17, tradução minha).⁴⁵

Devido às constantes vigilâncias e entradas-saídas da prisão, intuem-se nas personagens certos conhecimentos e estratégias frente ao *cistema* de legislação. O ato de “esquecer”, assim como “re-lembrar”, desenvolve uma ética de sobrevivência cuja forma revela os modos de construção da “cidadania” alicerçada nas desigualdades de gênero e de sexualidade, por meio da performatividade masculina de homens porto-riquenhos, sustentada a partir de certos significantes e diferenças simbólicas. Nesse contexto, ser homem e *boricua* é ser cidadão; ser *loca*-latina-desmemoriada é ser ilegal.

Em “En el bote”, o jogo de nomes e identificações empreendido pela narradora não se converge somente em uma (re)nomeação ou uma estratégia de sobrevivência, mas é uma “performatividade de gênero”, nos termos de Butler (2004). A filósofa compreende o gênero a partir da complexa repetição de normas, atos corporais e discursivos encenados e materializados nos corpos, sendo performativamente construído. O conceito, discutido inicialmente em *Gender Trouble* (1990) e aprimorado em *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993), é central na crítica butleriana. O gênero está relacionado aos processos sobre os quais as ideias de masculino e feminino são (re)formuladas, representadas, produzidas, naturalizadas, mas também desconstruídas. Não se trata de algo inerente ao ser, mas algo produzido, uma continuidade:

Se o gênero é performativo, então se deduz que a própria realidade do gênero em si mesma é produzida como um efeito da ação desse gênero. Embora existam regras que governem o considerado como real e irreal, o considerado inteligível ou ininteligível, elas podem ser questionadas e reiteradas no momento em que a performatividade empenha sua prática citacional. Sem dúvida, ao citarmos padrões que já existem, essas regras podem ser desterritorializadas por meio da citação. As regras também podem ser expostas como não naturais e não necessárias quando ocorrem contextualmente e através de uma forma de incorporação que desafia a

⁴⁵ “La primera vez que caí presa, una loca en la patrulla me aconsejó. No debía dar nunca mi nombre verdadero. Lo mejor era decir que eras puertorriqueña, así nadie le molestaría ni averiguaría si eras legal o ilegal: los boricuas son ciudadanos.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 17).

expectativa de normatividade. Isso significa que, por meio da prática da performatividade de gênero, não podemos apenas observar como as normas que governam a realidade são citadas e reiteradas, mas também podemos entender um dos mecanismos nos quais a realidade é reproduzida e alterada no curso dessa reprodução (BUTLER, 2004, p. 218, tradução minha⁴⁶ e grifos da autora).

A ideia de Butler (2004) sobre a identidade de gênero talvez possa ser *deslocada* para imaginar as formas de produção das identidades de maneira geral, permeadas de processos culturais e investimentos discursivos de variadas ordens. No texto de Monalisa Ojeda, a partir de um nome masculino de ascendência (supostamente) porto-riquenha, enunciado frente ao juiz, repetido e reforçado nas chamadas dos guardas, nos trâmites estatais de produção das documentações oficiais, a narradora forja uma “identidade aceitável”, ou uma “ideia de identidade aceitável”:

Por essa razão, desde minha primeira prisão, me chamei de Juan Cruz. Por que Juan? Por que Cruz? Não tenho ideia. Dessa vez, a caminho do centro da cidade, algemada na traseira do carro patrulha, resolvi me chamar de Luis Rivera. Quer algo mais boricua do que Luis? Quer algo mais boricua do que Rivera?

[...]

— Nome? — o policial me perguntou.

— Luis Rivera — respondi com segurança.

Esperava ver alguma reação em seu rosto enquanto digitava meu nome no teclado. Perceberia que os nomes não coincidiam. Como essa reação nunca veio, pensei que estaria acostumado com tantas mentiras proferidas por criminosos.

Concluídos os procedimentos, fui levada de volta à cela localizada dentro do tribunal, à espera de um juiz. Poucos minutos depois, chegou o advogado que iria me representar, um homem branco em seus cinquenta e tantos anos. Sentou-se à minha frente e começou a ler meu histórico criminal.

— Mmm — murmurou enquanto lia minha ficha. — Você é senhor Cruz ou senhor Rivera?

Nessa época, não tinham a delicadeza de perguntar se você preferia ser chamado de *ele* ou *ela*. Então o senhor foi seco e direto.

— Me chame como quiser, eu sou ambos — respondi, na cara dura.

(MONALISA OJEDA, 2019, p. 17-18, tradução minha).⁴⁷

⁴⁶ “If gender is performative, then it follows that the reality of gender is itself produced as an effect of the performance. Although there are norms that govern what will and will not be real, and what will and will not be intelligible, they are called into question and reiterated at the moment in which performativity begins its citational practice. One surely cites norms that already exist, but these norms can be significantly deterritorialized through the citation. They can also be exposed as nonnatural and nonnecessary when they take place in a context and through a form of embodying that defies normative expectation. What this means is that through the practice of gender performativity, we not only see how the norms that govern reality are cited but grasp one of the mechanisms by which reality is reproduced *and* altered in the course of that reproduction” (BUTLER, 2004, p. 218).

⁴⁷ “Por eso, desde mi primer arresto me hice llamar Juan Cruz. Por qué Juan? Por qué Cruz? No tengo idea. Esa vez, de camino a la corte de midtown, esposada en la parte de atrás de la patrulla, decidí llamarme Luis Rivera. Qué más boricua que Luis. Qué más boricua que Rivera.

[...]

— Name? — me preguntó la policía.

— Luis Rivera — contesté con seguridad.

Esperé ver alguna reacción en su rostro mientras escribía mi nombre en el teclado. Se daría cuenta de que los nombres no coincidían. Como dicha reacción nunca llegó, pensé que estaría acostumbrada a tanto delincuente mentiroso.

Este trecho exemplifica, na voz do advogado de “defesa”, um “senhor branco em seus 50 anos”, a diatribe transfóbica empregada pelo Estado: necessita-se de um nome e uma identidade, um corpo reconhecível que prevaleça, que atravesse o filtro das possibilidades cidadãs e políticas. A construção de uma identidade de gênero aceitável, na narrativa, pode revelar, paradoxalmente, os mecanismos de operação das normas regulatórias estatais, bem como a própria desconstrução relativa dessas normas.

Na específica cena presente em “En el bote”, a narradora, ao constituir-se, parodicamente, como “sujeito reconhecível”, a partir de uma operação que engendra processos identificatórios relativos, flutuantes e contextuais, *desloca* as categorias universais (homem x mulher) e elabora uma dinâmica de (des)construção das identidades de gênero – e também das identidades nacionais, sustentadas por uma base heterossexual e viril. Nesse espectro, o próprio conceito de “identidade” em si, não figura como dado essencial e biológico, mas histórico e articulado por meio de negociações, agenciamentos, representação, disputas, discursos e significados produzidos sobre o que somos, como declara Kathryn Woodward (2014, p. 18): “[...] os sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar”.

Ao enunciar “llámeme como quiera, I’m both” (“me chame como quiser, eu sou ambos”), a narradora articula a identidade como uma instância construída, móvel e transitiva: “Era eu. Juan Cruz, também conhecido como Luis Rivera. Uma *loca* inteiramente criminosa, mesmo com pseudônimos.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 19, tradução minha).⁴⁸ Nesse sentido, o ato de repetir, recortar e colar são formas de (re)produzir e desconstruir as formas de entendimento sobre a “identidade latina”, interseccionada por cadeias contextuais de opressão e de legitimidade. O próprio termo *boricua*, por exemplo, articula uma posição linguística crítica, uma vez que vem da palavra *boriken*, *boriquén* e *borinquen*, escritos em uma língua indígena chamada taíno – nomes utilizados para identificar a Ilha de Porto Rico.⁴⁹

Una vez hechos los trámites, me devolvieron a la celda ubicada dentro de la corte, a la espera de ser vista por un juez. A los pocos minutos llegó el abogado que iba a representarme, un señor blanco en sus cincuenta y tantos. Se sentó frente a mí y comenzó a leer mi expediente.

— Mmm — murmuró mientras leía mi historial criminal —. Are you mister Cruz or mister Rivera?

En esa época no tenían delicadeza de preguntarte si preferías ser llamado como él o como ella. Así que el mister iba seco y directo.

— Llámeme como quiera, I’m both — le contesté, cara dura.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 17-18)

⁴⁸ “Ese era yo. Juan Cruz also known as Luis Rivera. Toda una criminal la loca, hasta con alias.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 19).

⁴⁹ O nome atual de Porto Rico refere-se às riquezas que saíam do porto de San Juan Bautista para a Espanha. Cristóvão Colombo batizou com o nome de San Juan Bautista. Os nativos da tribo Taína chamaram a ilha de *Borikén*, o que significa *Terra de Nosso Senhor Todo-Poderoso e Bravo*, que evoluiu para o nome de *Borinquen*, um nome ainda usado em referência a Porto Rico – daí que surgiu o gentílico *boricua*.

Desse modo, a utilização inquestionável do termo “latino” também pode não apenas sugerir uma “naturalidade artificial”, como também recair na ausência demarcatória de aspectos importantes nos quais os usos estratégicos do termo implicam. Segundo Frances Aparicio (2007, p. 40), o “latino” é basicamente um termo definido dialogicamente, no conflito e nas relações de poder construídas entre o “Eu”, o “Outro”, as instituições e os variados discursos.

O caráter inconstante e contingente revela, nessa indeterminação, a ausência de traços étnicos definidores e de uma geografia específica e autoevidente congregadora do conjunto de pessoas denominadas “latinas”. Torna-se oportuno pensar, então, em posições histórico-políticas, associadas a esse caráter.

Por meio desse exercício, então, as latinidades constituem-se em grupos variados, a maioria marcada pela subordinação e pela colonialidade ao Norte global, catalogada e descrita a partir de certas nomenclaturas. O “latino”, abrangente a várias comunidades, reduz-se, muitas vezes, a significados colonizantes quando substituído por um termo “semelhante” e imbricado de sentidos negativos, como o “hispânico”. Na visão de Linda Alcoff (2005, p. 400), a invenção e a publicização do termo “hispanico” (*hispanic*), inicialmente promovida no governo de Richard Nixon (1969-1974), pelo Departamento de Educação, foi uma estratégia institucional de moldagem de uma realidade: o termo, em princípio, transmitiu certas noções/posições políticas e ideológicas, ao passo que sua utilização institucional (e colonial) reverberou em um caráter homogeneizador e higienista (para não dizer racista), remontando aspectos de “civilidade”, “razão” e “superioridade” do Norte em relação ao Sul global. Para a autora, as nomenclaturas não são estáticas e agem na constituição do social, significando existências.

Nas narrativas de Monalisa Ojeda, principalmente em textos nos quais o encarceramento aparece de forma primordial na vida das personagens e nas relações com o Estado, vislumbram-se modos de negociação das “latinidades”, atravessados por outros marcadores sociais da diferença. Em “En el bote”, a narradora é levada ao juiz para a contabilização da pena. Subentende-se, nesse contexto, que a regulação estatal considera as travestis-*locas* como “criminosas potenciais”, com penalidades em diversos graus, chegando até mesmo à deportação.

Quando chega a Las Rokas, um presídio historicamente conhecido por abrigar um alto número de pessoas negras e latinas, a perspectiva da narradora acompanha a entrada-saída dessas mulheres das prisões, flagrando o espaço de normatividade sob tom de frustração e costume: “Homens iam e vinham. Todos usando macacão cinza ou laranja. Daqueles que

passaram diante de meus olhos, oitenta por cento eram prisioneiros. O resto, guardas e policiais. Não sei como tão poucos podem controlar tantos” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 20, tradução minha).⁵⁰

O sistema prisional, como explicitado pela narradora, pode ser considerado um exemplo institucional de enquadramento de condutas e comportamentos a partir de imagens sociais e simbólicas forjadas sobre os corpos subalternizados. A filósofa Angela Davis (2018), desde uma mirada interseccional, destaca o caráter gendrado/racista/classista/sexista do sistema prisional estadunidense. Segundo a autora, discursos históricos sobre a criminalidade enquadram homens como “criminosos” e mulheres como “insanas”. Essa distinção institui um caráter sexualizado para os corpos abarcadores de quaisquer graus de feminilidade. Ainda, segundo Davis, a criminalização dos corpos de mulheres negras e latinas (e incluímos nessa discussão as travestis-*locas*) é parte de um processo de manutenção da subalternidade, a qual reproduz “[...] imagens persistentes de hipersexualidade que servem para justificar os abusos sexuais cometidos contra elas tanto dentro quanto fora da prisão” (DAVIS, 2018, p. 66).

Em “En el bote”, o corpo da narradora, ao adentrar o espaço normativo da prisão, “denuncia” as nuances de construção da identidade dissidente – e, logo, a própria “humanidade” desse sujeito: “Três dias sem tomar banho, três dias sem me enfeitar. Resumindo, estava como uma *loca* desequilibrada, semelhante ao Freddy Krueger” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 20, tradução minha).⁵¹

A citação a Freddy Krueger, nesse contexto, não é meramente banal: Em *A Nightmare on Elm Street* (1984), dirigido por Wes Craven, a figura do *serial killer* que assassina nos sonhos abarca a dimensão de uma identidade transitória e maleável, agindo como *doppelgänger* na mente das personagens masculinas e femininas (em oposição à simples ideia de “fantasma”), ao passo que ele não possui outro sexo além daquele estabelecido psicologicamente. Em outras palavras, para David Kingsley (2013), entre a paisagem do sonho e a realidade, Freddy Krueger domina os binários que deveriam constrangê-lo – como faz Monalisa Ojeda. A autora “brinca” com a assimilação, com a percepção: habitar o espaço do desequilíbrio, como Krueger, é tornar possível uma existência desafiante, entre o masculino e o feminino, entre a paisagem do sonho e a realidade, entre a autoria e a narração.

Na cena seguinte da narrativa, por exemplo, no banho com outros presos, o corpo desnudado da narradora é o capital de informações, a chave de significação da existência *loca*:

⁵⁰ “Hombres iban y venían. Todos en overoles grises o naranjas. De los que pasaron frente a mis ojos, el ochenta por ciento eran presos. El resto, guardias y policías. No sé como tan pocos pueden controlar a tantos” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 20).

⁵¹ “una loca empelucada parecida a Freddy Krueger” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 20).

Me disseram que eu teria de jogar a roupa fora. A peruca foi a primeira coisa que tirei, depois os sapatos e tudo mais. Não conseguia acreditar que durante todo aquele tempo eu estava sobre saltos altos... Foi só aí que percebi. Eles colocaram meus pertences em um grande saco de papel. Quando já estava pronta para tomar banho, os mesmos presos que estavam ali há muito tempo, responsáveis por esses procedimentos, começaram a acariciar meus mamilos, eretos por minhas intervenções esporádicas com hormônios femininos e pelo frio do local. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 21).⁵²

No discurso da narradora, há um misto de desejo e preocupação. Embora sustentada por uma lógica disciplinar, de contenção dos prazeres e do pensamento, a prisão pode congrega imagens sobrepostas: o sentimento de cautela e vigilância convive com a possibilidade, o atravessamento da regulação. O corpo, como linguagem, é afetado pelas interações que produz. Assim, os três minutos de banho, os horários para comer, acordar e dormir, o uniforme na cor laranja, as sandálias chinesas da mesma cor e a presença de guardas na entrada das celas indicam a construção normativa da prisão, cuja disciplinaridade é reafirmada a partir da repetição: “Para a fila, novamente. De volta a caminhar entre a linha branca e a parede.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 25, tradução minha).⁵³ Como a própria noção de gênero, não se deve traçar outro caminho que não seja entre a linha branca e a parede: o *cistema* prisional opera, desse modo, contra os desertores de gênero, deixando a identidade *travesti-loca* no campo da impropriedade, estigmatização e da exclusão:

Todos sabiam da chegada de uma *loca*. Procurei o guarda, que fora substituído naquela manhã por uma mulher. Pedi uma toalha a ela. Ela me entregou sem olhar para mim, junto com uma pequena barra de sabão. Um afro-americano me deu uma ombrada, com atitude de machão, “saia do meu caminho”. Olhei em todos os lugares. Os chuveiros estavam vazios. Me senti em estado de alerta. Tomei um banho rápido. Nem sequer usei o sabão. Voltei para a minha cama. Me atirei nela. **Era meu território, o único lugar onde poderia estar seguro e poderia até dizer que estava protegido.**

[...]

Os prisioneiros voltaram da caminhada. Ninguém me olhava. Ninguém me cumprimentava. Todos se agrupavam. Os brancos com os brancos, os porto-riquenhos com os morenos. Os chineses se ignoravam. Os mexicanos tinham seu próprio grupo. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 23-24, tradução minha, grifos meus).⁵⁴

⁵² “Me dijeron que tenía que sacarme la ropa. La peluca fue lo primero que me quité, después los zapatos y todo lo demás. No podía creer que todo ese tiempo hubiese estado sobre tacones. Recién ahí caí en la cuenta. Pusieron mis pertenencias en una gran bolsa de papel. Cuando estuve lista para meterme a la ducha, los mismos presos que llevaban ya tiempo allí, y que se encargaban de estos trámites, comenzaron a toquetear mis pezones, erectos por mis esporádicas intervenciones con hormonas femeninas y por el frío del lugar.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 21).

⁵³ “A la fila, again. De vuelta a caminar entre la línea blanca y la pared” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 25).

⁵⁴ “Todo el mundo se había enterado de la llegada de una loca. Me dirigí adonde el guardia, que esa mañana había sido reemplazado por una mujer. Le pedí una toalla. Me la entregó sin mirarme, junto a una pequeña barra de jabón. Un afroamericano me dio un hombrazo, en la onda machote, sal de mi camino. Miré hacia todos lados. Las duchas estaban vacías. Me sentí en estado de alerta. Me duché rápido. Ni siquiera me eché jabón. Volví a mi

Segundo Jennifer Eileen Suárez Bonilla (2019), o aspecto de “não lugar” das travestis-*locas* nas prisões particulariza uma experiência carcerária de negação das identidades dissidentes e politicamente assumidas, do próprio desfazimento de si e do enquadramento a uma disciplinariedade cisgênera e heterossexual, como sugere o trecho apresentado. Na perspectiva dessa autora, há uma condição de criminalização às pessoas dissidentes de gênero e sexualidade em relação aos mecanismos de judicialização, encarceramento e castigo, em grande medida escanteada (ou, no mínimo, reduzida) nos movimentos sociais e na produção acadêmica [e artística]. Obras como *A queda para o alto* (1982), de Anderson Herzer, *Princesa* (1994), de Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli, ou relatos como “Cuento de una mujer transgénero en Santa Martha”, de Daniela Abrielle Arzaba Escobar, presente no livro *Desde adentro: libertad a través de la escritura* (2020), são paradigmáticas nesse sentido, justamente por revelar a ausência latente, por exemplo, de produções literárias de pessoas trans encarceradas, bem como pavimentar processos históricos e políticos de reivindicação cidadã.

As noções de culpabilidade e criminalização, por esse ângulo, referem-se a “um processo de construção social da ideia de crime em uma sociedade, em um momento histórico determinado e a encarnação desse imaginário em corpos específicos” (SUÁREZ BONILLA, 2019, p. 32, tradução minha).⁵⁵ A sociedade (especialmente a moderna, baseada em essencialismos e outros saberes hegemônicos) produz as leis e, por consequência, o corpo delinquente, ilícito e desviado. Como demonstra Michel Foucault (1997), a sexualidade torna-se dispositivo estruturante de uma cadeia hierárquica de validade e respeitabilidade, baseada em certos saberes sexuais essenciais e reprodutivos nos quais a heterossexualidade, a masculinidade e a cisgeneridade aparecem como “expressões do normal”. A produção do chamado “delito”, assim, reverbera na constituição socialmente precária dos corpos alheios aos “padrões” de normalidade, racionalidade e moralidade – como é o caso das travestis-*locas*, cujos corpos são, desde sua prefiguração, corpos delinquentes:

cama. Me tiré en ella. Era mi territorio, el único lugar donde podía estar seguro y hasta podría decir que protegido.

[...]

Los presos volvieron de la caminata. Nadie me miraba. Nadie me saludaba. Todos se agrupaban. Los blancos con los blancos, los boricuas con los morenos. Los chinos se ignoraban entre ellos. Los mexicanos hacían su propio grupo aparte” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 23-24).

⁵⁵ “[...] el proceso de construcción social de la idea de crimen en una sociedad y momento histórico determinado y a la encarnación de tal imaginario en cuerpos específicos” (SUÁREZ BONILLA, 2019, p. 32).

O “cis-tema penal” é seletivo, escolhe com predileção as pessoas que habitam as margens de sexo, classe, raça, gênero, identidade e seus interstícios. É um processo complexo que começa com a marginalização da instituição familiar e a expulsão dos círculos afetivos próximos. Continua quando não garante o acesso ao sistema educacional. O resultado dessa cadeia de violência é o confinamento espacial (Wacquant, 2004) em geografias marginais, onde mulheres trans empobrecidas travam uma luta diária pela subsistência por meio de atividades informais nas quais suas vidas não estão garantidas (BONILLA, 2018, p. 30, tradução minha).⁵⁶

A perseguição em torno das travestilidades, como enunciado pela narradora de “En el bote”, deve-se à capacidade de elaboração de práticas e saberes sexuais *deslocados* das normas. A criminalização do Estado reverbera, desse modo, em um próprio controle sobre os corpos. As travestis-*locas* de Monalisa Ojeda, por esse ângulo, representam uma ameaça simbólica: não pertencer a um gênero designado no nascimento ou estabelecer práticas sexuais não reprodutivas, frustrando um “conjunto de fantasias alheias” (BUTLER, 2019, p. 38), é adentrar formas outras de instituir discursos não sancionados, *deslocados* da linearidade sexo-gênero-desejo (BUTLER, 2003), esta em que a cisgeneridade e a heterossexualidade constituem-se como regimes político-culturais. Conforme salienta Viviane Vergueiro (2016, p. 264):

A cisonormatividade estaria alinhada à heteronormatividade na medida em que se constitui pelas práticas e instituições que legitimam e privilegiam a cisgeneridade como corporalidades e identidades de gênero naturais e mentalmente saudáveis; tais práticas organizam, entre outros fatores, moralidades, ideais de família e Estado, bem como as possibilidades políticas de pensarmos as diversidades corporais e de identidades de gênero.

Nessa leitura, a naturalização da cisgeneridade e da heterossexualidade, como instâncias históricas, age na perpetuação dos processos de subalternização e extermínio de identidades sexuais e de gênero consideradas não reconhecíveis ao Estado. Seguindo a argumentação de Vergueiro (2016), a construção de determinadas condições de uma vida considerada vivível, em termos generificados, liga-se, de forma intrínseca, aos entendimentos sobre o gênero e aos efeitos dos discursos envolvidos nessa operação – que nem sempre podem ser contidos.

Em outra narrativa, “El nene ese le enseñó a pelear”, a questão do gênero impõe às travestis-*locas* uma dinâmica de sobrevivência frente ao *cistema* de legislação penal e

⁵⁶ “El ‘cis-tema penal’ es selectivo, escoge con predilección a las personas que habitan márgenes de sexo, clase, raza, género e identidad y sus intersticios. Es un proceso complejo que comienza con la marginación de la institución familiar y la expulsión de los círculos afectivos cercanos. Continúa cuando no garantiza el acceso al sistema educativo. El resultado de esta cadena de violencias es el confinamiento espacial (Wacquant 2004) en geografías marginales, donde las mujeres trans empobrecidas libran una lucha diaria por la subsistencia a través de actividades informales en las que sus vidas no tienen garantía” (BONILLA, 2018, p. 30).

carcerária. A narradora rememora a história de Liz, uma travesti de 40 anos presa desde os 37 em Las Rokas por assaltar uma mercearia e exercer o trabalho da prostituição. Enquanto caminha com Liz e Silvia, outra amiga, por West Side, fumando *marijuana*, a narradora discorre sobre o envolvimento emocional e sexual de Liz, no cárcere, com um jovem rapaz condenado por assassinar a esposa, morta na frente dos filhos. Por ser menor de idade na época, o rapaz teria recebido uma sentença branda.

Segundo a narradora, quando as luzes das celas eram apagadas, Liz e o jovem rapaz uniam-se em uma “luxúria reprimida”, com a maior “rapidez” e “praticidade” possível para não chamar a atenção do guarda responsável por vigiar os dormitórios. O tempo é desfigurado, como o descompasso da prisão: “Tinha que fazer isso rapidamente. Não havia tempo para tantos beijinhos. Era sobre zingar, chichar, descarregar, de fazer o mais rápido possível, pois, se fossem pegos, iriam para a cela de castigo e ficariam lá por um mês.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 34, tradução minha).⁵⁷

Em paralelo à noção de que o espaço da prisão é construído a partir de relações de poder, temporais, contextuais e interseccionais, bem como estabelece ligações com as identidades de modo instável e conflituoso, pode-se perceber o espaço também como instância possível de resistência e contradição. A personagem exemplifica as dificuldades enfrentadas pelas travestis-locas no cárcere e a impossibilidade de adquirir cidadania plena nesses contextos, uma vez envoltas em um sistema de violência e deslegitimidade. Saber defender-se é uma necessidade: “Liz parece forte e saudável. Disse que o menino a ensinou a lutar. E isso que ela já sabia lutar. Mas lá dentro você tem que saber se defender e ser respeitada. Especialmente se for uma *loca*.” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 34, tradução minha).⁵⁸

Após sair de Las Rokas, Liz comenta com as amigas sobre o desejo de parar de consumir drogas, alugar um apartamento e viver tranquilamente com a mãe. Silvia e a narradora sugerem a Liz que talvez seja melhor declarar-se demente, a fim de receber a ajuda governamental:

Ele diz que vai resolver tudo agora. Que ele vai colocar todos os papéis em ordem, que vai receber SSI [Renda Complementar de Segurança], vale-refeição e tudo mais. Que a prefeitura pode te pagar até o aluguel de um apartamento. É uma questão de

⁵⁷ “Había de hacerlo rápido. No había tiempo para tanto besuqueo. Se trataba de zingar, de chichar, de descargarse, de venirse rápido que se pudiera, que si los pillaban iban a la celda de castigo por un mes”. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 34).

⁵⁸ “A Liz se le ve fuerte y saludable. Dice que el nene le enseñó a pelear. Y eso que ella ya sabía pelear. Pero allá dentro sí que una tenía que saber cómo defenderse y hacerse respetar. En especial si eres una *loca*.” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 34).

fazê-lo bem; *astuciosamente*, Silvia diz. Que ela poderia se declarar mentalmente doente, ir a várias sessões com o psiquiatra, fazer muita cena, dizer que quer se suicidar, que não sabe muito bem se é homem ou mulher, que sente a rejeição das pessoas, até convencer o médico de que está incapacitada para trabalhar e, portanto, solicita o auxílio do governo. E para começar a fazer tudo isso, você deve ter uma mente clara. **E ela está tentando, sim. Pelo menos ela está tentando.** Eu a encorajo. Digo que para ela é mais fácil, porque é porto-riquenha. **E se vê que Liz quer fazer as coisas certas. Poderia viver com a sua mãe e aí não lhe faltaria nada.** (MONALISA OJEDA, 2016, p. 36, tradução minha, grifos meus).⁵⁹

Agir *astuciosamente*, como sugere Silvia, é “abraçar” uma perspectiva “menor”, jogando com os estereótipos e o senso comum (fingir-se perdida, doente e desorientada, adjetivos comumente associados a identidades dissidentes de sexo e gênero). A postura assumida pela narradora evoca os postulados de Jack Halberstam sobre o sucesso e o fracasso. Para este autor, o fracasso é “a recusa da maestria, uma crítica a conexões intuitivas entre sucesso e lucro dentro do capitalismo, e como um discurso contra-hegemônico do perder” (HALBERSTAM, 2020, p. 33). Essa leitura do fracasso oferece lógicas estranhas e anticapitalistas de ser, de agir e de saber, abrigando mundos *cuir* secretos e explícitos (HALBERSTAM, 2020, p. 45). Assim, as proposições da narradora a Liz – que, em certa medida, destronam um pensamento sobre “fazer as coisas certas”, ou seja, destituir-se de seu próprio estilo de vida, seus desejos – emolduram uma crítica à ideia de sucesso: em uma sociedade cisheteronormativa e capitalista, esse conceito se relaciona às formas de reprodução biológica e acúmulo de riqueza. Ao investir no fracasso, então, busca-se escapar das normas punitivas disciplinadoras do comportamento.

Liz, acreditando que a vida de uma travesti-*loca* pós-prisão dependerá apenas de “fazer as coisas certas” – expressão utilizada pela narradora de forma irônica –, reproduz o discurso do “pensamento positivo estadunidense”:

[...] o pensamento positivo é um sofrimento estadunidense, “uma ilusão em massa” que emerge de uma combinação do excepcionalismo estadunidense e um desejo de acreditar que o sucesso acontece a pessoas boas e fracasso é apenas uma consequência de um comportamento ruim e não de condições estruturais. Pensamento positivo é oferecido nos Estados Unidos como cura para câncer, um caminho para riquezas incalculáveis e uma forma infalível de engendrar nosso próprio sucesso. De fato, acreditar que o sucesso depende do comportamento da

⁵⁹ “Dice que se va a poner las pilas. Que va a poner en orden todos sus papeles, que va a conseguir el SSI, food stamps y todo eso. Que la ciudad le puede pagar hasta la renta de un departamento. Es cosa de que lo haga bien; con astucia, le dice Silvia. Que se puede declarar demente. Que vaya a varias sesiones con el siquiatra, que haga bastante drama, en la onda de que se quiere suicidar, de que no sabe si es hombre o mujer, de que siente que la gente la rechaza, hasta que convenza al doctor de que está inhabilitada para trabajar, y que por lo tanto aplica a ayuda gubernamental. Y para ponerse a hacer todo aquello debe estar con la mente clara. Y ella está tratando, sí. Al me- nos está tratando. Yo le doy ánimos. Le digo que para ella es fácil, porque es puertorriqueña. Y se ve que Liz quiere hacer las cosas bien. Vive con su mamá y ahí no le hace falta nada” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 36).

peessoa é bem mais preferível para os estadunidenses do que reconhecer que o sucesso deles é resultado de suas balanças descalibradas de raça, classe e gênero. (HALBERSTAM, 2020, p. 21-22).

O fracasso do gênero, tal como a falha da língua, permeia as ações e discursos das travestis-*locas* de Monalisa Ojeda. Seguir uma trajetória reprodutivista, nesse caso, seria acatar rotas anteriormente desenhadas, habitar espaços comuns e reconhecíveis de significação. Para a narradora de “El nene ese le enseñó a pelear”, é necessário elaborar formas alternativas de viver – em contraposição, claramente, a uma vivência e um reconhecimento calcados em sentidos cisheteronormativos. Para Halberstam (2020, p. 21):

Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, “inadequar-se”, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo. Fracassar é algo que pessoas queer fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para pessoas queer, o fracasso pode ser estilo, citando Quentin Crisp, ou um modo de vida, citando Foucault, e pode contrastar com os cenários sombrios de sucesso que dependem de “tentar e tentar novamente”.

Ao dizer que Liz “está tentando”, Monalisa Ojeda, ironicamente, parodia o discurso meritocrático, destacando, ao fim do trecho, um tipo de otimismo diferente: “E se vê que Liz quer fazer as coisas certas. Poderia viver com a sua mãe e aí não lhe faltaria nada” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 36). A construção desse otimismo se baseia no fato de que o cárcere cerceava Liz, apesar de seu relacionamento afetivo-sexual com o “nene”, o rapaz que a ensinou a brigar, a exigir respeito: “Liz conta-nos que os dias lá dentro sucedem-se segundo o seu próprio ritmo. Que a chuva, o sol, o vento, a neve parecem fenômenos cinematográficos através daquelas grades. Não poder fazer bonecos de neve era o que mais frustrava Liz” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 36, tradução minha).⁶⁰

Nesse sentido, não se trata de um otimismo dependente do “pensamento positivo como mecanismo explicativo da ordem social” ou do “lado bom a todo custo” (até porque as travestis-*locas* possuem suas próprias regras e valores morais), conforme destaca Halberstam (2020, p. 25), mas um otimismo amparado na visão coletiva, na sobrevivência da comunidade. A cena final do conto/crônica, por exemplo, ilustra essa afirmação: “Liz fará aniversário em breve. Disse que ia dar uma festa com uma grande *comelata*. E sabendo que

⁶⁰ “Liz nos cuenta que los días allá adentro se suceden a tiempo de compás. Que la lluvia, el sol, el viento, la nieve parecen fenómenos cinematográficos a través de esos barrotes. No poder hacer muñecos de nieve era lo que más frustraba a Liz” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 36).

nós seríamos as primeiras convidadas a experimentar os tamales,⁶¹ pois estamos sempre com fome, começamos a cair na gargalhada.” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 38, tradução minha).⁶²

Como visto, a obra de Monalisa Ojeda flagra um processo de negociação estatal que reverbera no debate sobre as formas institucionais do “humano”. Sua obra e a de muitos escritores e escritoras latinas contemporâneas elaboram temáticas e estéticas em torno dos paradigmas do contexto estadunidense. A problemática conceitual dessas obras difere das questões elaboradas por escritores imigrantes latinos do século XIX, tais como o uso e a reafirmação da língua materna e a defesa das identidades nacionais, pois conjuga e registra as subalternidades; a interseccionalidade entre raça, gênero, sexualidade e classe social; a vivência imigrante nas cidades; as dificuldades de expressão e sobrevivência frente ao regime neoliberal; as perseguições e a busca por reconhecimento e cidadania – além de outras questões.

Os escritores latinos da América Central e América do Sul têm inserido suas narrativas na história mais ampla sobre o impacto de longo prazo que as políticas e intervenções imperiais dos EUA tiveram na América Latina, em especial às histórias de ditaduras apoiadas pelos EUA e regimes que levaram a genocídios, guerras civis e a flagrante subalternização das populações indígenas, bem como as consequências da migração em larga escala para os EUA e outros países. (BOST; APARICIO, 2012, p. 14, tradução minha)⁶³

Com uma cartografia literária sempre em constante renovação, as literaturas latinas nos EUA constituem a própria impossibilidade de uma “estética latina” única. A citação de Bost e Aparicio (2012) encontra o pensamento de Alejo López (2014, p. 30), ao perceber que talvez os únicos paradigmas unitários das diversas expressões latinas sejam justamente a condição de colonização, de estigma e de subalternização étnica, social e econômica dos diversos grupos presentes nas “latinidades”. Isso explica o fato de os escritores e escritoras latinas construírem posições combativas em relação às condições de exclusão impostas historicamente.

⁶¹ O tamale é um prato tradicional da culinária Asteca, feito de *masa*, uma massa normalmente feita à base de milho, que pode ser cozida a vapor, ou então fervida num invólucro, a partir de folhas de milho, de mandioca, de bananeira ou abacate.

⁶² “Liz estará pronto de cumpleaños. Dijo que iba a hacer una fiesta con una gran comelata. Y al saber que nosotras seríamos las primeras invitadas en probar los tamales, como siempre andamos con hambre, nos pusimos a saltar entre carcajadas.” (MONALISA OJEDA, 2020, p. 38).

⁶³ Central American and South American writers are adding their own narratives to the larger history of the longterm impact that US imperial ideologies and interventions have had in Latin America, particularly as seen in the histories of US-supported dictatorships and authoritarian regimes that have led to genocides, civil wars, and the egregious economic marginalization of the indigenous populations as well as to ensuing large-scale emigration to the United States and other countries (BOST; APARICIO, 2012, p. 14).

A necessidade de se elaborar, por parte desses escritores e escritoras, certas posições contestatórias relaciona-se ao aspecto contraditório da presença dos/as latinos/as nos EUA. O reconhecimento da crítica literária, das editoras, da mídia e do público, ou a elaboração de um cânone literário a partir da publicação de diversas antologias, como sinônimos de conquista de espaço nas instâncias de legitimação, não designam respeitabilidade ou inclusão, pois, muitas vezes, esse reconhecimento está estruturado na chancela da produção literária latina com estereótipos de raça, de classe social, de gênero e de modelos folclóricos baseados em determinadas imagens, como a do “mexicano maltrapilho e bêbado”, o do “macho latino viril”, a da “mulher negra extremamente primitiva de desejo” (MORENO VEGA, 1993), ou ainda a da “travesti latina, prostituta e de sexualidade disponível”,⁶⁴ cujos sentidos operam de modos distintos, entre o “fascínio do estrangeiro e exótico” e a “inteligibilidade do familiar”, em termos mais sexualizados e exotizados.

O caráter contraditório também está presente nas estratégias da crítica literária de estabelecer alguma homogeneidade nas produções latinas, incapazes de perceber, catalogar e entender as obras fora do logocentrismo europeu e ocidental. A escolha pela obra de Iván Monalisa Ojeda, neste trabalho, articula essa tentativa de heterogeneizar os estudos e a crítica em torno das escritas latinas, geralmente centradas nos mesmos “representantes típicos de ‘o latino’” (BARQUET, 2015, p. 122), alargando o conceito de “*cuir latino*”, quase sempre condicionado às experiências de sexualidades dissidentes.

Barquet (2015) critica as bases de certos estudos, revistas e antologias ancoradas no “afã homogeneizador” das experiências latinas, ao não incluir expressões que descrevem e complexificam a diversidade cultural, histórica, racial, étnica, religiosa, política, de classe social e de gênero presente no mosaico dessas literaturas. Obviamente, a intenção desta tese não é discutir exaustivamente a constituição e as complexidades de um “cânone latino” a partir das diversas antologias,⁶⁵ uma vez que se trata, ainda, de um processo em construção e consolidação. No entanto, evidenciam-se movimentações críticas sobre as problemáticas

⁶⁴ Talvez isso faça parte de uma estrutura mais ampla de sustentação de estereótipos e de imaginários. Basta observar, por exemplo, os resultados dados pelo Google ao pesquisar rapidamente os termos “travesti” e “travesti latina”. A maioria das pesquisas é direcionada a sites de pornografia.

⁶⁵ Em relação ao desenvolvimento histórico desse chamado “cânone latino”, é preciso remontar aos séculos XIX e a primeira metade do século XX, justamente quando a presença de latinos nos EUA foi considerada “estrangeira”, independentemente da origem ou da cidadania, e, logo, não poderia se constituir como parte do cânone estadunidense, com algumas exceções. As obras dos finais do século XX, no entanto, devem ser lidas de forma diferente, uma vez que elaboram de maneira mais dialógica os sentidos de “latinidade”. Principalmente após os anos de 1970, as obras escritas por latinos vão remontar às lutas do Movimento Chicano por direitos civis das décadas de 1960, de maneira a reorganizar uma consciência da presença e da importância latina nos EUA. Isso acarreta, assim, deslocamentos e mudanças nas posturas editoriais e acadêmicas até então. Para saber mais, consultar *La invención del canon literario latino en Estados Unidos*, de Karen Lorraine Cresci (2017).

canônicas, principalmente em relação à permanência de certas ausências e exclusões, configurando uma escassez (e uma invisibilidade) de produções reveladoras de diversas facetas das comunidades latinas (DESTEPHANO, 2002, p. 100).

Falar de ausências e exclusões é falar, quase sempre, de um conjunto de vivências historicamente subalternizadas, cujo processo de reafirmação é árduo. Pensar um conceito como “*cuir* latinidades”, por exemplo, é adentrar um empreendimento custoso e dificilmente integrador. Desse modo, como interpretar algo nomeado como “latino” e “*cuir*”?

Os esforços em delimitar a “latinidade” de qualquer escritor ou escritora é um desafio histórico. Esperar ou supor que representações literárias traduzirão a homogeneidade a partir de tal delimitação é enfrentar o equívoco. Para Lawrence La Fountain-Stokes (2016, p. 178), nomear o “latino/a” (e também qualquer outra identidade) significa estabelecer escolhas e exclusões simbólicas, ideologicamente permeadas: o postulado “latino/a” se refere a todas as pessoas de ascendência latino-americana, incluindo escritores de origem indígena, europeia, africana e asiáticas escrevendo exclusivamente em inglês nos EUA, ou inclui aí, também, autores que escrevem em espanhol ou outro idioma?

Desse modo, tratar do *cuir* relacionado às latinidades abarca um campo amplo de sentidos, contradições, posturas críticas e deslocamentos, justamente porque o conceito joga com a própria desessencialização identitária: o fato de nomear as latinidades por meio de formas homogeneizantes torna-se um perigo. As literaturas que abarcam as experiências latinas em cruzamento com as (descom)posturas *cuir*, tal como a obra de Iván Monalisa Ojeda, figuram como *corpus* complexos, pois flagram de modo problemático os processos de construção, legitimação e organização dos Estados e as colonialidades intrínsecas em suas políticas.⁶⁶

As potências da escrita de Monalisa Ojeda, assim, marcam um caráter político envolvido na criação imaginativa e memorialística: não é apenas uma deslocalização identitária, é uma deslocalização geográfica e criativa; é a localização da própria desconformidade apresentada nos textos.

Desse modo, o “*cuir* latino” pode se associar e configurar o sentido de certos corpos e identidades como “ilegais”. Conforme explica Lázaro Lima (2011, p. 6), esse mesmo processo pode evidenciar esses corpos e identidades como espaços literários de questionamento, ao demarcarem posições contestatórias em relação ao Estado. Parafraseando valeria flores (2013), além de questionar o sentido do *queer*, é necessário pensar sobre os

⁶⁶ Evidenciado pela crítica *queer of color*, por exemplo, na qual a análise da sexualidade está insistentemente ligada à raça e etnia, bem como outras intersecções.

modos de operação do termo, e como uma “escrita *cuir*” pode-se articular como máquina de guerra produtora de desvios das formas possíveis, coerentes e legítimas de pensamento e desejo:

Mais do que definir, operar. **Mais do que visibilidade, gesto clandestino. Mais do que falar, escrever.** Textualidades discordantes, escrituras “ladinas”, de movimentos táticos, práticas astutas, astutos, tortuosos, especialistas em zombaria, confusão e desorganização, recalcitrantes à ordem central de classificações e seus sistemas de avaliação. Uma escrita que olha para baixo e entre as principais codificações estáveis, atravessando lateralidades e sinuosidades de sentido. Acentua o que é rebaixado, o que é desvalorizado, o que é sub-representado, o que é deixado de lado pelas histórias de autoridade e suas narrativas hegemônicas. Cria a oportunidade de reluzir fragmentos soltos e díspares de experiências em trânsito, peças que carecem de uma tradução formal na linguagem instrumental que produz o óbvio como uma naturalização do presente, e que ficariam à deriva se certas operações de leitura não fossem decididas a incorporar o difuso e precário em seus caminhos de pensamento (flores, 2013, p. 62, tradução minha, grifos meus).⁶⁷

Assim, as manifestações artísticas nas literaturas latinas nos EUA são evidentes, apesar das contradições inerentes. Contudo, a presença da *travesti-loca*, especificamente como produtoras culturais, é quase nula, fato percebido por Marcia Ochoa (2010) (“Latina/o transpopulations”), Andrew J. Young (2018) (*From “Telling Transgender Stories” to “Transgender People Telling Stories”*: Transgender Literature and the Lambda Literary Awards, 1997-2017) e Claudia Lizet Rodríguez (2020) (*Our Bodies, Our Souls*: Creating a Trans Latina Archive Through Critical Autoethnography).

Esse quadro político-cultural mostra uma face complexa: se as *travestis-locas* são consideradas “corpos ilegais” para o Estado, os processos de legitimação e reconhecimento cultural são quase impossíveis. Em Monalisa Ojeda, não há apenas (re)afirmação identitária, mas também resistência, transgressão e desestabilização das instâncias do poder moderno/capitalista/colonial a partir de processos de entrecruzamento, marcando “a politicidade na própria forma interna de narrar, de contar e de habitar o mundo: diário travesti, reportagem de rua, escrita de urgências” (SUTHERLAND, 2019, n.p., tradução minha).⁶⁸

⁶⁷ Más que definir, operar. Más que visibilidad, gesto clandestino. Más que habla, escritura. Textualidades discordantes, escrituras “ladinas”, de movidas tácticas, prácticas astutas, sagaces, taimadas, expertas en la burla, la confusión y desorganización, recalcitrantes al orden central de las clasificaciones y sus sistemas de valoración. Una escritura que mira por debajo y entremedio de las codificaciones estables principales, recorriendo lateralidades y sinuosidades de sentido. Acentúa lo rebajado, lo devaluado, lo subrepresentado, lo dejado de lado por los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónicas. Fabrica una oportunidad de hacer destellar fragmentos sueltos y díspares de experiencias en tránsito, pedazos que carecen de una traducción formal en la lengua instrumental productora de la obviedad como naturalización del presente, y que permanecerían a la deriva si ciertas operaciones de lectura no se decidieran a incorporar lo difuso y lo precario a sus trayectos de pensamiento.

⁶⁸ “la politicidad en la propia forma interna de narrar, de contar y de habitar el mundo: diario travesti, reporte de calle, escrituras de urgencia”. (SUTHERLAND, 2019, n.p)

2.3 “La gata siamesa” e outras histórias menores entram em cena

Escribir es romper la clandestinidad.

(I ACEVEDO, 2019, n.p.)

Após a Rebelião de Stonewall, em fins da década de 1960, a luta por direitos civis adquire um caráter de urgência, ainda que o senso comum e uma parte dos escritos históricos tenha ligado tal luta à figura do homem gay branco, tornando invisíveis figuras proeminentes dos protestos, como as travestis-*locas* e os homens gays negros.

A década de 1980 marca um período fértil de crescimento da organização política e social LGBTQIA+, especialmente no fortalecimento dos boletins informativos, como a revista *The Advocate* (RIDINGER, 2017, n.p), produzidos por diversas organizações sociais alertando sobre a pandemia de AIDS e a grande comunidade afetada (travestis e homens gays latinos), em contrapartida à recorrente ausência desses grupos nos meios especializados.

Nesse contexto, o corpo da produção literária desses grupos, englobando ativistas, artistas, escritores e colunistas de jornais, aparece como modo de reafirmação, aliado a uma articulação política reivindicadora de legitimidade e diferença. A postura dessas obras evidencia a análise das diversas opressões, desafiando ortodoxias críticas.

É o caso de *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987), de Gloria Anzaldúa, *Loving in the War Years* (1983), de Cherrie Moraga, e, ainda, a antologia *This Bridge Called My Back: Writings By Radical Women of Color* (1981), organizada por essas duas escritoras chicanas. Esses trabalhos ativistas (interseccionados entre a arte e o ativismo) são representativos não somente porque estão debruçados sobre a existência lésbica e o cruzamento das opressões de gênero, sexualidade, classe social e nacionalidade, mas porque exercem influências na recuperação dos feminismos chicanos e articulam formas de questionamento, combate e expressão para vozes culturais latinas e *cuir* posteriores, a exemplo da publicação da antologia *Compañeras: Latina Lesbians* (1987), editada por Juanita Ramos, parte ramificada desse processo artístico-político.

Lawrence La Fountain-Stokes (2016), no artigo “Queering Latina/o Literature”, chama a atenção para o presentificismo teórico que coloca a produção de Anzaldúa e Moraga, ou ainda o trabalho da poeta porta-riquenha Luz María Umpierre, como um ponto cravado no tempo. La Fountain-Stokes resgata manifestações literárias anteriores (década de 1960)

conectadas na pavimentação do caminho de conceituação do *cuir* latino, como os porto-riquenhos Víctor Fernández Fragoso e Manuel Ramos Otero, o cubano-americano Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca*, 1992), os chicanos John Rechy e Michael Nava, e os nuyoricans Miguel Algarín e Miguel Piñero, cujas sexualidades e literaturas complexas foram brevemente estudadas por estudiosos. Retrocedendo profundamente a crítica, o autor reconhece em obras de autores do início do século XX, como Loreta Janeta Velázquez, Bernardo Veja, Luisa Capetillo, José Isaac de Diego Padró, Mercedes Acosta, María Irene Fornés, pontos de contato com uma história mais ampla de representação *cuir* latina.

O caráter desintegrado e não totalizante das histórias, vivências e poéticas, impulsionadas no final da década de 1980, proliferam-se na década seguinte, em outras vozes culturais que dimensionam questões em torno da imigração, do erotismo, da heteronormatividade e da masculinidade: como em *Chicana Lesbians: The Girls Our Mothers Warned Us* (1991), organizada por Carla Trujillo, uma coleção de histórias orais, ensaios, poemas, contos e obras de arte de/e sobre lésbicas latinas escritos em espanhol e inglês; *The Puerto Rican Movement: Voices from the Diaspora* (1998), organizada por Andrés Torres e José E. Velázquez; *Besame Mucho: New Gay Latino Fiction* (1999), a primeira antologia literária de gays latinos vivos, editada por Jaime Manrique e Jesse Doris; *Virgins, Guerrillas, and Locas: Gays Latinos Writing About Love* (1999), de Jaime Cortez; e *Latin Lovers: True Stories of Latin Men in Love* (1999), de Erasmo Guerra.

Na década de 2000, a presença de autores latinos autodenominados *cuir* articula o sentido de textos literários que expandem as visões sobre ser *cuir* latino e expressam maneiras difusas de identificação, cujas produções acionam camadas possíveis de interpretação de experiências mosaicas, como é o caso da antologia *Tortilleras: Hispanic and U.S. Latina Lesbian Expression* (2003), cuja abordagem estabelecida é uma abertura *cuir* da literatura e da cultura lésbica latina espanhola, latino-americana e estadunidense, questionando questões de gênero, identidade nacional, raça, etnia e classe social para mostrar a impossibilidade projetiva de uma única identidade lésbica hispânica ou latina – esse trabalho foi organizado por Lourdes Torres e Inmaculada Pertusa-Seva; *Butterfly Boy: Memories of a Chicano Mariposa* (2006), de Rigoberto González; *Los otros cuerpos: antología de temática gay, lésbica y queer desde Puerto Rico y su diáspora* (2007), editada por David Caleb Acevedo, Moisés Agosto Rosário e Luis Negrón; *Mariposas: An Anthology of Modern Queer Latino Poetry* (2008), de Emanuel Xavier, *From Macho to Mariposa: New Gay Latino Fiction*, de Charles Rice-González e Charlie Vázquez, além de algumas incursões teóricas e críticas em torno das “latinidades *cuir*”, como o livro de Juana María Rodríguez, *Queer Latinidad:*

Identity Practices, Discursive Spaces (2003), *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999) e *Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity* (2009), de José Esteban Muñoz, e *Queer Migrations: Sexuality, U.S. Citizenship, and Border Crossings* (2005), editado por Eithne Luibhéid e Lionel Cantú Jr.

Nesse cenário histórico-literário e crítico brevemente apresentado (um conjunto heterogêneo de obras e autores posto em aberto), visualizamos as produções literárias contemporâneas de autores e autoras latinas permeadas de experiências *cuir*. Nessas obras, figuram histórias que abarcam “[...] um complexo, determinado e ricamente texturizado corpo de escrita e linguagem que continuará a evoluir tanto na forma impressa quanto na virtual durante o século XXI” (RIDINGER, 2017, n.p., tradução minha).⁶⁹

Conforme destaca Lázaro Lima (2011, p. 3), em um ensaio presente na antologia *Ambientes: New Queer Latino Writing*, cuja obra se debruça sobre a historiografia literária e cultural de uma produção *cuir* latina nos EUA, a raça, a etnia, a sexualidade e a presença do bilinguismo, o aspecto de “literatura empenhada”⁷⁰ dessas obras, mais do que (des)construir identidades, oferece uma espécie de “arquivo” de uma memória literária e cultural *cuir* latina nos EUA – aspecto figurado de maneira central em obras coletivas como *Queer latino testimonio*, *Keith Haring, and Juanito Xtravaganza: Hard Tails* (2007), de Arnaldo Cruz-Malavé; *Drifting Toward Love: Black, Brown, Gay, and Coming of Age on the Streets of New York* (2008), de Kai Wright; *Bodies of Evidence: The Practice of Queer Oral History* (2012), de Horacio Roque Ramírez e Nan Alamilla Boyd, *Queer and Trans Artists of Color: Stories of Some of Our Lives* (2014), de Nia King e Toi Scott, *¡Cuéntamelo! Oral Histories by LGBT Latino Immigrants* (2014), de Juliana Delgado Lopera, *Real Queer America* (2019), de Samantha Leigh Allen, *Subject to Change: Trans Poetry & Conversation* (2017), organizado por H. Melt, *Nameless Woman: an Anthology of Fiction by Trans Women of Color* (2018), editada por Ellyn Peña, Venus Selenite e Jamie Berrou, *Portland Diary: short*

⁶⁹ [...] a complex, determined, and richly textured body of writing and language that will continue to evolve in both print and electronic forms during the twenty-first century.

⁷⁰ Para Antonio Candido (2000), o conceito de literatura empenhada refere-se a uma arte literária comprometida e ligada aos problemas e aos enfrentamentos sociais. A partir de uma dimensão dialógica, em que forma e conteúdo estruturam uma relação de questionamento à realidade social, Candido percebe nessas obras a potência de humanização e transformação da sociedade (COMBINATO; CROCCO, 2019). Neste debate, o qual não cabe no âmbito desta tese, convém sublinhar que a “literatura empenhada” de Candido, conceito que traduz o espírito de “missão” que figurou no trabalho artístico dos escritores árcades e românticos que intentavam a construção de uma identidade nacional e de uma cultura brasileira válida, ainda persiste e resiste nos tempos atuais – de outros modos, talvez – não mais com o anseio de “construir uma nação”, mas se estabelecendo por meio do deslocamento de modelos hegemônicos, da legitimação de vozes antes subalternizadas e do reconhecimento da necessidade de se produzir outras perspectivas, constituindo-se, muitas vezes como potência (ins)urgente, questionando os problemas, as abjeções e os espaços políticos e sociais por meio de obras literárias, movimentos e organizações (SOARES, 2023).

stories (2017), de Jamie Berrou (com sete contos de mulheres trans latinas e negras, focalizando a vivência imigrante nos EUA), *Women of Resistance: Poems for a New Feminism* (2018), com organização de Danielle Barnhart e Iris Mahan, *Neplanta: An Anthology for Queer Poets of Color* (2018), organizada por Christopher Soto, *We Want It All: An Anthology of Radical Trans Poetics* (2020), organizada por Andrea Abi-Karam e Kay Gabriel, além das expressões individuais de autores e autoras como fêi hernandez (*Hood Criatura*, 2020), Anna-Marie McLemore (*When the Moon Was Ours: A Novel*, 2016), Amalia Ortiz (*The Canción Cannibal Cabaret & Other Songs*, 2019), Moncho Alvarado, Raquel Salas Rivera (*Caneca de anhelos turbios*, 2011; *Lo terciario*, 2018; *While They Sleep (Under the Bed is Another Country)*, 2019), Heidi Andrea Restrepo Rhodes (*The Inheritance of Haunting*, 2019), Alan Pelaez Lopez (*Intergalactic Travels: Poems from a Fugitive Alien*, 2020), Jenni(f)fer Tamayo (*[Red Missed Aches]*, 2011; *Poems are the Only Real Bodies*, 2013; *You Da One*, 2017; *To Kill in the Future Present*, 2018), Lady Dane Figueroa Edidi (*Yemaya's Daughters*, 2014), Venus Selenite (*trigger*, 2016), Xemiyulu Manibusan Tapepechul (*Metzali: Siwayul Shitajkwilu: Indigenous: Heart of a Womxn Writing*, 2018), Sonia Guiñansaca e Reyna Grande (*Somewhere We Are Human: Authentic Voices on Migration, Survival, and New Beginnings*, 2023) e Martine Gutierrez (*Indigenous Woman*, 2018), que conjugam sentidos sobre imigração, indocumentação, *cuirness* e identidade.

Nesses trabalhos literários, diversas perspectivas sobre o *cuir*, em cruzamento com as latinidades (às vezes até confundíveis), figuram-se de forma expandida. São histórias complexas que envolvem esquecimentos, subtrações, colonização, imperialismo e subalternização, mas também resistência e coletividade. Essas obras, cuja esteira historiográfica os textos de Iván Monalisa Ojeda estão enredados, evidenciam os modos com os quais as latinidades *cuir* têm registrado suas memórias e sensibilidades. Por exemplo, as antologias *Angels of the Americlypse: An Anthology of New Latin@ Writing* (2014), editada por Carmen Gimenez Smith e John Chavez, *immigrant voices: 21st century stories* (2014), editada por Achy Obejas e Megan Bayles, *Writing the Walls Down: A Convergence of LGBTQ Voices* (2015), editada por Helen Klonaris e Amir Rabiya, e *The Breakbeat Poets Vol. 4: LatinNext* (2020), editada por José Olivarez, Felicia Rose Chavez e Willie Perdomo, exercitam uma complexidade em torno das latinidades *cuir*, aos trazerem uma variedade de nacionalidades, gêneros, sexualidades, raças e estilos de escrita, postos no espaço cultural e cívico de reivindicação de direitos e de cidadania.

Nesse ínterim, podemos citar também as diversas produções que destacam a experiência *two-spirit*, articulando questões de etnia, gênero e religiosidade. Tendo como

ponto de partida a obra *Living the Spirit: A Gay American Anthology* (1988), organizada por Will Roscoe, as coleções *Sovereign Erotics: A Collection of Two-Spirit Literature* (2011), editada por Qwo-Li Driskill, Deborah A. Miranda, Lisa Tatonetti e Daniel Heath Justice, *Two-spirit Acts: Queer Indigenous Performances* (2013), de Jean Elizabeth O'Hara, *Two-Spirits Belong Here: An Anthology of works by Two-Spirit Transgender, Intersex, & Gender Non-Conforming Native American Artists* (2019), com organização de Xemiyulu Manibusan Tapepechul, e *Love after the End: An Anthology of Two-Spirit and Indigiqueer Speculative Fiction* (2020), organizado por Joshua Whitehead, refletem sobre a complexidade das identidades na comunidade *cuir*, abrangendo diversos gêneros literários (poesia, ensaio, ficção, autoficção) e temas (memória, sexualidade, desejo, indigeneidade, família, amor e perda), ao passo que representa um ponto de inflexão nas literaturas nativas americanas e indígenas, nos estudos e nas intersecções entre os dois.

A presença de autores e autoras latinas identificadas como travestis indocumentadas, nesse novo conjunto de obras do século XXI, indica uma fagulha de questionamento sobre a capacidade e a universalização do *cuir* em torno da sexualidade: a “multidão *cuir*” dos textos, antologias e grupos anteriores, no entanto, não demonstra uma posição inclusiva, pois a presença dessas identidades no escopo denominado como “escritas *cuir* latinas”, até então, era nula.

O trabalho de Claudia Lizet Rodríguez (2020) advoga por um problema-sintoma fundamental na elaboração desta tese: pessoas trans latinas têm ocupado espaços limitados na cultura e na imaginação popular dos EUA. A exclusão institucional – como caráter moderno de dessubjetivação e desumanização – produz também a inviabilidade de pessoas trans como sujeitas sociais, uma vez que são consideradas invisíveis na vida cotidiana estadunidense, e sua existência somente se torna aparente quando sua presença é patologizada e criminalizada (RODRÍGUEZ, 2020, p. 2). A impossibilidade de dizer sobre si, nesse sentido, relaciona-se a dinâmicas culturais cisheteronormativas, conforme sugere Lucas Charles Messer (2010, p. 5, tradução minha):⁷¹

Os latinos queer não documentados representam um grupo de pessoas marginalizadas de quem se fala, mas raramente se expressam. Para os latinos queer migrantes que vivem nos Estados Unidos, os estereótipos e os equívocos discursivos sobre suas identidades como desviantes, outras vezes como doentes, são uma força constante para negociar.

⁷¹ “Undocumented, queer Latinos represent a group of marginalized peoples who are spoken about but rarely spoken with. For queer migrant Latinos living in the United States, stereotypes and discursive misconceptions about their identities as deviant, diseased others are a constant force with which to negotiate” (MESSER, 2010, p. 5).

O esforço, então, é justamente revelar os investimentos estéticos, memorialísticos, afetivos e de resistência dessa comunidade em um contexto específico (EUA), presentes de maneira fulcral nos textos de Iván Monalisa Ojeda. E também porque se acredita que há uma espécie de conexão entre essas obras, autores e autoras, distanciados temporalmente, mas interligados por questões que atravessam os contextos históricos, como a busca por legitimidade e cidadania cultural, expressão e tolerância, impulsionada pelo consequente processo estatal de produção da discriminação e do estigma das legislações, estruturadas a partir de exigências linguísticas, raciais e de gênero, permanentemente conectadas.

Nesse contexto de produção literária por parte de mulheridades trans com marcações sociais diversas, principalmente após 2010 (SALAH, 2020), Iván Monalisa Ojeda publica, em 2014, *La misma nota, forever*, pela Sangría, em um selo dedicado a escritores latinos. Após isso, passa a ser reconhecida na cena *underground* nova-iorquina, escreve textos para o *The Clinic* (jornal chileno satírico que apresenta textos de crítica cultural, investigação e opiniões políticas) e para a *Revista Temporales* (uma publicação do Mestrado em Escrita Criativa em espanhol da Universidade de Nova York, com o objetivo de expandir a qualidade e a diversidade de vozes latino-americanas); publica o texto “Lolita, again”, numa edição instantânea da Sangría Editora, bem como aparece na antologia *Selección Chilena 2000-2016*, organizada por Sergio Parra e Aldo Perán, dedicada a contornar uma parte das vozes presentes na literatura chilena contemporânea, significativas e diversas.

Em 2019, Monalisa Ojeda publica *Las biuty queens*, seu segundo livro, pela Alfaguara. Na ocasião da Pandemia de Covid-19, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar escreve ao *El Diálogo* recomendando a leitura da obra durante a quarentena, com a seguinte crítica:

O sonho americano visto dos bons saltos altos, onde a realidade se transforma em pesadelo, um pesadelo diário. Para essas *biuty queens*, a morte violenta faz parte do trabalho. As histórias podiam ser muito sórdidas, mas Iván Monalisa tem o talento de dotar seus personagens de vitalidade e graça. Conta suas misérias como algo inevitável com humor e sem vitimização: são histórias de sobrevivência das políticas de imigração de Trump, de personagens que bordejam todos os perigos urbanos com humor e muita solidariedade. Compartilham drogas, cafetões, prêmios de beleza, síndromes e delírios, mas são uma comunidade unida. Elas me lembram as vizinhas de minha mãe, quando ela foi morar na aldeia em seus últimos anos. As vizinhas cuidavam dela muito melhor do que nós. A solidariedade e o carinho entre as vizinhas viúvas da rua da minha mãe é uma das coisas mais bonitas que me lembro da minha cidade natal. Não é estranho que Julieta Serrano dissesse ao filho que não

queria que ele matasse os vizinhos nos filmes. Os vizinhos são sagrados, em toda a amplitude da palavra (ALMODÓVAR, 2020, n.p., tradução minha).⁷²

Mais importante do que adentrar e receber algum reconhecimento da crítica considerada “especializada”, sendo resenhada por diversos veículos de comunicação, pois, como lembra Pedro Paulo Gomes Pereira, “publicar não significa entrar em um circuito internacional, nem atravessar a barreira Sul-Norte” (PEREIRA; SPYGER; LEROY; NAME, 2019, p. 65), *Las biuty queens* estabelece um diálogo amplo sobre o processo de legitimação enunciativa de vozes literárias travestis-*cuir*-latinas nos EUA, as contradições e os conflitos existentes nessa relação transnacional e translinguística.

Os deslocamentos textuais empreendidos por Monalisa Ojeda convertem-se em pensamentos para a construção e a legitimação de uma determinada sensibilidade, quase totalmente invisível na cultura estadunidense. Esse processo de “não existência”, elaborado socialmente, revela aspectos dos regimentos de controle dos imigrantes: mais do que isso, é a base de todo um modo de negação sociopolítica e cultural de vidas e experiências não contabilizadas pelo conceito de cidadania estadunidense, nem alargadas pelos estereótipos. As travestis-*locas* dos textos de Monalisa Ojeda, assim, fazem parte do que Milton Santos (1997, p. 133) nomeia como “cidadanias mutiladas”: atravessadas pela discriminação, pelo preconceito e pela violência, essas identidades evidenciam a “desnaturação da democracia”, ou seja, seus direitos são negados de forma deliberada pelo Estado, que não consegue construir uma lógica democrática e de direitos, apoiando-se em sentidos econômicos e consumistas.

Dessa forma, talvez um estudo mais apurado pudesse demonstrar a profundidade da ausência de experiências travestis-*locas* tanto no que se refere à “cultura estadunidense” quanto à “cultura latina nos EUA”, destacando os apagamentos físicos e simbólicos nos espaços de legitimação cultural e, de certa forma, cidadã. Obviamente, não estamos falando de instâncias fechadas, mas entranhadas. É justamente por tal entrelaçamento que a produção

⁷² “El sueño americano visto desde la altura de unos buenos tacones que la realidad convierte en pesadilla, pesadilla cotidiana. Para estas *biuty queens* la muerte violenta es un gaje del oficio. Los relatos podrían ser muy sórdidos, pero Iván Monalisa tiene el talento de dotar de vitalidad y gracia a sus personajes, te cuenta sus miserias como algo inevitable con humor y sin victimismo, son relatos de supervivencia a las políticas migratorias de Trump, de personajes que bordean todos los peligros urbanos con humor y mucha solidaridad entre ellas. Comparten drogas, chulos, premios de belleza, síndromes y delirios, pero son una comunidad muy unida. Me recuerdan a las vecinas de mi madre, cuando se fue a vivir al pueblo sus últimos años. Las vecinas la cuidaban mucho mejor que lo hubiéramos hecho nosotros. La solidaridad y cariño entre las vecinas viudas de la calle de mi madre es de las cosas más hermosas que recuerdo de mi pueblo natal. No es extraño que Julieta Serrano le dijera a su hijo que no quería que sacara a sus vecinas en sus películas. Las vecinas son sagradas, en toda la amplitud de la palabra.” (ALMODÓVAR, 2020, n.p)

cultural de travestis-*locas* aparecem negligenciadas ou não representadas como sensibilidades válidas.

Para observar a construção dessa ausência, convém destacar os processos históricos e estéticos de formação de modos enunciativos que têm, como objetivo, o “estranhamento” da cisheteronormatividade. São obras abarcadoras de momentos históricos, cuja articulação artística consegue dimensionar o contexto de produção de Monalisa Ojeda, bem como a importância e a inserção de suas narrativas nesse conjunto de experiências artísticas.

Ao forjar outras sensibilidades, esse conjunto plural de obras citadas pode ser lido como “tentáculos” de uma forma de expressão e de produção cuja consciência atravessa subalternidades interseccionadas de gênero, sexualidade, raça, classe social, religião e nacionalidade. Uma metáfora animal (o uso de tentáculos) sintomatiza, de algum modo, as formas pelas quais grupos considerados minoritários têm forjado *deslocamentos*, flexibilizações, dessegmentações e descaracterizações culturais em certos contextos históricos e espaciais.

Por certas qualidades e desvios, esses textos levantam o conceito de “literatura menor”, elaborado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, em 1975. A noção, antes de tudo, liga-se à ideia de “desterritorialização”: diz respeito à (des)vinculação cultural (no espaço, na língua, no corpo) exercida por grupos contextual e historicamente subalternizados. Para os filósofos, o sentido político é inerente ao texto literário (e também a toda arte). Ser “menor” consiste, nessa operação, em conjugar aspectos de variação, diferença e infração em relação a todos os modelos hegemônicos, historicamente imperantes de “qualidade”, “linearidade”, “evolução” e “completude”. Esses aspectos, em literatura, estão ligados aos processos de instituição e manutenção dos cânones (obras basilares que gerenciam a história do mundo ocidental), em detrimento de certas produções excluídas, desprivilegiadas e desqualificadas.

As potências de uma “literatura menor” residem na capacidade de elaborar dessacralizações e, ao mesmo, “infecções” em um organismo saudável mantido sob certos aspectos de espaço, língua, desejo, corpo, gênero e raça. Na obra *Kafka: por uma literatura menor* (1975), o conceito de “literatura menor” liga-se a *deslocamento*: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 35). Não se trata simplesmente de um mero uso comum do idioma ao qual se é estrangeiro, mas é o processo de *tornar* estrangeira a língua que se usa; contrariar os usos, reinventar e reorganizar sintaxes.

Deleuze e Guattari (2017, p. 39) apresentam as três características das “literaturas menores”: a desterritorialização da língua, a ligação do individual ao imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação. Esses modos de articulação do literário colocam o “menor” como desconstrução potencial. “Desterritorializar” é operar adaptações e desvios em projetos nacionalistas-coloniais-europeus, como a produção de um não lugar que estranha as identidades, as línguas e os espaços hegemônicos e potencializa outros imaginários e sensibilidades.

“La gata siamesa”, texto de abertura da coletânea *La misma nota, forever*, evidencia essa menoridade ao encenar um espaço articulado de uma enunciação corporal e discursiva não normativa. A narrativa espreita um acontecimento, uma situação, um fragmento de memória ao narrar a transação sexual da narradora, uma travesti-*loca*, com um cliente chamado Isaac, descrito com “um rosto de menino: doce, pálido e com olhos transparentemente azuis” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 10, tradução minha),⁷³ em luta contra um câncer. O encontro se desenrola em um bar, onde outras travestis e clientes conversam e negociam, bebem e consomem drogas. A partir da presença de um mecanismo sensorial (tocar o rosto, acariciar as pernas, beber e cheirar cocaína, morder a orelha), a narrativa constrói um jogo sexual entre a narradora e Isaac, terminando no apartamento do cliente, localizado no Brooklyn.

O principal caráter de menoridade do texto está disposto na linguagem, sendo perceptível logo no início do texto:

O bar está repleto de telas de TV transmitindo filmes pornôs, homens com homens que não parecem homens. São caras com silicone, com implantes de água salina. Homens que tomaram hormônios. Enquanto isso, eu sou uma travesti. Algo com raízes mais antigas, quase míticas (MONALISA OJEDA, 2016, p. 8, tradução minha).⁷⁴

O vocábulo “travesti” elabora uma questão conceitual. Ao nomear-se como “travesti”, institui-se uma dimensão política e linguística no texto: diferenciando-se de nomenclaturas higienizadas como *transexual* ou redutoras, como *transvestite*, a narradora subverte os processos históricos de significação, cujos imaginários ligam-se à precariedade e à vulnerabilidade. Desse modo, esse texto funciona como experimentação de linguagens e

⁷³ “una cara de niño: dulce, palido y de ojos transparentemente azules” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 10).

⁷⁴ “La barra está llena de monitores de televisión que muestran películas pornográficas, hombres con hombres que no parecen hombres. Son hombres con silicón, con implantes de agua salina. Hombres que han tomado hormonas. En cambio yo soy una travesti. Algo de origen más antiguo, casi mitológico” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 8).

subjetividades desafiante às normas de gênero, de sexualidade e de comportamentos em uma sociedade que vê as travestis-*locas* como “a outra”, desqualificada nos processos de cidadania, de humanidade e de enunciação. Nesse cenário, a narradora é uma observadora (sexualmente) ativa, que descreve o espaço a partir de seus próprios termos.

As figuras de Isaac (nome de origem hebraica, que significa “filho da alegria”, mas que na narrativa nomeia uma personagem melancólica e apática) e da gata siamesa são sintomáticas para compreender as potências mobilizadas pela enunciação travesti-*loca* nesse texto. A emergência de uma identidade e de uma linguagem, na obscuridade de espaços que desafiam a cisheteronormatividade (o quarto, o bar), torna-se possível somente a partir de uma sabedoria e uma memória necessária às travestis-*locas*, adquiridas na atividade-trincheira da prostituição. É a substância de uma escrita atenta e sensivelmente observadora. Exercendo a atividade do sexo pago, a narradora conhece Isaac e o drama da doença terminal:

Me aproximo bem sexy, perguntando como ele está. Diz que mais ou menos. Pergunto a razão e responde o que eu já sei. Que está cansado de tanta medicação. De tantos anos com esse câncer que não vai embora. Para animá-lo, digo que não está com a aparência de uma pessoa doente. Digo que ele é bonito, de cabelos castanhos e olhos claros, tem um bom emprego, um apartamento chique e uma gata siamesa muito fofa, chamada Mimí. Ele me olha, surpreso. Como posso saber tudo isso? E então tenho que lembrá-lo de que já saímos muitas vezes juntos, que sempre conversamos, que sempre tivemos uma boa foda. E que, além disso, ele me paga muito bem. (MONALISA OJEDA, 2016, p. 8-10, tradução minha).⁷⁵

A narrativa é inteiramente escrita em espanhol, recorrendo uma vez ou outra a expressões em inglês. A normatividade discursiva é desestruturada à medida que essas expressões deslocam sentidos e promovem fissuras, como quando diz “Quero deixar ele sozinho por um minuto. Sei que esta noite ele será o meu *one night stand plus money*” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 10, tradução minha),⁷⁶ em que a expressão em inglês (referindo-se a usufruir de uma noite de sexo sem compromisso, cujo valor pago é compensatório) interrompe a sequência e muda os códigos (*code-switching*), evidenciando o manejo de uma escrita de fuga, de escape de *cistemas* (do corpo, da língua) cisheteronormativos, não reprodutivos.

⁷⁵ “Me acerco muy coqueta, preguntándole cómo le va. Él me dice que más o menos. Yo le pregunto por qué. Me dice lo que ya sé. Que está cansado de tanta medicina. De tantos años con ese cáncer que no desaparece. Yo para subirle el ánimo le digo que no se ve como una persona enferma. Que es bien parecido, de cabello castaño y ojos claros, que tiene un buen trabajo, un regio departamento y una gata siamesa muy bonita que se llama Mimí. Me mira asombrado. Cómo puedo saber tanto de él. Y entonces tengo que recordarle que ya nos hemos ido muchas veces juntos. Que siempre conversamos. Que siempre hemos tenido buen sexo. Y que además me paga muy bien” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 8-10).

⁷⁶ “Quiero dejarlo a solas por un minuto. Ya sé que esta noche él será mi *one night stand plus money*” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 10).

Em outro momento, quando a narradora conversa, no bar, com uma travesti-*loca* mexicana chamada Mirella, outras comentam sobre a dificuldade de “fazer o dinheiro”: “É preciso chegar cedo para conseguir alguma coisa. Claro. *The early bird gets the early worm*” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 10, tradução minha⁷⁷). O uso da expressão em inglês articula a relação das personagens com a cotidianidade e a tradição anglo-americana; uma relação estruturada a partir da dubiedade da linguagem, da sobreposição do ordinário e do subversivo. Em espanhol, a expressão *The early bird gets the early worm*⁷⁸ lembra “El pájaro madrugador atrapa el gusano”, enquanto em português se assemelha a “Deus ajuda a quem cedo madruga”. O emprego dessa expressão em inglês reitera a necessidade do gosto pelo trabalho e pela compensação, pelo usufruto das oportunidades, pela eficiência e pela disciplina em uma sociedade fascinada por ideais capitalistas de meritocracia: o “pássaro” que acorda cedo tem mais chances de colher resultados – ainda que este imaginário signifique modos não conscientes de exploração e precariedade.

Por outro lado, paralelamente, a expressão carrega uma conotação sexual cuja potência desloca sentidos cisheteronormativos: no discurso da narradora, a dubiedade da expressão sugere também uma espécie de “sexo oral matinal”, uma insinuação sexual, um estímulo, uma excitação, segundo o Urban Dictionary (2007): “Em uma relação homossexual, o sujeito venturoso que acorda primeiro e faz um boquete no parceiro sonolento, como um chamado para acordar”.

O “coeficiente de desterritorialização”, do qual fala Deleuze e Guattari (2017, p. 36) sobre a obra de Kafka, neste caso, afeta o próprio uso da língua. Tal como “roubar a criança no berço” e “dançar sobre a corda bamba” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 41), Monalisa Ojeda traça “estranhos usos menores” do inglês e do espanhol, justamente pela impossibilidade histórica de uma travesti-*loca*-prostituta narrar e escrever que não seja por meio dessas línguas (ou narrar e escrever, simplesmente). Então, ela escapa dos paradigmas, arranca das línguas os “pontos de subdesenvolvimento que desejam esconder”, desfaz os usos burocráticos, estatais, ocidentais e colonizados e permeia outros modos de representação:

Servir-se do polilinguismo em sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor o caráter oprimido dessa língua a seu caráter opressivo, achar os pontos de não cultura e de subdesenvolvimento, as zonas de terceiro mundo

⁷⁷ “Que hay que llegar más temprano para hacer algún dinero. Claro. *The early bird gets the early worm*” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 10).

⁷⁸ A expressão aparece pela primeira vez no livro *Remaines Concerning Britaine*, na edição póstuma de 1636, do historiador britânico William Camden. Entretanto, outros dicionários como *English Proverbs and Proverbial Phrases: A Historical Dictionary* (1929), de George Latimer Apperson, mapeia a presença do provérbio desde 1605 (APPERSON, 1929, p. 173). Link: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.147398/page/n1/mode/2up>.

linguísticas por onde uma língua escapa, um animal se enxerta, um agenciamento se instala (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 53).

A obra de Monalisa Ojeda pode ser considerada “literatura menor”, pois apresenta textos que, não obstante, reverberam a não linearidade e a temporalidade difusa a partir de histórias atravessadas de travestis-*locas* em uma sociedade organizada sobre preceitos cisheteronormativos. O que pode uma travesti-*loca*-prostituta escrevendo em *spanglish* nos EUA? Com experiências e linguagens institucionalmente silenciadas, quais são as potências de uma enunciação sob esse ponto de vista e de todas as suas intersecções?

Carente de referências culturais, fruto do processo de silenciamento e de exclusão orquestrado pelo Estado, a travesti-*loca*-prostituta *desloca*, dessacraliza, transforma e remodela o estatuto da própria língua que a exclui. Assim, a construção de uma “consciência menor” se relaciona a uma consciência de desfiguração de modelos, como descreve Maria Cristina Batalha (2013, p. 115): “[...] é desviar do padrão, extrapolar o critério de medida já conhecido. É criar o novo, em que impera a ausência de talentos, de cânones ou de qualquer tradição balizadora com a qual o escritor tenha de dialogar”. Dessa maneira, as “narrativas menores” de Monalisa Ojeda constroem potências ao articular interrupções ao nível sintático e semântico (na alternância de códigos e sentidos), mas também desconexões e repetições temáticas (repetir é não se deixar adestrar). Na definição de valeria flores (2013, p. 3, tradução minha):

interrupção: modo poético de cortar uma conversa para a qual não foi convidadx, mas da qual se é objeto de sua dicção. procedimento afetivo de desconectar o circuito do sofrimento infinito. prática política de dismantelar as convenções do escutável. indisciplina de um saber que irrompe nas coordenadas do corpus hegemônico de saberes. falha na serialização subjetiva em que múltiplas vidas exigem passagem perfurando a língua do poder. desejo de violentar todo o universo hierárquico de crenças. inversão do olhar, virada discursiva. intervalo causado pela implantação de uma ferida pequena de problemas na reiteração de um hábito perceptivo ou mental.⁷⁹

A interrupção é um ato discursivo contra a normalidade daquele que nomeia e detém o poder sobre a palavra; um contradiscurso. A narrativa em questão reafirma, desse modo, o caráter de prática cultural e política do literário ao produzir, temática e formalmente, o

⁷⁹ “interrupción: modo poético de cortar una conversación a la que no fuiste invitadx pero de la que se es objeto de su dicción. procedimiento afectivo de desconectar el circuito del sufrimiento infinito. práctica política de dismantelar las convenciones de lo escuchable. indisciplina de un saber que irrumpe en las coordenadas del corpus hegemónico del conocimiento. falla en la serialización subjetiva en la que múltiples vidas exigen pasaje perforando la lengua del poder. deseo de molestar todo universo jerárquico de creencias. inversión de la mirada, giro del habla. intervalo provocado por la implantación de un piquete de problemas en la reiteración de un hábito perceptivo o mental.” (flores, 2013, p. 3).

deslocamento de saberes, desejos, discursos previamente sancionados e dominantes e conceitos como humano, morte, homem/mulher, língua e desejo.

A interface com a animalidade, por exemplo, estrutura-se por meio do cotejo de dois termos presentes nos enunciados (humano/animal). O jogo comparativo vincula e desfigura a imagem de um corpo organizado, localizado e funcional (reprodutivo). A referência, a comparação e a citação animal permeiam a obra de Monalisa Ojeda: na delicadeza de “[...] mariposas noturnas em plena Times Square e nos fins do século XX” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 49, tradução minha⁸⁰); na potência de garras e pés que suportam o concreto da cidade: “Silvia conhece as ruas de Nova York tal como as ratas” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 86, tradução minha⁸¹); ou na destreza e atenção: “Mas entre os comensais, os rostos podem ser muito bem distinguidos, como gatos que sabem ver à noite” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 110, tradução minha⁸²).

Nas palavras de La Furcia (2022, p. 150), esta referência ao animal não é a personificação das maricas e *locas*, um conceito êmico difundido ou uma maneira pela qual elas se nomeiam. Ao contrário, essa forma revaloriza suas trajetórias vitais de forma oposta à bestialização demoníaca com a qual habitualmente estes corpos foram concebidos e interpelados nos diversos contextos globais.

Desse modo, o espectro de uma “história menor”, pois dúbia, interruptiva e polissêmica, atravessa as personagens de “La gata siamesa”, a narradora, Isaac e Mimí. Corpos permeados por processos de significação e deslocamento: corpo-travesti-*loca*, corpo-doente e corpo-animal. Corpos contaminados pelos discursos da racionalidade e da funcionalidade. Como o corpo-doente e animal, a travesti-*loca* emerge dos enunciados jurídicos, médicos, jornalísticos, culturais e biológicos como “a outra sem dicção”, prefigurada como matéria útil para a reafirmação/racionalização da normalidade, da vitalidade, da consciência e da civilidade.

Em “La gata siamesa”, a figura/presença do animal é parte de uma estrutura narrativa que entrelaça e discute os sentidos entre morte, desejo e corporeidade. Mimí é o animal observador que se acaba misturando à cena, às imagens e às ações, atravessando o próprio olhar da narradora, estando e não estando à vista: “Uma vez dentro, pedi a ele para não acender as luzes, pois a iluminação que vinha da rua e atravessava as janelas era mais do que

⁸⁰ “[...] mariposas nocturnas en pleno Times Square y a fines del siglo XX” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 49).

⁸¹ “Silvia conoce las calles de Nueva York sólo como las ratas lo hacen” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 86).

⁸² “Pero entre los comensales se pueden distinguir muy bien los rostros, gatos que saben ver de noche” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 110).

suficiente. Sua gata Mimí está em um canto, imóvel, como uma pequena estátua egípcia” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 12, tradução minha⁸³).

A pedido da narradora, as luzes do quarto se mantêm apagadas. E somente a iluminação externa atravessa a cena: Isaac chupa o pênis ereto e cheio de cocaína da narradora, enquanto a sua gata siamesa, Mimí, acompanha a performance/transação em um canto do cômodo. Esta passagem da narrativa recebe um tom direto, rítmico: “Vamos para o seu dormitório. Tiro a minha roupa e a dele. Coloco um pouco de coca na cabeça do meu pau duro. Então, Isaac mama até cansar” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 12, tradução minha⁸⁴).

Durante a transação, a gata acompanha Isaac, vê seu dono succionar a cocaína do pênis da travesti-*loca*. O cansaço do corpo saturado de medicações se confunde com o êxtase (o gozo) ao fim do ato, caracteristicamente apressado – como a própria narração. Enquanto a narradora se veste, Isaac chama um táxi para levá-la novamente a Manhattan. A narrativa termina, como o próprio encontro-sexo desconhecido entre a narradora e Isaac, prostituta e cliente, de forma isocrônica:

Antes de nos despedirmos, antes de abrir a porta, Isaac acende as luzes do apartamento. Vejo claramente a sua gata Mimí descansando em seus braços. Vejo claramente o amplo apartamento. Vejo claramente o rosto de Isaac. Vejo claramente que tudo tem a cor das cinzas (MONALISA OJEDA, 2016, p. 14, tradução minha⁸⁵).

O caráter monocromático apresentado ao fim sugere a (di) fusão de desejos e da própria ideia de corpo total e integral. A monocromia exibida pelo olhar da narradora se estabelece como artefato de experiência (pela presença dos sentidos, o cheiro, a visão, o gosto e o tato) e revela a efemeridade (da existência, de uma relação casual, *one night stand plus money*). Esse aspecto também estabelece sentidos, em alguma medida, com uma noção de “vibrações em frequência” presente em toda a coletânea *La misma nota, forever*: a caminhada das personagens pela cidade, as batidas do coração, a respiração, o sexo rápido, a tentativa e a necessidade impetuosa de sobrevivência.

⁸³ “Una vez adentro le pido que no encienda las luces. Que con la luz de la calle que entra por los ventanales es más que suficiente. Su gata Mimí está en un rincón, inmóvil como una pequeña estatua egipcia.” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 12).

⁸⁴ “Nos vamos a su dormitorio. Me desnudo. Lo desnudo. Pongo algo de coca hasta el cansancio.” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 12).

⁸⁵ “Antes de despedirmos, antes de abrir la puerta, Isaac prende las luces del departamento. Veo claramente a su gata Mimí que reposa en sus brazos. Veo claramente el amplio departamento. Veo claramente la cara de Isaac. Veo claramente que todo tiene el color de las cinzas” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 14).

A imagem descrita pela narradora, por fim, expressa uma relação entre os corpos presentes na cena. Mimí, a gata, é a “outra” que observa, como a gata de Jacques Derrida frente à nudez – ou aquilo produzido e imaginado sobre a nudez:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. E nesses momentos de nudez, diante do olhar do animal, tudo pode me ocorrer, eu sou como uma criança pronta para o apocalipse, *eu sou o próprio apocalipse*, ou seja, o último e o primeiro evento do fim, o desvelamento e o veredito (DERRIDA, 2002, p. 31).

Ao observar, *olhar o olhar*, imóvel, o “animal” produz o incômodo. Derrida, em *O animal que logo sou* [*L’animal que donc je suis*], reflete sobre os limites e as relações entre o humano e o animal, a maneira como a produção de certas diferenças dinamiza culturalmente o homem e a sua caracterização como *totem* da ocidentalidade:

É como se os homens desta configuração tivessem visto sem terem sido vistos, como se tivessem visto o animal sem terem sido vistos por ele, sem se terem vistos por ele: sem se terem visto vistos nus por alguém que, no fundo de uma vida dita animal, e não apenas pelo olhar, tê-los-ia obrigado a reconhecer, no momento da destinação, que isso tinha a ver com eles (DERRIDA, 2002, p. 33-34).

A esfera crítica presente no texto de Monalisa Ojeda precede a discussão sobre a própria constituição do humano, demarcado pelo “homem”, essa figura racional e incontornável do Ocidente, detentor da linguagem. Tanto o corpo travesti quanto o corpo doente e o corpo animal são atravessados pelos saberes de delimitação e de protocolo da “humanidade”. Assim, é na matéria vivida, ouvida e vista que Monalisa Ojeda orchestra sua escrita: a literatura torna-se alimento de tensão/tesão, internalizando processos externos e construindo a possibilidade de resistir à ronda da morte – succionando o pênis ereto da travesti-*loca*, em busca algum resquício de vida, vitalidade, sobrevivência.

O projeto literário (e político) de Monalisa Ojeda, nesse sentido, está atravessado por dinâmicas de criatividade na linguagem, nas quais a menoridade é portadora de devir, pois vincula a figura da travesti-*loca* (e sua enunciação) à desestabilização de signos, sentidos, desejos e discursos dominantes. Monalisa Ojeda escreve como “um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 39), vasculha a escuridão das noites com olhos de gatas *callejeras*, de “gueisha urbana y nocturna” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 50), rememora histórias breves e urgentes, dá sentido a existências complexas, gesta dinâmicas afetivas e coletivas; funda um imaginário.

A condição *high* dessas narrativas ressoa nos conteúdos: os temas são as transações sexuais, a experiência da rua (com a sorte e a perspicácia para continuarem vivas), as negociações sexuais e o consumo de drogas. As narrativas tecem trajetórias, geografias textuais e sexuais de mulheres despertas que atravessam as noites, que falam de tudo e de nada, elaboram silêncios necessários e caminham *high* por Nova York: “Chapadas, parecendo baratas tontas” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 81, tradução minha⁸⁶). Nesse contexto, ao usar o termo “barata tonta” ou “cucaracha”, Monalisa Ojeda articula, nessa expressão, componentes que atravessam a cotidianidade estadunidense para criar uma linguagem própria, menor, desfigurativa: enquanto “fumigada” é um termo utilizado dentro do espanhol americano para designar uma “pessoa alterada por uso de bebidas ou drogas”, “cucaracha” é usado para descrever ou produzir uma comparação com as “baratas”. Nos EUA, “cucaracha” é uma expressão utilizada de maneira pejorativa (assim como o *queer*) para nomear imigrantes latino-americanos/as. Assim, ao empregar essa palavra, a autora politiza uma identidade a partir do uso desestabilizador da língua.

Estas são as travestis-*locas* de Monalisa Ojeda: mulheres que atravessam noites ruins e se escondem da polícia; caminham e encenam uma multidão. Impregnadas de memória, as narrativas registram, como gesto documental consciente, histórias menores, histórias não documentadas e enfileiradas em uma frequência constante, de vibrações, de *deslocamentos*; histórias que acontecem e reverberam antes da primeira sentença e depois da última.

2.4 Vulnerabilidade e cidadania: “Los claveles de Jennifer”

Depois de ser esquartejado, um corpo jamais retorna a seu estado íntegro, de modo que o nosso corpo – esquartejado intergeracionalmente – é testemunha do fato de que a integridade se constitui na aliança. Que nossos corpos partidos encontram extensão e órgãos uns nos outros e nas coisas – nas flores, na terra.

Jamais fomos humanas e por isso podemos ser flor e merda e sagradas.
(MOMBAÇA, 2021, p. 115)

Em “Los claveles de Jennifer”, presente em *Las biuty queens*, a narradora apresenta a história de Jennifer, uma travesti-*loca* e prostituta hondurenha encontrada morta em um quarto de hotel de Nova York no inverno de 1997 – possivelmente assassinada por um cliente.⁸⁷ De maneira poética, especialmente, a narrativa de Monalisa Ojeda ilustra uma das

⁸⁶ “— Fumigadas como cucarachas” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 81).

⁸⁷ Nesse quadro, sublinho as semelhanças, por exemplo, entre esta narrativa de Monalisa Ojeda, a história de Angie Xtravaganza, apresentada no documentário *Paris is Burning* (1991), e a trajetória de vida e morte da personagem Candy Ferocity, da série televisiva *Pose* (2018).

problemáticas centrais desta pesquisa, articulando os estudos decoloniais e a produção literária travesti-*loca*: a questão da morte (e a relação da narradora e das personagens com este elemento) presente no dia a dia, nas relações e nas memórias de travestis-*locas*.

As *locas* continuavam a “fazer” clientes nos bares. E também “faziam” clientes na rua. Subindo e descendo de carros. Ninguém nos dizia para ter cuidado ou ter em mente o ocorrido com Jennifer. Como se fosse algo normal, algo quase cotidiano. **Como diria Angie Xtravaganza, a mãe da Xtravaganza House, esses assassinatos eram parte do que significava ser uma transexual em Nova York.** Embora eu acrescento que isso integrava a vida de uma trabalhadora sexual pouco antes da virada do milênio e da queda das Torres Gêmeas (MONALISA OJEDA, 2019, p. 43, tradução minha, grifos meus).⁸⁸

De modo sintomático, conforme o excerto apresentado, a morte atravessa os textos de Monalisa Ojeda – seja em sua instância cômica e irônica (“Ortiz Funeral Home”), ou mesmo de caráter melancólico (“Lorena, la chilena” e “La gata siamesa”) –, abarcando sentidos reveladores sobre a constituição de uma “estrutura mortífera” que constrói e reforça a vulnerabilidade e a precariedade dos corpos dissidentes, em confronto com o regimento do Estado-nação.

Logo no início da narrativa, deparamo-nos com a morte de Jennifer:

Eva nos contou. Na noite anterior, Jennifer foi encontrada enforcada em um dos quartos do hotel. As flores foram colocadas para ela. Muitas de nós que frequentávamos o Edelweiss não a conhecíamos, pois ela frequentava outro bar chamado Sally’s, que na época ficava na rua 43, em frente ao antigo edifício do *New York Times* (MONALISA OJEDA, 2019, p. 41, tradução minha⁸⁹).

Jennifer foi encontrada enforcada em um quarto de hotel. O sufocamento, o arranque gradual e brutal do ar que corria e alimentava o seu corpo – o ar que nos possibilita articular palavras, respirar, viver – denuncia a linguagem desta violência: não se trata apenas da interrupção de um elemento vital para os pulmões, cérebro; trata-se de um sentido, um espectro (*Por isso é que os poemas têm ritmo / – para que possas profundamente respirar.// Quem faz um poema salva um afogado*, diria Mario Quintana [2005, p. 46]). Assim, ter olhos,

⁸⁸ “Las locas seguíamos haciendo clientes en las barras. También haciéndonos clientes en la calle. Subiéndonos y bajándonos de carros. Nadie nos decía que tuviésemos cuidado o que tuviésemos presente lo que le había pasado a Jennifer. Como si fuera algo normal, algo casi cotidiano. Tal como diría Angie Xtravaganza, la madre de Xtravaganza House, esos asesinatos eran parte de lo que significaba ser una transexual en Nueva York. Aunque le agregaría que era parte de la vida de una trabajadora sexual justo antes del cambio del milenio y de la caída de las Twin Towers” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 43).

⁸⁹ “Eva nos contó. La noche anterior Jennifer había aparecido ahorcada en una de las habitaciones del hotel. Las habían puesto para ella. Muchas de las que íbamos a Edelweiss no la conocíamos, pues frecuentaba otra barra llamada Sally’s, que en ese entonces quedaba en la 43, al frente del antiguo building del New York Times” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 41).

boca, rosto, pele e língua não basta para a personagem assegurar o direito à vida: esta morte é parte de uma política civil e estatal contra travestis-locas no contexto da narrativa, porque rouba da personagem a sua própria respiração, a sua própria humanidade.

A palavra enunciada internamente é “transfeminicídio”. Trata-se de um termo possível para articular a constituição sistemática de políticas reproduzidas e reforçadas contra os corpos dissidentes de gênero. Para Berenice Bento (2016, p. 51):

O transfeminicídio, tal qual o feminicídio, se caracteriza como uma política disseminada, intencional e sistemática de eliminação das travestis, mulheres trans e mulheres transexuais, motivada pela negação de humanidade às vítimas. O transfeminicídio seria a expressão mais potente e trágica do caráter político das identidades de gênero. A pessoa é assassinada porque, além de romper com os destinos naturais do seu corpo-sexual-generificado, o faz publicamente e demanda esse reconhecimento das instituições sociais.

Por esse ponto de vista, as travestis-locas-imigrantes, por destituírem as matrizes de constituição do considerado “humano”, assentadas em modelos binários, na diferença sexual, de gênero, de linguagem e de corpo, são as consideradas “não exemplares”, como párias, seres abjetos; ao mesmo tempo, são “estruturantes para o modelo de sujeitos que não devem habitar a Nação” (BENTO, 2016, p. 51). A violência contra Jennifer, dessa forma, é a tentativa de reestabelecimento das normas qualificadoras do gênero: “Talvez tivesse saído com um cliente, e ele, pensando estar com uma mulher, na hora de consumir os fatos descobriu que havia sido enganado por uma *loca*, e numa explosão de fúria a teria enforcado” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 41).⁹⁰

“Los claveles de Jennifer” conjuga sintomaticamente o processo de desumanização em curso, constituindo, pelo discurso da narradora, a impossibilidade de estruturar uma narrativa completa, com os detalhes do caso ou com a certeza (o vocábulo “talvez” denuncia esta vacilação). Não há investigação policial nem qualquer movimentação estatal ou civil em relação ao assassinato da personagem – resta apenas o *cislêncio* fúnebre, como descreve abigail Campos Leal (2021, p. 200).

No discurso da narradora, não há indícios claros de Jennifer ter sido realmente assassinada por um cliente após este descobrir que ela não era uma “mulher de verdade”, no entanto, essa ausência de certeza representa a forma costumeira com que as travestis-locas são destituídas de vida, permeadas pelo ódio e desejo em torno de seus corpos. Para Héctor

⁹⁰ “Quizá se había ido con un cliente y él, pensando que estaba con una mujer, a la hora de consumir los hechos y descubrir que había sido engañado por una loca, de la furia que tendría encima la habría ahorcado” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 41).

Andrés Rojas (2020, p. 127), em sua leitura, a morte de Jennifer também aponta um aspecto coletivo: “A morte de uma delas, que vive ou sobrevive em comunidade, é uma ameaça à segurança do grupo, é uma ferida que toca a todas”.⁹¹

O transfeminicídio integra uma estrutura de precarização e desumanização das vidas de travestis-*locas* – em várias partes do mundo, também denominada por Aren Z. Aizura (2014, p. 129) como “processos institucionais de negligência deliberada e descartabilidade”,⁹² reconhecidos por alguns autores e autoras como “necropolíticas *queer*”. Partindo do conceito de “necropolítica”, de Mbembe (2018), que analisa a centralidade da morte na subalternidade, a partir da raça, da guerra e do terror, Jin Haritaworn, Adi Kuntsman e Silvia Posocco entendem a “necropolítica *queer*” como a lógica-projeto no qual as diferenças sexuais, de classe, de raça e de gênero são cada vez mais intrínsecas aos aparatos hegemônicos e às técnicas de governança, de modo que institui a “morte prematura” (GILMORE, 2007) para aquelas consideradas não assimiláveis em regimes de direito e representação. A imagem do velório de Jennifer também aporta sentidos em relação a essa lógica:

Disseram-me que La Fernando, minha amiga colombiana, começou a chorar alto quando a viu no caixão.
Dizem que ela parecia uma boneca encaixotada. Vestiram-na com uma blusa de gola alta para que as marcas do estrangulamento não aparecessem. Cremaram-na no dia seguinte ao velório e enviaram suas cinzas para Honduras. Parece que ninguém se atreveu a contar aos parentes como ela morreu. Eles só perguntaram se ela havia deixado algum dinheiro. Dizem que Diva, a panamenha, pagou todas as despesas. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 42, tradução minha).⁹³

Além da exposição inevitável do corpo assassinado (a tentativa de esconder as marcas do estrangulamento), o ato da cremação também sugere, em certa medida, a redução material e simbólica daquele corpo: diminuí-lo de tamanho, de forma, sumir com ele, até que nada mais reste neste espaço, perfazendo uma ausência deliberada, sendo necessário que as cinzas sejam devolvidas à família (de sangue) – mesmo que seja em outro país, mesmo que não haja qualquer relação afetiva ou de respeito entre seus entes (“Eles só perguntaram se ele havia deixado algum dinheiro”).

⁹¹ “La muerte de una de ellas, que viven o sobreviven en comunidad, es la amenaza a la seguridad del grupo, es una herida que las toca a todas” (ANDRÉS ROJAS, 2020, p. 127).

⁹² “the institutional processes of deliberate neglect and disposability” (AIZURA, 2014, p. 129).

⁹³ “Me dijeron que la Fernando, mi amiga colombiana, se puso a llorar a gritos cuando la vio en el ataúd. Dicen que parecía una muñeca dentro del cajón. La vistieron con una blusa de cuello alto para que no se le notaran las marcas del estrangulamiento. La cremaron al otro día del velorio y enviaron sus cenizas a Honduras. Parece que nadie se atrevió a decirle a los familiares cómo había muerto. Solo preguntaron si había dejado algún dinero. Dicen que Diva, la panameña, corrió con todos los gastos” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 42).

O crime de transfobia, estruturado tanto a partir da violência ao corpo imigrante e *travesti-loca* quanto em relação à ausência de atitude por parte do Estado, reafirma o modo colonial/moderno de organização das vidas, dos desejos, dos saberes e do mundo. Rita Segato (2012, p. 126) argumenta:

[...] muitos dos preconceitos morais hoje percebidos como próprios do “costume” ou da “tradição”, aqueles que o instrumental dos direitos humanos tenta combater, são em realidade preconceitos, costumes, tradições modernos, isto é, oriundos do padrão criado pela colonial/modernidade. Em outras palavras, o suposto “costume” homofóbico [e também transfóbico], assim como outros, é já colonial/moderno e, uma vez mais, encontramos-nos com o antídoto jurídico que a modernidade produz para sanar os males que ela mesma introduziu e continua propagando.

No contexto estadunidense, a estrutura na qual se alicerçam o transfeminicídio e a transfobia engloba um conjunto de ações, discursos e normas que constroem o corpo *travesti-loca-imigrante* como “contaminado” e destituído de vida, desejo, sabedoria e potência, ao mesmo tempo que promove o exercício de nomeação da normalidade⁹⁴ – cujo processo é historicamente situado.

O conceito de cisgeneridade, nesse sentido, abarca a complexidade referente ao decurso de uma existência a todo o momento “impregnada de poder” (BUTLER; SPIVAK, 2018, p. 20), referindo-se a “corporalidades e identidades de gênero que, em suas características e autoidentificações, estejam alinhadas às ideias de corpo e identidades de gênero ‘normais’, ‘não transtornados’, ‘biológicos’” (VERGUEIRO, 2016, p. 252).

Viviane Vergueiro (2016), no entanto, trata o conceito de “cisgeneridade” como ferramenta de análise das posições subalternizadas impostas às *travestis-locas*. A elaboração de uma ideia sobre cisgeneridade, por si só, aponta um trabalho decolonial de reflexão, por ser este a própria crítica ao pertencimento inquestionável, à normalidade naturalizada, tendo a “ciscolonialidade” e a “cisnormatividade” (conceitos cunhados por Vergueiro) formas de ler a organização e a estruturação do Estado:

A cisnormatividade estaria alinhada à heteronormatividade na medida em que se constitui pelas práticas e instituições que legitimam e privilegiam a cisgeneridade como corporalidades e identidades de gênero naturais e mentalmente saudáveis; tais práticas organizam, entre outros fatores, moralidades, ideais de família e Estado, bem como as possibilidades políticas de pensarmos as diversidades corporais e de identidades de gênero.

Outra ideia que, a partir da cisgeneridade, pode proporcionar reflexões críticas acerca das diversidades corporais e de identidades de gênero é a de ciscolonialidade.

⁹⁴ Penso estas questões de forma interseccionada. O gênero, a sexualidade, a classe social, a religião, a nacionalidade, a raça, a cor, a língua, por exemplo, são diversas marcações sociais intrinsecamente ligados a esse processo de reafirmação do considerado “normal” – cujo direito é a cidadania, o reconhecimento estatal.

A organização cisnormativa de ideias morais e familiares é indissociável dos históricos projetos coloniais europeus, cristãos, branco-supremacistas, projetos que instaura(ra)m diferentes formas de colonialidade contra diferenças étnico-raciais, cosmogônicas e de interpretações socioculturais sobre corpos e identidades de gênero. Daí a importância de atrelar os entendimentos e análises sobre cisnormatividade às colonialidades históricas que ainda hoje fundamentam determinadas normatividades (VERGUEIRO, 2016, p. 264-265).

Neste trecho, a evidência estabelecida é a carga (neo)colonial presente na transfobia, no transfeminicídio e nos processos estatais que conformam a ideia de cidadania aos corpos e existências a partir de marcadores complexos de diferença. Desse modo, importa destacar que a colonialidade (de poder, do ser e do saber) não está restrita apenas à exploração política e econômica das colônias, mas na construção, idealização e reafirmação de perspectivas e estruturas de aniquilamento de corpos e identidades não alinhadas ao modelo branco, europeu, cisgênero e heterossexual – conforme enunciado pela própria narradora:

La Fernando disse bem: a polícia não ia investigar a morte de outra loca assassinada, ainda mais prostituta. Eram os riscos que corria. Se houvesse outras duas ou três mulheres estranguladas tal como Jennifer, com certeza começariam a investigar como se algum psicopata andasse solto por aí (MONALISA OJEDA, 2019, p. 43, tradução minha, grifos meus).⁹⁵

Ainda segundo Vergueiro (2016, p. 266), este ordenamento de rastros coloniais vêm reafirmando, por meio de práticas de extermínio, invisibilização, indiferença e subalternização, “formas institucionais e não institucionais de ciscolonialidade que seguem dispositivos necessários à continuidade destes processos”.

Por meio da configuração literária, Monalisa Ojeda reorganiza a morte, retira-a do silêncio, traz à tona, pela linguagem, esses processos enunciados por Vergueiro. A morte, nos textos da autora chilena, principalmente no segundo livro, ilustra as formas pelas quais a exclusão estrutural dos corpos de travestis-locas geram uma consequente desumanização e precariedade. Essa precariedade, no entanto, não é vazia ou nula; carrega sentidos de imposição a um movimento coletivo empenhado tanto pelas personagens quanto pela narradora, cujo discurso articula uma dinâmica coletiva de resistência.

Como em “Los claveles de Jennifer” e “Lorena, la chilena”, a enunciação sobre uma travesti-*loca* morta desafia a escrita dos modos comuns de representação e construção de luto sobre os corpos dissidentes de gênero. São vidas localizadas “para fora” do “humano”,

⁹⁵ “Bien lo dijo la Fernando: la policía no iba a investigar la muerte de otra loca asesinada y más encima prostituta. Eran los riesgos que se corrían. Si hubieran aparecido otras dos o tres estranguladas al igual que Jennifer, de seguro se ponían a investigar por si era un sicópata que andaba por ahí suelto.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 43)

projetadas a partir de imagens e discursos circundantes, promotoras de realidade e de sentido.⁹⁶ Assim, o corpo de Jennifer é como “um local de desejo e de vulnerabilidade física, como um local de exposição pública ao mesmo tempo assertivo e desprotegido” (BUTLER, 2004, p. 20, tradução minha).⁹⁷

Em *Precarious life*, Judith Butler (2004) discorre sobre a dinâmica em torno das vidas passíveis de luto e da escrita do obituário. Para a autora, enquanto algumas existências ocasionam o luto, outras são relegadas à morte, sem qualquer reconhecimento social sobre a dimensão deste viver. A disparidade na distribuição do luto, nesse contexto, indica como as vidas são constituídas de significado, contribuindo para a criação e a sustentação de ideias normativas sobre o considerado “humano”. Em “Los claveles de Jennifer” isso se evidencia quando a narradora diz, em tom de revolta:

Não gostava de falar dos mortos. Os mortos, ela dizia, precisam descansar em paz. E por acaso Jennifer descansa em paz? Já se passaram vinte anos e não encontraram nenhum culpado. É um *cold case*. Eu nunca a conheci, mas as coisas ficam na mente por algum motivo. E há momentos em que estas coisas nos envolvem, em um espiral de energia que transcende o tempo e o espaço (MONALISA OJEDA, 2019, p. 44, tradução minha).⁹⁸

O trecho evidencia esse processo de enlutamento, trazendo à baila uma história permeada de nuances, mas ao mesmo tempo representativa das forças de aniquilamento e esquecimento empreendidas pelas estruturas hegemônicas. Se Jennifer existe nos limites dos discursos da compreensão humana, então, sua morte não apenas recebe pouca atenção, mas de certa forma, torna-se impossível de ser evidenciada. Essa impossibilidade está resguardada na capacidade discursiva de elaborar a negação: o discurso é a primeira instância de negação dos corpos que não importam (BUTLER, 2004, p. 34). A partir de uma gramática de supressão da autonomia, o discurso é o primeiro nível configurador da desumanização e de sua ação na cultura; o segundo são as violências.

Neste ponto, pergunto: haveria uma forma de narrar essas mortes? Se não há o obituário, entendido como “o meio pelo qual uma vida se torna, ou deixa de se tornar, uma

⁹⁶ Sobre esta questão, o documentário *Disclosure* (2020), com depoimentos de diversas atrizes, estudiosas e diretoras, discute como o cinema estadunidense construiu a identidade trans como “doida”, “doente” e “transtornada” ao longo das décadas.

⁹⁷ “[...] as a sit of desire and physical vulnerability, as a site of a publicity at once assertive and exposed” (BUTLER, 2004, p. 20).

⁹⁸ “No le gustaba hablar de los muertos. A los muertos, decía, había que dejarlos en paz. ¿Acaso Jennifer descansa en paz? Ya son veinte años y no se ha encontrado a ningún responsable de su muerte. Es un cold case. Nunca la conocí pero las cosas se quedan en la mente por algo. Hay veces en que están destinadas a rodearte en una espiral de energía que traspasa el tiempo y el espacio” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 44).

vida publicamente dolorosa, um ícone do reconhecimento nacional; o meio pelo qual uma vida se torna digna de nota” (BUTLER, 2004, p. 34), então se produz literatura, arte.

Dessa maneira, a narração, como possibilidade remota de enquadramento (ainda que fictício) de uma existência, elabora um processo amplo de reconhecimento – ou mesmo de criação de imagens que persistem em um mundo possível (contra a morte). Monalisa Ojeda agencia, linguisticamente, um modo de escrita que serve à materialização de uma ausência. Em sua estrutura, o conto/crônica projeta o obituário de Jennifer, de modo a inscrevê-la na esfera da palavra e da existência legítima do discurso.⁹⁹

O principal rastro/traço/pista dessa operação se revela no jogo linguístico estabelecido entre as palavras *claveles*, *carnations* e *carne*. Um dia após a morte de Jennifer, conta a narradora, a rua 27, entre a Broadway e a Quinta Avenida, amanheceu forrada de cravos vermelhos. Sete anos depois, a rememoração:

Com a fotografia de Jennifer em mãos, lembrei-me da rua cheia de cravos [*claveles*] naquela noite. Flores que aqui, em inglês, chamam-se *carnations*. Como *carne*. Fui até a loja da esquina sem dizer nada. Comprei uma vela branca e um buquê de cravos. Nós os colocamos ao lado da fotografia. Fizemos uma oração a Jennifer e pedimos que ela descansasse em paz (MONALISA OJEDA, 2019, p. 45, tradução minha).¹⁰⁰

Operando pelo bilinguismo, a narradora usa um tom irônico para aproximar as terminologias (*claveles*, *carnations* e *carne*). Nesse cenário, evoca-se o inglês em uma dimensão violenta e constitutiva: *carnations*, como *carne*, ilustra um corpo igualmente belo e triturado, exposto publicamente, falado, discutido, imaginado e reproduzido (*a carne mais barata da rua é a carne-travesti-loca?*), mas um corpo, uma carne, uma vida também detentora de sensibilidade, beleza e dignidade. Se a flor em questão, simbolicamente, em algumas culturas, emite o sentido de “bênção” e “vitória”, em outros contextos representa uma clara menção à revolta e à indignação (Revolução dos Cravos, em Portugal, na década de 1970) – ou mesmo a uma dimensão cristã, associada à crucificação (os *cravos* [do latim

⁹⁹ Neste contexto, o Museo Travesti del Perú, por exemplo, fundado em 2004 por Giuseppe Campuzano, e estruturado em livro, *Museo Travesti del Perú* (2008), constitui uma espécie de contranarrativa à história nacional peruana, pois destaca a forma como a imprensa oficial registrou a vida de travestis e homossexuais, desde a década de 1960, para, posteriormente, elaborar um obituário histórico das mortes desses sujeitos.

¹⁰⁰ “Con la fotografía de Jennifer en las manos recordé la calle llena de claveles de esa noche. Flores que aquí, en inglés, se llaman carnations.

Como carne.

Bajé sin decir nada a la tienda de la esquina. Compré una vela blanca y un ramo de carnations. Los pusimos junto a la fotografía. Le hicimos una oración a Jennifer y pedimos que descansara en paz” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 45).

clavus] eram pregos utilizados nas ferraduras dos cavalos e na condenação de “criminosos”) e à reencarnação (*incarnation*) de Jesus Cristo.

Essas interconexões simbólicas, ademais, servem para a produção difusa de uma ótica contra-hegemônica, contranarrativa e, também, *cuir* decolonial, pois aponta para outra história, outra perspectiva: a pluralidade de sentidos opera no esgarçamento das imagens sociais, religiosas e políticas de construção e legitimação do humano (em sua lógica binária pautada pelos signos masculino/feminino, cisgênero/transgênero, sagrado/profano).

A narração de Monalisa Ojeda institui-se de forma contrária e resistente à própria impossibilidade do narrar, de *fazer do Verbo carne*: “Não importava o que acontecia com pessoas como nós. Jennifer não tinha família para brigar por ela” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 43, tradução minha).¹⁰¹ Nesse contexto, a narração conjuga a própria tentativa de sobrevivência e resistência aos meandros da cisheteronormatividade e da ciscolonialidade. A linguagem, como meio de construção e narração do obituário, atua como instrumento da memória: o ato de não esquecer a morte de Jennifer – e contá-la – coloca o corpo da travesti-*loca* como o campo sensível das feridas e violências neocoloniais. Os atos de narrar e lembrar, assim, constituem arquivos de um saber decolonial (BAKSHI, 2018), de uma estratégia decolonial de sobrevivência – pois a morte de uma significa a morte de todas, o estilhaçamento de uma comunidade:¹⁰²

Eu, sem dizer uma palavra, peguei a fotografia em minhas mãos e pensei em todas as minhas amigas mortas. Pensei em Amanda, a trans afro-americana que tinha um rosto invejado, apunhalada em pleno Port Authority. Seu assassino saiu da prisão em menos de sete anos. Pensei em uma loira colombiana que parecia uma boneca Barbie e que foi assassinada na Austrália. Ela viajava por todas as partes do mundo “fazendo” seu dinheiro (MONALISA OJEDA, 2019, p. 45).¹⁰³

Pode-se vislumbrar, nessa perspectiva, um traço perceptível nas narrativas de Monalisa Ojeda: a presença da morte e da tragicidade rondando suas personagens travesti-*locas*. Do mesmo modo, na perspectiva de abigail Campos Leal (2021, p. 31), a partir de um ponto de vista *cuir sudaka*, essas imagens/passagens/narrativas, embora apresentem dimensões violentas, tratam, sobretudo, de vida: nas palavras torcidas, a vida se impõe; nos

¹⁰¹ “No importaba nada lo que pasaba con gente como nosotras. Jennifer no tenía familia que abogara por ella” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 43).

¹⁰² No Capítulo 4, por exemplo, analiso como a ideia de comunidade, deslocada de modelos hegemônicos, figura como um aspecto fundamental para lermos a obra de Monalisa Ojeda.

¹⁰³ Yo, sin decir palabra, cogí la fotografía entre las manos y pensé en todas mis amigas muertas. En Amada, la trans afroamericana con un rostro que muchas se quisieran, que fue apuñalada en pleno Port Authority. Su asesino salió en menos de siete años. En una colombiana rubia que parecía una muñeca Barbie y que fue asesinada en Australia. Ella viajaba por todas partes del mundo haciendo su dinero (MONALISA OJEDA, 2019, p. 45).

entremeios de sentidos e símbolos, o obituário de Jennifer toma forma, escreve-se e inscreve-se no mundo potencialmente possível – mesmo em seu formato duro e difícil de ser reconhecido.

Ao recontar a história de Jennifer, demarcando-a em uma temporalidade difusa, torcendo os parâmetros que sustentam a lógica de uma “humanidade exclusivamente cisheterossexual-branca”, Monalisa Ojeda coloca em jogo um processo criativo de reafirmação da vida. Isso se dá, principalmente, pelo enfrentamento e recolhimento ao direito de narrar: impõe-se um direito enunciativo, nas palavras de Homi K. Bhabha (2014, n.p), “o direito *dialogico*, o direito de se dirigir e ser abordado, de significar e ser interpretado, de falar e ser ouvido, de fazer sinal e de saber que receberá atenção respeitosa”.

Como uma questão ética e estética, o direito de narrar – em especial a aqueles e aquelas que foram soterrados pelas violências históricas – aporta-se no direito de resposta, de revisão, de construção e criação, de reavaliação, pois é “a *afirmação* de um grito impossível, a re-inscrição de um grito mudo numa outra superfície textual” (LEAL, 2021, p. 37), considerando a repetição e a naturalização de imagens e discursos violentos relacionados às travestilidades.¹⁰⁴

Monalisa Ojeda, perseguindo (in)diretamente esta demanda, sem romantizar a violência (neo)colonial e a precariedade que rondam as travestis-*locas*, traz à tona o desejo e o direito de narrar, rompendo a redução indigna do corpo e da vida de Jennifer; da impossibilidade do obituário nasce a narrativa, a literatura, a própria potência criativa e criadora das travestilidades (INÁCIO, 2012; LEAL, 2021, p. 37).

Na tentativa de questionar estas dinâmicas (neo)coloniais persistentes e vislumbradas nos textos de Monalisa Ojeda, os estudos decoloniais tornam-se ferramentas fundamentais para analisar as relações entre as identidades dissidentes e o enfrentamento aos discursos de aniquilação e subalternização dos corpos de travestis-*locas* na contemporaneidade.

2.5 A decolonialidade como postura

A vida e a morte de Jennifer, as experiências da narradora e de tantas outras travestis-*locas*, enunciadas nos textos de Monalisa Ojeda, prefiguram imagens que necessitam de formas outras de compreensão e de análise das dinâmicas contemporâneas de articulação do

¹⁰⁴ Em minha dissertação de mestrado, *Sereia do asfalto, rainha do luar: configurações da personagem travesti no romance contemporâneo brasileiro* (2020), por exemplo, discuto como a repetição das imagens violentas em relação a corpos dissidentes na literatura – quase sempre sob um olhar masculino e cisgênero – opera na naturalização da exclusão social e da precariedade desses corpos.

poder, da desigualdade, do trabalho e da violência. Nesse sentido, a escolha dos estudos decoloniais, para a interpretação e a argumentação postas nesta tese, justifica-se pela ausência e limitação de pesquisas focalizando a produção de conhecimento e de cultura por parte das travestis-*locas*-prostitutas, ainda que haja um número crescente de trabalhos relacionados aos estudos de imigração e gênero (RODRÍGUEZ, 2020, p. 11).

Neste jogo de afetos – afetar e ser afetado por tantas histórias, outrora relegadas a um brutal silenciamento e morte –, os estudos decoloniais nos colocam frente à tarefa de indagar sobre o “ser” e a “realidade”, e sobre as demarcações e categorizações da modernidade ocidental. Assim, essa abordagem emerge como uma resposta crítica e reflexiva à herança colonial e às estruturas de poder que moldaram o mundo moderno. Como um campo interdisciplinar, os pensamentos e os conceitos desenvolvidos buscam desconstruir a supremacia colonial, desafiar a narrativa dominante e trazer à tona as vozes e as perspectivas subalternizadas ao longo dos séculos, retomando “uma série de problemáticas histórico-sociais que eram consideradas encerradas ou resolvidas nas ciências sociais latino-americanas” (QUINTERO; FIGUEIRA; CONCHA ELIZALDE, 2019, p. 4).

Os estudos decoloniais ganharam destaque a partir das décadas de 1990 e 2000, pelas produções de intelectuais latino-americanos e de diversas regiões do Sul Global. Influenciados por diversas feministas, os trabalhos de Catherine Walsh, María Lugones, Rita Laura Segato, Gayatri Spivak, Ochy Curiel, Glória Anzaldúa, Lélia González, María Galindo, Julieta Paredes, Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado-Torres, entre outros, são considerados fundamentais para o empreendimento de uma análise das relações contemporâneas. A partir de pensadores como Frantz Fanon e Edward Said, esses(as) professores(as) propuseram uma abordagem crítica que atravessa as fronteiras disciplinares tradicionais, abrangendo campos como a teoria pós-colonial, a sociologia, a filosofia e a antropologia.

Nesse espaço de intersecções, a luta decolonial mostra-se presente nos textos de Monalisa Ojeda, ou nos espaços de gestação destes textos, pois, nessa mesma época, Iván Ojeda apresenta *Llanquihue-Santiago*, uma de suas performances mais emblemáticas – reencenada no documentário *El Viaje de Monalisa* (2019), dirigido por Nicole Costa.¹⁰⁵ Após

¹⁰⁵ O documentário *El Viaje de Monalisa* demorou cerca de sete anos para ser produzido. Nele, a diretora chilena Nicole Costa, amiga de Monalisa Ojeda desde a época da universidade, combina gravações particulares e antigas, textos inéditos e imagens atuais para discutir e aprofundar os motivos que levaram a autora a abandonar o Chile, o autoexílio em Nova York e a busca por uma identidade artística e política desde condições subalternizadas: travesti, latina e prostituta. O trabalho foi apresentado e premiado em diversos festivais internacionais, como o DOC NYC 2019, International Documentary Film Festival Amsterdam (2019), Festival

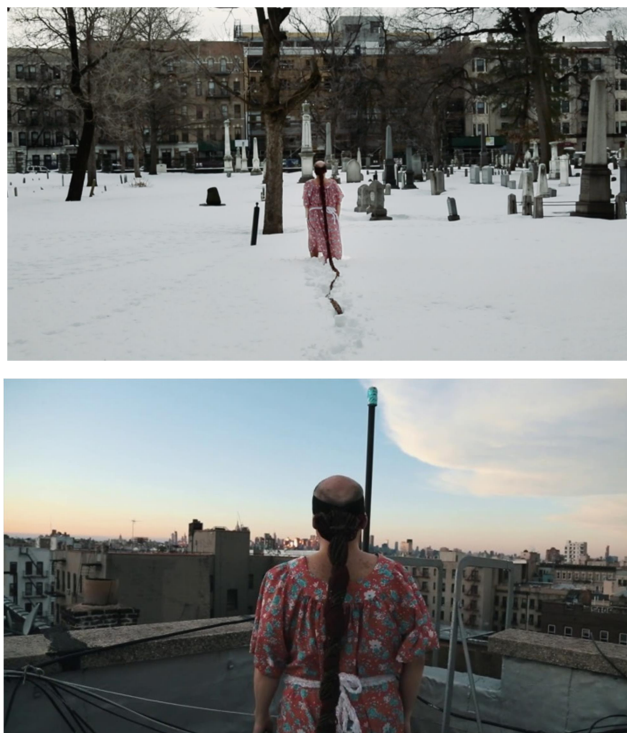
a ditadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990), ainda pairava no Chile uma espécie de “presença inevitável da morte”, com rastros de autoritarismo e de repressão mantendo a lógica de subalternização dos corpos estranhados (SÁNCHEZ VILLARREAL, 2019, n.p.). Nesse período, a experiência traumática da ditadura e as consequências da agenda econômica neoliberal (patrocinada, em certa medida, pelos Estados Unidos) dividiam espaço com um terreno fértil de criatividade e contestação.

Com uma trança de quase cinco metros de comprimento, confeccionada por colegas da Diseño Teatral, a artista elabora irônica e artisticamente a expressão “Se te suelta la trenza” (no Chile, significa “libertar-se de poderes estritos”, “sair do armário”), ao desfilar “solenemente” pela Plaza de Armas. Embora esse contexto esteja presente nos suas produções anteriores, a potência contracultural da performance sistematiza as problemáticas de um país frente ao desafio de elaborar um regime verdadeiramente democrático e antipatriarcal, comprometido com a diversidade e a garantia de cidadania (cultural e política) para todos os corpos e subjetividades.¹⁰⁶



Internacional de Cine de Valdivia (2019), Festival Zinegoak de Bilbao (2020), Festival Cine de Mujeres (2020), Festival Internacional de Cinema Queer – Lisboa (2021), 11º Cinema Tropical Awards (Best U.S. Latinx Film).

¹⁰⁶ O poema “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”, de Pedro Lemebel, por exemplo, publicado em setembro de 1986, é um texto flagrante do embate político das “minorias” sexuais e de gênero, tanto em relação às forças conservadoras quanto às forças progressistas naquele contexto.



Cenas do documentário *El Viaje de Monalisa* (2019), dirigido por Nicole Costa

Na condição de imigrante, a reencenação da performance elabora novos sentidos para o corpo e a identidade da artista em cena – agora em um contexto estadunidense. De vestido florido, saltos cor-de-rosa e exibindo uma cabeça calva que carrega uma trança na cor marrom, Monalisa Ojeda atravessa metrô, parques, ruas, a partir de uma ação/performance que se repete em cada uma das estações do ano.

Em meios aos projetos de gentrificação e dos mecanismos de regulação de prostitutas e travestis-locas, *soltar as tranças* é mais do que um processo de afeminização ou publicização de uma homossexualidade (RIVANO FISCHER, 2010, p. 583); trata-se de negar o papel de submissão e subalternidade; tornar o corpo travesti-*loca* público, a partir da capacidade de atrair/desviar os olhares, irrompendo a cotidianidade cisheterossexual de reprodução acrítica das normas de gênero e de sexualidade. Desfamiliarizando o cotidiano. *Soltar as tranças* é reconhecer a inexistência de príncipes, heróis ou deuses, pois há que se elaborar, pelas mãos das próprias travestis-locas, as formas de salvamento e resistência, mesmo que para isso necessite verter o espanhol, a língua, “a única porcaria verdadeira que os espanhóis nos deixaram” (PALMA; MONALISA OJEDA, 2019, n.p.). *Soltar as tranças* é interromper um projeto de negação e submissão dos corpos subalternizados e alijados das

práticas cidadãs; trata-se de “[...] habitar no mundo a partir de uma sensibilidade multilingüística, antipatriarcal e decolonial” (SAN MARTIN, 2019, n.p., tradução minha¹⁰⁷).

Assim, a produção artística de Monalisa Ojeda ilustra uma postura decolonial que traz à baila a necessidade de rompimento com discursos hegemônicos normatizadores da vida, do trabalho, das relações e dos desejos. Nesse quadro, o processo de colonização de alguns países e regiões não se encerrou com os movimentos de independência, pois a colonialidade – a forma dominante de controle de recursos, trabalho, capital e conhecimento – permanece viva, a partir “[...] de um sistema mundo de poder que define os mais diversos padrões do que é válido e o que não é” (MELO; MAIA, 2020, p. 232), configurando a existência dos sujeitos nas mais diversas esferas da vida pública, por meio “d[o] controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento e da produção do conhecimento” (QUIJANO, 2005, p. 121).

A história dos estudos decoloniais, dessa forma, está ligada à luta por justiça social e equidade, uma vez que busca confrontar as estruturas de poder perpetuadoras de opressão, exploração e subalternização. Ao longo dos anos, os escritos decoloniais têm ganhado reconhecimento e influência em diversos campos acadêmicos e também nas artes, contribuindo para uma reconfiguração da forma como o conhecimento é produzido e transmitido. Essa abordagem crítica busca desafiar as narrativas dominantes e oferecer perspectivas alternativas, descentralizando os saberes e promovendo um diálogo intercultural e interétnico.

Um dos principais conceitos dos estudos decoloniais é a colonialidade do poder. Desenvolvido por Quijano (2005), o termo abarca a constituição de um poder mundial capitalista, moderno/colonial e eurocêntrico baseado na criação de uma ideia de raça, imaginada sob sentidos “biológicos” para estabelecer diferenças/desigualdades supostamente naturais entre colonizadores e colonizados.

Essa ideia de raça, no entanto, em sentido moderno, estruturou uma cadeia de relações sociais e identidades sociais na América – entendida como “o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira *id-entidade* da modernidade” (QUIJANO, 2005, p. 117). Ainda, segundo o autor:

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova *id-entidade* depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do

¹⁰⁷ “[...] un habitar en el mundo desde una sensibilidad multilingüística, anti-patriarcal y decolonial” (SAN MARTIN, 2019, n.p.).

mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/ inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e consequentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial (QUIJANO, 2005, p. 118).

Em outras palavras, a raça articulou-se como um eixo fundamental para a constituição de um padrão de poder e de classificação social da população mundial, pois passou a focar a “experiência básica da dominação colonial” (QUIJANO, 2005, p. 117), produzindo a identidade do indígena, do negro e do mestiço e redefinindo outras subjetividades sociais na América, em contraposição à identidade do branco-europeu.

A construção dessa inferioridade não apenas criou hierarquias sociais, reafirmando e demonizando os colonizados, como também fez com que estes negassem seus aspectos culturais, sua história e sua forma de enxergar o mundo. A naturalização da violência, nesse jogo, é inegável: as separações dicotômicas entre o considerado “bom” e “mau”, “válido” e “inútil”, “digno de nota” e “ilícito/criminoso” encontram os seus respectivos corpos e identidades:

Colonialidade do poder é um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da ideia de “raça”. Essa ideia e a classificação social e baseada nela (ou “racista”) foram originadas há 500 anos junto com América, Europa e o capitalismo. São a mais profunda e perdurável expressão da dominação colonial e foram impostas sobre toda a população do planeta no curso da expansão do colonialismo europeu. Desde então, no atual padrão mundial de poder, impregnam todas e cada uma das áreas de existência social e constituem a mais profunda e eficaz forma de dominação social, material e intersubjetiva, e são, por isso mesmo, a base intersubjetiva mais universal de dominação política dentro do atual padrão de poder. (QUIJANO, 2012, p. 1)

A colonialidade do poder opera, dessa forma, no desvelamento da hegemonia capitalista e da modernidade¹⁰⁸ (pilares das disputas de controle pela vida), ao passo que estes não negam as marcas do binarismo, da heterossexualidade, da cisgeneridade e do patriarcado

¹⁰⁸ Para Walter Mignolo (2020), a modernidade possui uma relação intrínseca com a colonialidade. Conjecturada a partir da formação do capitalismo mundial no século XVI, a modernidade foi estruturada pela matriz colonial de poder, que operacionalizou a estratificação de corpos e subjetividades tendo a diferenças coloniais a marcação primária, de modo a legitimar processos de exploração e violência em relação à raça e ao gênero.

em suas raízes. Esse dado revela que o processo de perpetuação da exploração e da subalternidade dos corpos, contudo, não se baseia somente na ideia de raça: essa categoria torna-se insuficiente, se pensarmos que a discussão sobre o gênero aparece como subtema nos debates sobre decolonialidade (sobretudo dos teóricos homens). Nessa análise, a inclusão do conceito de gênero na organização do sistema/mundo moderno/colonial capitalista parte de uma posição na qual o sexo é destituído de essencialidade, sendo considerado uma categoria intrinsecamente ligada à estruturação das relações sociais. Nas palavras de Yuderkys Espinosa Miñoso (2014, p. 11-12):

Entender não ser possível falar em gênero sem pensar a colonialidade, nem falar de colonialidade sem incluir o gênero. Isso significa, então, que também não há como partir de perspectivas em que o gênero passa a ser a categoria explicativa central e principal e a raça algo que cria matizes ou particularidades dentro de um suposto sistema primário de opressão organizado pelo gênero.

Pensar as normas de gênero como parte da colonialidade do poder, do saber e do ser implica, necessariamente, conjugar a interseccionalidade (CRENSHAW, 1991; COLLINS; BILGE, 2016), na qual o entrelaçamento de diversos marcadores sociais da diferença cria experiências opressões distintas, a partir de uma construção calcada no binarismo. Desse modo, as bases do sistema/mundo moderno/colonial capitalista estariam fincadas na estratificação dos corpos e das identidades, instituída como “verdade inquestionável” e reafirmada a partir de inúmeros processos de colonização, evangelização, guerras imperialistas, espistemicídios, globalização neoliberal, etc. (MENDOZA, 2010).

Como destacado no início deste capítulo/trânsito, a normatividade de identidades sexuais e de gênero opera na lógica de reprodução e domesticação – parte do arcabouço racista e cissexista da colonialidade. Observadas, descritas e classificadas de acordo com modelos euroamericanos, as personagens travestis-*locas*, apresentadas nos textos de Monalisa Ojeda, apresentam-se entranhadas na colonialidade do poder, designando um “enredamento”, uma “interseccionalidade”

[...] de múltiplas e heterogêneas hierarquias globais (“heterarquias”) de formas de dominação e exploração sexual, política, epistêmica, econômica, espiritual, linguística e racial, em que a hierarquia étnico-racial do fosso cavado entre o europeu e o não-europeu reconfigura transversalmente todas as restantes estruturas globais de poder (GROSFOGUEL, 2008, p. 123).

Assim, sobreviver a este contexto de exclusão e perseguição (este apocalipse permanente) requer astúcia. Em “Lorena, la chilena”, Monalisa Ojeda evidencia esse

processo, apresentando ao leitor esta personagem homônima: Lorena, a travesti-*loca* mais velha das histórias em cena, apaixonada por teatro e dança, tendo deixado o Chile no final dos anos de 1960, sobreviveu à AIDS e a muitos infortúnios, com muita luta e perseverança. No trecho final da narrativa, a narradora conta:

Quando me mudei para Washington Heights, comeci a ver Lorena cada vez menos. Ouvi dizer que ela se mudou para um hotel na 52ª rua entre a 10ª e a 9ª avenida. Disseram que, em uma noite de um desses invernos rigorosos de Nova York, noites em que as ruas estavam cobertas de montes de neve, ela decidiu ir para a mercearia no meio da madrugada. Pelo que me contaram, não sei se quando ela estava indo ou voltando da loja, seu coração simplesmente desistiu e ela desmaiou. Ela tinha seus documentos, então foi fácil identificar o corpo e obter seus dados. Aparentemente, ela tinha familiares no Canadá, e foram eles que cuidaram do corpo. Gosto de pensar que ela foi cremada e suas cinzas foram enviadas para Villa Alemana. Talvez as tenham deixado ao lado da árvore onde o pequeno Hugo costumava rezar quando era criança. Nunca mais vi Dona Rosa ou comi suas empanadas de carne. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 101, tradução minha¹⁰⁹)

Detentora de um inigualável conhecimento sobre bares e restaurantes latinos em Nova York, sobre boricuas, equatorianos e *design* de vestidos, Lorena morreu de infarto enquanto caminhava pelas ruas de uma Nova York cheia de neve. Sua figura, entretanto, estabelece uma aura nostálgica e memorialística na coletânea, pois revela a necessidade de historicização de sujeitas importantes para a comunidade de travestis-*locas* plasmada nesses textos. Nesse sentido, “Lorena, la chilena” opera a partir de um exercício decolonial: a rememoração. Na narrativa, estabelecer uma memória sobre Lorena não se trata simplesmente de reproduzir a história pessoal, mas configurar um modo de leitura, (re)construção e (re)imaginação de uma comunidade. “Lorena, la chilena” abre a possibilidade de uma ruptura, uma reconstrução, uma alternativa ao que está escrito na história comunitária estadunidense: como em “Los claveles de Jennifer”, a proposta de Iván Monalisa Ojeda conjuga um interstício entre “sujeitas que falam” *versus* “sujeitas que escutam passivamente as histórias contadas sobre elas por outros”.

Se as identidades que não se enquadram na estrutura do sistema/mundo moderno/colonial capitalista (QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992) são condenadas ao apagamento social e à destruição epistêmica, a memória torna-se, então, nesse contexto, a

¹⁰⁹ “Cuando me mudé a Washington Heights, la comencé a ver tarde, mal y nunca. Me contaron que Lorena se había mudado a un hotel que quedaba en la calle 52 entre la Décima y la Novena Avenida. Dijeron que una noche de uno de esos fuertes inviernos neoyorkinos, noches con las calles llenas de montículos de nieve, se le ocurrió salir al grocery de la esquina en plena madrugada. Por lo que me contaron, no sé si cuando iba o venía de la tienda, el corazón le dijo basta y ahí colapsó. Llevaba sus documentos, así que fue fácil reconocer el cuerpo y obtener sus datos. Al parecer tenía familia en Canadá, y fueron ellos los que se ocuparon del cuerpo. Me gusta pensar que la cremaron y que enviaron sus cenizas a Villa Alemana. Que las dejaron al lado del árbol donde el pequeño Hugo rezaba cuando niño. No volví a ver a doña Rosa ni volví a comer sus empanadas de pino” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 101).

ferramenta de reconstrução e significação, uma vez que nas sociedades ocidentais, os parâmetros de originalidade e aceitabilidade baseiam-se raça, no gênero, na sexualidade e na classe social, evidenciando a materialidade corporal como campo de disputas do poder (BUTLER, 2003; HARAWAY, 2009).

Empreender um investimento na produção de outros espaços enunciativos no campo literário, dessa forma, refere-se à construção de uma mirada do “pensamento pós-abissal”, do qual fala Boaventura de Sousa Santos (2010),¹¹⁰ em sua proposta de evidenciar o *lócus* de enunciação do ponto de vista do subalternizado – ponto fulcral dos estudos decoloniais.

Reconhecer as evidentes manifestações artísticas nas literaturas de imigrantes e outros “corpos contaminados não se trata apenas de encarar um projeto de (re)afirmação identitária, mas também um processo de resistência, transgressão e desestabilização das instâncias do poder moderno/capitalista/colonial a partir do entrecruzamento e da interculturalidade – construções particulares que tanto flagram quanto confrontam os discursos (neo)coloniais estruturantes da relação EUA-América Latina.

Evocando Trish Salah (2020, p. 180, tradução minha¹¹¹), as produções de travestis-*locas*-prostitutas, a partir da enunciação de um sujeito coletivo, podem perturbar as condições (neo)coloniais de respeitabilidade e reconhecimento nos diversos contextos:

A linguagem na qual fomos ocultadas não está imaginando um “nós”. Se as produções transgênero são subalternizadas, elas não podem simplesmente exigir inclusão, mas precisam rearticular o humano por meio do literário. A própria linguagem se transforma quando o literário reconstitui ou recusa os termos do considerado humano.

Na esteira desse argumento, a necessidade de decolonizar as estruturas de poder dos EUA, no século XXI, relaciona-se a uma luta contra a própria sobrevivência epistêmica, demográfica, cultural e social dos grupos subalternizados, nas palavras de Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado-Torres e José David Saldívar (2016, p. 15). Isso porque a raça, o gênero, a classe social e a sexualidade estabelecem relações complexas quando lidas sob o aspecto da imigração, reafirmando formas de funcionamento da colonialidade do poder: as travestis-*locas* de Monalisa Ojeda – latinas e prostitutas, em sua enunciação – fazem parte da classe

¹¹⁰ Santos (2010, p. 13) conceitua “pensamento abissal” como sendo um processo de organização da realidade social em oposições distintas: de um lado habitam os considerados humanamente concebíveis, usufruindo das dinâmicas do poder e dos bens de consumo; e de outro, os grupos subalternizados, inseridos na desumanidade e na impossibilidade enunciativa. O “pensamento pós-abissal” basear-se-ia, então, na (re)criação de novas formas de pensar a sociedade contemporânea e as questões em torno da equidade dos diversos discursos intelectuais.

¹¹¹ “The language we are hidden in is not imagining an “us.” If trans genre texts are subalterned, they cannot simply ask for inclusion but rather need to rearticulate the human through the literary. Language itself is transformed where the literary reconstitutes or refuses the terms of the human” (SALAH, 2020, p. 180).

trabalhadora, racializada, cujas experiências e saberes estão alocados na periferia da economia mundial. Marcadas pela falta (de dinheiro e de cidadania), as personagens negociam seu espaço na cidade, irrompem ruas e avenidas – a própria estrutura que as condena ao caráter obscuro (aquilo que está *fora de cena*), sigiloso e destinado à escuridão:

Só aqui em Washington Heights você encontra coisas baratas. Eu diria que este é o único lugar em Manhattan onde aqueles de nós que não têm muito dinheiro ainda podem viver. Eu ando por aí. Fico olhando vitrines. Eu sempre olho as vitrines aos domingos (MONALISA OJEDA, 2016, p. 42, tradução minha).¹¹²

A colonialidade do poder nos EUA está evidenciada em processos históricos e atuais, a partir da manutenção das desigualdades raciais e de gênero, da negação da cidadania e da perpetuação do estado de pobreza. Essa situação de vulnerabilidade é racializada e gendrada, constituindo-se pela lógica prisional e pelos regimes de regulação, pelas ameaças de deportação e pela estigmatização dos corpos imigrantes e dissidentes: as relações de desigualdade entre euro-americanos e não europeus, homens e mulheres, estão estruturadas principalmente no racismo, no sexismo e na homo-trans-bi-lesbofobia, intrincadas nas formas ideológicas institucionais definidoras de certa imagem de “humanidade” e “cidadania”.

As travestis-*locas* de Monalisa Ojeda são, portanto, sujeitas em estado de vulnerabilidade, em que a narração acompanha o caminhar, mas também sugere a vigilância: “Caminho e já é noite. As bicicletas passam por mim nas duas direções, e esse vai e vem de ciclistas me faz entrar num estado de alerta. Estou me sentindo como no quadro *O Grito* de Munch.” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 78, tradução minha).¹¹³

Decolonizar o império estadunidense e a manutenção de ideais coloniais exige esforços, intervenções e investimentos em diversos espaços de poder, historicamente tomados por concepções europeias e euroamericanas sobre relações de gênero, raça, classe social, políticas e econômicas, assim como adotar posturas que pensem em alternativas de decolonialidade: a literatura e a imaginação têm sido um desses caminhos.

2.5.1 O *cuir* decolonial: textos e travestis-*locas* em trânsito

¹¹² Sólo aquí en Washington Heights se pueden encontrar cosas baratas. Yo diría que éste es el único lugar de Manhattan en el que los que no tenemos mucho dinero todavía podemos vivir. Camino por ahí. Window shopping. Siempre hago window shopping los domingos (MONALISA OJEDA, 2016, p. 42).

¹¹³ Camino y ya es de noche. Bicycletas pasan a mi lado en ambos sentidos, y este ir y venir de ciclistas hace que entre en estado de alerta. Estoy a punto de sentirme como en el cuadro *El grito* de Munch (MONALISA OJEDA, 2019, p. 78).

Neste cenário, analisar a obra de Monalisa Ojeda como um projeto *cuir* decolonial implica considerar os diversos movimentos, trânsitos, bifurcações e interpelações. A leitura dos contos/crônicas da autora chilena envolve uma percepção, um modo de “pisar o chão”, sob o qual inscrevem histórias que, em distintos níveis, destacam o *deslocamento* das personagens: 1) por meio da língua, na fricção entre o espanhol dialetal e as incursões pelo inglês; 2) nas oscilações do gênero gramatical por parte da narradora; 3) nas inversões das identidades sexuais consideradas “saudáveis” e “produtivas” e 4) na construção de um conceito de comunidade.

A articulação desses trânsitos se estabelece, sobretudo, por meio de um dado não apenas temático, mas também formal: *as personagens travestis-locas caminham*. Esse enunciado pode parecer de certo modo redutivo ou até mesmo insignificante, no entanto, sugere um espaço de produção *deslocado*, pois o sujeito do enunciado pratica a ação, uma atitude considerada corriqueira – caminhar –, elevada a um espectro de importância, como o principal gesto performativo realizado por estas personagens:

Vejo como ela e seu companheiro se afastam. Sei que não vai voltar.
Eu começo meu caminho de volta para o Bronx. Já passam das dez e meia da noite. Assim que piso na ponte, um frio invade todo o meu corpo, até que, de repente, uma espécie de calor aparece. Como um raio de luz que vai comigo neste cruzamento. La Rayito vai nocautear qualquer espírito violento que entrar no meu caminho. Sinto-me segura. Ando até o Bronx pela ponte gelada. A força de minha amiga mexicana me acompanha. Também a força de tantas outras que sabem cruzar de um lado para o outro, chegar inteiras, cheias de lembranças e sem resquícios de rancor. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 81, tradução minha).¹¹⁴

A exemplo de “La Rayito”, referindo-se a uma travesti-*loca* mexicana, amiga da narradora, pode-se perceber que a caminhada, segundo Beatriz Galhardo (2020), produz diversas sonoridades e sentidos. Com uma história calcada na dicotomia entre as funções dos pés e das mãos na sociedade ocidental/capitalista/moderna, a caminhada possui “um caráter pejorativo, ou melhor, marginal. Assim, essa atividade era destinada às pessoas marginalizadas da sociedade: pobres, criminosos e ignorantes” (GALHARDO, 2020, p. 21). O ato de caminhar, *deslocar-se* com o auxílio dos pés (ou não), se assemelha, na narrativa em questão, ao gesto da viagem.

¹¹⁴ “Veo cómo se alejan ella y su acompañante. Sé que no va a volver. Emprendo mi camino de vuelta al Bronx. Son pasadas las diez y media de la noche. Apenas piso el puente, un frío me invade todo el cuerpo hasta que aparece, de pronto, una especie de calor. Como un rayo de luz que irá conmigo en este cruce. La Rayito noqueará a cualquier espíritu violento que se cruce en mi camino. Me siento segura. Camino hacia el Bronx por el puente gélido. Me acompaña la fortaleza de mi amiga mexicana. También la fuerza de tantas otras que saben lo que es cruzar de un lado al otro, lo que es llegar enteras, llenas de recuerdos y sin un dejo de rencor” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 81).

O cruzamento da ponte, amparada pela destreza de Rayito, torna-se possível a partir da força de resistência aos espíritos que, em algum momento, tentarão impedi-la de realizar a ação. Trata-se do movimento de atravessar as fronteiras (territoriais e simbólicas) e as normas de gênero e sexualidade – ambas consideradas ficções políticas que produzem identidades, operando por meio da inclusão, da exclusão e da hierarquização destas (MAIA; REIS; LUGARINHO, 2021, p. 4). Trata-se de corpo e texto em movimento, como um gesto, uma forma, uma deambulação pelo devir, por meio da fuga da língua, *hablando* e *caminando* como apenas as travestis-*locas* podem *caminar*: “Habitar o trânsito requer um engajamento com a condição locomotora humana, ou seja, com o próprio corpo e, nesse caso, principalmente com os pés. Não se pode habitar o trânsito sentado” (GALHARDO, 2020, p. 25-26).

O trânsito também pode ser lido, nesse espectro, como instância que atravessa as narrativas de Monalisa Ojeda. Nesse sentido, o empreendimento *cuir* decolonial de leitura advoga uma mesma posição: *o que acontece quando as teorias viajam?* Com essa indagação, Pedro Paulo Gomes Pereira (2015, p. 414) escreve:

As pessoas caminham, viajam, atravessam, movimentam-se. O percurso e o itinerário as modificam, transformando-as em algo diferente no fim provisório de uma trajetória. Os corpos, afeccionados por outras línguas, hábitos e formas de estar no mundo são afetados, e devêm em algo diferente. O devir não é totalmente controlado – donde a beleza das trajetórias. Como os corpos, as teorias também viajam.

Pereira (2015) *desloca* a atenção para a capacidade de ambas as teorias, a analítica *cuir* e os estudos decoloniais, de estabelecer subversões das normas e dos saberes. Elas são pensamentos em trânsito, produzindo transformações nos espaços em que se alocam e sendo afetadas por essas viagens. Parte superior do formulário

Entretanto, não há como pensar a analítica *cuir* de forma externa à colonialidade: trata-se de incursões epistemológicas calcadas em saberes do Norte Global, com intersecções, apropriações e processos de tradução próprios. Talvez essa dinâmica *deslocada* (do Norte para o Sul) da analítica *cuir* revele uma dinâmica de colonização privilegiada dos conhecimentos euroamericanos, o conhecimento científico considerado “verdadeiro” (CASTRO-GÓMEZ; GROSGOUEL, 2007). Assim, questionar e subverter a geopolítica do conhecimento é uma tarefa dos estudos decoloniais, que, alinhados ao *cuir*, devem se abrir a “outros corpos, histórias e teorias” (PEREIRA, 2015, p. 417), produzindo “movimentos de abertura para Outros, de inserção de teorias-outras e de outras formas de pensar e ser” (PEREIRA, 2015, p. 417). Ainda nas palavras deste autor, em uma de suas entrevistas:

Decolonizar é se desprender da lógica da colonialidade e de seus efeitos; é desapegar-se do aparato que confere prestígio e sentido à Europa. Em outras palavras: decolonização é uma operação que consiste em despegar-se do eurocentrismo e, no mesmo movimento em que se desprende de sua lógica e de seu aparato, abrir-se a outras experiências, histórias e teorias, abrir-se aos Outros encobertos pela lógica da colonialidade, em que esses Outros são menores, abjetos, desqualificados (SPYER; LEROY; NAME; PEREIRA, 2019, p. 64).

Com este excerto, não busco, contudo, me desvencilhar das discussões em torno da impossibilidade de tradução do termo *cuir* ou mesmo da inevitável carga (neo)colonial presente na importação/trânsito desta teoria para terras latino-americanas (TORRES; FERNANDES, 2021). A intenção é destacar a escolha pela horizontalidade de autorias e vozes nesta tese, uma vez que os textos de Monalisa Ojeda, cujos processos e formas desviam-se dos *cistemas* de reconhecibilidade, a partir de imagens que evocam um projeto *cuir* colonial em trânsito, linguístico e identitário – sem lugares, valores e ideias fixas.

Assim, pensar o *cuir*, como a potência de um “[...] espaço flexível para a expressão de todos os aspectos não- (anti-, contra-) cisonormativos de produção e recepção cultural” (DOTY, 1993, p. 3, tradução minha),¹¹⁵ como perigo eminente que nunca cessa de sucumbir e renascer – o *Apocalypse Queer ou Cuier A.P. (ou oriki de Shiva)*, de tatiana nascimento –, como projeto-desvio que faz travar a língua, *deslocar* a sintaxe hegemônica, uma “escrita bastarda” (FLORES, 2013, p. 55), pode produzir diversos sentidos se o aliarmos a outra postura-opção-projeto, persistentemente presente: a decolonialidade. Um projeto *cuir* decolonial, então, revelaria outras lógicas, outras afetações, coletividades, epistemologias, outros movimentos itinerários em constante construção e reconstrução (PEREIRA, 2015, p. 428).

Ao pensar uma postura *cuir* decolonial, que atravessa os corpos dissidentes estabelecendo desaprendizagens e outros modos de transitar, estes questionamentos se erguem: o uso do *cuir*, a partir de uma enunciação majoritariamente estadunidense, não indicaria relações coloniais com os corpos do Sul Global?

Se o *cuir* opera pela oposição e pelo esfacelamento das normas, não seria totalmente equivocado pensá-lo como uma ferramenta que questiona os próprios entremeios da constituição de saberes hegemônicos – a sua própria colonialidade. Nesse ponto, torna-se importante pensar o *cuir*, aliado ao decolonial, a partir dessa chave da transmutação e do trânsito, evidenciando o seu caráter maleável, como “um termo multi-territorial, trans-

¹¹⁵ “[...] a flexible space for the expression of all aspects of non- (anti-, contra-) straight cultural production and reception” (DOTY, 1995, p. 3).

fronteiriço, inter e trans-nacional, disseminado, dissimulado” (LEAL, 2021, p. 54). Essa maleabilidade do *cuir*, como apontado por Abigail Campos Leal (2021), abre o termo a outras significações e desvios, estabelecendo a rejeição a qualquer ideia de autoridade ou essencialidade. Uma postura *cuir* decolonial “faz troça de si e flutua com as interpelações dos corpos, tendendo, nesse abalo e nessa renúncia, a se apaixonar por outras teorias – as teorias-outras que surgem na multiplicidade de corpos e subjetividades” (PEREIRA, 2015, p. 413); não rejeita os saberes do Norte Global, mas os expropria, demonstrando um jogo interno, entre Sul e Sul, segundo interesses específicos.

Evidenciar as produções literárias de travestis-*locas*, como a de Monalisa Ojeda, relaciona-se a esse “rasgo” necessário em uma história de exclusão, com a possibilidade de traçar linhas de (des)equilíbrio enunciativo, revertendo a lógica sujeito-objeto. Nas palavras de Lázaro Lima (2011, p. 8, tradução minha):¹¹⁶

Uma estética “queer latina” pode nos ajudar a mapear um espaço de resistência a esses regimes [regimes de Estado que delimitam o privilégio e o acesso ao poder cultural, educacional e político], não apenas para se opor, mas criativamente construir, reimaginar, literalmente *relembrar* e imaginar um tipo de cultura nacional que mais se assemelhe às suas aspirações democráticas não realizadas.

A obra de Monalisa Ojeda inscreve-se como projeto *cuir* decolonial, pois se trata de uma escrita alicerçada na repetição de histórias, temas e personagens, na obliteração das ideias de “progresso”, “individualidade” e “sucesso” em vista de uma enunciação coletiva e memorialística; uma escrita que conclama um “lugar” e desloca as fronteiras historicamente delimitadas do privilégio e do acesso cultural nos EUA; uma escrita insistente na demarcação das existências travestis-*locas*, conjugando-se naquilo que Lima (2011, p. 8) chama de “atos narrativos contra o esquecimento”, celebrando a memória e as “histórias menores” de uma comunidade travesti-*loca* – essa “aquarela de bruxas multicoloridas”.

¹¹⁶ Queer Latino aesthetics can help us map out a space of resistance to those regimes, not just to oppose but creatively to construct, to reimagine, to literally *re-member*, and to envision a different kind of national culture that more closely resembles its unrealized democratic aspirations (LIMA, 2011, p. 8).

3 MULHERES ARRANCADAS DAS PALAVRAS: LÍNGUA E DESEJO NAS BOCAS DE TRAVESTIS-LOCAS

O trânsito entre espaços e identidades, evidenciado na obra de Iván Monalisa Ojeda, entremostra, ademais, uma articulação transitória de línguas e linguagens investida pelas travestis-locas, principalmente pelo uso do *spanglish* e do *code-switching*.¹¹⁷

Nesses textos, a língua não aparece somente como artifício ou instrumento de (ir)reconhecimento, mas é uma aposta nos saberes historicamente subalternizados pelas vielas coloniais do conhecimento. O corpo do texto não é somente uma deriva sexual e de gênero; é, também, uma deriva linguística e textual de (des)conhecimento, contextualidades (e contrassexualidades), desejos e repetições.¹¹⁸

Neste capítulo, a língua e a sua configuração estética e política nos textos de Monalisa Ojeda tomam forma, instituindo e desvelando sentidos, questionando as hierarquias construídas historicamente em torno das vivências e experiências de travestis-locas. A língua, nesse jogo, é instrumento de trabalho, ação; de desejo e de subversão. O conceito de língua mobilizado neste trabalho dialoga com as ressignificações conceituais empreendidas pela escritora chicana Gloria Anzaldúa em seu *Borderlands/La frontera the new mestiza* (1987), importante aporte teórico-estético para pensarmos a literatura atual. Destacando o espaço da fronteira, o “entre-línguas”, e a hibridização das culturas, a autora entende a língua como um arcabouço em constante transformação, em que se podem operar práticas de subversão e de enfrentamento a epistemologias canônicas. Para Anzaldúa, a construção de uma “consciência mestiça”, da consciência do *locus* de enunciação desse sujeito subalternizado, age na desfiguração das práticas linguísticas hegemônicas – por meio, muitas vezes, do próprio uso da língua institucionalizada, permeada de torções e atravessamentos. Nesse jogo, a língua é moeda de troca, é arma de guerra, é material que se contamina e é contaminado, fazendo-nos enxergar os entremeios de construção das hegemonias.

¹¹⁷ O *spanglish* refere-se a um dos fenômenos linguísticos mais importantes nos EUA. Trata-se da combinação de uma palavra em inglês e uma palavra em espanhol para formar outra sentença, sem um significado técnico em nenhum dos dois idiomas. No *code-switching*, há o uso de elementos de uma mesma língua que se alternam com elementos de outra, cada um pertencendo somente a uma das línguas, mantendo a gramática e o léxico intactos.

¹¹⁸ O livro da atriz, diretora e dramaturga Renata Carvalho, por exemplo, o *Manifesto Transpofético*, é um tipo de produção que intercala corpo e língua. Lançado em 2022, a obra narra a história do corpo travesti em um monólogo. O livro, publicado pela Editora Monstra (iniciativa editorial da ONG Casa 1), conta com uma edição bilíngue (inglês e português) e ainda duas brochuras extras, com o texto em espanhol e francês.

3.1 O *fan club* das travestis-locas multilíngues

Trata-se de observar o “sonho americano” de cima de saltos altos, escrever sobre este sonho-pesadelo enquanto as mãos tremem, fazer tremer a língua, a língua que desconfia da “estrangeira”, dessa presença ambígua da “outra” – da travesti-*loca*-imigrante-prostituta, do *hustler* que trafica os sentidos numa disputa contínua de palavras...

Em “El fan club de la Turner”, a questão da língua se estrutura como aspecto central de resistência das travestis-*locas* a um contexto neocolonial e neoliberal, produtor e reafirmador de desigualdades, violências e subalternidades. Nesse contexto, nomeio a narradora como uma *hustler*, no sentido de que se trata de uma palavra utilizada comumente para adjetivar uma pessoa batalhadora (homem ou mulher), que “faz as coisas acontecerem”, mas também pode assumir sentido pejorativo, definindo alguém propenso a negócios ilegais, tráfico de drogas, cafetinagem ou prostituição. Na construção literária de Monalisa Ojeda, esse jogo semântico sempre é articulado em relação às personagens que “fazem o seu próprio dinheiro”, construindo uma ética travesti-*loca* própria, em que conceitos como “certo” e “errado” aparecem des*locados* dos modelos hegemônicos de comportamento.

Na narrativa em questão, a narradora, envolvida e obcecada na escritura de um texto, também sob efeito de drogas, é interrompida por sua amiga La Manuel e pelo “convidado de Pittsburgh” (um homem branco de trinta e cinco anos, com mechas no cabelo e um pênis de 20 centímetros), que lhe pedem para se juntar a eles numa orgia, bem como sair à rua e comprar mais metanfetamina. Estando no *studio* de La Manuel, a narradora nega os pedidos, ressaltando o “alerta laranja” em Nova York para ataques terroristas, após os Atentados de 11 de setembro de 2001, deixando uma aura de temor sobre sua própria segurança. Esse fato configura, desde o princípio, um dado possivelmente explicativo sobre as formas e os sentidos com os quais as travestis-*locas* de Monalisa Ojeda utilizam as línguas – neste caso, o espanhol, o inglês e os diversos dialetos que circundam as vivências dessas personagens.

A preocupação na narradora em torno do “alerta laranja”, principalmente nos anos seguintes ao Atentados de 11 de setembro de 2001, revela o que Eliane Borges Berutti (2010) chama de “a outra América”. Após os ataques, surge um *slogan* com o intuito de unir estadunidenses em relação ao terrorismo que atingiu a “grande potência”: “United We Stand”. Mesmo que os cidadãos tenham se solidarizado com a dor provocada pela perda de familiares e amigos e condenado os ataques, o *slogan* trazia certos questionamentos: seria possível apagar as diferenças entre os muitos segmentos da sociedade estadunidense e estabelecer uma unidade coesa, ainda que por uma “causa nobre”?

As críticas focalizavam justamente o caráter supostamente “harmônico” e “homogêneo” do *slogan*, desvinculando as desigualdades presentes nas relações sociais, raciais, econômicas e de gênero daquele país. Sobre esse fato, Berutti (2010, p. 89) pergunta:

Se gays, lésbicas e *transgenders* não fazem parte do *mainstream* dos Estados Unidos, além de não compartilharem da segurança que o segmento heterossexual [branco e cisgênero] da sociedade desfrutava antes do 11 de setembro, qual é, então, o verdadeiro significado do slogan “United We Stand”?

A “outra América”, na visão da autora, seria o conjunto da sociedade estadunidense que não goza dos direitos fundamentais, da população de sujeitos que são qualificados como de “segunda classe”: pessoas negras, latinas, pobres, não heterossexuais e não cisgêneras. A desigualdade de direitos, nessa lógica, não é facilmente apagada quando se deseja buscar uma suposta “coesão” – significando, finalmente, uma “insegurança” dos que ocupam uma posição hierárquica e privilegiada na cadeia de poder. Assim, o discurso da narradora travesti-*loca*, permeado de insegurança, revela uma posição crítica em relação à forma como podemos entender os meandros da democracia estadunidense nesse contexto:

Mas isso se dará em troca de algumas exigências. E novamente volto a pensar. Vou ou não vou? Penso. Não, não penso. Estou chapado. E estou paranoico.¹¹⁹ Nova York está em alerta laranja, alerta de que pode haver algum ataque terrorista. Se vê que há muitos policiais disfarçados por aí. Mais ataques são esperados na cidade, como se nenhum morador de Nova York não soubesse. Quando vai ocorrer uma catástrofe no metrô durante a hora do *rush*. Ou quando vão lançar alguma bomba viral pior que o HIV e Nova York permanecer isolada. Ou algo congelante, como em *Day After Tomorrow*. Não, não quero sair (MONALISA OJEDA, 2016, p. 22, tradução minha).¹²⁰

A fala da narradora travesti-*loca* se relaciona com a proposição de Berutti (2010). As travestis-*locas* não estão seguras. Pelo contrário, são ainda alvos de vigilância por parte do Estado (“Se vê que há muitos policiais disfarçados por aí”). Seus corpos e subjetividades, tidos como “terroristas de gênero”, articulam nuances que questionam a “dinâmica” de conceitos como democracia e justiça – ou então a própria estrutura hierárquica de um Estado desigual. Nesse contexto, o “clima” de insegurança ronda a todos, mas para as identidades

¹¹⁹ O artigo no masculino neste trecho é proposital, uma vez que Monalisa Ojeda deixa flutuante a questão da identidade, alternando as marcações de gênero nas narrativas.

¹²⁰ “Pero será a cambio de algunas exigencias. Y nuevamente vuelvo a pensarlo. Voy o no voy. Pienso. No, no pienso. Estoy high. Y estoy paranoico. Nueva York está en alerta naranja, alerta de que puede haber algún ataque terrorista. Se ve que anda mucho undercover por ahí. Se esperan más atentados en la ciudad, como si nadie que viva en Nueva York no lo supiera. Cuando quede la catástrofe en el subway durante el rush hour. O cuando lancen alguna bomba viral peor que el VIH y Nueva York quede aislado. O algo congelante, en la onda Day After Tomorrow. No, no quiero salir” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 22).

dissidentes isso sempre esteve presente – o livro do poeta salvadoreño, nascido em Los Angeles, Christopher Soto, cujo título é *Diaries of a Terrorist* (2022), por exemplo, conjuga esta questão. Trata-se de uma coleção de poemas escritos nos últimos dez anos enfocando a existência e a vigilância aos corpos dissidentes (latinos e *cuir*) nos Estados Unidos. Outra obra flagrante desse processo é *Extratransmission* (2019), livro de poemas da escritora trans árabe-americana Andrea Abi-Karam, que elabora uma crítica ao patriarcado, ao nacionalismo e ao militarismo estadunidense.

No trecho em destaque, a imagem fílmica evocada pela narradora, no exemplo de *The Day After Tomorrow* (2004), expressa um atributo que advoga pela questão apresentada: a capa da referida película, predominantemente construída por cores frias, mostra a Estátua da Liberdade (The Statue of Liberty), reconhecida como o símbolo mais potente do espírito estadunidense, ícone da liberdade, da equidade, da democracia e da esperança desse povo (MORENO, 2004), soterrada por uma enorme massa de gelo. A ironia na voz da narradora reside justamente nessa representação, a da “maior democracia do mundo” congelada e impossibilitada – pois o “sonho americano” não é para todos.

Ao fim de seu texto, Berutti (2010, p. 94), ao analisar diversas obras fílmicas, focalizando a construção do fanatismo, do ódio, do medo e da esperança em relação à comunidade LGBTQIA+ nos Estados Unidos, chama a atenção para a urgência das narrativas contra-hegemônicas por parte da “outra América”: “Histórias de uma ‘outra América’ que precisam ser postas em foco para que seus protagonistas possam, um dia, ter direito à vida”.

Nos textos de Monalisa Ojeda, essa relação com a escrita está posta. Com um televisor sempre ligado e sem volume, a narradora travesti-*loca* busca escrever continuamente entre as penumbras do escritório. A presença do ato de escrita (como uma forma de apropriação simbólica do mundo por parte desta que escreve e se inscreve no texto) relaciona-se diretamente a outras atividades laborais em curso no texto (o sexo e o consumo de drogas), sendo percebida em diversas narrativas da autora.

A presença da escrita também é acompanhada pela articulação de certos códigos discursivos utilizados pelas travestis-*locas* para enganar os agentes de controle e repressão de narcóticos. A metanfetamina, no texto, é conhecida como “Tina”, então as travestis perguntam: “Oi, *loquita*, como podemos escutar o último CD da Tina Turner?” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 16, tradução minha),¹²¹ fazendo uma referência estratégica à cantora e ícone

¹²¹ “Oye loquita, ¿cómo estás para escuchar el último CD de la Tina Turner?” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 16).

gay Tina Turner para consegui-la – e demarcando, em certa medida, o dado geracional dessa comunidade de travestis-*locas*.

O drama encenado pela narradora é justamente a relação conflituosa que ela estabelece com a metanfetamina (*crystal meth* ou “Tina Turner”) e a insistência de La Manuel para que sua amiga busque mais drogas. A narradora conta que a droga impulsiona uma mudança repentina em seu corpo, deixando-a 32 horas em alerta, sem dormir, diferentemente do ocorrido com as outras travestis: “Não quero. O crystal tem me deixado sem desejo de sexo; coisa estranha, porque todo mundo gosta de mexer com um e com o outro, e com quem vem” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 16, tradução minha).¹²²

Os efeitos da “Tina” em seu corpo colocam-na a escrever continuamente, evocando uma narração em ritmo acelerado, cujas ações vão se sobrepondo, sem qualquer espaço/tempo perceptível:

E esta outra – a minha amiga, que vou começar a chamar de Miss Tina –, esta Miss Tina me faz escrever de forma acelerada. Eu escrevo e escrevo, e de repente paro. Me levanto, desço até à loja. Desço as escadas deste antigo edifício onde vive La Manuel, na Oitava Avenida, entre as ruas Quinze e Quatorze. Chelsea. Na esquina, compro dois galões de água e uma caixa de Tylenol DC para o que quer que seja apresentado.

[...]

Volto pro *studio*. Coloco minhas compras no chão. Abro um galão de água. Bebo como se fosse a última coca do deserto e começo a escrever novamente (MONALISA OJEDA, 2016, p. 20, tradução minha).¹²³

Como visto no trecho, a ação da “Tina” reverbera na forma como a narradora articula a sua enunciação, permeada de um ritmo acelerado. As ações se encadeiam, se repetem, estruturando não somente um modo de expressão próprio da escrita de Monalisa Ojeda, mas relacionando-se ao contexto de produção capitalista em massa (figurado pelo próprio modo de vida capitalista e neoliberal). A narradora, embora utilize esse artifício da repetição e do ritmo, conjuga também duas ações, a meu ver, historicamente improdutivas ao olhar cisheterocapitalista: escrever e fazer sexo sem compromisso.¹²⁴

¹²² “Yo no quiero. El crystal me tiene sin ganas de sexo; una cosa extraña, pues a todo el mundo le da eso de meterse con un y con outro, y con el que venga” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 16).

¹²³ “Y esta otra, mi amiga a la que voy a empezar a llamar miss Tina, esta miss Tina me tiene escribiendo a lo acelerado. Escribo y escribo, y de pronto me detengo. Me pongo de pie, bajo a la tienda. Bajo las escaleras de este building viejo donde vive la Manuel, el la Octava Avenida entre las calles Quince y Catorce. Chelsea neighborhood. En la esquina compro dos galones de agua y un sobre de Tylenol PM para lo que se pudiera presentar.

[...]

Vuelvo ao studio. Dejo mis compras en el suelo. Abro un galón de agua. Bebo como si fuera la última coca cola del desierto y comienzo a escribir de nuevo” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 20).

¹²⁴ Estas questões são abordadas com mais afinco no Capítulo 3 desta tese.

A sentença “Tina Turner”, utilizada na gíria das travestis-*locas*, pode ser percebida como um elemento atravessado por reconstruções e torções semânticas: enquanto “Tina” articula um sentido codificado para nomear a droga em trânsito, “Turner” exemplifica a própria ação dessa droga no corpo das personagens (*to turn* – virar). Percebe-se que a “Tina” coloca as personagens em trânsito, em mudanças de humor e desejo de maneira repentina.

La Manuel continua em sua histeria. Sem saber que eu não tinha nada com o hóspede de Pittsburgh, ela grita:

— Monalisa, a Tina colocou você em uma onda agressiva!

E eu, à toa. A mais falada, a mais inspirada, a mais artística. Ela não me aguenta (MONALISA OJEDA, 2016, p. 26, tradução minha).¹²⁵

Nesse sentido, a imagem evocada parece sugerir um aspecto importante em relação à obra de Monalisa Ojeda: nenhuma relação, conceito, desejo, identidade ou identificação deve permanecer de forma duradoura – tudo deve ser revirado, trans-tornado. Talvez porque a ideia de “travestilidades em trânsito” seja articulada justamente nessa não fixidez, nessa abertura constante a um modo de criação de si (empenhado pelas personagens e pela narradora), servindo ao próprio deslocamento de lógicas hegemônicas em torno do ser, do saber e do poder.

Na narrativa, com a recusa da narradora em buscar mais metanfetamina, as duas amigas decidem limpar o *studio*, logo depois de se despedirem do “convidado de Pittsburgh”. Embora as duas tenham acordado não consumir mais a droga e dormir à meia-noite, a volta do “convidado de Pittsburgh” muda completamente o acordo com La Manuel. O convidado traz consigo um pacote de “Tina”:

Como havia previsto, o convidado de Pittsburgh voltou. Assim que ele entra no *studio*, começa a tirar a roupa. Ele pega um papelote de Tina. Ele o esvazia em uma nota de vinte dólares para moê-la. La Manuel pega a nota e me oferece. Eu olho para *ela*: você não se lembra do que combinamos de fazer? Chega de Tina e ir dormir à meia-noite? E *ele* me olha de volta: então agora você começou a me escutar? Não vê que esse frenesi me fazem dizer bobagens? Tanto faz. Eu dou dois tragos. Dois tragos bem fortes (MONALISA OJEDA, 2016, p. 24-26, tradução minha).¹²⁶

¹²⁵ “La Manuel sigue en su histeria. Sin saber que yo nada de nada con el invitado de Pittsburgh, vocifera:

— Monalisa, ¡la nota de Tina te puso en la onda agresiva!

Y yo, para nada. De la más dice, de lo más inspirada, de lo más artística. Ella no puede con mi atitute” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 26).

¹²⁶ “Tal como él lo había previsto, el invitado de Pittsburgh regresó. Apenas entra al studio se empieza a desvestir. Saca una bolsa de Tina. La vacía en un billete de veinte dólares para molerla. La Manuel toma el billete estirado y me ofrece. La miro: ¿no te acuerdas en lo habíamos quedado? ¿No más Tina y dormirnos a la medianoche? Y él me mira de vuelta: ¿y para qué me haces caso, que no ves que el embale me hace decir tonterías? Pero bueno. Me doy dos jales. Dos jales bien fuertes” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 24-26).

No trecho apresentado, podemos destacar a forma como a narradora estrutura uma linguagem calcada em alternâncias de gênero (entre o masculino e o feminino da amiga La Manuel, ou de La Fernando), no uso de gírias (“Tina Turner”) e termos como *jales* (“tragos”) e *embale* (frenesi). Além disso, a natureza da relação da narradora com o “convidado de Pittsburgh” pode ser percebida por meio da linguagem e do diálogo entre as personagens. Entre os dois, a comunicação é estabelecida em inglês:

Faço a mesma pergunta ao convidado de Pittsburgh:
 — Você gosta de transar com um pau de borracha?
 Ele me olha.
 — Sim, mas antes preciso tomar um banho.
 (MONALISA OJEDA, 2016, p. 18, tradução minha).¹²⁷

Esse dado parece confirmar os modos como a língua se configura como um mecanismo importante na obra de Monalisa Ojeda: a comunicação em inglês parece sugerir que o “convidado de Pittsburgh” seja um cliente em busca de sexo ou, no mínimo, queira sexo como moeda de troca pela metanfetamina. Mais que isso: esse diálogo apresenta a negociação de modos não hegemônicos e contrassexuais (PRECIADO, 2014) de entender o sexo e o desejo, pois sugere que o “convidado de Pittsburgh” será penetrado por um “pau de borracha” – ou, no mínimo, ache a proposta prazerosa.

Outro dado que demarca a transação comercial configurada na narrativa é a própria “ausência” de um nome por parte desse homem. Embora seja um “conhecido” de La Manuel, a narradora o define como “um tipo de cara do qual nem sei o nome” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 18, tradução minha).¹²⁸ Isso acaba por configurá-lo a partir do espectro do sem rosto, da não presença, pois, como fica implícito em outros textos, a narradora reconta as histórias, dando pseudônimos aos clientes. Dessa forma, a língua é forjada como um instrumento de trabalho – em todos os seus níveis: ela desvela e toca, deixa entrever ou resguarda sentidos mais amplos e complexos.

A descrição mais detalhada sobre o “convidado de Pittsburgh”, no entanto, abarca os julgamentos da narradora em torno do seu cabelo e do seu membro sexual, a partir dos termos *verga* e *trozo* (livremente traduzidos como “neca” e “pauzão”):

¹²⁷ “Igual le pregunto al invitado de Pittsburgh:

— Do you like to get fuck with a dildo?

Me mira.

— Yes, but first I have to get a shower.

(MONALISA OJEDA, 2016, p. 18).

¹²⁸ un tipo del que ni siquiera sé su nombre” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 18).

É branco, eu diria que italiano. Entre trinta e trinta e cinco anos. Em uma escala de um a dez, eu daria um sete. De repente, olho para ele, que me faz um sinal para que eu deite na cama, ao seu lado. Eu vou e pego o seu membro, molhado de lubrificante. É uma neça de cerca de oito polegadas. Sim, é realmente um pauzão. Ele não é feio. Mas eu não sei. Ele tem o cabelo com mechas da moda metrosssexual – porque nem todo gay é metrosssexual, nem todo metrosssexual é gay... Bom, isso, *chulita*, não me excita (MONALISA OJEDA, 2016, p. 18, tradução minha).¹²⁹

O jogo de sentidos presente nessa caracterização estipula a contradição e a quebra de expectativa em relação ao “convidado de Pittsburgh”: os vocábulos *verga* [neça] e *trozo* [pauzão] são nomenclaturas geralmente presentes nas falas de mexicanos e guatemaltecos e, nesse contexto, referem-se não somente ao pênis como “órgão genital masculino” ou “partes masculinas de um homem”, mas também a uma particularidade moral, circundada historicamente por um discurso masculinista, cujo significado pode sugerir “um homem de grandes qualidades e valor”.

Trata-se de dois vocábulos também muito utilizados no espanhol argentino como catacrese, já presentes no dia a dia – embora sejam considerados “malsoantes”, “indecentes” e “ofensivos”. Essa abertura ao considerado “desagradável” e “vulgar” aos ouvidos (de uma sociedade cisheteronormativa e repressora dos desejos dissonantes) encontra sentidos ao final do trecho, quando a narradora diz: “Bom, isso, *chulita*, não me excita”. *Chulita*, aqui, além de sugerir uma conversa direta, configura uma relação íntima com o(a) leitor(a): não apenas por significar, em alguns casos, “uma mulher bonita”, mas porque insinua uma conotação sexual, como uma mulher adulta, sexy e que realiza ou não trabalho sexual.

Em dicionários da Espanha, *chulita* liga-se a *chulear*, cujo sentido revela algo pouco “elegante”, relacionando-se a sujeitos de “segunda categoria”. Contudo, uma reapropriação e ressignificação linguística do termo promove outros sentidos, como os presentes no *Diccionario del uso del español*, de María Moliner (1966) e no *Diccionario breve de mexicanismos* (2001), de Guido Gómez de Silva, em que a palavra possui uma conotação oposta, significando uma expressão de carinho e de afeto, conjecturando outras qualidades. De forma contrária – e contranarrativa –, Monalisa Ojeda se opõe aos usos hierárquicos dos dicionários, da língua legítima e padronizada.

Em outro momento, o significado masculinista presente na narrativa também é quebrado pelo discurso da narradora, ao perscrutar o “convidado de Pittsburgh” como “[...]”

¹²⁹ “Es blanco, yo diría que italiano. Entre treinta y treinticinco años. En una escala de uno a diez yo le daría un siete. De pronto lo miro y me hace señas para que vaya a la cama junto a él. Voy y le agarro el miembro que esta embadurnado en lubricante. Es una verga como de ocho pulgadas. Sí, en verdad es un trozo grande. Él no es feo. Pero es que no sé. Que tenga el cabello con highlights en la onda metrassexual – porque todos los gays no son metrosexuales, ni todo los metrosexuales son gays –, pues eso, *chulita*, a mí no me calienta” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 18).

mais uma *loca*. Uma amiga. E eu não sou lésbica: eu gosto de homens, e que se pareçam bem homens” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 26, tradução minha),¹³⁰ enfatizando o seu desejo e, também, outras configurações de masculinidade. Esse dado reforça a hipótese de que Monalisa Ojeda estrutura a sua obra como potência multilinguística, pois questiona os usos do inglês e do espanhol, convertendo o uso da língua em uma reafirmação de sua identidade, a de *travesti-loca-imigrante*, elaborando outro espaço de expressão.

Para Holly Cashman (2018, p. 431), os cruzamentos de gênero, sexualidade e raça, enfocados nos estudos sobre imigração, revelam dinâmicas linguísticas de adaptação e resistência de grupos subalternizados aos modelos cisheteronormativos. Desse modo, a “criatividade lexical” (SANZ SÁNCHEZ, 2009) de Monalisa Ojeda opera como mecanismo de interação com a(s) comunidade(s), de (des)construção identitária e de produção interseccional. Ao narrar em primeira pessoa, a autora constrói uma história representativa de si e de outras *travestis-locas-imigrantes*, interseccionando opressões (idade, status migratório, nacionalidade, gênero), reavaliando conceitos sobre corpo e desejo a partir do uso de diversos termos, gírias e neologismos (*pargo, fritura, chulita, loca, loquita, loqui, draga, Boridick, travesti, córrete la paja*¹³¹).

Assim, pode-se perceber que tanto as práticas discursivas quanto as práticas sexuais e de gênero da narradora e de suas amigas *travestis-locas* costuram uma malha de sentidos em trânsito, pois elaboram um modo de expressão *cuir* que desautomatiza concepções fixas de identidade, corpo e linguagem. Conforme Eve Kosofsky Sedgwick (1993, p. 8, tradução minha¹³²):

Esta é uma das coisas a que o *queer* pode se referir: a malha aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de significado quando os elementos constituintes do gênero de qualquer pessoa, da sexualidade de qualquer pessoa não são feitos (ou não podem ser feitos) para significar monoliticamente.

As personagens de Monalisa Ojeda expandem os processos de identificação em diversos contextos, como uma “malha aberta” do corpo, uma “malha aberta” da linguagem,

¹³⁰ “[...] una loca a más. Una amiga. Y yo no soy lesbiana: me gustan los hombres, y que se vean bien hombres” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 26).

¹³¹ Para Rivano Fischer (2010, p. 151), *córrete la paja* é uma gíria para “masturbação”. A expressão também pode ser lida como sinônimo de outra, *hacerse la Manuela* – ironicamente, uma das personagens de Monalisa Ojeda, presente em várias narrativas aqui analisadas.

¹³² “That’s one of the things that “queer” can refer to: the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically” (SEDGWICK, 1993, p. 8).

não se vinculando a práticas linguísticas monolíticas, mas elaborando uma complexa teia de significações e combinações a partir de línguas e corpos em trânsito.

Em “Emergency Room”, por exemplo, a língua se desenvolve como peça no jogo (sexual, mas também linguístico) da prostituição e na própria construção de mecanismos de resistência das personagens travestis-*locas*. Nesse texto, por meio de fusões e acoplagens linguísticas entre o inglês e o espanhol, a narradora produz um lugar de expressão potente e desestabilizador, reafirmando a hipótese de leitura para a obra de Monalisa Ojeda: os deslocamentos perceptíveis de/entre gêneros e línguas são parte de um projeto de resistência às dinâmicas em que as travestis-*locas* estão submetidas no contexto estadunidense em fins do século XX e início do século XXI.

Vivendo sozinha em um apartamento em West Harlem, um espaço historicamente ligado às vivências negras e afro-americanas, sucumbido ao processo de gentrificação e aburguesamento, a narradora tem colocado anúncios de sexo na internet para aumentar a renda, apesar dos significantes clientes regulares. Ao ter um ataque de pânico após consumir maconha com *angel dust* (também conhecida como “pó de anjo”), oferecida por um de seus “vícios”, ela se dirige ao hospital e acaba sendo levada à ala psiquiátrica. Além da potência de narrar, em primeira pessoa, os corpos em ambientes de regulação, esse texto mobiliza um atravessamento dos próprios processos de normatização das identidades travestis-*locas* a partir de dinâmicas específicas de configuração do “humano” e do “cidadão”.

Em um primeiro momento, no entanto, a dimensão narrativa do texto parece tratar sobre as estratégias de reconhecimento que a narradora dispõe para trabalhar com certa segurança e dinamismo. Quando algum cliente vinha vê-la, ficava à espreita, na janela, observando o “tipo”:

A janela da sala dava para a entrada do prédio. Eu podia ver perfeitamente quem estava vindo me ver.

Are you at the corner? OK. Stay with me on the phone. Keep walking by your left side. Do you see an entrance on your left? OK. Come up the stairs and make a right... E aí, quando eles viravam à direita, eu os via. Nunca disse a ninguém para não subir. Vê-los antes, sem que eles me vissem, dava-me uma certa segurança e confiança. *Keep staying on the phone and come up to the third floor.*

A porta do apartamento dava para a escada. Eu a deixava entreaberta, assim que eles subiam o terceiro andar. *Come in and get comfortable.* E foi assim por muito tempo. Minhas amigas diziam que eu estava destruindo o departamento (MONALISA OJEDA, 2016, p. 55, tradução minha).¹³³

¹³³ “La ventana de la sala daba a la entrada del building. Podía ver perfectamente quién venía a verme. Are you at the corner? OK. Stay with me on the phone. Keep walking by your left side. Do you see an entrance on your left? OK. Come up the stairs and make a right... Y ahí, cuando doblaban a la derecha, yo los veía. Nunca le dije a alguno que no subiera. El verlos desde antes, sin que ellos me vieran, me daba cierta seguridad y confianza. Keep staying on the phone and come up to the third floor.

Percebe-se, a partir do trecho, que a narração figura, em sua construção, o próprio diálogo com os clientes. A utilização do inglês demarca a natureza da relação entre a narradora e os clientes, evidenciando a negociação e os rearranjos da atividade sexual. Na narrativa de Monalisa Ojeda, o inglês não tem somente o sentido de uma linguagem comercial ou “cidadã” – muitas vezes tratando de ignorar este reconhecimento e demarcar trânsitos. O inglês é, antes de tudo, mecanismo de troca e objeto estruturante de transação comercial-sexual – algo perceptível na enunciação da palavra “departamento”: se no Chile e na Argentina o termo se refere a um andar ou apartamento, aqui também parece evocar os sentidos de uma espécie de estabelecimento comercial, uma repartição administrativa (dos corpos, dos desejos?).

A proposição do uso do inglês neste texto resguarda um caráter transgressivo: uma atividade laboral considerada historicamente precária e precarizada – a prostituição – mostra-se fundida a outra atividade laboral precária e precarizada, principalmente aos grupos subalternizados: a escrita. A enunciação em inglês, dessa maneira, não é somente uma forma de contato ou comunicação das travestis-*locas* para com os clientes, mas também uma apropriação, um tráfico de ideias, uma resistência intelectual, semântica e estrutural aos padrões, às hegemonias e às formas tradicionais de expressão.

O inglês e o espanhol padronizados e dicionarizados, inseridos dentro de uma lógica alinhada às normas de gênero, uma vez que exclui qualquer expressão (de gênero e de literatura) des*locada* de valores canônicos e estáveis, cedem espaço para a desfiguração, para a dissonância de sentidos. Isso porque a enunciação da narradora articula um modo de expressão sintomaticamente plurissignificativo, ao utilizar gírias, mantras, fusões e trocas de códigos potencialmente questionadores da “pureza” tanto da língua (*genre*) quanto do gênero (*gender*).

“Emergency Room” apresenta essas nuances a partir da figuração de uma narradora que (re)cria as vivências e os saberes de uma comunidade travesti-*loca*. Isso está estruturado especialmente nos usos da linguagem, nos termos, nas gírias e nas construções sintáticas que evidenciam uma enunciação travesti-*loca*. No texto em questão, após atender todos os clientes regulares e não conseguir dormir, umas 2h ou 3h da madrugada, os *frituras* começam a

La puerta del departamento daba a las escaleras. Apenas subían al tercer piso, yo se las tenía entreabierta. Come in and get comfortable. Y así fue por un buen tiempo. Mis amigas decían que estaba acabando con el departamento” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 55).

mandar mensagens: “Não são clientes. São *frituras* – *for free* – sim, de graça, e a verdade é que não sei qual deles é mais bonito” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56).¹³⁴

Os *frituras*, nesse contexto, podem ser equiparados ao que no pajubá brasileiro as travestis chamam de “vícios”. Diferentemente das “mariconas”, os “vícios” são rapazes jovens e bonitos com quem as travestis mantêm relações sexuais, geralmente por prazer, sem cobrar; embora sejam considerados “homens de verdade”, designam também um tipo de figura sem papel fixo, não sendo “marido” nem “cliente”. A relação entre travestis-prostitutas e “vícios”, assim, engloba um espectro polissêmico, pois ambos estão alocados nas bordas das normatividades.

Neste dia, quem aparece ao apartamento da narradora é Drew, um *blatino*, “metade porto-riquenho, metade afro-americano” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56, tradução minha),¹³⁵ trazendo consigo a “Tina Turner” (metanfetamina), a “quase absoluta perdição” da narradora.

Esse cara é um traficante. Ele estava viajando para a Filadélfia para ganhar dinheiro. Quando voltou para Nova York, esqueceu-se do trabalho e só queria festejar. Então, fique chapado com a Tina, a metanfetamina, acompanhada de alguma transexual, travesti ou crossdresser. E, claro, jogue com perversão. Lá estava eu... (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56, tradução minha).¹³⁶

Drew (diminutivo de “Andrew”, variante inglesa de “André”, cuja origem remete ao grego *Andreas*, a partir da palavra *andrós*, que significa “homem”), prefigura uma personagem estabelecida entre o encanto e a sagacidade, um “babaca charmoso e doce, simplório e extremamente sarcástico” (URBAN DICTIONARY, 2013). A narradora conta que Drew vinha vê-la com frequência, mantendo relações sexuais e usos constantes de metanfetamina: “O que realmente importa é que com ele comecei a ficar chapada com *crystal meth*” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56, tradução minha).¹³⁷

Como “uma exceção à regra”, Drew personifica, nesse jogo, uma figura astuta que busca, por meio de diversas atividades, sobreviver; no entanto, como um “vício”, como “um elemento das bordas, não fixável, ele é perigoso e assim, poluidor. [...] Seu perigo está

¹³⁴ “No son clientes. Son frituras – for free – sí, de gratis, y la verdad es que cuál de todos es más guapo” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56).

¹³⁵ “mitad puertorriqueño, mitad afroamericano” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56).

¹³⁶ “El chico este es un hustler. Viajaba a Filadelfia a hacerse su dinero. Cuando volvía a Nueva York se olvidaba del trabajo y solo quería hacer party. Get high en Tina, el crystal meth, acompañado de alguna transexual, travesti o crossdresser. Y por supuesto, play kinky. Ahí estaba yo” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56).

¹³⁷ “Lo que de verdad importa es que con él comencé a ponerme alto en crystal meth” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56).

justamente em não se associar à cadeia do conhecido/doméstico/seguro” (PELÚCIO, 2007, p. 5). Os encontros com Drew deixam a narradora indisposta e cansada, devido ao consumo excessivo de drogas e o sexo, evidenciando uma compulsão por “homens” e “drogas”: “Meu coração começou a bater forte. Não porque eu estava **apaixonado** pelo bebê. O nervosismo devia-se, sim, ao que já se mostrava **um vício**” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56, tradução minha, grifos meus).¹³⁸

Drew também é descrito como um *blatino*. A descrição dada pela narradora suscita um sentido contextual em relação às formas como esta personagem “ganha a vida”. Segundo E. Patrick Johnson e Ramón H. Rivera-Servera (2016, p. 3-4), o termo *blatino* (*blacktino* ou *blaktino*) conjuga tanto subjetividades inter-raciais quanto relações sociais. Geralmente ligado à ascendência mista afro-americana e latina nos EUA, o termo também abarca um conjunto de intercâmbios culturais e políticos, principalmente a partir das figuras de Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera e o feminismo negro da década de 1980.

No contexto da narrativa, no entanto, o termo estabelece uma equação linguística e semântica, sugerindo não apenas um modo de relação ou uma identidade, mas uma atividade, um *fazer-ser* também insinuado pelas travestis-locas: “[...] pois, que o menino estava em uma revista, ele estava. Ou melhor, ele estava em um filme pornô graças aos 25 centímetros com os quais fez fortuna na Filadélfia e que comigo são totalmente versáteis” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56-57).¹³⁹

O uso de *blatino*, desse modo, contorna um sentido de identidade, prazer e trabalho. Para E. Patrick Johnson e Rivera-Servera (2016), na década de 1990, *blatino* também passa a denotar relações *cuir* entre pessoas negras, com a ascensão de clubes de dança (como Blatino Bronx Factory, Escuelita e Krash, em Nova York) e interações artísticas em festivais de dança. Nesse período, *blatino* também designa um subgênero significativo de pornografia gay, incluindo-se sexo entre latinos e afro-americanos, de modo a diversificar um mercado de revistas, sites e filmes pornôs, cuja principal importância é a publicização de novas intimidades e relações *cuir* negras (ou *quare*¹⁴⁰) deslocadas de um modelo gay branco e normativo:

¹³⁸ “El corazón me comenzó a palpar. No porque estuviese enchulado con el nene. Los nervios se debían, más bien, a lo que ya se mostraba como una adicción” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56).

¹³⁹ “[...] pues de que el chico estaba de magazine, lo estaba. Mejor dicho, estaba de película porno gracias a sus diez pulgadas con las que hacía el dineral en Philadelphia y que conmigo eran totalmente versátiles” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 56-57).

¹⁴⁰ O artigo “‘Quare’ Studies, or (Almost) Everything I Know about Queer Studies I Learned from My Grandmother”, datado de 2001 e republicado em 2005, de E. Patrick Johnson, marca o início do percurso dos estudos *quare*. Nesse texto, Johnson questiona as bases da “teoria queer”, perfazendo uma crítica em relação à insuficiência do termo em abarcar questões de raça, etnia e classe social. Dentro dos estudos *queer*, segundo este

[...] porque o termo “blacktino” nos permite olhar todas essas coisas ao mesmo tempo – sujeitos queer que configuram suas identidades black e brown; trocas sociais queer, intimidades e conflitos entre afro-americanos e latinas/os; e as relações históricas e contemporâneas entre comunidades negras e latinas/os, a queer e a brancura homonormativa [...] (JOHNSON; RIVERA-SERVERA, 2016, p. 5, tradução minha).¹⁴¹

Drew prefigura, então, um “vício”, um tipo “ másculo e viril”, um *blatino* e ator pornô, não assumindo necessariamente a posição de “ativo” nas relações sexuais com a narradora. As intersecções desse jogo e o (re)conhecimento da conjunção de identidades que abarcam outras relações e sentidos, constroem o texto de Monalisa Ojeda como um mosaico de desejos e performatividades. Esses dados revelam que a versatilidade dos clientes e dos “vícios” estreitam relações não hierárquicas, em alguns casos.

Após dormir até às 22h, a narradora posta outro anúncio de sexo na internet. Para ela, a postagem de anúncios de sexo é algo habitual e automático, pois possui muitos clientes regulares “e que, para dizer de alguma forma, eles estão felizes com meus serviços” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 59, tradução minha).¹⁴² Assim, quem entra em contato por celular, logo em seguida, é Boridick, um cliente regular, conhecido pela narradora há quase dois anos:

É assim que coloco nos meus contatos. Fica fácil de adivinhar o porquê desse pseudônimo. Pedi-lhe que me desse cerca de vinte minutos para ficar pronta. Enquanto me arrumava, pensei que com ele minha noite estaria encerrada. *No more clients tonight* (MONALISA OJEDA, 2019, p. 59, tradução minha).¹⁴³

O pseudônimo da personagem, Boridick, criado pela narradora ao nomeá-la como um contato no seu celular, resguarda a junção de duas palavras: *bori-* (prefixo utilizado em “boricua”, designando as pessoas nascidas em Porto Rico) e *-dick* (um eufemismo para pênis, bem como um epíteto pejorativo; também pode significar o diminutivo para Richard). Essa acoplagem de ideias produzidas pelo texto evoca um dado importante, justamente porque

autor haveria um “problema de raça”, cuja dinâmica produz a homogeneização de identidades. Assim, a partir dessa necessidade, os estudos *quare* se estabelecem como um “projeto disciplinar intervencionista, engajando-se tanto na política da diferença quanto na política do racismo, implementando uma jurisdição na qual os sujeitos ditos ‘abjetos’ ou da ‘subclasse’ podem celebrar sua(s) identidade(s)” (DE MORAIS, 2020, p. 68).

¹⁴¹ “[...] because the term ‘blacktino’ allows us to look at all of these things at the same time – queer subjects who configure their identities as both black and brown; queer social exchanges, intimacies, and conflicts between African Americans and Latinas/os; and the historical and contemporary relationships between black and Latina/o queer communities with homonormative whiteness [...]” (JOHNSON; RIVERA-SERVERA, 2016, p. 5).

¹⁴² “[...] y que, por decirlo de alguna manera, están felices con mis servicios” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 59).

¹⁴³ “Así lo había puesto en mis contactos. Fácil adivinar por qué ese seudónimo. Le pedí que me diera unos veinte minutos para estar ready. Mientras me arreglaba, pensé que con este estaría hecha mi noche. *No more clients tonight*” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 59).

insere a língua em um jogo sexual e textual no qual a narradora aporta-se como criadora, articulando a língua, manuseando-a.

No contexto da narrativa, por tratar-se de um sujeito conhecido, a narradora abre a porta sem perguntar quase nada. Ao entrar, ambos vão direto para a cama. Boridick carrega consigo um papelote de *crack*:

— *Hello. How you been?* – me disse, e foi direto para a cama, abaixou a calça e tirou a neca, que mais parecia uma fruta pendurada.
— Não é assim, babe... Sem rodeios... Fique nua!
Antes de se despir, tirou da mochila o cachimbo de vidro e um saquinho de crack. Como essa droga solta uma fumaça que deixa um cheiro fedorento, peguei uma névoa de baunilha e borrifei tudo ao redor (MONALISA OJEDA, 2019, p. 60, tradução minha).¹⁴⁴

Conforme o trecho, a descrição da narradora novamente entrelaça drogas e homens (o seu “vício”), ao utilizar a mesma construção verbal (*sacar*) para referir-se ao pênis de Boridick e ao papelote de *crack* (*y se sacó la verga, que parecía un fruto que cuelga e sacó de la mochila su pipa de vidrio y una pequeña bolsa con crack*). O modo como o pênis de Boridick é descrito (“uma fruta pendurada”) reverbera a proposição de um trabalho duplo empreendido pela narradora: a escrita como um trabalho com a língua, em todos os sentidos, como no seguinte trecho:

Eu fui mamando aquele pau, que começava a se mostrar em todo o seu esplendor. Então ele soprou fumaça na minha cara. Balancei a cabeça. Eu não queria respirar aquele odor. Foi como levar uma pancada na cabeça. Fumar crack é como sentir que um grupo de neurônios morre de uma só vez.
Enquanto eu o mamava, ele tremia. Eu estava dedicada ao meu trabalho. Garganta profunda. Então ele subiu na cama, com as pernas abertas. Ajoelhei-me. Ele fumava e eu me divertia em um único exercício de boca, língua e garganta. Ele se deitou, eu o segui, sem tirar o pau da boca. Ele começou a gemer baixinho. Sabia que viria em breve. Eu dei a ele a última garganta profunda e tirei minha boca. Pude ver quando aquele músculo grosso, cheio de veias e pronto para **estourar**, finalmente **explodiu**. Seu estômago e meu rosto estavam cheios de porra.
Me levantei para lhe dar lenços umedecidos e papel. Não foi o suficiente, dei-lhe mais. Que o Boridick **explodiu de tesão**, bem, sim, **explodiu**.
— Uma semana sem vir. Estava ocupado no trabalho.

¹⁴⁴ “— *Hello. How you been?* – me dijo, se fue directo a la cama, se bajó los pantalones y se sacó la verga, que parecía un fruto que cuelga.

— *Not like that, babe, no estamos para medias tintas, get naked.*

Antes de desnudarse, sacó de la mochila su pipa de vidrio y una pequeña bolsa con crack. Como esa droga tira un humo que deja un olor apestoso, agarré un mist de vainilla y rocié todo alrededor” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 60).

Ele dá um sorriso de lado e acende um cigarro. Ficamos sentindo a brisa: vamos para um segundo *round*. E assim como nos olhamos, nos perdemos de vista (MONALISA OJEDA, 2019, p. 60-61, tradução minha, grifos meus).¹⁴⁵

A cena do sexo oral entre a narradora e Boridick, enquanto este joga fumaça de *crack* no rosto da parceira, revela o jogo sexual e textual empreendido nas narrativas de Monalisa Ojeda. A língua é órgão, é instrumento de tensão e tesão; é elemento narrativo, de transação, de composição. Usar a língua é articular um processo de humanização e expressão, de subjetivação.

O trecho destacado descreve, com precisão, o trabalho da/com a língua empreendido pela narradora: “Eu estava dedicada ao meu trabalho. Garganta profunda [...] Ele fumava e eu me divertia em um único exercício de boca, língua e garganta” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 60, tradução minha). A expressão *deep throat* pode ser entendida, nesse contexto, como “garganta profunda”, o momento em que o pênis atinge o fundo da garganta. Trata-se de uma atividade que requer prática e desenvoltura, um conhecimento necessário às personagens dessas narrativas: quando realizada com destreza, libera saliva como lubrificação natural para o pênis; se mal executada, pode desencadear o vômito (URBAN DICTIONARY, 2004).

A cena ainda termina com o gozo de Boridick: “Pude ver quando aquele músculo grosso, cheio de veias e pronto para estourar, finalmente explodiu. Seu estômago e meu rosto estavam cheios de porra” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 60, tradução minha). Os usos dos verbos *reventar* (ato de arrebentar, estourar, sair com ímpeto) e *explotar* (usar abusivamente o trabalho ou as qualidades de outra pessoa para seu próprio benefício) configuram um jogo narrativo que necessita do relato: a narradora alimenta as suas narrativas com os programas e os clientes, os pormenores, os acasos e as circunstâncias que constituem as vivências de travestis-*locas* em Nova York. Nesse espectro, usar a língua é esfregá-la até que se exploda, tirando dela o próprio benefício, o material supostamente improdutivo (a literatura, o sêmen).

¹⁴⁵ “Yo fui mamando ese miembro que se empezó a mostrar en todo su esplendor. Me arrojó el humo en la cara. Moví la cabeza. No quería aspirar ese olor. Era como recibir un golpe en la cabeza. Fumar crack es como sentir que un grupo de neuronas se te muere de un solo cantazo.

Mientras se lo mamaba, tiembla. Estaba entregada a mi labor. Deep throat. Se puso de pie encima de la cama, con las piernas abiertas. Yo me arrodillé sobre la cama. Él fumaba y yo me entretenía en un solo ejercicio de boca, lengua y garganta. Se tendió, lo seguí, sin sacar su miembro de mi boca. Comenzó a gemir con suavidad. Sabía que pronto se vendría. Le di la última garganta profunda y retiré mi boca. Vi cómo ese músculo grueso y de venas a punto de reventar finalmente explotaba. Su estómago y mi cara quedaron llenos de semen.

Me levanté para darle baby wipes y papel. No fue suficiente, le di más. De que el Boridick explotó, pues sí, explotó.

— Una semana sin venirme. I’d been busy at work.

Se ríe de lado y prende un cigarro. Nos quedamos mirando en la onda: vamos por un segundo round. Y así como nos miramos, nos desmiramos” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 60-61).

Sobre a potência da língua nas/para as subjetividades dissidentes alocadas em condições fronteiriças, atravessando corpos e geografias, Gloria Anzaldúa (2009, p. 306) escreve: “[...] a linguagem é um discurso masculino. E nossas línguas/ ficaram secas o deserto/ secou nossas línguas e/ nós esquecemos como falar”. Embora a posição de Anzaldúa não seja exatamente a da travesti-*loca*-prostituta, ainda que latina e imigrante, podemos nos dispor de seus escritos para elaborar uma crítica literária que contemple as potencialidades do texto de Monalisa Ojeda, percebendo como os modos de expressão elegidos pela narradora organizam um modo de (sobre)viver.

Nas histórias narradas, as travestis-*locas* elaboram formas de expressão adequadas aos contextos (como “En el bote”, ao recriar diversos nomes a fim de desviar da polícia de imigração). Esse processo é articuladamente político à medida que sugere uma linguagem própria, *deslocada*, *desviada*. A profusão de sentidos e códigos diversos nas narrativas explora uma ação estética intensificadora do ato de falar (o direito de narrar sobre si) e de se fazer ouvida: “El Anglo con cara de inocente nos arrancó la lengua. Línguas selvagens não podem ser domadas, elas podem apenas ser decepadas” (ANZALDÚA, 2009, p. 306).

Quando pensamos na discussão de Anzaldúa sobre a língua de fronteira como metáfora para as travestis-*locas*, podemos imaginar que Monalisa Ojeda, ao escrever e falar uma língua não materna, em contradição às dinâmicas estatais de regulação do corpo, do desejo e dos comportamentos, configura e estrutura um cruzamento com uma prática *cuir* decolonial, desautomatizando concepções hegemônicas de identidade e língua. As travestis-*locas* de Monalisa Ojeda, entrecruzando línguas e identidades, seriam as “deslenguadas” de Anzaldúa (2009, p. 310):

Deslenguadas. Somos los del español deficiente. Somos seu pesadelo lingüístico, sua aberração lingüística, sua mestizaje lingüística, o sujeito da sua burla. Porque falamos com línguas de fogo nós somos culturalmente crucificadas. Racialmente, culturalmente e lingüísticamente somos huérfanas – nós falamos uma língua órfã.

As travestis-*locas*, assim, instituem sua própria língua, a sua forma de expressão. A “língua das *locas*”, conforme escrevem Mariano López Seoane e Cecilia Palmeiro (2021), é o instrumento de ocupação da “trincheira” da enunciação. Sujeitas desprovidas de discurso, de razão, de sentido e de memória, a língua das *locas* é uma enunciação menor (como toda literatura menor), pois nomeia a injúria, estabelece jogos de sentidos que brincam com a ideia de “pureza” (da língua, da identidade): “[...] é uma língua em estado de emergência, uma língua de combate, de guerra. Assim, para as *locas*, o cotidiano é uma aventura. Porque a *loca*

é pura intensidade, a *loca* sempre foi excessiva, desrespeitosa” (SEOANE; PALMEIRO, 2021, p. 190, tradução minha).¹⁴⁶ Ao apropriar e “corromper” tanto o inglês quanto o espanhol, a escrita de Monalisa Ojeda configura-se, assim, como uma “insistência antipatriarcal”:

Se a *loca* é uma protuberância, uma insistência, um posicionamento (o de ser sempre menor, fronteiro, passado), é também uma política da língua e uma técnica. Como estilo, a *loca* é um efeito. Fernanda Laguna afirma: a *loca* é o efeito de uma técnica. Uma técnica literária, uma técnica artística, uma política de enunciação. As *locas* têm seus gêneros: o drama, o melodrama, a tragédia, o picaresco, o grotesco, mas também a fofoca, a maledicência. Mas também têm seus tons: o grito, o gemido, o sussurro, a exclamação. E seus estratagemas retóricos: hipérbole, oxímoro, catacrese, citação, plágio. E por meio dessas técnicas, fazendo com que essas técnicas trabalhem e operem, pode-se criar uma obra, e também um estilo de vida. A *loca* realiza assim o antigo sonho das vanguardas: em sua deriva se fundem arte e vida (SEOANE; PALMEIRO, 2021, p. 190, tradução minha).¹⁴⁷

A palavra *loca*, especificamente, resguarda sentidos importantes para compreender a dinâmica linguística presente no texto de Monalisa Ojeda. Segundo González (2014, p. 123), como um termo de difícil tradução, *loca* deriva do árabe clássico (“estúpida”); no espanhol, como adjetivo, a palavra tem o sentido de “louca”, podendo descrever tanto uma “mulher louca”, homens gays ou mesmo identidades não conformes às normas de gênero, explicitamente afeminadas (*maricas*, *queens*, prostitutas e muitos outros sujeitos, presentes nos discursos das personagens de Monalisa Ojeda). Inicialmente considerado um insulto, o termo foi ressignificado pela comunidade LGBTQIA+, exemplificando uma dinâmica de destituição dos processos biopolíticos de construção e sentidos em torno das feminilidades e da homossexualidade, subjetividades historicamente subalternizadas e criminalizadas pelos discursos jurídicos, médicos, acadêmicos e culturais, privadas de qualquer direito ou razão.

¹⁴⁶ “[...] es una lengua en estado de emergencia, una lengua de combate, de guerra. Así, para la loca lo cotidiano es aventura. Porque la loca es pura intensidad, la loca ha sido siempre desmedida, desacatada” (SEOANE; PALMEIRO, 2021, p. 190).

¹⁴⁷ “Si la loca es una protuberancia, una insistencia, un posicionamiento (el de ser siempre menor, border, pasada), es también una política de la lengua y una técnica. En tanto estilo, la loca es un efecto. Dice Fernanda Laguna: la loca es efecto de una técnica. Una técnica literaria, una técnica artística, una política de enunciación. Las locas tienen sus géneros: el drama, el melodrama, la tragedia, la picaresca, el grotesco, pero también el chisme, la maledicencia. Pero también tienen sus tonos: el grito, el gemido, el susurro, la exclamación. Y sus estratagemas retóricas: la hipérbole, el oxímoron, la catacrese, la cita, el plagio. Y por medio de esas técnicas, haciendo operar y trabajar esas técnicas, se puede crear una obra pero también un estilo de vida. La loca cumple así el viejo sueño de las vanguardas: en su deriva se fusionan arte y vida” (SEOANE; PALMEIRO, 2021, p. 190).

Na visão de Berta López Morales (2010, p. 81, tradução minha¹⁴⁸), a *loca* refere-se ao “[...] construto social aplicado a um indivíduo cuja anatomia sugere ser homem, mas cuja linguagem e gestualidade indicam um comportamento feminino, atraindo sobre si a atenção, zombarias e desprezo”. Em “Overdosis”, essa dinâmica é evidente: a narradora descreve as suas “alucinações” após consumir metanfetamina e ficar três dias sem dormir. Paralelamente, há, na cena, a presença aterrorizante de duas figuras, uma “masculina” e outra “feminina”, que, entocadas em seu armário, vigiam a narradora.

Sem querer, olho para o armário. As portas estão entreabertas. Vejo alguns sapatos e, de repente, esses sapatos têm pernas. **Há alguém dentro do armário.** Vejo com clareza. São pernas longas. Sento-me na cama e sussurro para que me deixe em paz. Depois, vejo meu quimono, que, por falta de luz e por ser de seda, brilha. Esse quimono repousa em uma mala. **Em um segundo, ele assume a forma de uma silhueta humana ajoelhada e de braços. É a silhueta de uma mulher.**

[...]

Abro os olhos e olho para o armário com as portas abertas. **Lá estão os sapatos que agora mostram suas pernas e a sombra de um homem.** Sem medo, sussurro para ele. **Digo que isso não pode ser verdade, que o que vejo não é nenhum morto.** Pergunto se ele está lá, mas a sombra não responde. Insisto até ouvir uma voz que me diz que não, que nenhum deles está morto. **Que são apenas sombras.** Movo a cabeça para ver quem está falando comigo. Meu quimono ainda está vestido pela mulher que estava ajoelhada e de braços há pouco. Ela ergueu a cabeça. Fico olhando para ela. Ela me diz para não me preocupar. Para não ter medo. Para deitar novamente e tentar fechar os olhos. Que já é hora de descansar. Que eles vão cuidar do meu sono. Então as vozes desaparecem, e com elas todas as cores (MONALISA OJEDA, 2019, p. 10-12, tradução minha¹⁴⁹).

Esse trecho de “Overdosis” serve para exemplificar, em certa medida, como a construção do gênero, a partir de uma mirada *loca*, mostra-se algo “alucinatório” e até mesmo “fantasmagórico” – baseado em uma lógica “sombria”. O armário, como elemento de aprisionamento, torna-se a alegoria de uma possibilidade: viver “fora” do armário sugere uma atitude de observação, de questionamento das estruturas (mais ou menos cambiantes) de

¹⁴⁸ “[...] constructo social aplicado a un individuo que sugiere por su anatomía un hombre, pero en el que su lenguaje y gestualidad señalan un comportamiento femenino, atrayendo sobre sí la atención, las burlas y el menosprecio, es el callejero, el habitante del prostíbulo” (LÓPEZ MORALES, 2010, p. 81).

¹⁴⁹ “Sin querer, miro hacia el clóset. Las puertas están entreabiertas. Diviso unos zapatos y, de pronto, esos zapatos tienen piernas. Hay alguien dentro del clóset. Lo veo con claridad. Es de piernas largas. Me siento en la cama y le susurro que me deje en paz. Luego veo mi kimono, que a falta de luz, y porque es de seda, brilla. Ese kimono reposa en una maleta. En un segundo agarra la forma de una silueta humana arrodillada y boca abajo. Es la silueta de una mujer.

[...]

Abro los ojos y miro hacia el clóset de las puertas abiertas. Ahí están los zapatos que ahora muestran sus piernas y la sombra de un hombre. Sin miedo le susurro. Le digo que esto no puede ser verdad, que lo que veo no es ningún muerto. Le pregunto si está ahí, pero la sombra no contesta. Insisto hasta que escucho una voz que me dice que no, que ninguno de ellos está muerto. Que solo son sombras. Muevo la cabeza para ver quién me habla. Mi kimono sigue vestido por la mujer que hace un rato estaba arrodillada y boca abajo. Ha levantado la cabeza. Me quedo mirándola. Me dice que no me preocupe. Que no tenga miedo. Que vuelva a recostarme y que trate de cerrar los ojos. Que ya es hora de descansar. Que ellos me cuidarán el sueño. Entonces las voces desaparecen y con ellas todos los colores” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 10-12).

identidade a que os sujeitos estão submetidos, imprimindo o olhar de *loca*, o “olhar oblíquo que desafia as convenções hegemônicas” (ROBLES, 2015, p. 274). As travestis-*locas* de Monalisa Ojeda, assim, habitam esse espaço (criativo) da indefinição – são figuras que se localizam em diferentes fronteiras, entre passado e presente (um passado que, em alguma medida, é sempre presente), entre o medo e a coragem, entre o glamour e a precariedade, entre a vida e a morte, entre a cidadania e a dissidência completa, a ilusão e a desilusão.

As *locas* são, sobretudo, “um cisco no olho” da visão engendradora de corpo, desejo e comportamento – figuras de gestualidades e linguagens próprias. As *locas* são petulantes, interruptivas, criativas, descaradas, impermanentes, inconstantes, mutáveis e fluidas – são a dúvida. Na imprevisibilidade da *loca*, Lawrence La Fountain-Stokes (2014, p. 133-134, tradução minha¹⁵⁰) pergunta:

Quem é a *loca*? O que ela sabe? Como ela sabe? De que *loca* estamos falando? A *loca* que se desloca, a que dança na discoteca, a que canta, a que ganha a vida divertindo o público. [...] A afeminada, a feminina, a rebelde, a que ri muito, a que ama sem controle. A que celebramos, a que odiamos, a que reconhecemos ou ignoramos: a assassinada, a esquartejada, a degolada e queimada. A *loca* que carrego dentro de mim. A *loca* que não quero ser ou que você não quis ser. A *loca* temida. A *loca* da alteridade. [...] A *loca* como sinal do indesejado, da ruptura, do fracasso, do inexprimível. A *loca* como negação ou como liberdade. A *loca* como produto de consumo. A *loca* como o outro. A *loca* que sou, que somos nós e nosotrxs. A *loca* que ninguém quer ser. Você, a *loca*.

No contexto desta tese, reconhecendo a potencialidade do conceito de “transloca” apresentado por Lawrence La Fountain-Stokes, em *Translocas: the politics of puerto rican drag and trans performance* (2021), o termo “travesti-*loca*” evoca uma dupla ressignificação. Como os próprios textos de Monalisa Ojeda, “travesti-*loca*” é uma insistência no dizer, uma postura imaginativa que assume a certeza de que a língua é escorregadia, e as palavras sempre cambiantes, podendo dizer muitas coisas. Entende-se, portanto, que não há diferenças entre “transloca” e “travesti-*loca*”, ao passo que abarcam uma ideia semelhante, associando-se, segundo La Fountain-Stokes (2021, p. 3, tradução minha, grifos meus¹⁵¹),

¹⁵⁰ “¿Quién es la loca? ¿Qué es lo que sabe? ¿Cómo sabe? ¿De qué loca estamos hablando? La loca que se desplaza, la que baila en la discoteca, la que canta, la que gana su vida divirtiéndose al público. [...] La afeminada, la femenina, la rebelde, la que se ríe mucho, la que ama sin control. La que celebramos, la que odiamos, la que reconocemos o ignoramos: la asesinada, la descuartizada, la degollada y quemada. La loca que llevo dentro. La loca que no quiero ser o que no quisiste ser. La loca temida. La loca de la alteridad. [...] La loca como seña e lo indeseado, del quiebre, del fracaso, de lo indecible. La loca como negación o como libertad. La loca como producto de consumo. La loca como el otro. La loca que soy, que somos nosotras y nosotrxs. La loca que nadie quiere ser. Tú, la loca” (LA FOUNTAIN-STOKES, 2014, p. 133-134).

¹⁵¹ “a culturally specific, decidedly not Anglo-American queer sensibility and practice that invokes a different universe of significations marked by glamour, humor, and Latin American referents” (LA FOUNTAIN-STOKES, 2021, p. 3).

[...] ao que o artista queer brasileiro Hélio Oiticica chamou de “tropicamp”, um termo inspirado na performance *camp* (teatralmente exagerada) caribenha do artista drag porto-riquenho Mario Montez: **uma sensibilidade e prática queer culturalmente específica, decididamente não anglo-americana, que evoca um universo diferente de significados marcados por glamour, humor e referências latino-americanas.**

A junção de “travesti” e “*loca*”, ao sugerir um encontro, evidencia a força criativa de Monalisa Ojeda: ser travesti, *loca*, latino-americana e prostituta é elevar-se a um patamar de experimentação linguística, ser uma criação que a lógica cisheterossexual abomina,

[...] tem a ver com a possibilidade de des-re-fazer os caminhos em s/i, abrir novas estradas em s/i, construir outras vias, abrir sulcos em órbitas já traçadas, ex/orbital. Seria também a possibilidade de, nessas novas andanças y errâncias em s/i, construir um outro e/u, deixar que novos seres possam sair através dos nossos antigos casulos. aí se abre, afirma, a órbita experimental. A estrada como experimentação do caminho, o corpo como experimentação da carne, o casulo como experimentação da espécie (LEAL, 2021, p. 38).

Nessa perspectiva, as diversas linhas e rotas de fuga construídas pela narradora são móveis, incapturáveis, pois estão entre corpos, entre gêneros (*gender* e *genre*) e entre línguas. E também são incômodas, vindo a articular um modo de vida crítico e subversivo aos regimes e discursos de autoridade, considerando que um discurso sobre a “língua pura”, por exemplo, encontra sedimentação nos regimes de controle de imigração e, por conseguinte, na própria ideia de corpo aceitável dentro dos parâmetros do Estado-nação.

3.2 Viver entre línguas, entre corpos e entre histórias

O “viver entre”, conforme acentua Silvia Molloy (2016, p. 50), é também construído pela expressividade discursiva: “é fatalmente seu modo de fala, de escritura, de vida tênue”. Nos textos de Monalisa Ojeda, as operações entre o inglês e o espanhol estruturam elementos reveladores das dificuldades, dos desafios, das estratégias e das aprendizagens impostas pela vida travesti-*loca*-imigrante em Nova York. O *code-switching* e o *spanglish*, perceptíveis no texto de Monalisa Ojeda, relacionam-se não somente à demanda de estabelecer comunicação com a cotidianidade da metrópole, mas também ao próprio efeito poético e formal de produzir meios (físicos e simbólicos) de sobrevivência, de resistência, de conjugar a tenuidade de existências complexas.

Como uma esfera que comunica e elabora um produto cultural reconhecido, *La misma nota, forever*, em seu próprio título, promove uma tensão linguística, além de uma sensação evidente dos tipos de línguas espanholas faladas por comunidades latinas em Nova York. Interessante observar as indicações de “nota”, de acordo com o *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Española, como “marca ou sinal que é colocado em algo para reconhecê-lo ou torná-lo conhecido”; uma “forma de comentário breve nos veículos de imprensa”; um “apontamento realizado [anterior ao texto e também fora dele] para reconhecer algo a partir da memória”; no sentido de “fama, relevância e prestígio”; relacionado à música e ao ritmo, designando “cada um dos sons produzidos durante a vibração de uma frequência constante”; como coloquialismo, caracteriza certo “estado de embriaguez” (como *high*, por exemplo) causado pelo consumo de drogas; e, por fim, como registro coloquial, qualificando uma “pessoa cujo nome e condição são ignorados ou não são considerados”.

O termo *forever*, apresentado como elemento de fricção no título, elabora diversos sentidos e tensões. A palavra estabelece “uma função retórica além de sua definição”, nos dizeres de Brudzinski (2016, p. 175-176, tradução minha): “Quando imagino a frase sendo dita, ouço a palavra ‘forever’, pronunciada levemente alongada para conter o assombro. O interruptor te desequilibra, e a extensão da palavra te mantém suspenso ali”.¹⁵² Esse aspecto figura na linguagem de Monalisa Ojeda a partir de uma “função retórica de desequilíbrio” – conjuntamente a outros desequilíbrios e indefinições articuladas nos textos da autora.

De acordo com Brudzinski (2016, p. 175), na literatura de Monalisa Ojeda o uso de *nota* é tão comum que não se destaca somente como metáfora da linguagem cotidiana. A palavra, nesse quadro, parece indicar formas de interpretar a própria estrutura das narrativas da autora ao estilo *notation* (anotação), segundo Raymond Queneau (1995, p. 19). Os textos seguem uma sucessão não linear de apontamentos, embora marcados por uma frequência repetitiva de personagens, temas e falas, revelando um caráter de observação, comentário, atenção; são textos escritos inicialmente à mão, registrando aspectos de uma vida *callejera* pouco reconhecida nos registros oficiais, como “[...] um diário travesti, reportagem da rua, escrituras de urgência, a vivência de um momento do dia em uma cidade que aspira ser o mundo” (SUTHERLAND, 2019, n.p., tradução minha¹⁵³).

¹⁵² “When I imagine the line being spoken, I hear the word ‘forever’ pronounced slightly elongated to hold the marvel. The switch lifts you a little off balance, and the length of the word keeps you suspended there” (BRUDZINSKI, 2016, p. 175-176).

¹⁵³ “[...] un diario travesti, reporte de calle, escrituras de urgencia, vivir un momento del día en una ciudad que aspira a ser el mundo” (SUTHERLAND, 2019, n.p.).

A literatura de Monalisa Ojeda também sugere a indefinição dos gêneros textuais, estruturando encontros e desencontros sobre conceitos que moldaram/moldam uma ideia de literatura construída a partir de formas eurocêtricas: textos lidos como contos, em razão do formato sintetizado e curto das histórias, crônicas (PANIAGUA GARCÍA, s/d); pelo emprego de um tom jornalístico e de denúncia, muitas vezes, também pode se assemelhar a uma “telenovela marica” (WATSON; RICCIULLI; MONALISA OJEDA, 2019, n.p.), se formos nos debruçar sobre o aspecto de interconexão entre as histórias. Essa “indefinição” é parte produtiva da literatura de Monalisa Ojeda, pois semeia o seu próprio “fruto estranho” (emprestando o termo de Florencia Garramuño [2014] ao falar sobre as narrativas contemporâneas, especialmente as latino-americanas).

Nessa lógica, a potência da indefinição de certas obras literárias contemporâneas, conforme explicam Camargo *et al.* (2022), põe em xeque a marca canônica de gêneros literários, exibindo a porosidade das diversas fronteiras e os domínios específicos, ocupando um espaço exocanônico, abarcado por um “conjunto amplo de obras descentralizadas dos núcleos hegemônicos de discurso e poder” (PASTOR; PANIAGUA GARCÍA, 2022, p. 9, tradução minha).¹⁵⁴ Assim, por “apostar no inespecífico”, aquilo que está fora da ordem simbólica do real, do concreto, do valioso, do digno, do assimilável e do identificável, a obra de Monalisa Ojeda conjuga uma postura decolonial, instaurando a chamada “escritura anárquica” (JARA, 2013). Trata-se de um projeto que desconstrói as formas tradicionais de taxonomizar as estruturas literárias, desnivelando a hierarquia entre gêneros (*gender* e *genre*) e implicando as categorias “autor” e “personagem” de tal modo que se tornam impossíveis de serem separadas.

Assim, estruturando uma forma estética de questionamento de certos equilíbrios formais, a obra de Monalisa Ojeda se insere em um contexto globalizado de difusão e desautomatização de línguas e identidades. No contexto contemporâneo de ultranacionalismo, o monolinguismo pode ser usado como argumento de projetos imperialistas, regidos por posicionamentos racistas e xenófobos (LA FOUNTAIN-STOKES, 2006, p. 141) que silenciam e desqualificam imigrantes, povos indígenas e colonizados.

Consequentemente, a linguagem estabelece papel fundamental. A língua, assim como outros elementos, amarra os fios do tecido da identidade nacional, formada em uma “comunidade imaginada”, nos termos de Benedict Anderson (2008) – que também pode ser lida como uma comunidade linguística, estruturada na imposição de certas normas, diretrizes

¹⁵⁴ “[...] un amplio conjunto de obras descentralizadas de los núcleos hegemónicos del discurso y el poder” (PASTOR; PANIAGUA GARCÍA, 2022, p. 9).

e limites, ligadas a certas tradições. A homogeneidade da língua é uma estratégia de adequação de uma comunidade específica.

O *spanglish* insere-se, nesse contexto, produzindo tensões em meios aos discursos cisheteronormativos que gerenciam a vida social. Segundo La Fountain-Stokes (2006), o *spanglish* tem sido estudado por diversos autores, como Ilan Stavans (2003), com uma posição mais acadêmica e conservadora, ou numa perspectiva de prática social de resistência, como Ed Morales (2003), ou ainda Ana Celia Zentella (1998), que defende as práticas bilíngues dos latinos e observa os aspectos de gênero, e Bonnie Urciuoli (1996), importando os modos com os quais o racismo estrutura uma matriz linguística na relação entre porto-riquenhos e outros latinos. Exceto Gloria Anzaldúa, em uma análise articulada entre sexualidade *cuir* e língua, poucos autores têm se atentado à potencialidade dissidente do *spanglish*.

Ser multilíngue, no contexto globalizado, estrutura uma posição descentrada. No contexto estadunidense, o multilinguismo é permeado por discursos de “falha”, “desvantagem educativa”, ou ainda um objeto de menor valor, reafirmando uma lógica neocolonial. A relação dessa prática com as subjetividades *cuir* intensifica um aspecto de conexão, menoridade e potência, segundo La Fountain-Stokes (2006, p. 143, tradução minha):¹⁵⁵

[...] ao modo como se vinculam às noções de pureza e impureza: do civilizado ou basicamente aceito, em oposição ao considerado tabu, selvagem, bárbaro, inferior ou degradado. Não há nada inerentemente puro ou impuro na sexualidade ou na linguagem, exceto como elas são constituídas e definidas em diferentes momentos históricos e configurações socioculturais. No entanto, como idioma e gênero, estão frequentemente interligados.

No contexto neocolonial e imperialista dos EUA, a questão da identidade de gênero, para as personagens travestis-*locas*-imigrantes de Monalisa, entrecruza-se com os usos da língua. O discurso da “falha” acompanha as personagens: “falhar” no gênero e na língua é estar em uma posição dupla de subalternidade. No entanto, a “falha”, como disposição ao “fracasso”, estabelece uma posição de questionamento, “recusa da maestria, uma crítica a conexões intuitivas entre sucesso e lucro dentro do capitalismo, e como um discurso contra-hegemônico do poder” (HALBERSTAM, 2020, p. 33).

¹⁵⁵ “[...] a la manera en que las dos se vinculan con las nociones de pureza e impureza: de aquello que es civilizado o básicamente aceptado, contrapuesto a aquello considerado tabú, salvaje, bárbaro, inferior o degradado. No hay nada intrínsecamente puro o impuro en la sexualidad o el lenguaje, excepto la manera en que se constituyen y definen en diferentes momentos históricos y entornos socioculturales. Sin embargo, los dos, al igual que el lenguaje y el género sexual, están frecuentemente entrelazados” (LA FOUNTAIN-STOKES, 2006, p. 143).

Conforme destaca David William Foster (2020, p. 241): “o princípio de normas linguísticas explícitas, que não pode ser transgredido sem punição, é inquestionavelmente parte de uma consciência social dirigida pela necessidade de normatizar sujeitos sociais e suas condutas”. Nesse sentido, a normalização e a naturalidade do monolinguismo em uma “comunidade imaginada” assemelha-se à manutenção da heterossexualidade e da cisgeneridade, atravessando as corporeidades, subjetividades e expressões dissidentes.

Em relação a esse cenário, do viver entre línguas e do aspecto regulador e punitivo em torno das expressões e identidades dissidentes, Walter W. Mignolo (2020), em *Histórias locais/projetos globais*, aponta para uma realidade na qual a estabilidade das antigas ideologias nacionalistas que entrelaçam língua, território, cultura, literatura e identidade é praticamente impossível. Desse modo, a multiplicidade do contexto contemporâneo é permeada por diversas interconexões globais e heranças coloniais, que desestabilizam, em alguma medida, as fronteiras culturais e linguísticas.

Neste lugar de atravessamento, Mignolo (2020) sugere estabelecermos novas formas de pensar, *deslocando-se* das epistemologias oferecidas pelo modelo colonial e considerando as diferenças produzidas nessas relações. O conceito elaborado pelo autor é o “pensamento limiar”: uma prática reflexiva proveniente de um lugar de limiaridade e de subalternidade. Isso significaria constituir novas formas de elaboração de saberes acadêmicos (*deslocados* dos saberes e línguas hegemônicas), entender a literatura e a prática literária não como um mero objeto, mas um artefato produtor/produtivo, elaborar rupturas e tensões dentro das línguas e das construções dos cânones literários, pois estes instituem valores nacionais e ocidentais entrelaçados, formando as paisagens culturais, interna e externamente, do sistema/mundo moderno/colonial capitalista.

Assim, a multiplicidade expressiva é premissa fundamental para o “pensamento limiar” como “o ato de pensar e escrever entre línguas” (MIGNOLO, 2020, p. 301), também chamado de “bilinguajamento” ou “plurilinguajamento”. Essa definição de Mignolo (2020, p. 301) considera a língua e a literatura não como um fato (estabelecido por suas regras sintáticas, semânticas e fonéticas), mas estratégicas ligadas a processos de enfrentamento, de prática cultural e luta pelo poder.

O plurilinguismo, para Mignolo e o pensamento decolonial, é uma habilidade, um meio produtivo de incomodar o jogo estruturante da desigualdade e da subalternidade. Para as travestis-*locas* de Monalisa Ojeda, remete a uma forma de incomodar o Estado, estabelecer outras vias comunicativas de sobrevivência e senso comunitário entre as travestis-*locas*-

imigrantes, falantes de diversas línguas espanholas e corpos, borrando a própria “pureza” do discurso imperial e neocolonial estadunidense.

Nos textos de Monalisa Ojeda, as identidades de gênero dissidentes e as práticas pluri/multilinguistas se entrelaçam, configurando uma potência expressiva e questionadora da cisheteronormatividade. A língua aparece revestida de uma “simbologia rebelde”. A impureza do *spanglish* e das formas de expressão da narradora assemelham-se à “impureza” e à “ilegalidade” de um corpo (ilegalidade produzida no contexto da etnia, gênero e raça). Tal como as normas de regulação da imigração, baseadas em princípios excludentes, as políticas da língua também têm estabelecido defesas em relação ao idioma (o inglês, especialmente), negando aspectos de heterogeneidade e hibridação.

Em *Las biuty queens*, a segunda coletânea, aspectos da oralidade e da comunidade estão presentes, ao passo que a materialização dessas histórias de travestis-locas é também a construção de um coletivo reivindicador. As *biuty queens* figuram um espectro de travestis-locas, possivelmente prostitutas, conhecidas pela participação recorrente em concursos de beleza. Mas não apenas isso. São também marcadas por certo grau de persistência: garotas que gostam de “chamar a atenção”, pedir a palavra e causar “incômodo” a outros.

No contexto das narrativas analisadas,¹⁵⁶ as *biuty queens* são travestis-locas que promovem fissuras na temporalidade e na linearidade dos discursos institucionais estruturalmente alheios a elas (SOARES, 2021). Essa (re)tomada discursiva é encenada na narrativa de mesmo título, quando Deborah Hilton, em um monólogo em frente ao espelho, relata as contradições de uma vivência travesti-loca em Nova York. No relato de Deborah, uma personagem que anseia o estrelato ou, pelo menos, a conquista retumbante dos prêmios de concursos de beleza, as imagens do glamour e do sucesso se contrastam com a precariedade da existência dissidente em um espaço de disputas:

A verdade é que, sim, estou muito cansada. Mas valeu a pena *fazer* tantos *pargos*. Muitos clientes fudas para pagar os vestidos, além de pagar a coreógrafa e as quatro bailarinas. Claro que valeu a pena. A coroa fica linda em mim. Não tem muitos strass, mas se nota que é cara. Espelhinho, espelhinho, diga-me quem é a mais vadia de todas as *locas* de Nova York. Vamos, diga. **Fale, não te ouço. É melhor você dizer isso. Sim, exato. Débora Hilton. Deborah com H. Eu mesmo. José Troncoso não existe mais. Ele ficou a milhares de quilômetros de distância.** Olhe. Você demorou um pouco para dizer meu nome e não sei o que teria feito com você. Você me salvou de ser supersticiosa e saber que quebrar um espelho traz sete anos de azar. **Sim, a vadia sou eu. Débora Hilton. Débora com H no final.** Eu

¹⁵⁶ Em entrevista ao Apoio Positivo (2021), Monalisa Ojeda conta que teve um problema ao traduzir *Las biuty queens* para o inglês: “Na verdade, [...] um cara da Inglaterra queria colocar *The Beauty Queens*, perfeitamente escrito em inglês, e eu disse a ele que tinha que ser mantido como estava, porque estou realizando um ato político com a língua. Finalmente deixei assim, *Las biuty queens*, em *spanglish*”.

tenho cinco coroas (MONALISA OJEDA, 2019, p. 73, tradução minha, grifos meus).¹⁵⁷

No trecho, podemos destacar a produção de um deslocamento de gênero na narração da personagem (*José Troncoso não existe mais. Ele ficou a milhares de quilômetros de distância*), ao construir uma lógica enunciativa que questiona a cisheteronormatividade, evidenciando a transitoriedade. O nome “Deborah” (com H) aparece como a potência de um nome próprio (ainda que de “modos impróprios”, ao olhar das instituições), gestado pela personagem e reafirmado constantemente, não apenas para construir a feminilidade desejada por ela, mas para sustentar algo bem mais importante que a beleza: a perseverança no trabalho, na busca pela conquista das coroas.

Simbolicamente, a reafirmação do nome da personagem parece sugerir uma dinâmica de produção de sentido em torno da vivência travesti-*loca*. “Deborah” é composto pelos elementos “d-b-r”, que, nas línguas semíticas, é uma forma de representação de sons, como zumbidos e zunidos, fazendo referência a uma abelha. A associação imediata é a de uma “abelha-rainha”, cuja liderança e protagonismo reverberam em uma postura combativa e de resistência. “Hilton”, por outro lado, tem origem no inglês anglo-saxão antigo, revelando uma tradição de nobreza, formada também por colonizadores.¹⁵⁸ Esse jogo de sentidos estabelece formas de leitura sobre as construções literárias de Monalisa Ojeda: utilizando a língua espanhola (colonial) e o inglês (neocolonial), a autora desestrutura a normatividade sobre os discursos de identidade e língua, abrindo espaço para a produção criativa e imagética de suas personagens, como forma de resistência e busca por enunciação legítima.

Nesse contexto, a enunciação de Deborah Hilton é uma insistência no reconhecimento, construído a partir de normas e significados próprios. A partir desse desenvolvimento de termos e sentidos, a personagem viabiliza o seu reconhecimento, constituindo os próprios termos pelos quais lhe é permitido viver (BUTLER, 2019, p. 47). Vocábulos como *biuty*

¹⁵⁷ “La verdad es que sí, estoy muy cansada. Pero valió la pena tener que hacerme tanto pargo. Tanto fucking cliente para costearme los vestidos, además del pago al coreógrafo y a los cuatro bailarines. Claro que valió la pena. La corona se me ve hermosa. No tiene mucha pedrería, pero se nota que es cara. Espejito, espejito, dime quién es la más perra de todas las locas de Nueva York. Vamos, dilo. Habla, que no te escucho. Mejor que lo digas. Sí, exacto. Deborah Hilton. Deborah con H. Yo misma. El José Troncoso ya no existe. Se quedó a miles de kilómetros de distancia.

Mira. Te demorabas un poco más en decir mi nombre y no sé qué te habría hecho. Te salvaste de que sea supersticiosa y supiera que quebrar un espejo trae siete años de mala suerte. Sí, la perra soy yo. Deborah Hilton. Deborah con H al final. Tengo cinco coronas” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 73).

¹⁵⁸ Segundo o Heraldry Institute of Rome, o período exato de colonização na América do Norte não pode ser determinado, mas informações extraídas dos arquivos do Registro Público e Civil confirmam que um dos primeiros colonos foi um certo William Hilton, da cidade de Londres. Ele emigrou para a América do Norte em 1621, navegando do porto de Londres a bordo do navio chamado Fortune, e desembarcou em Plymouth, Massachusetts. Ele se mudou de lá para Exeter, e mais tarde para York, Massachusetts, onde se casou com sua segunda esposa, Francis, e teve com ela um filho, William Hilton, antes de morrer em 1655-1656.

queen, chica, leather, mistress, loca, loqui e loquita não são palavras que transitam nos discursos nacionalistas ou advogam por códigos parentais (patriarcais); de outro modo, relacionam-se a uma linguagem urbana, de rua, presente nos bares, nos *darkrooms*, nos concursos de beleza, nos espaços de prostituição. São palavras em movimento, palavras que intuem beleza, comportamentos, saberes, atitudes e sentidos intercambiáveis, contextuais e clandestinos.

Nesse quadro, tendo as singularidades, as contradições, os desejos e os trânsitos de travestis-locas como elemento estético dos textos de Monalisa Ojeda, pode-se destacar, além disso, a presença de traços do *camp*, conforme evidenciado por La Fountain-Stokes (2021). Inicialmente, empreender uma definição ao *camp* é uma tarefa desafiadora, uma vez que a palavra pode funcionar tanto como adjetivo quanto como substantivo. O Dicionário da Porto Editora online, por exemplo, descreve *camp* como algo “afetado, amaneirado, teatral”, mas também “afeminado” e “*kitsch*”. O Merriam-Webster também online, por outro lado, define *camp* como “algo tão escandalosamente artificial, afetado, inapropriado ou desatualizado que pode ser considerado divertido” ou “um estilo ou modo de expressão pessoal ou criativa que é absurdamente exagerado e, muitas vezes, funde elementos da cultura erudita e popular”.

Diferentemente do *kitsch*, o *camp* é a adoção de uma postura de reverência (PRADO, 2017, n.p.), mas também um modo de estabelecer divertimento e elegância a partir da dramatização do cotidiano. Nesse quadro, o *camp* ainda é uma noção elástica e crítica: Em “Notas sobre o *camp*” (1964), Susan Sontag, longe de cunhar um sentido estático ao termo, traça a sua ligação com uma expressão sexual dissidente, questionadora de certas estruturas ou categorias postas como reais e imutáveis.

Para Pamela Robertson (1996), a partir de uma crítica à postura de Sontag, que ressaltou, em alguma medida, a reafirmação de uma sexualidade gay branca, a questão do *camp*, no interior do discurso feminista e *cuir* (principalmente das comunidades de drags e das lésbicas *butch-femme*), diz respeito a uma apropriação de objetos como artifício, construindo oposição a uma lógica essencialista da identidade.

Nesse sentido, o *camp*, diferentemente do afirmado por Sontag, possui uma esfera política e se estrutura como dinâmica criativa, ligado à dissidência, ao trânsito, como forma de visibilidade e de resistência *cuir*. Sobre esse ponto, escreve Djalma Thürler (2021, p. 180):

Se Sontag restringe a potência *camp* apenas a uma questão de estética ou sensibilidade, em nossa opinião, a estética é política e, portanto, o *camp* é inerentemente político, produzindo em *gays* uma maior consciência das discrepâncias que existem numa sociedade heterocentrada e homofóbica, uma

estratégia de sobrevivência para obter reconhecimento dentro dos espaços hetero-patriarcais.

No contexto das narrativas de Monalisa Ojeda, o *camp* está ligado a um modo de vida, a uma postura político-criativa que permeia a existência das travestis-*locas*, seja pela referência a figuras da cultura *pop* ou estrelas do cinema ou da TV (Iris Chacón, Walter Mercado, Selena Quintanilla-Pérez, Bette Midler, Myriam Hernández, Freddy Krueger, La Lupe, Angie Xtravaganza, Virgen de los Dolores, entre outras), seja pela descrição complexa presente em alguns textos, como em “House of Dreams”, utilizada para descrever o quarto, enfatizando a excentricidade, o brilho e a teatralidade presentes na vida noturna e na identidade das personagens.

Uma vez que o *cistema* reverbera a ideologia de compulsão da heterossexualidade e da cisgeneridade, as travestis-*locas* são alocadas em um espaço de vergonha e fracasso, sendo considerados corpos “sem futuro”, “incompreensíveis”, “desmemoriadas”, “violentas”, “abusadas”, “perigosas” – por isso estas mereceriam o ostracismo, a prisão, o desemprego, a morte. Assim, estas necessitam buscar formas outras de sobreviver, instituindo códigos particulares e marcadores linguísticos como contrapontos à sociedade cisheterossexual.

O humor ácido e corrosivo da narradora, atravessando situações diversas, conjecturando gongações, é um ponto revelador dessa postura *camp*. O olhar empreendido baseia-se, sobretudo, na fratura de uma norma linguística – a ordem que rege os modos de significação de um mundo cisgênero e bem comportado. Nesse sentido, usar palavras consideradas vulgares – *malsonantes* – caracteriza-se uma linguagem “vulgar” e um tabu linguístico, por se considerar “pouco elegantes”, “ofensivas”, ou até mesmo “inapropriadas”, que ofendem o “pudor”, o “bom gosto” e a “religiosidade”.

A narrativa de Monalisa Ojeda, desse modo, ligada a auspícios e expressões potencialmente decoloniais, questiona não apenas a normatividade das identidades, mas também a estrutura das línguas, a partir de uma expressão *cuir/camp*. De fato, a forma de utilização da língua revela um caráter político e a(r)tivista da autora, reafirmando a variação linguística como “um modo de resistência” (ASHCROFT, 2008, p. 3). Nesse aspecto, conforme destaca Walter Mignolo (2020, p. 51), “cada ato locutivo é ao mesmo tempo um ‘pronunciamento contra’ e um ‘pronunciamento em direção a’” – ecoando, em alguma medida, a ideia evocada por Audre Lorde (2019, p. 50-51), ao falar sobre o silêncio em relação às questões que atravessam e aniquilam os corpos subalternizados: “Quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você

engole dia após dia e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio?”.

Monalisa Ojeda articula esse jogo entre as línguas justamente para construir um espaço de expressão múltiplo, que “brinca” com sentidos previamente estabelecidos pelo imaginário do sistema/mundo moderno/colonial capitalista, que, em sua força “destrutiva” e “construtiva”, instituiu visibilidade e autoridade a certos corpos e culturas em detrimento de outros, deixando-os invisíveis, irreconhecíveis ao Estado, mas constantemente regulados e mantidos dentro de estereótipos e imaginários reafirmadores da desigualdade e da impossibilidade de vida legítima.

Os diversos usos produzidos nas/pelas línguas estabelecem, então, novas cenografias políticas (STROUD, 2018, p. 22), constituindo um modo de expressão que evidencia aqueles e aquelas historicamente exilados pelas normas cisheteronormativas. Nas narrativas de Monalisa Ojeda, as identidades travestis-*locas* são multilíngues, pois mesclam, *deslocam* e subvertem categorias dominantes e lógicas linguísticas colonizadas. A língua se configura enquanto material de experiência e trabalho (escritural e sexual). O uso da língua (e a linguagem produzida) se relaciona a uma política interna de afetividades nesses textos, demonstrando os vínculos estabelecidos tanto com a herança cultural travesti-*loca* quanto com a cultura dominante. As personagens assumem uma posição que não é meramente bilinguista, mas multilinguista e interlinguista; porque é também multicultural, multissexual, polissignificativa.

Uma política *cuir* do *spanglish* apontaria, assim, para o desejo e o estranhamento, à liberdade e à hibridação, ao *deslocamento* e à resistência. A mesma carga potencial pode ser percebida nas práticas discursivas do *code-switching* empregadas pela narradora e pelas personagens. Para Doris Sommer (2003, p. 1-2), o *code-switching* pode ser esteticamente proveitoso e crítico para os artistas, justamente porque a sobrecarga dos sistemas linguísticos perturbam o significado, e o aspecto conflitante entre as palavras pode adquirir um caráter subversivo.

Desse modo, o movimento de mudança de uma língua para outra, da transformação de uma palavra em outra, potencializa a expressão dos chamados “artistas do cotidiano” (*everyday artists*), cujas habilidades reverberam não somente como (tentativas de) inovação, mas de sobrevivência epistêmica e política nos jogos de pertencimento cultural em contextos (neo)coloniais e neoliberais (SOMMER, 2003, p. 2).

Em “Biuty Queen”, o uso do *code-switching* é estabelecido como estratégia comunicativa contrária aos discursos da “falha linguística”, reverberando uma postura

valorativa e imaginativa às travestis-*locas*, pois seus discursos constroem espaços de linguagem nos quais a existência em trânsito se converte em algo potencialmente subversivo: “Ainda bem que Deus me deu um pouco de beleza e um pouco de pau, então não vai faltar cliente, mais os regulares que tenho, trabalhando sem parar, daqui a um mês eu coloco em dia” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 74, tradução minha).¹⁵⁹

Na voz da personagem Deborah Hilton, os concursos de beleza, tais como os *ballrooms*, eram/são espaços (físicos e simbólicos) de gongação, mas também de celebração, criação e sobrevivência,¹⁶⁰ uma vez que constroem um imaginário que *desloca* os conceitos coloniais de gênero. Em sentido simbólico, as trocas de códigos e o uso do *spanglish* em Monalisa Ojeda, junto às performatividades de gênero de suas personagens nesses espaços, também desempenham um conjunto de jogos desafiantes para a ordem hierárquica, incluindo a narração, a divagação, os elogios, as metáforas, as reclamações e as repetições; regras flexíveis e circunstanciais (des)organizadas por meio de uma perspectiva travesti-*loca*, aquela que escreve a partir de seus próprios valores e desejos. A existência desse lócus enunciativo da travesti-*loca*, é, em alguma medida, uma insistência na sobrevivência. Ainda na voz de Deborah Hilton:

Vou envelhecer? Bem, se eu chegar, no velório verão uma exposição com minhas fotos posando com todas as coroas que ganhei. Vão dizer: olha a mariconna velha, quem diria que ela um dia foi uma *biuty queen*... Sim, meu amor, tem que fazer de tudo para ser respeitada... (MONALISA OJEDA, 2019, p. 75, tradução minha).¹⁶¹

Ao produzir formas *deslocadas* de enunciação, desejo e comunicação, a narradora negocia a equidade, reclama a dignidade, coexistindo em várias línguas e em várias identidades. As expectativas criadas (em torno dos corpos, das identidades e da comunicação) frustram as palavras; pois elas não são simplesmente contornáveis, mas voláteis, de sentidos móveis e contextuais. A “troca de códigos” reverbera potencialmente essa posição de trânsito:

Trocar códigos é entrar ou sair de uma nação por outra, simplesmente liberando um som estrangeiro, uma palavra, um tique gramatical, escorregando para uma

¹⁵⁹ “Por suerte Dios me dio algo de *beauty* y algo de *dick*, clientes no me van a faltar, y más los regulares que tengo, trabajando non stop, me pongo al día en un mês” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 74).

¹⁶⁰ Sobre a potência dos *ballrooms* e a dinâmica destes na/para a cultura *cuir* negra e latina, conferir a primeira parte do livro *Cinema Querité: gêneros e identidades* no documentário *Paris is burning* (2020), de Ademir Corrêa, intitulada “*Paris is burning*: depois daquele baile”.

¹⁶¹ “¿Llegaré a vieja? Bueno, si llego, en el velorio van a ver una exposición con mis fotos posando con todas las coronas que me he ganado. Van a decir: mira el maricón viejo, quién iba a decir que fue una *biuty queen*. Sí, mi amor, una tiene que hacer de todo para que la respeten” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 75).

linguagem sempre emprestada e precária. Os imigrantes não estão em casa até mesmo em casa (SOMMER, 2003, p. 7, tradução minha).¹⁶²

Para Sommer (2003, p. 6), “usar mais de um idioma causa problemas universais, em todos os jogos de tabuleiro da política, da filosofia e da estética”.¹⁶³ Assim, pode-se dizer que não é errado “ter problema” (BUTLER, 2003) e nem “ser problema” (DU BOIS, 1996), pois apenas assim se “perturba a coerência desejada de nacionalismo romântico e essencialismo étnico” (SOMMER, 2003, p. 11).

Na tradução de *La misma nota, forever*, o inglês e o *spanglish* se enfrentam como opostos, mas também “espelhos”, virados um para o “outro”, literalmente, pelo próprio design editorial escolhido para a edição bilíngue da obra (ver APÊNDICE B). O aspecto multilíngue transitório, nesse formato, questiona o status de normalidade, produzindo “cãibras na linguagem” (*language cramps*), fazendo estremecer os espaços convencionais e possibilitando ouvir/ler outras vozes e de outras maneiras. Desse modo, o multilinguismo significa a criação de novas formas de (des)identificação, desejo e performatividade, além de novas formas de relação com o corpo, com a escrita e com as diferenças.

3.3 Práticas multilíngues-decoloniais de Monalisa Ojeda: gestando o próprio texto e o próprio nome

Embora a literatura de Monalisa Ojeda sugira uma proposição “documental”, ou mesmo cronística, de anotação e (des)organização dos fatos cotidianos que atravessam as travestis-*locas* no contexto neoliberal e imigrante – muitas vezes, como se estes nunca se finalizassem por completo –, ela resguarda aspectos referenciais (seja de deslocamento ou de afirmação) a um conjunto de expressões – ou “escrituras *queer*”, no dizer de Helder Thiago Maia (2014) – que dinamiza o trato com a linguagem (e com o corpo) a partir de desterritorializações e contestações.

Seja de forma oposta ao neobarroco de Néstor Perlongher e Pedro Lemebel, ou por meio da “ruptura violenta da verossimilhança” presente na literatura de Copi (AIRA, 2003; MAIA, 2014), a literatura de Monalisa Ojeda apresenta resquícios, traços, movimentos que (des)encontram estas expressões. Em Monalisa Ojeda, há o “mundo” das travestis-*locas*, que

¹⁶² “To switch codes is to enter or leave one nation for another by merely releasing a foreign sound, a word, a grammar tic, slipping into an always borrowed and precarious language. Migrants aren’t at home even at home” (SOMMER, 2003, p. 7).

¹⁶³ “Using more than one language causes problems for universal, across the-board games of politics, philosophy and aesthetics” (SOMMER, 2003, p. 6).

constroem suas existências políticas e sociais disputando o espaço com os projetos neoliberais racistas e gentrificadores, com ameaças de deportação e fichamento criminal; ao mesmo tempo, este cenário é sobreposto pela contranarrativa da liberdade noturna, do gozo sem compromisso, do voguear, da Tina, das superstições, dos concursos de beleza – pois a violência não é (e nem deve ser) o único elemento mediador (ou de mensuração) da potência criadora/criativa de expressões trans (POKAROPA, 2022).

Nos textos de Monalisa Ojeda, a construção de um *lócus travesti-loca* de enunciação reverbera nas formas como a linguagem encontra entremeios para: 1) questionar o regime cisheteronormativo (que se confunde, muitas vezes, com os próprios meios de regulação de imigrantes não documentados), estabelecendo formas outras de entender o corpo, os afetos, os desejos; 2) romper com a estrutura de narração perceptível na literatura ocidental (a “alta literatura”), pelo emprego de gênero(s) literário(s) sem um espaço de definição; e 3) construir imagens e alianças outras frente a um contexto político hostil, de aniquilação das existências trans-imigrantes.

A figura da *travesti-loca*, assim, torna-se central nessa operação contranarrativa. As vozes dessas personagens são uma estratégia discursiva – mas também política de desestabilização de gênero e de sexualidade (SUTHERLAND, 2009; MAIA, 2014). Nesse contexto, as “geishas urbanas” de Monalisa Ojeda transitam pelas ruas da cidade, pelas histórias, pelas camas dos diversos clientes, pelos restaurantes estrangeiros, consomem as drogas (os homens, a Tina); são *travestis-locas* que se comunicam e elencam seus discursos a partir de lógicas próprias (uma lógica travada, de trava: *Así que taco, taquito, tacón, Iris Chacón*) em um contexto de celeridade das palavras e de urgência da própria vida.

Nesse cenário, a presença de um *lócus enunciativo travesti-loca-prostituta-imigrante-latina*, em que diferentes expressões e saberes, individuais e coletivos, línguas, identidades e corpos se misturam, institui o texto de Monalisa Ojeda como um projeto literário permeado de trânsitos, operando de forma desestabilizadora em relação ao contexto de desigualdade, violência e morte do *cistema-mundo* neoliberal estadunidense. Nesse sentido, por meio da autoafirmação da narradora e da sistematização de histórias articuladas na contramão dos discursos hegemônicos de subalternização de identidades dissidentes, as *travestis* de Monalisa Ojeda se afirmam como sujeitos políticos e sociais, evocando a possibilidade de “outros” modos de fazer e pensar (ARROYO, 2013; PASSOS; SIMAKAWA, 2022).

A gestão do nome e das próprias identidades, no(s) (con)texto(s) de Monalisa Ojeda, abarca a tentativa de não apenas renomear a si (e aos outros e outras) de maneira *deslocada* das cifras coloniais, capitalistas e hegemônicas, mas refundar outros processos de existência,

de sobrevivência e modos de expressão. Essa estratégia/forma desfaz os sentidos atribuídos historicamente aos corpos como instâncias naturais e pré-discursivas. Monalisa Ojeda, então, encontra Paul Preciado:

Escrevo sobre o que mais me importa em uma língua que não me pertence. Isso é o que Derrida chama de monolinguismo do outro; nenhuma das línguas que falo me pertence e, no entanto, não há outro modo de falar, não há outro modo de amar. Nenhum dos sexos que incorporo possui qualquer densidade ontológica e, no entanto, não há outro modo de ser corpo. Despossuídos desde o começo (PRECIADO, 2018, p. 144-145).

Essa estrutura pode ser reafirmada até mesmo na forma com que os textos de Monalisa Ojeda instituem uma linearidade difusa, não capturável. Cada acontecimento, texto, programa, encontro casual, cada história contada advoga pela capacidade de compor uma memória *travesti-loca-prostituta-imigrante-latina*, construindo uma forma narrativa interconectada à proposta política dos textos: identidades, histórias e formas textuais difusas, confundíveis, que se fundem em conjunto, coletivamente.

A versatilidade, a irrupção de gírias, as fusões e as colisões linguísticas produzidas na literatura de Monalisa Ojeda significam a recusa a ocupar qualquer escaninho feito sob encomenda, de discurso ou de pensamento, e enfrentar a vida como uma narrativa de possibilidades que se desdobra constantemente.

Leoné A. Barzotto (2012), ao discutir as narrativas pós-coloniais produzidas no Brasil e na Guiana (Pauline Melville e Mário de Andrade, especificamente), destaca a potência questionadora das literaturas produzidas por sujeitos subalternizados frente aos processos (neo)coloniais. Essa posição estreita a possibilidade de analisar a obra de Monalisa Ojeda como uma produção contradiscursiva, por estabelecer a língua e as identidades justamente em um processo de *deslocamento* e subversão de valores coloniais, convertendo-as em “um instrumento de luta, de sobrevivência e garantia de posteridade porque, com ela[s], o registro da história se faz possível” (BARZOTTO, 2012, p. 84).

Esse caráter elencado por Barzotto (2012) não está presente somente na construção das frases ou nas escolhas de palavras por parte de Monalisa Ojeda. Pode-se identificar esse *deslocamento* até mesmo na conjugação da estrutura de narração e na organização lógica das histórias: é comum, nos textos de Monalisa Ojeda, personagens que desaparecem subitamente (“El chico de al lado”), que se encontram ao acaso (“La misma nota, forever”), que caminham sem rumo pelas ruas, em estado de embriaguez (“Overdosis”), que transam sem compromisso (“La gata siamesa”, “Un slave”) ou, ainda, que atravessam o conjunto dessas narrativas

usando diversos nomes, como uma alternativa criativa de existência. Essas construções revelam outras formas de pensar os corpos e as identidades dissidentes, a partir de temporalidades difusas que, vez ou outra, estabelecem um ritmo acelerado de narração, mudando roteiros (caminhos).

O processo de nomeação por parte das personagens, assim, pode ser entendido como um elemento fundamental para pensarmos como a literatura de Monalisa Ojeda projeta fissuras nos padrões de gênero e na linguagem convencionalizada do masculino e do feminino. A nomeação de cada uma das personagens – também como prática que produz sentidos variáveis e inconstantes – estabelece fisionomia e corpo à precariedade, à vulnerabilidade e à criminalização que cerceia a existência de *travestis-locas*. Para Utrero Zicato (2020, p. 61), a questão do nome é parte constitutiva das identidades travestis, uma vez que a luta pela sobrevivência, contra o estigma e a violência, também acompanha a luta simbólica ao direito de ser nomeada em termos próprios, ao direito de construir a própria identidade a partir da linguagem.

Nos textos de Monalisa Ojeda, em que há a presença de uma narradora em primeira pessoa elaborando um discurso muitas vezes coletivo, a nomeação é um aspecto central para estruturar os entremeios e a complexidade das identidades dissidentes. Logo, o nome não pode ser entendido como um dado meramente decorativo e/ou postiço. Pelo contrário, esse “dispositivo em trânsito”, por assim dizer, está permeado de relações de poder que atravessam a vida das personagens, como em “En el bote”, em que Monalisa Ojeda apresenta distintos nomes (masculinos e de origem porto-riquenha) para se desviar da lógica com a qual os corpos dissidentes de imigrantes são tratados nos EUA. Em quase todas as narrativas, sobretudo, o uso de pseudônimos aos clientes que procuram a prostituição e os serviços sexuais da narradora revela a autonomia escritural posta em jogo, ao passo que apresenta uma reflexão sobre estes homens: quem são eles? Que rostos possuem? Amara Moira (2016, p. 201) provoca:

[...] Os homens de carne e osso não estão nos livros (fora esse aqui, claro), mas nus nos nossos quartos, de quatro, implorando pra pôr fim à farsa uns minutinhos que seja. Esse livro é o quê? Vingança podem pensar, mas não. Dão-me trocados pelo sexo que sei fazer e nem dão conta de o pagamento ser mais a história do que as moedas em si. [...] Soubessem disso os clientes, soubessem o que entregavam pra mim, que me vendiam a alma, talvez preferissem me pagar melhor... menos risco de aparecer nessas páginas.

Nesse quadro, Monalisa Ojeda e Amara Moira trazem à baila os modos de pensar sobre a produção desses outros corpos, os dos homens que procuram as *travestis-locas* –

muitas vezes sem rosto, sem nome. A literatura dessas autoras se cruza nesse entremeio, buscando dar sentido às vivências da prostituição, estabelecendo uma enunciação travesti-*loca*, que, com a caneta e o caderno, inscreve o caráter ficcional e real, mesclando-o, fazendo confundir os dizeres e estruturando a própria autonomia narrativa de suas narradoras – travestis-*locas*-prostitutas. Assim, tratam-se de experiências que, ao escrever sobre si, revelam o Outro, a Outra, reconhecido(a) como “vida vivível pelos sistemas normativos, mas também como sujeito precário e, dessa forma, nos apresenta uma escrita convite ao exercício da alteridade, potente deslocamento para outras margens” (CHAVES, 2017, p. 10).

Em “Lorena, la chilena”, de *Las biuty queens*, por exemplo, o nome “masculino” da personagem, elegido pelos pais, guarda sentidos ligados a um passado de sentenças e punições, ao passo que o nome feminino conjuga o futuro, a liberdade, a autonomia. Em um encontro no Juanita (restaurante boricua localizado entre a Rua 48 e a Nona Avenida), ambas conversam sobre comidas e homens. A narradora relembra que Lorena veio para os EUA há muito tempo, deixando Villa Alemana, no Chile, em fins da década de 1960. As duas contrerâneas iriam se encontrar apenas na década de 1990.

Lorena é uma personagem que possui uma intensa relação com a primeira geração de travestis-*locas* imigrantes chilenas nos EUA, envolvida com profissões de baixa remuneração (operária em fábricas de costura), trabalhando até 12 horas por dia. A vivência e a experiência de Lorena contribuem para o aprendizado e a construção de sobrevivência de outras travestis-*locas*: “Foi ela quem me ensinou onde encontrar empanadas, sopaipillas e até cazuela de ave, se eu ficasse com saudades de casa” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 96, tradução minha).¹⁶⁴ Sua relação com a comunidade é tão permanente que Lorena também aparece em outro conto, “House of Dreams”, no *La misma nota, forever* (2016), junto ao grupo de travestis composto por Francesca, Melanie, La Fernando e Vivian. Diferentemente do desenho comum instituído sobre as travestis-*locas*, Lorena relutou a entrar na prostituição.

No processo de construção de sua identidade travesti-*loca*, o nome estabelece papel importante: “Eu tinha deixado Hugo no Chile, aqui desde então sempre fui Lorena. Claro, minhas roupas tinham o nome de Hugo Loren Design bordado. Tudo isso sou eu” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 98, tradução minha).¹⁶⁵ O trânsito geográfico, nesse contexto, relaciona-se intrinsecamente à construção da identidade de Lorena: tal como ocorre com

¹⁶⁴ “Fue ella quien me enseñó dónde encontrar empanadas, sopaipillas y hasta cazuela de ave si me venía la nostalgia” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 96).

¹⁶⁵ “Al Hugo lo había dejado en Chile, aquí ya desde ese entonces fui siempre Lorena. Eso sí, mis confecciones tenían bordado el nombre de Hugo Loren Design. Todo lo que soy yo misma” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 98).

Monalisa Ojeda, a construção de si estrutura-se no *deslocamento*, no desenraizamento de corpos, ideias e desejos.

Silvia Gold/Silvia Hammer é outra personagem importante, presente ou citada nos textos das duas coletâneas (“La misma nota, forever”, “Ortiz Funeral Home”, “Emergency Room”, “En el bote”, “Los blunt del boricua”). Em “La misma nota, forever”, Silvia ajuda a narradora a limpar o seu *studio*. Após a limpeza, a narradora massageia os pés e corta as unhas de Silvia. A figura dessa personagem revela, na linguagem, uma potência em torno da nomeação:

Anos atrás, morávamos no mesmo bairro, Hell's Kitchen. Anos atrás, no século passado, no final dos anos noventa. Quem me apresentou Silvia foi La Fernando, uma colombiana um tanto nervosa. Eram seis da manhã, na Rua 43 com a Oitava Avenida. Minha nova amiga me convidou para um café:

— **Meu nome é Silvia Gold.**

Mais tarde descobri que também a chamavam de **Silvia Hammer**, por causa do formato da cabeça (MONALISA OJEDA, 2016, p. 78, tradução minha, grifos meus).¹⁶⁶

Nessa narrativa, o nome aparece como instância volátil, sugerindo sentidos mais amplos, justamente por *deslocar* a herança gramaticalmente patriarcal em torno da nomeação (“La Fernando”) e produzir nuances significativas: *hammer* (substantivo, em português, pode designar “martelo”; verbo (*to hammer*), pode significar “atacar” ou “arrasar”) estabelece uma relação direta com a vivência e a personalidade da personagem.

Deslocadas do nome estabelecido pela família, as personagens projetam sentidos que questionam a organização patriarcal: no caso de Silvia, o seu nome está ligado à sobrevivência da comunidade travesti-*loca*,¹⁶⁷ imbuída de enfrentamentos constantes em relação à estrutura neocolonial de poder, reafirmada pela desigualdade do sistema carcerário,

¹⁶⁶ “Años atrás vivimos en el mismo neighborhood, el Hell’s Kitchen. Años atrás, en el siglo pasado, a fines de los noventa. Nos presentó la Fernando, una colombiana algo mala de los nervios. Eran las seis de la madrugada, calle 43 y Octava Avenida. Mi nueva amiga me invitava un café:

— Me llamo Silvia Gold.

Después supe que también le decían Silvia Hammer, por la forma de la cabeza” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 78).

¹⁶⁷ A relação com a imagem da ativista trans Sylvia Rivera (1951-2002) parece ser evidente. Uma das protagonistas da Rebelião de Stonewall (junto a Marsha P. Johnson), em 28 de junho de 1969, Rivera constitui uma das figuras mais relevantes para o movimento LGBTQIA+ e o transfeminismo latino-americano. Sua trajetória, além de fundamental para entender o ativismo transfeminista, oferece arcabouço para investigarmos a construção de uma história sobre as latinidades nos Estados Unidos, sobre as pessoas imigrantes sem-teto e sobre as prostitutas travestis-*locas* latinas. Filha de pai porto-riquenho e mãe venezuelana, sua vivência em um ambiente diaspórico, permeado da prostituição, é chave para entender o seu envolvimento na luta de libertação dos sujeitos dissidentes e contra a violência. Para ver as complexidades da vivência de Rivera, consultar “The Life and Times of Trans Activist Sylvia Rivera”, do professor Lawrence La Fountain-Stokes. O texto faz parte da coletânea *Critical Dialogues in Latinx Studies: A Reader* (2021), organizada por Ana Y. Ramos-Zayas e Mérida M. Rúa.

pela ausência de cidadania e representação política e social, além da violência sistêmica. A imagem de uma travesti-*loca* polindo as unhas do pé de sua amiga, unhas como garras, evocada pelo texto, reforça o caráter de resistência dessa personagem frente às precariedades:

Eu estou dando brilho àquelas unhas que mais parecem garras. As ruas foram bem percorridas por esses pés, eu acho. Então eu também os massageio. Silvia conhece as ruas de Nova York como somente as ratas conhecem. *Taco, taquito, tacón, Iris Chacón*. Silvia parece feliz depois dessa massagem (MONALISA OJEDA, 2016, p. 86, tradução minha).¹⁶⁸

Monalisa Ojeda discorre sobre esses sentidos, a fim de construir um arcabouço de memória e significação coletiva de uma comunidade historicamente deslegitimada nos processos institucionais. Outra personagem que exemplifica tal potência é Claudia, uma travesti-*loca* mexicana “boa de briga”, presente em “La Rayito”. Esta figura produz sentidos sobre a autonegação e a resistência ao sistema patriarcal-(neo)colonial. Ao combinar de se encontrar com La Rayito na Rua 175 e na Broadway Avenue, a narradora segue com sua amiga para Washington Heights em busca de “erva”. Na caminhada, o diálogo entre as travestis-*locas* revela as nuances desse processo de autonegação:

Fizemos a transação e começamos a caminhar, deixando-nos levar por aquele recanto da cidade, para nos tornarmos invisíveis. Como um escudo, como uma de proteção.

— Nossa, *loca*. Eu tenho energia, mas você me deixou para trás... Você não cansa de andar. Se eu não disser para você parar por aqui, você continua. **Agora eu entendo porque te chamam de Rayito.**

— Claro, bicha. **Eles me deram esse nome porque eu era rápida em nocautear os caras.**

— Como assim?

— Com quinze anos, eu competia em brigas de rua. Eu fazia meu dinheiro com isso.

— Oye, parece que a maconha bateu forte em você. Vai me dizer agora que foi boxeadora? – digo incrédula, fumando profundamente a maconha.

— Claro, bicha! O que você acha? *¿Que te estoy tomando el pelo?*

— Que *pelo*, viado? Não vê que sou careca? – Rimos e paramos de fumar. Já estamos bem chapadas...

— **Quando eu era um menininho, eles me incomodavam muito no bairro. Eu aguentei muito, mas chegou um momento em que eu disse “basta”. E não tinha nenhuma forma de tirar aquele garoto das minhas costas. Isso me deixava inútil. Mais tarde, quando já era mais velha, descobri que meu pai dava dinheiro aos meninos para me incomodar** (MONALISA OJEDA, 2019, p. 79-80, tradução minha, grifos meus).¹⁶⁹

¹⁶⁸ “Pulo como puedo esas uñas que parecen garras. Las calles han sido bien caminadas por estos pies, pienso. Los masajeo. Silvia conoce las calles de Nueva York sólo como las ratas lo hacen. Taco, taquito, tacón, Iris Chacón. Silvia tiene cara de felicidad después del masaje que le he dado” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 86).

¹⁶⁹ “Hacemos la transacción y caminamos, dejándonos llevar por ese rincón de la ciudad para que nos haga invisibles. A modo de escudo. A modo de protección.

— Ay, *loca*. Yo tengo energía, pero tú me dejaste atrás. No te cansas de caminar. Si no te digo que nos detengamos aquí, tu sigues. Ahora entiendo por qué te dicen la Rayito.

— Claro, joto. Me pusieron la Rayito por lo rápida que era para noquear a los tipos.

O texto evidencia como o gesto de autonegação se relaciona inteiramente à própria resistência à violência (de gênero) nas ruas de Nova York, alimentada pelos discursos e ações do próprio pai da personagem. Nessa lógica, a construção da alcunha/nome “La Rayito” estabelece um processo de resistência à realidade enfrentada por essas mulheres: “— Sim, sim... Eu sei... as *locas* são duras. Como me disse, certa vez, uma prostituta da rua San Camilo, em Santiago: somos como bolas de borracha, somos arremessados de carros e saltamos para nos levantar e continuar caminhando” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 80, tradução minha).¹⁷⁰

Segundo Ingrid Maureira Solis (2009, p. 155), o processo de autonegação por parte das travestis é uma prática que desconstrói certos elementos ligados ao nome, como a correspondência sexo-gênero, a identidade pessoal, a linearidade biográfica e a função lacaniana do nome do pai. De maneira volátil, a nomeação da travesti-*loca* atenta contra a estabilidade e os sentidos sustentadores da família patriarcal, calcada em binarismos, hierarquias e significados próprios sobre corpos, identidades e funções sociais. Sobre esse dado, Oyèrónké Oyěwùmí (2004, p. 4) escreve:

A estrutura da família, concebida como tendo uma unidade conjugal no centro, presta-se à promoção do gênero como categoria natural e inevitável, porque dentro desta família não existem categorias transversais desprovidas dela. Em uma família generificada, encabeçada pelo macho e com dois genitores, o homem chefe é concebido como ganhador do pão, e o feminino está associado ao doméstico e ao cuidado.

Nessa lógica, a autonegação travesti-*loca* é o ato de borrar o processo de inteligibilidade construído no seio da família patriarcal-colonial. Negar o nome elegido pelos pais é negar o “batismo”, o ato de dar (impor) um nome a alguém. Negar o “batismo” é negar os sentidos em torno de um corpo purificado e consagrado em moldes cristãos e europeus — é negar uma conjuntura estruturalmente colonial de subjugação dos corpos, em que se obriga a

— ¿Cómo así?

— A los quince años competía en peleas callejeras. Me hacía dinero.

— Oye, parece que la marihuana te dio bien fuerte. ¿Me vas a decir ahora que eras boxeadora? — le digo incrédula, dando una profunda fumada de yerba.

— Claro, joto, tú qué crees. ¿Que te estoy tomando el pelo?

— Qué pelo, marica. ¿Que no ves que soy calva? — nos reímos y paramos de fumar. Ya estamos bien voladas.

— Cuando era solo un chavito me molestaban mucho en el barrio. Yo me aguantaba, pero llegaba un momento en que decía basta. Y ahí no había forma de que me quitaran al chamaco que fuera de encima. Lo dejaba bueno para nada. Después, más de grande, supe que mi papá les daba dinero a los muchachos para que me molestaran” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 79-80).

¹⁷⁰ “— Ya, sí sé, las locas somos duras. Como me decía una puta de la calle San Camilo, en Santiago, somos como pelotas de goma, nos tiran de los autos y rebotamos para volver a quedar de pie y seguir andando” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 80).

“[...] representar o gênero que nos foi atribuído, e isso envolve, em um nível inconsciente, ser formado por um conjunto de fantasias alheias que são transmitidas por meio de interpelações de vários tipos” (BUTLER, 2019, p. 38).

Não rejeitar as “fantasias alheias” e usar/aceitar nomes e sobrenomes oficiais, como brinca, por exemplo, Janina Dusheiko, personagem do romance *Sobre os ossos dos mortos*, de Olga Tokarczuk, denota falta de imaginação, ausência de criatividade e conformação linguística:

Que falta de imaginação ter nomes e sobrenomes oficiais. Ninguém jamais se lembra deles, pois são tão banais e alheios à pessoa que não possuem nenhuma ligação com ela. Além disso, todas as gerações têm as suas modas e, de repente, todos se chamam Margarida, Patrício ou — Deus me livre — Janina. Por isso procuro sempre evitar o uso de nomes e sobrenomes. Em vez disso, prefiro adotar denominações que surgem espontaneamente na cabeça quando olho para alguém pela primeira vez. **Estou convencida de que essa é a maneira mais adequada de usar a linguagem, em vez de trocar palavras desprovidas de qualquer significado** (TOKARCZUK, 2018, p. 23, grifos meus).

Nesse sentido, percebe-se que a produção de ideais binários (reforçados pela ideologia patriarcal) permeia a nossa cultura, excluindo formas outras de nomeação – contra a imaginação, contra a criação. O processo binário de nomeação, assim, é produto de uma estrutura que sistematiza corpos tidos como biológicos (homem e mulher) a partir de uma relação simétrica de gênero (masculino e feminino), respectivamente.

Trata-se de um processo no qual formas de (re)criação de linguagem e de gênero são rejeitadas. As práticas e os sentidos em torno dos corpos se sustentariam a partir dessa correspondência entre sexo, gênero e linguagem, revelando uma suposta “predestinação”, atravessando não somente os corpos, mas também (e principalmente) os sistemas linguísticos que os compõem e os significam socialmente. Dessa maneira, a concepção linguística sobre os (e em torno dos) corpos não é neutra – resguarda instâncias cisheteronormativas estruturantes da diferença sexual e de gênero, de forma hierárquica e orientada. Assim, para Patrizia Violi (1991, p. 36, tradução minha):¹⁷¹

Ser mulher e ser homem implicará também introduzir na própria palavra as representações já presentes no sistema linguístico e adaptar-se a elas. A linguagem é justamente o lugar onde se organizam, na forma de códigos sociais, a criação

¹⁷¹ “Ser mujer, y ser hombre, también implicará introducir en la propia palabra las representaciones ya presentes en el sistema lingüístico y acomodarse a ellas. El lenguaje es precisamente el lugar donde se organizan, bajo forma de códigos sociales, la creación simbólica individual, la subjetividad de las personas, estructurándose en representaciones colectivas que serán, a su vez, las que determinen y formen la imagen que cada persona individual construye de sí misma y de la propia experiencia” (VIOLI, 1991, p. 36).

simbólica individual, a subjetividade das pessoas, estruturando-se em representações coletivas que irão, por sua vez, determinar e formar a imagem que cada indivíduo constrói de si e de sua própria experiência.

O gênero gramatical, como reflexo e reforço do sistema cisheteronormativo e do imaginário neocolonial, organiza-se a partir de uma suposta lógica natural de significação dos corpos, sendo parte de uma articulação recíproca entre corpos e usos da língua, em que certas diferenças, papéis sexuais e de gênero, são definidos e reproduzidos nas interações linguísticas.

No contexto da língua espanhola – e até mesmo do português brasileiro –, as características e funções do nome próprio estão calcadas no binarismo e nessa reprodução de um sistema cisheteronormativo que significa, pelo senso comum, os sentidos que cada corpo possui, bem com a nomeação primária e necessária a tal corpo. Assim, homens geralmente são marcados pelo artigo “o” e mulheres são marcadas pelo artigo “a”. As travestis-*locas*, nesse caso, borram tais nomenclaturas, pois mesmo utilizando diversos nomes tidos como femininos (Claudia, Sylvia, Lorena, Sabrina, Adriana, Jennifer e La Bon Bom, algumas das personagens das narrativas e Monalisa Ojeda), não há uma vinculação direta a corpos femininos tidos como biológicos (e nem a homens, pois personagens como La Fernando e La Manuel também estão neste trânsito de sentidos), conforme rege o sistema cisheteronormativo. A ideia de um indivíduo biológico é que garantiria, supostamente, a significação social daquele corpo, colocando-o na arena da subjetividade (re)conhecida pelo Estado.

Ao discutir sobre o livro *Pequenas memórias* (2006), de José Saramago, em que este autor narra a história de seu nome próprio, Bethania Mariani (2014) questiona:

Em nossa sociedade ocidental, cabe ao pai nomear o filho, entendendo-se o nomear, aqui, enquanto uma operação simbólica, que é extrair do Outro um significante para inseri-lo em um registro jurídico; e uma função simbólica, que é o acontecimento da nomeação em si, uma contingência (SOLLER, 1969). O que é um nome próprio, podemos nos perguntar. Qual sua função singular no processo de subjetivação?

As palavras de Mariani (2014), nesse contexto, apontam os meandros patriarcais em torno da nomeação. O pai nomeia o filho a partir da mesma lógica que consagra o corpo desse filho como “homem”, possível detentor de um pênis, e, logo, no esteio do considerado como masculino.

As travestis-*locas*, assim, borram tais linhas hierárquicas, pois revelam que determinismos biológicos dificilmente conseguem definir o que seria, realmente, uma pessoa. Dessa maneira, as travestilidades questionam o binarismo justamente por apontarem os

atravessamentos políticos, linguísticos, ideológicos, culturais e sociais inerentes a todos os corpos, subvertendo a ideia de uma identidade fixa e imóvel, com nome e corpo próprios e imutáveis. Ao passo que seria apenas “a partir desse nome legalmente validado que podemos ser designados socialmente, mesmo que à nossa revelia” (MARIANI, 2014, p. 133), Monalisa Ojeda borda, com sua própria mão e língua, um processo contranarrativo e contra-hegemônico, produzindo uma articulação que desvincula os sentidos patriarcais em relação aos corpos e às subjetividades. A enunciação abre uma fissura, uma brecha para a criação de outras posições e posicionamentos no mundo: “— Isso foi há muitos anos. A única coisa que resta é o meu nome. La Rayito” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 81, tradução minha).¹⁷²

Em “Adriana la Chimba o simplemente la hermosa Adriana de Pereira”, por exemplo, a volatilidade do nome da personagem sugere de forma ainda mais clara a estratégia estética empregada por Monalisa Ojeda, revelando nuances políticas. Conhecida por Melanie no âmbito da prostituição, a travesti-*loca* que acompanha a narradora é imigrante latina. Antes desse trânsito, utilizava o nome “Adriana de Pereira” – uma referência à cidade natal da personagem, localizada na região centro-ocidente da Colômbia.

Voltamos a um silêncio, que logo se interrompe pelo som de nossos narizes puxando. Melanie continua:

— A verdade é que não gostei muito quando cheguei. Mas, nossa, a *loca* é quem tem que mandar dinheiro para a família.

— Talvez você já deva ter suas boas economias aí — digo a ela, tentando dar um toque mais otimista à conversa.

— Poupança? Não me faça rir. Várias vezes já mandei dinheiro para que guardassem e sempre aparece uma emergência... Que seu pai ficou doente, que você tem que pagar uma dívida, que os serviços, etc., etc. Mas bem. Não reclamo. Ainda sou Adriana, la Chimba ou simplesmente — e dizemos juntas, enquanto rimos — a bela Adriana de Pereira!

Não é a primeira vez que ele me lembra o nome que usava em sua Colômbia natal. Ele já disse isso tantas vezes que não só eu, mas todas as loucas do bar sabem de cor (MONALISA OJEDA, 2019, p. 52-53, tradução minha).¹⁷³

¹⁷² “— Ya hace muchos años de eso. Lo único que quedó es mi nombre. La Rayito” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 81).

¹⁷³ “Volvemos a un silencio que se interrumpe por el sonido de nuestras narices jalando. Melanie continúa:

— La verdad es que no me gustó mucho cuando recién llegué. Pero bueno, a la *loca* es a la que le toca mandar dinero a la familia.

— Igual ya debes de tener tus buenos ahorros por allá — le digo intentando darle un toque más optimista a la conversación.

— ¿Ahorros? No me haga reír. Varias veces he enviado dinero para que me lo guarden y siempre aparece una emergencia. Que tu papá se enfermó, que hay que pagar una deuda, que los servicios, etcétera, etcétera. Pero bueno. No me quejo. Sigo siendo Adriana, la Chimba o simplemente — y decimos juntas, mientras nos reímos — ¡la hermosa Adriana de Pereira!

No es la primera vez que me recuerda el nombre que usaba en su natal Colombia. Lo ha dicho en tantas ocasiones que no solo yo sino todas las locas de la barra lo sabemos de memoria” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 52-53).

“Adriana la Chimba” é outro nome recebido pela personagem: nessa alcunha, o caráter subversivo da nomenclatura sugere a desfiguração dos sentidos em torno do gênero, assumindo-o como ficção, um artefato produzido e reafirmado constantemente pela cultura, por meio da língua e das práticas linguísticas. *Chimba* adquire uma significação importante, pois constrói um jogo de sentidos às personagens, indispensável para a produção da identidade travesti-*loca*. O termo possui, então, diversos significados: em alguns países, pode designar “a margem contrária ao rio” ou “algo muito bom”; na Colômbia, coloquialmente, esse vocábulo possui uma denotação sexual, utilizado para designar “o órgão genital feminino”, mas também as mulheres, de modo geral (*chimbita* – “gatinha”). Curiosamente, o Dicionario de Americanismos, da Asociación de Academias de la Lengua Española, demarca o sentido de *chimba* como “a parte externa do órgão genital masculino”, mas também um vocábulo usado para designar “a cabeça, a parte superior do corpo do homem” (a equivalência fálica entre corpo, força, sabedoria e moralidade é evidente nesse jogo de sentidos). Em outras situações, usa-se ainda o vocábulo *chimbada*, sugerindo “coisa ou situação cujo resultado não era como se esperava”.

Torna-se importante destacar que Monalisa Ojeda aciona um conjunto de sentidos conflitantes justamente para questionar esse processo de nomeação patriarcal, especialmente o demarcado pelos dicionários: Adriana converte todos os sentidos elencados, pois a identidade travesti-*loca* está nesse limiar; é um sujeito em processo, que atravessa e ultrapassa a centralidade “homem” e “mulher”, tornando evidente a articulação pela qual todas as identidades negociam e constroem seus espaços de pertencimento. A contradição e a ambivalência presentes nesse jogo de sentidos são aportes produtivos de um espaço de existência construído nas brechas, nas ruínas da lógica patriarcal e neocolonial.

Assim, a operação firmada por Monalisa Ojeda advoga uma espécie de “consciência estética e linguística”, ao modo de *la mestiza* de Anzaldúa (2005, p. 706), que observa a contradição de forma crítica e produtiva, pois “[...] opera em um modo pluralístico – nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa”.

Ao utilizar de forma “imprópria”, ou mesmo deformar os códigos perceptíveis em torno do nome nas culturas de língua espanhola, a travesti-*loca* pode ser considerada, pelos meios institucionais coloniais de produção da cidadania, um sujeito “sem nome”. Dessa forma, a ideia de “ilusão biográfica”, explicitada por Bourdieu (1986), é desviada: a história ocidental de representação da vida torna-se impossível sem um único nome; não é o mesmo sujeito que vive todas as histórias, pois este nunca é uno, mas múltiplo, com identidades

movediças. O “narrador” dessa história de vida e sua relação com as instituições de registros oficiais não são/nunca foram os mesmos. Trata-se de uma narrativa não linear – e por isso decolonial. A articulação *deslocada* de um nome próprio – ou nomes próprios –, dessa forma, subverte a lógica patriarcal de constituição dos sujeitos, uma vez que a nomeação institucionaliza o indivíduo considerado reconhecível ao Estado e dá linearidade às histórias de vida:

Em última análise, trata-se de compreender que o nome, nesse processo de nomeação, já não é tão apropriado como pretendem as estruturas binárias e os elementos que as sustentam. Aqui, o nome não encontra sua outra metade, nem seu significado correto: na travesti, o nome próprio escapa a qualquer concepção original, religiosa, sexual, patriarcal ou linguística. Você não consegue encontrar nele o que o sentido comum instalou; não terá mais o que conhecemos, não pode ser obrigada a nos dar imagens duais do feminino e do masculino, nem representações coerentemente lineares da vida de um único sujeito (MAUREIRA SOLIS, 2009, p. 163, tradução minha).¹⁷⁴

Evidencia-se, dessa maneira, que o ato de autonegação das personagens travestis-*locas* nos textos de Monalisa Ojeda institui um processo de confrontação aos regimes neocoloniais hierárquicos, pois demonstra a contingência e a arbitrariedade em torno do gênero. Nomear as outras (e de variadas formas) é estratégia decolonial, de valorização, de qualidade, pois não há nenhuma lógica biológica, ontológica e essencial que sustente tais identidades. Desse modo, Monalisa Ojeda flerta com a ficção, com a imaginação da vida, com a criação de uma existência *deslocada* e descolada de qualquer “origem natural”: a (re)criação de linguagem também é a criação de vida. Trata-se do ato de forçar a língua a fazer aquilo que as travestis-*locas* querem que ela faça: “Para cicatrizar a fissura da mente e do corpo, nós, povo marginalizado e oprimido, tentamos retomar nós mesmos e nossas experiências na linguagem. Nós procuramos construir um lugar para a intimidade” (hooks, 2008, p. 863).

Assim, podemos elaborar a ideia de que a língua da travesti-*loca* de Monalisa Ojeda é um giro decolonial (MALDONADO-TORRES, 2005; BALLESTRIN, 2013), um artefato de expressão que engloba estratégias de resistência contra saberes e conceitos hegemônicos de corpo, gênero, identidade, nacionalidade e, também, não obstante, às ideias de língua, literatura e enunciação: “Essas vidas estão fora do campo da linguagem, uma vez que as falas

¹⁷⁴ “Se trata, en definitiva, de comprender que el nombre en esta nominación ya no es apropiado como lo pretenden las estructuras binarias y los elementos que las respaldan. Aquí, el nombre no encuentra su otra mitad, ni su significado correcto: en el travesti, el nombre propio escapa a toda concepción original, religiosa, sexual, patriarcal o lingüística. No se puede buscar en él lo que había instalado el sentido común; ya no tendrá lo que conocemos, no se le podrá forzar a entregarnos imágenes duales de lo femenino y de lo masculino, ni representaciones coherentemente lineales de la vida de un único sujeto” (MAUREIRA SOLIS, 2009, p. 163).

das travestis são rasuras na língua hegemônica inglesa, elas criam uma forma de comunicação que está implicada com as suas práticas de sobrevivência” (NASCIMENTO, 2019, p. 1-2).

Com um tom jocoso, indefinível e escorregadio, a língua das travestis-*locas*, nesse jogo, é uma desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2008), pois produz saberes, conhecimentos, modos de expressão calcados em suas próprias necessidades e sobrevivência – contra a ronda da morte –, e rompe com paradigmas europeus de racionalidade/modernidade e com o poder (neo)colonial que atravessa todos os corpos (QUIJANO, 1992, p. 447). E, por isso, também é decolonial: “[...] a flexibilidade do uso [da língua] é capaz de fazer com que o sistema/parole [...] se adapte às possibilidades das biografias variantes e não reguláveis pelo par masculino/feminino” (INÁCIO, 2018, p. 34). Ao estabelecer um “nombre de clandestinidad” (PRADA, 2018, p. 26), as personagens constroem o próprio espaço de ocupação expressiva, de fronteira, desejo e resistência: Em “La Rayito”, o ato de atravessar a ponte conjuga uma instância simbólica de existência – uma existência que se constrói coletivamente:

Assim que piso na ponte, um frio invade todo o meu corpo, até que surge, de repente, uma espécie de calor. Como um raio de luz que me acompanhará nesta travessia. La Rayito nocauteará qualquer espírito violento que cruzar o meu caminho. Sinto-me segura. Ando até o Bronx pela ponte gelada. A força da minha amiga mexicana me acompanha. Também a força de tantas outras que sabem o que é passar de um lado para o outro, o que é chegar inteira, cheia de lembranças e sem resquícios de rancor (MONALISA OJEDA, 2019, p. 81, tradução minha).¹⁷⁵

Em relação às formas e potências dos usos da língua na obra de Monalisa Ojeda, podemos cartografar pelo menos três usos, que aparecem de maneira interseccionada nos textos:

- como elemento narrativo de criação, de transação comercial e sexual (nas narrativas “La gata siamesa”, “El fan club de la Turner”, “El chico de al lado”, “A slave”, “Lo que necesito es dinero”, “Biuty Queen” e “Los blunt del boricua”;
- como artifício de sobrevivência individual e coletiva (nas narrativas “El nene se le enseñó a pelear”, “Overdosis”, “En el bote”, “Emergency Room” e “La Rayito”;
- como estrutura que se conecta à memória e intimidade das travestis-*locas* e suas formas de inter-relação (nas narrativas “House of dreams”, “La misma nota, forever”,

¹⁷⁵ “Apenas piso el puente, un frío me invade todo el cuerpo hasta que aparece, de pronto, una especie de calor. Como un rayo de luz que irá conmigo en este cruce. La Rayito noqueará a cualquier espíritu violento que se cruce en mi camino. Me siento segura. Camino hacia el Bronx por el puente gélido. Me acompaña la fortaleza de mi amiga mexicana. También la fuerza de tantas otras que saben lo que es cruzar de un lado al otro, lo que es llegar enteras, llenas de recuerdos y sin un dejo de rencor” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 81).

“Estas son nuestras banderas”, “Ortiz Funeral Home”, “Los claveles de Jennifer”, “Adriana la Chimba o simplemente la hermosa Adriana de Pereira”, “Lorena, la chilena”, “Una leída de taza”, “La gallina y sus pollitos” e “El casamiento de Sabrina”.

Nos dizeres de Frantz Fanon (2008, p. 33), se “falar é existir absolutamente para o outro”, a linguagem possui uma dimensão fundamental para a construção da “outra”. Nesse aspecto, ao produzir modos outros de comunicação, “outra língua”, as travestis-*locas* constroem também “outro pensamento” (MIGNOLO, 2020, p. 330), capaz de desestruturar a própria defesa das ideologias nacionais, que rejeitam seus corpos, experiências e expressões, buscando regulá-las e puni-las.

Dessa maneira, estes novos códigos se relacionam à capacidade de inventar formas de estar/*localizar-se* no mundo. A “língua das travestis-*locas*” produz essa tensão como um exercício político, estético e ético de transformação subalterna, como ruptura dos paradigmas coloniais em torno das linguagens (a escrita e a falada) e da identidade de quem as exprime (a tensão entre o “homem das letras”, detentor da gramática, e a travesti-*loca*, que desvela as hierarquias presentes). Os códigos produzidos por essas mulheres são, por fim, um modo de vida, uma forma de celebração textual e fônica de uma existência historicamente negada.

4 DESEJOS, DISSIDÊNCIAS E OUTRAS PRÁTICAS CONTRASSEXUAIS

No conjunto dos textos de Monalisa Ojeda, pode-se observar (pelo buraco da fechadura ou por uma porta entreaberta) uma reiteração de cenários, histórias e personagens com comportamentos alheios ao regime cisheteronormativo, como práticas sexuais não reprodutivas, erótico/pornográficas e sadomasoquistas, muitas vezes catalogadas como “monstruosas” (COELHO, 2009). Atravessadas pelo desejo, essas personagens estão envoltas em encontros casuais, que possuem distintas particularidades e produzem diversas imagens, muitas vezes *deslocando* sentidos convencionalmente dados e apresentando formas de dizer sobre o sexo e a sexualidade.

Obviamente, a articulação dessas imagens poderia tencionar um debate sobre o erótico/pornográfico nos textos de Monalisa Ojeda. No entanto, mesmo sabendo da complexidade dessa discussão, este capítulo se propõe a analisar como a narração de práticas sexuais não normativas, além de minar construtos sociais baseados e sustentados pela cisheterossexualidade, pode ser entendida como mais uma prática contrassexual e *cuir* decolonial empreendida nos textos de Monalisa Ojeda.

4.1 Formas improdutivas de gozar

Quase um mês se passou sem que eu o visse, até que uma noite, como de costume, ele bateu levemente na minha parede. Pulei da cama. Abri a porta e o puxei para dentro do meu quarto. Nos beijamos. Não sei bem como aconteceu: antes de ir direto para a neca dele, ele me deu um beijo no pescoço e nas costas. Acabei penetrando aquele boy. Em outras vezes, ficamos só no 69. Depois, ele se vestiu e saiu em silêncio. Como sempre. Agora, sinto que estou em alguma espécie de limbo. A sensação de ter fodido aquele belo cavalo me deixou sem fôlego (MONALISA OJEDA, 2016, p. 50-52, tradução minha).¹⁷⁶

A imagem em cena está presente no texto “El chico de al lado”, uma narrativa sobre o envolvimento afetivo-sexual entre a narradora – a própria Monalisa – e um jovem dominicano traficante de drogas, vizinho de quarto na pensão em que moram – espaço também dividido com outros imigrantes, prostitutas e traficantes. Tudo começa num domingo: quando a narradora se levanta para tomar banho, percebe o banheiro ocupado. É o jovem. Nessas

¹⁷⁶ “Pasó casi un mes sin que lo viera, hasta que una noche como de costumbre llegó a tocarme la pared. De un salto me levanto de la cama. Le abro y de un agarrón lo meto dentro de mi cuarto. Nos besamos. Y no sé cómo pasó: antes de irme directo a su verga, me dio por besarle el cuello y de ahí su espalda. Terminé penetrándolo. Nos vinimos como siempre con el sesentinueve. Se viste y se va sin decir palabra. Como siempre. Me siento como en una especie de limbo. La sensación de haber penetrado a ese hermoso caballo me había dejado sin aliento” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 50-52).

pensões, espalhadas pela Washington Heights, o compartilhamento do banheiro é algo corriqueiro. E a espera para o uso de espaços comuns, inevitavelmente, nesse contexto, faz parte de uma arquitetura que possibilita o contato: ouve-se tudo o que fazem os vizinhos de porta, do quarto ao lado. Em outro momento, mais tarde, a narradora percebe passos firmes pelo corredor: “Enquanto esperava a comida, ouvi o recém-chegado sair de seu quarto, trancá-lo e passar pelo meu com passos fortes. Um garoto confiante” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 40, tradução minha).

Naquele mesmo dia, à noite, a narradora é interpelada pelo dominicano, dizendo que desejava falar com ela. Diz não precisar sentir medo dele, pois trabalhava na esquina da pensão, vendendo cocaína. Nesse ponto, a narrativa intercala duas imagens, a alimentação cotidiana da narradora e a primeira relação sexual com o traficante:

Vou pro meu quarto. Deito na cama e penso em como meu vizinho é bacana e gostoso. Corpão de homem. Olhos oblíquos, mas grandes e castanhos. Lábios grossos, eu diria suculentos. Me divirto pensando em como seria a neca. Durmo. Não saio pra trabalhar aos domingos. Durmo até o outro dia. Acordo de manhã com fome, pra variar. Não tenho tanto dinheiro sobrando, então não vou pedir delivery. Vou a um restaurante chinês. Frango ao molho de alho mais refrigerante, por apenas cinco dólares. Antes de voltar pro meu quarto, passo pra comprar algumas frutas, um abacate (já que não posso ficar sem um) e dois pães integrais. Vou pra cama assistir TV. Ouço quando o vizinho sai do quarto e vai pra rua. Volta rápido. Tenho certeza que ele também foi comprar comida. Hoje à noite eu tenho que sair. Tiro uma soneca e acordo por volta das 18h. Vou pra cozinha moer o abacate pra comê-lo com o pão integral, acompanhado de uma xícara de chá. Volto pro meu quarto e o devoro. Vou até a cozinha lavar o prato com as sobras do abacate. De volta ao corredor, ouço um *psiu!* Vejo que a porta do vizinho está entreaberta. Ele coloca a cabeça pra fora e faz gestos pra eu me aproximar. Abro a porta, vejo que ele está completamente pelado. **Fico impressionado.** Sem pensar, pergunto se ele quer uma mamada. Responde positivamente. Eu, pra mostrar que o diabo sabe mais por ser velho e não por ser o diabo, deixo claro que não vou dar nada a ele, que não tenho dinheiro. Com a cabeça, ele aceita. Fico de joelhos. Deixo os pratos no chão, que já fazem barulho há algum tempo devido ao meu nervosismo. Aproxima seu membro da minha boca. Abro e começo a chupar com a maior inspiração e concentração que consigo. Vejo que ele geme muito. Digo pra ele se deitar na cama, então continuo chupando até gozar na minha boca. Jogo a porra no prato, sujo com restos de abacate. Sem dizer nada, saio do quarto. Com cuidado. A dona da pensão não pode me ver. Me sento na minha cama, ainda sem acreditar no que aconteceu. Não cabe na minha cabeça que um menino que poderia ser meu filho tenha me deixado mamar sem pedir nada em troca. Eu vejo a porra no prato. É branca e grossa. Acho que deve ser assim a dos cavalos. Recuo. Me masturbo e gozo como se não gozasse há muito tempo. (MONALISA OJEDA, 2016, p. 42-44, tradução minha¹⁷⁷)

¹⁷⁷ “Y me meto a mi cuarto. Me echo en la cama, y pienso en lo buena onda que es mi vecino, y en lo bueno que está. Cuerpazo. Masculine. Ojos como achinados, pero grandes y castaños. Labios gruesos, diría frutuosos. Y me entretengo pensando en cómo tendrá la verga. Me quedo dormido. Los domingos no salgo a trabajar. Duermo hasta el otro día. Me despierto a la mañana, para variar con hambre. Ya no me queda tanto dinero, así que no estoy para pedir delivery. Voy a un restaurant chino. Chicken in garlic sauce plus the soda, por sólo cinco dólares. Antes de volver a mi cuarto paso a comprar algunas frutas, mi infaltable aguacate y dos heros de pan integral. Me echo en la cama a ver televisión. Siento cómo el chico de al lado sale de su cuarto y se va a la calle. Vuelve rápido. Seguro que también fue a comprar comida. Ésta noche tengo que salir a la barra. Me tomo una siesta y despierto como a las seis. Me voy a la cocina a moler el aguacate para comérmelo con el pan integral,

A conotação erótica/pornográfica é evidente, não somente pela cena do gozo no prato de abacate (fruta afrodisíaca, com nutrientes que melhoram e despertam o desejo sexual), mas pela própria construção da narrativa, inserindo os alimentos como parte de uma potência imaginativa que aciona a fantasia e a criação para rememorar a história apresentada. Pela voz da travesti-*loca*, a descrição do corpo do vizinho também se configura a partir dessas conotações, pelos “lábios grossos, eu diria suculentos”.

Ainda na cena em questão, pode-se perceber a intersecção com outros textos, mesmo indiretamente: o momento em que o vizinho abre a porta e pede que a narradora se aproxime, encontrando-o, posteriormente, completamente nu, sugere uma analogia ao *Cântico dos Cânticos*, quando Sulamita também convida Salomão:

A amada: Desperte, vento norte!
Aproxime-se, vento sul!
Soprem no meu jardim
para espalhar seus perfumes.
**Entre o meu amado em seu jardim
e coma de seus frutos saborosos.**
(SALOMÃO, 4, 16, grifos meus)

Na sequência da narrativa, o fato de o vizinho gozar na boca da narradora estabelece sentidos com o texto de Salomão, que responde à amada:

O amado: Já vim ao meu jardim,
minha irmã, noiva minha,
colhi minha mirra e meu bálsamo,
**comi meu favo de mel,
bebi meu vinho e meu leite.**
Comam e bebam, companheiros,
embriaguem-se, meus caros amigos!
(SALOMÃO, 5, 1, grifos meus)

acompañado de una taza de té. Vuelvo a mi cuarto y me lo devoro. Voy a la cocina a lavar el plato con restos de aguacate. De vuelta por el pasillo siento un ¡ps, ps! bien despacio. Y veo que la puerta del cuarto del chico de al lado está entreabierta. Asoma su cabeza y me hace gestos para que vaya. Abro la puerta, veo que está completamente desnudo. Me quedo asombrado. Sin pensarlo le pregunto si quiere que le mame la verga. Él me dice que sí. Yo, en la onda de más sabe el diablo por viejo que por diablo, le dejo claro que no le voy a dar nada, que no tengo dinero. Él me dice que no con la cabeza. Me pongo de rodillas. Dejo los platos en el suelo, que hacen ruido desde hace rato por el nerviosismo que tengo. Él acerca su miembro a mi boca. Yo la abro y comienzo a mamar con la mayor inspiración y concentración que puedo. Siento cómo él hace gemidos de puro placer. Le digo que se tienda en la cama y sigo mamando hasta que explota en mi boca. Boto el semen en el plato que antes tenía aguacate. Sin decir nada salgo de su cuarto. Con cuidado. No me vaya a ver la dueña del departamento. Me siento en mi cama, aún incrédulo de lo que ha pasado. No me cabe en la cabeza que un muchacho que podría ser mi hijo me haya dejado mamarlo sin pedirme nada a cambio. Veo el semen en el plato. Es blanco y espeso. Pienso que así debe ser el semen de los caballos. Me echo hacia atrás. Me masturbo, y me vengo como hace mucho tiempo no me venía” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 42-44).

Em outro trecho, ao final da narrativa, a narradora, ao saber que o vizinho havia sido preso, conta: “Estava pensando em como eu sentiria falta daquele 69 e daquela neca, **que era como uma fruta dentro da minha boca**” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 50, tradução minha, grifos meus¹⁷⁸). O pênis do jovem dominicano, como “fruta dependurada”, ligado a uma nuance consciente de um “pecado” (inevitável não pensar no “fruto proibido” no mito de Adão e Eva), sugere propriamente uma desobediência, uma dissidência, um desejo.

Incorpora-se nesta análise também a figura do *caballo*, uma imagem estratégica para essas conotações: “Acho que deve ser assim a porra dos cavalos”, diz a narradora. O cavalo, como símbolo sexual, também está presente em outros textos, como em *Un poeta en Nueva York* (1940) e *El público* (1970), de Federico García Lorca, por exemplo, cuja figura “representa uma força vital, um instinto libidinal, uma exigência incontável e um símbolo fálico tradicional” (VIEIRA, 1981, p. 81).¹⁷⁹

Os signos da “fruta” e do “cavalo”, nesse sentido, emergem metaforicamente como forças propulsoras de desejo, evocadas pela narrativa para justamente sustentar as críticas à cisheterossexualidade; são elementos, então, que se difundem em “El chico de al lado” como partes de um mosaico complexo de inversões, como se verá.

Nesse sentido, duas questões aparecem neste texto de Monalisa Ojeda: a repetição das cenas de sexo e a linguagem utilizada para narrar tais cenas – permeada, paradoxalmente, por um silêncio patente entre as personagens, embora haja uma forma de comunicação muito discreta, simbólica, cifrada: “E assim foi quase todos os dias. Ele já sabia que seu turno no ponto de cocaína terminava às 5h. Sentia-o chegar e não esperava nem cinco minutos para ouvir as batidinhas na parede. Ia automaticamente pro quarto dele pra mamar aquela neca” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 48, tradução minha).¹⁸⁰

Nessa leitura, a produção e a repetição de um sexo não reprodutivo, desvinculado de compromissos sociais, mais ou menos não amoroso e em certo sentido “perigoso”, a partir dos próprios termos de uma travesti-*loca*, relaciona-se ao ato de compartilhar com o/a leitor/leitora uma experiência, um conhecimento, uma imagem que desloca as próprias estruturas de certos códigos culturais, morais e estéticos.

¹⁷⁸ “Pensaba em cómo iba a extrañar esos sesentinueve y esa verga que era como una fruta dentro de mi boca” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 50).

¹⁷⁹ “representa una fuerza vital, un instinto libidinal, una exigencia incontable y el símbolo fálico tradicional” (VIEIRA, 1981, p. 81).

¹⁸⁰ “Y así fueron casi todos los días. Ya sabía que su turno en el punto de coca terminaba a las cinco de la madrugada. Lo sentía llegar y no esperaba ni cinco minutos para sentir los golpecitos en la pared. Automáticamente me iba a su cuarto a mamarle la verga.” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 48)

“El chico de al lado” é uma narrativa construída a partir do sexo, da repetição dos encontros casuais, da (im)produtividade e do desperdício (de sêmen, de força) frente a uma sociedade neoliberal – tal como *Stella Manhattan*, ambientada em Nova York dos anos de 1960-1970: “Gasto improdutivo, conquista do supérfluo. Desejo, transbordamento e esbanjamento da libido. Excesso de energia e ‘desregramento de todos os sentidos” (SANTIAGO, 2017, p. 11).

Assim, por ser construída a partir da repetição de práticas sexuais – e, posteriormente, do “desperdício” de sêmen em uma sociedade capitalista, baseada na produção de força trabalhadora, cuja âncora é o patriarcado, pela submissão dos corpos femininos aos pais e aos maridos – a narrativa mobiliza um conjunto de sentidos imaginativos e simbólicos que, em certa medida, falam sobre a própria possibilidade de narrar. Isso porque o ato de elaborar esteticamente um modo de contar sobre uma experiência sexual implica o reconhecimento da importância de tal experiência.

María Florencia Zicato Utrero, tratando dos textos de Naty Menstrual – escritora argentina que possui similaridades com a obra de Monalisa Ojeda –, escreve, nesses casos, a ocorrência de uma “representificação do encontro sexual”. Como uma espécie de duplicação, pode-se representar, mas também tornar novamente presente uma experiência que merece ser plenamente gravada (UTRERO ZICATO, 2020, p. 94). Em outras palavras, a repetição das cenas de sexo, nos textos de Monalisa Ojeda, liga-se a esse aspecto do narrar, do exercício de investir sentido, coerência e sensibilidade (e tesão) a uma história (ou histórias) cuja raiz é a memória da narradora.

A questão de um processo de rememoração está presente logo na primeira frase da narrativa: “Nem sei dizer quando ele se mudou para o quarto do meu lado” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 40, tradução minha).¹⁸¹ Isso demonstra uma operação mediadora da fantasia e da memória na construção do texto – o que explica, de certa forma, a “zona de indefinição” pela qual Monalisa Ojeda caminha: em entrevista a Pedro Bahamondes (2019), a autora conta que o escritor chileno Pedro Lemebel (com quem estabeleceu ligação até a morte, em janeiro de 2015) escreveu-lhe uma carta dizendo: “Ivana, adorei as tuas crônicas!”. Monalisa Ojeda retorna o escrito dizendo que não se tratavam de crônicas, mas contos. Lemebel, que não se contenta com a réplica, retruca, por fim: “Querida, eu te conheço. São crônicas, especialmente o conto ‘El chico de al lado’”. O caráter de indefinição dos gêneros literários, assim, parece

¹⁸¹ “Ni supe cuando llegó a vivir al lado” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 40).

ancorar-se também numa indefinição entre realidade e ficção encenada nos textos da autora – principalmente nas narrativas sobre encontros sexuais.

Nesse cenário, aliado à repetição das cenas, há o ritmo acelerado e direto da narração, marcado pelo uso de frases no presente do indicativo, seguindo cada detalhe da ação:

Era ele. Sorri. Devolvo o sorriso. Puxo-o para o meu quarto. Nos beijamos. Nunca tínhamos nos beijado antes. Tiramos a roupa. Vou direto pro pau dele. Ele acaricia minha careca. Fazemos um 69. Gozamos. Relaxamos. Pergunto a ele por que o pegaram. Me diz que havia violado a liberdade condicional. Me diz que já era a terceira detenção. Ele se veste e sai. Adormeço com um sorriso nos lábios (MONALISA OJEDA, 2016, p. 50, tradução minha).¹⁸²

O caráter acelerado e direto, além de contribuir para colocar o leitor como elemento funcional, sugere uma tentativa de abrangência dos vários quadros temporais presentes na narrativa, pelo cotidiano de sujeitos imigrantes que muitas vezes lutam para sobreviver nas grandes metrópoles: acordar, “fazer” algum dinheiro, comer, encontrar os amigos, transar, atravessar bairros inteiros caminhando (algo que muitas personagens fazem, inclusive), correr da polícia. Essas atividades, ligadas a ações circunstanciais, sem grandes produções, ambições ou projetos, em certa medida, promovem a “perda de tempo”, o “desperdício de força”. Se *Time is Money*, não há tempo para o gozo improdutivo (lido como qualquer outra atividade de prazer/lazer).

Nesse caso, Monalisa Ojeda parece subverter essa lógica: gozar despididamente, no sistema/mundo moderno/colonial capitalista, é produzir o “gasto improdutivo”, colocando “contra a parede dos sentimentos conservadores e religiosos a noção de promiscuidade” (SANTIAGO, 2017, p. 11) – além disso, inscrevendo o próprio corpo e identidade dissidentes como elementos de prazer e imaginação criativa. As práticas sexuais das personagens de Monalisa Ojeda situam-se, então, “nos campos de impossibilidade significativa, mas que com a sua existência precisamente corroem, toda vez que denunciam, o ponto de não-sutura das sexualidades instituídas” (FIGARI; DÍAZ-BENÍTEZ, 2009, p. 21).

Nesse sentido, o sexo e o gênero, assim como a raça, são conceitos performativos que operam como construções fictícias – ficções políticas cuja história está ancorada na reprodução linguística, não sendo instâncias naturais, reverberando na forma das relações sociais, sempre ligadas à produção de um determinado entendimento sobre os corpos. A

¹⁸² “Era él. Me sonrío. Le sonrío. Lo meto a mi cuarto. Nos besamos. Antes nunca nos habíamos besado. Nos desnudamos. Me voy directo a su verga. Él me acaricia la calva. Hacemos el sesenta y nueve. Nos venimos juntos. Nos relajamos. Le pregunto por qué lo habían agarrado. Me contó que había incumplido su parole. Me contó que era la tercera vez que caía preso. Se viste y se va. Me dormí con una sonrisa en los labios” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 50).

sexualidade, assim, é um produto da modernidade ocidental, baseada na colonialidade do poder (QUIJANO, 2005), na divisão binária da sociedade e na reprodução de um regime cisheterossexista de controle dos corpos.

O sistema/mundo moderno/colonial capitalista (QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992) organizou a sexualidade como um campo específico da natureza humana, produzindo e catalogando as práticas e as identidades sexuais por meio das diversas disciplinas, além da atribuição de funções específicas para cada parte do corpo – desviando os campos erógenos, e demarcando-os.

A partir do século XIX, apoiado em certa fisiologia e anatomia presentes em discursos da medicina, da moral cristã e do direito, esse sistema se estruturou por meio de uma poderosa teia de colonização dos corpos, dos desejos e dos prazeres.

O princípio colonizador do capitalismo, relacionado à organização de saberes, diz respeito não somente à produção de corpos e subjetividades, mas também ao controle e à regulação desses corpos – a partir dos mais diversos meios discursivos e das mais diversas formas de “investimentos”, estruturados no desejo de alinhar o corpo a determinados critérios morais e estéticos.

Pelo discurso, pelo emaranhado da linguagem, produzem-se as práticas de significação – formas estas que estão, sobretudo, enraizadas na manutenção e na reafirmação de uma matriz cisheterossexual, estruturada a partir de dualidades, com caráter reducionista e permeada por redes de poder e estratégias discursivas específicas.

Como apontado por Michel Foucault (1997), o cientificismo médico do século XIX, comprometido em entender e produzir um saber sobre o corpo e suas dinâmicas, não apenas interpretou os corpos a partir de uma lógica binária, como também a reforçou, na tentativa de dar sentidos a categorias e relações como masculino/feminino, homem/mulher, macho/fêmea, ativo/passivo, tendo por base características anatômicas ou supostamente “biológicas”.

Em outras palavras, as partes do corpo nomeadas como “órgãos genitais”, e muitas das vezes como “órgãos sexuais”, nada mais são senão produções discursivas reiteradas pelo artifício do olhar, também alinhado à lógica cisheterocentrada e essencialista. Delimita-se essa lógica, então, como um “regime de verdade”, um saber científico sobre o sexo, sobre os corpos, sobre as sexualidades e sobre a produção da diferença sexual a partir de ações, regimentos, sanções e discursos institucionais.

Em sua *História da Sexualidade I*, o filósofo chama a atenção justamente para o aspecto produtivo do poder: no sistema capitalista, a dominação não se dá no âmbito da repressão, mas sim na produção de saberes, acionados para confirmar e disciplinar os corpos

em uma lógica organizacional do mundo que se vê suportada nas famílias, nos grupos e nas instituições pelas relações de poder.

De fato, os corpos não são prediscursivos e não existem antes da nomeação ou da enunciação; os corpos são produzidos na linguagem, não são tão autoevidentes como se imagina, nem as identidades são decorrências de tais “autoevidências” nos/dos corpos. Além disso, a linguagem também organiza os espaços de habitação, desejo e classificação desses corpos segundo normas de gênero e de sexo: determina quais corpos têm direitos, quais corpos merecem viver e de que forma devem viver e morrer, quais corpos importam; e, em ato paralelo, determina quais corpos são rechaçados, quais são tidos como “anormais” e, assim, constituídos de uma existência não legítima.

A linguagem das instituições produz subjetividades dentro de uma ordem cisheterocentrada que vê a heterossexualidade e a cisgeneridade como naturais, completas e satisfatórias, uma vez que parecem servir à ideologia capitalista de organização social dos corpos e de produção de capital.

Basta lembrar, por exemplo, dos discursos médicos/religiosos/escolares sobre a masturbação masculina ou sobre a mulher histérica, amplamente difundidos nos séculos XVIII e XIX, como matéria-prima na construção de inúmeras tecnologias de controle do prazer e do corpo, bem como na produção de sujeitos e identidades sexuais forjadas ou não em tais discursos e práticas.

A construção de verdades sintonizadas à cisheteronormatividade tende, nesse sentido, a reduzir as relações sexuais e amorosas/afetivas em uma única e estreita lógica, na qual se estabelece a relação: “homem = macho = pênis” e “mulher = fêmea = vagina”. Essa visão, como dito, se ancora na relação científica de produção e naturalização dos corpos, do gênero e do sexo, e corrobora a normatização e o controle das formas de ser e estar no mundo e da manutenção das hierarquias sociais.

Os gêneros e os comportamentos eróticos são classificados, assim, segundo uma gramática de matriz cisheterossexual obrigatória, atribuindo inteligibilidade aos corpos: o “normal” passa a ser a estrutura definidora de todas as outras sexualidades dissidentes (FIGARI; DÍAZ-BENÍTEZ, 2009, p. 22). Em “En chico de el lado”, “Un slave”, “La gata siamesa” e outras narrativas de *La misma nota, forever*, há uma presença de práticas sexuais que desafiam essa gramática, instituindo outros modos de desejo (escritos e inscritos como parte da identidade dessas personagens), ressignificando e desviando normas de gênero e de sexualidade.

4.2 “En chico de el lado”: toda dissidência é deslocamento ou como não atender às expectativas

Tanto em “En chico de el lado” quanto em “Un slave”, a repetição das cenas de sexo, como artifício narrativo, é utilizada como forma de produzir e, ao mesmo tempo, quebrar certas expectativas em torno de performances sexuais específicas para cada umas das personagens.

O ato de narrar se torna, de algum modo, um gesto de criação e imaginação, tal como a história encenada, construída por um processo de rememoração: nesse ato, pode-se engendrar inúmeras possibilidades s(t)ex(t)uais, pois as palavras abrem-se a significados amplos, invertendo posições, quebrando expectativas.

Pelo discurso da rememoração, no desejo de re-contar histórias de sexo descompromissado, institui-se como potência que se relaciona, de forma resistente, às forças de poder sobre o corpo, o desejo e a sexualidade. As críticas em torno dos performativos, nesse sentido, são centrais para compreender esse jogo empreendido por Monalisa Ojeda.

Como parte de um projeto crítico em torno da estruturação dos paradigmas conceituais binários que sustentam e organizam o imaginário social, a política, o comportamento e o desejo, os performativos referem-se a enunciados que produzem ação a partir de contextos determinados, que contribuem para o seu sucesso. Estes performativos, no entanto, se relacionam intrinsecamente com a manutenção de poder da sociedade falocêntrica e cisheteronormativa (NIGRO *et al.*, 2018, p. 18).

Com base na teoria dos atos de fala do filósofo britânico John Langshaw Austin, delineada em sua obra *How to Do Things with Words* (1955), e no ensaio “Signature Event Context” (1972) do filósofo Jacques Derrida, Judith Butler elabora uma crítica sobre a constituição desses performativos na linguagem, focalizando a relação estabelecida socialmente com o poder.

A autora argumenta que a categoria “sexo” emerge como resultado do discurso que impõe uma unidade corporal sobre um conjunto de atributos. Segundo essa perspectiva, a noção de um “eu” independente da linguagem é inexistente, sendo o gênero concebido como um ato performativo que produz aquilo que é nomeado.

Para a narradora de “En chico de al lado” e “Un slave”, a subversão se estrutura, então, pelas inversões, ligadas a expectativas que não se cumprem ou se satisfazem. Há uma percepção projetada de um modo de resistência contra as instâncias normativas: “[...] operar no interior da matriz de poder não é o mesmo que reproduzir acriticamente as relações de

dominação. Ela oferece a possibilidade de uma repetição da lei que não representa a sua consolidação, mas seu deslocamento” (BUTLER, 2016, p. 65).

As relações sexuais entre as personagens instituem, desde o princípio, uma capacidade dissidente, principalmente por repetir, de modo geral, a não reprodutibilidade, o uso do corpo como recurso de prazer e narração de uma relação não compromissada, de encontros interditos e jogos sexuais, como nesta cena:

Bebo da minha cerveja enquanto ele se deita na minha cama com seu pau duro. Com um pouco de droga, fico pervertida, então coloco coca na cabeça daquele pau. Começo a mamar e logo ele geme de prazer. Tomo cerveja, ainda gelada, e continuo mamando, causando mais prazer em razão da mudança de temperatura na minha boca. De repente ele se levanta e fica na beirada da cama, me fazendo entender que eu deveria ficar de quatro, pois ele vai me foder. **Excitado** e pensando no tamanho do pau dele, dou outra cheirada. Me posiciono e ele começa a socar. A princípio macio e depois cada vez mais forte. Sinto como se viesse de dentro de mim. Seus gemidos também me fazem gozar. Então, entramos em colapso.

[...]

Apesar da maconha, da coca e das cervejas, sei que a brisa que sinto agora é por causa dessa foda. Uma espécie de prazer e dor. Então eu durmo e acordo com frio. Ainda sinto dores no cu. Tomo banho com água quente e massagem na região. Parece que ele está irritado (MONALISA OJEDA, 2016, p. 60-62, tradução minha,¹⁸³ grifos meus).

Pode-se observar, pelos grifos, o uso do pronome masculino pela narradora. Como discutido em outro momento desta tese, esse artifício está presente nos textos de Monalisa Ojeda e conjuga a relativização do gênero e da própria língua, produzindo um mosaico de identificações e imagens dissidentes às narrativas e às histórias. Essa estratégia reverbera um uso inventivo da linguagem, em um processo consciente de dar à história narrada uma estrutura, em si, questionadora e subversiva.

Os enunciados performativos da narradora articulam a relação de poder entre as normas de gênero e sexualidade e a *travesti-loca*. É somente por meio da repetição dessas normas, em diferentes modos e sugestões, que a narradora projeta a possibilidade de

¹⁸³ “Bebo de mi cerveza mientras él se echa de espaldas en mi cama con el miembro bien parado. Yo, que con la coca y la yerba me vuelvo bien kinky, le pongo coca en la cabeza del pene. Comienzo a mamar mientras él se queja de placer. Tomo cerveza, que aún está fría y sigo mamando, provocándole más placer a causa del cambio de temperatura que tengo en la boca. De pronto se levanta y se pone al borde de la cama, dándome a entender que me ponga en cuatro. Que me va a penetrar. Excitado y pensando en lo grande que tiene la verga, me doy otro pase. Me pongo en posición y comienza a darme. Al principio suave y después cada vez más fuerte. Siento cómo se viene dentro de mí. Sus gemidos hacen que también me venga. Nos desplomamos.

[...]

A pesar de la yerba, la coca y las cervezas, sé que la sensación de high que tengo es por la penetrada que me han dado. Una especie de placer y dolor. Me duermo. Despierto con frío. El cuarto no tiene calefacción y, como yo vengo de clima frío, no me importa. Pero ese invierno estaba fuerte. Pienso en que tengo que comprar un calefactor. Ahorrandome un par de días lo consigo. Aun me siento adolorido en la parte de atrás. Me ducho con agua bien caliente. Me doy masajes en el ano. Parece que lo tengo irritado” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 60-62).

subversão, de citação e descontextualização, de modo a criar outros significados aos enunciados. Esta operação é nomeada por Derrida como “iterabilidade”, cuja força reside na capacidade de repetir-se de forma diferente e afirmar as circunstâncias de sua realização em face da inatingibilidade do sentido e da ausência de presença. Trata-se, sobretudo, de uma força que permeia a estrutura textual e desafia a concepção tradicional de estabilidade e unicidade semântica:

Todo signo linguístico ou não-linguístico, falado ou escrito (no sentido corrente dessa oposição), em pequena ou grande escala, pode ser *citado*, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável. (DERRIDA, 1991, p. 25, grifo do autor).

Como uma importante arma no deslocamento das posições hierárquicas e binárias, Derrida (1991, p. 120) explica:

A iterabilidade altera, parasita e contamina o que ela identifica e permite repetir; ela faz com que se queira dizer (já, sempre, também) outra coisa além do que se quer dizer, diz-se outra coisa além do que se diz e quereria dizer, compreende-se outra coisa que..., etc. Em termos clássicos, o acidente não é jamais um acidente. [...] Limitando aquilo mesmo que ela autoriza, transgredindo o código ou a lei que ela constitui, a grafia da iterabilidade inscreve, de modo irreduzível, a alteração na repetição (ou na identificação): a priori, sempre já, sem espera, *at once*, também seco.

No contexto das narrativas que encenam os encontros sexuais casuais, a repetição de imagens possíveis vinculadas à identidade feminina e masculina projetam, substancialmente, a falha do gênero. E o que seria falhar? E ter sucesso? O sucesso é o gozo? Aqui, goza-se com a falha, com a citação deslocada de uma ideia, produzindo uma imagem outra, sempre em trânsito. Pode o *caballo* ser penetrado? O pênis, esta fruta dependurada tal como um abacate, perde-se da “função original” da heterossexualidade compulsória: caso o abacate seja cortado ao meio, num corte incisivo de ponta a ponta, a imagem se desloca – uma vulva se abre (ou um ânus?), simbólica, significativa. Gozar no prato com restos de abacate é fazer este corte incisivo, tirar dele todos os nutrientes, proteínas, signos.

Há uma força de ruptura que se apresenta na descontextualização dos enunciados performativos da narradora – o que torna possível a (des)construção de diversos significados estabelecidos ou mesmo a subversão de sentidos aparentemente dados. Em outras palavras, há uma esfera de projeção que questiona os performativos ligados à performance de um homem e uma mulher, sexualmente, rompendo com uma cadeia de expectativas.

Nesse quadro, outro elemento fundamental revelador desta subversão das expectativas é a nomeação do ânus – o cu –, pois, nele, o prazer e a dor do encontro se reverberam. Embora seja um órgão sem gênero determinado (ao passo que todos o têm), ele passa a carregar uma carga masculina (segundo os parâmetros da cisheteronormatividade) se for “puro”, “intocável”, “escondido” e “indizível” (CAMARANO; JÚNIOR, 2022, p. 175) – habitando, justamente, o campo da incapacidade descritiva e narrativa, daquilo que seria impossível de dizer (e anulando a história deste?). Para ser relacionado ao homem, o cu precisa ser intangível, inalcançado – pois o seu alcance constrói a quebra das fronteiras cisheteronormativas da passividade e da dominação.

Em *Pelo cu*: políticas anais, Javier Sáez e Sejo Carrascosa escrevem, a partir de uma influência deleuzo-guattariana, como o ânus foi o primeiro órgão colocado para fora do espectro social, sendo sexualmente privatizado. Nesse livro, os autores destacam esse órgão, então, como elemento operador que incide sobre a humanidade das pessoas, dentro de um sistema/mundo moderno/colonial capitalista (COLLING, 2016; LEOPOLDO, p. 15). Para eles:

[...] trata-se de ver o que o cu coloca em jogo. Ver por que o sexo anal provoca tanto desprezo, tanto medo, tanta fascinação, tanta hipocrisia, tanto desejo, tanto ódio. E especialmente revelar que esta vigilância de nossos traseiros não é uniforme: depende se o cu penetrado é branco ou negro, se é o de uma mulher ou de um homem ou é um/uma trans; se neste ato se é ativo ou passivo; se é um cu penetrado por um dildo, um pênis ou um punho; se o sujeito penetrado se sente orgulhoso ou envergonhado; se é penetrado com uma camisinha ou sem ela; se é um cu rico ou pobre; católico ou muçulmano. São nestas variáveis que vamos ver desdobrar a polícia do cu; é nessa rede onde o poder se exerce, e onde se constrói o ódio, o machismo, a homofobia e o racismo (SÁEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 22).

Olhar para o ânus como um elemento narrativo é vislumbrar uma inversão das lógicas discursivas, e como essa operação pode produzir imagens potentes que questionam as premissas cisheteronormativas sobre os corpos.

Este também é trabalho do filósofo espanhol Paul B. Preciado, ao escrever o *Manifesto Contrassexual*, em 2004. Tendo como base o pensamento de Foucault, Deleuze, Butler e Derrida, o autor inaugura a “contrassexualidade” – um tipo de matéria teórica e metodológica que possibilita pensar o corpo como um espaço de estratégia frente ao poder normativo e naturalizante.

A ideia da contrassexualidade (e aqui o termo faz referência aos processos de contraprodutividade, percebidos por Foucault), reside na proposição de pôr em xeque a ordem cisheteronormativa de organização e controle de práticas sexuais, bem como questionar a

suposta naturalidade dos corpos, os binarismos, a normatização das identidades sexuais e a produção da abjeção.

A contrassexualidade diz respeito a um processo e uma estratégia de resistência aos discursos produtivos da modernidade – uma “desconstrução sistemática da naturalização das práticas sexuais e do sistema de gênero” (PRECIADO, 2014, p. 22). Preciado assim define a contrassexualidade:

A contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros. A contrassexualidade é. Em primeiro lugar: uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas em corpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2001). Em segundo lugar: a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual (PRECIADO, 2014, p. 21).

Para tanto, os princípios que regem uma resistência contrassexual se basearia, justamente, na exclusão das dominações “masculino” e “feminino”, na criação de novas formas de nomeação que escapem às normas de gênero, na abolição do sistema matrimonial (uma vez que este tem relação de organização lógica da sociedade capitalista e do espaço privado como espaço de “reprodução sexual”), na destituição do poder que é investido simbolicamente ao pênis no sistema/mundo moderno/colonial capitalista:

Os órgãos sexuais não existem em si. Os órgãos que reconhecemos como naturalmente sexuais já são o produto de uma tecnologia sofisticada que prescreve o contexto em que os órgãos adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua “natureza” (relações heterossexuais) (PRECIADO, 2014, p. 31).

Nesse sentido, a potência política que (se) forma (n)o texto de Preciado é justamente na proposta de desconstruir a noção de “órgãos sexuais” como entidades detentoras de alguma verdade biológica com temporalidade fixa, e afirmá-la, junto das noções tradicionais de desejo, excitação sexual e orgasmo, como “produtos que dizem respeito a certa tecnologia sexual que identifica os órgãos reprodutivos como órgãos sexuais, em detrimento de uma sexualização do corpo em sua totalidade” (PRECIADO, 2014, p. 23).

Dentre as propostas de desconstrução de Preciado, a que mais se estabelece como resistência teórico-metodológica e prática é a ressexualização do ânus, considerado historicamente como uma região corporal de injúria e não prazer. O autor discute a dimensão política, filosófica e desestabilizadora do ânus – rejeitado e demonizado nas práticas

heterossexuais que reverberam a lógica de reprodução sexual – e como a reflexão sobre o ânus revela os processos de normatização de determinados órgãos ou regiões do corpo como erógenas, reprodutivas, sexuais e sexualizadas, à baila de um sistema cisheterocentrado e naturalizado.

O ânus apresenta três características fundamentais que o transformam no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual. Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda. (PRECIADO, 2014, p. 32)

Tudo o que o ânus desvela, entretanto, é resultado das “definições disciplinares médicas e psicossociais dos supostos órgãos sexuais, assim como da identificação do pênis e do suposto ponto G como centros orgásticos” (PRECIADO, 2014, p. 37). Em outras palavras, as delimitações e as reduções de partes específicas do corpo têm significado como processos tecnológicos na produção de corpos heterossexuais, cisgêneros, normais aos olhos da medicina e, sobretudo, reprodutores.

Assim, se tudo o que foge à ordem naturalizada das relações sexuais/amorosas/afetivas é entendido como doentio, patológico e aberrante, Preciado destaca que, discursivamente, as disposições tidas como “patológicas” não somente “fogem à regra”, como também as inventa, no sentido de reafirmar algum caráter natural e normativo presente nos outros corpos que compõem e harmonizam o sistema, como é o caso das crianças intersexuais.

Para questionar os discursos de naturalização dos corpos, o autor recorre à imagem do dildo – um objeto que coloca em cheque a valorização e a viabilidade do pênis “órgão”, que, natural e anterior ao discurso, representaria uma lógica de prática heterossexual de interação e de produção de binarismos (ativo/passivo, dentro/fora, certeza/mistério, força/fragilidade).

Ao projetar o dildo como instrumento de parodização da heteronorma, na forma de ameaça aos hábitos de reprodução sexual e de produção de sujeitos heterossexuais (uma vez que o pênis e a vagina apenas são entendidos dentro da lógica heterossexual), Preciado descentraliza a produção do prazer baseado em determinações e disposições corporais específicas – ou seja, só há prazer em “órgãos sexuais” que alimentam, de alguma maneira, um sistema de práticas compulsórias (um pênis deve sempre penetrar uma vagina) – e

desloca, também, a ideia de uma masculinidade hierárquica e heterossexual, cujo sentido estaria alocado, discursivamente, em corpos que “possuem um pênis”.

O autor chama esse processo de “heterodesignação dos corpos”. Em outras palavras, isso se refere ao processo de pensar os corpos em apenas duas disposições de sexo, de gênero e de sexualidade, que atuam se excluindo, como polos contrários, mas, no entanto, prevalece a primazia da disposição masculina.

A colonização dos corpos, nesse sentido, se estrutura a partir de um regime heterossexual que revigora a lógica binária – na qual os corpos são interpelados por enunciados performativos, invocações e citações ritualizadas da lei heterossexual. O dildo de Preciado, figuração abjeta e imprópria de um “pênis” que não existe, aponta, assim, para a sexualidade ideológica.

A potência do dildo reside justamente na capacidade que tal objeto tem em *deslocar* o centro orgânico do prazer sexual para outro lugar do corpo – outros espaços de significação – em um processo de ressexualização que quebra a “natureza” e a própria lógica autoritária do pênis.

Em “En chico de al lado”, dentre as várias repetições sexuais que a história encena, Monalisa Ojeda opera na dissimulação em torno dos sentidos do pênis, invertendo a própria lógica cisheterossexual. Retomando um trecho do relato, a certa altura, a narradora diz: “Penso no prazer que senti ao ser **fodido** por aquele pau que tantas vezes mamei” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 60-62, tradução minha,¹⁸⁴ grifo meu). No excerto em questão, trata-se da emulação de um sujeito masculino (ou uma enunciação masculina) que coloca o ânus à disposição, em um jogo no qual a prática sexual é propriamente improdutiva, pois “o cu somente produz merda, que não é útil para o capital” (SÁEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 119). Em certa medida, os líquidos embrenhados nessa fricção de corpos compartilham da “inutilidade”, por isso o caráter subversivo: “Sem dizer nada, subo na cama, começo a mamá-lo. Até que ele goza, e eu seguro toda aquela porra. De boca cheia, volto pro meu quarto. **Sentada na cama, abro a boca, deixo a porra cair em minhas mãos e faço um tratamento facial** (MONALISA OJEDA, 2016, p. 46-48, tradução minha,¹⁸⁵ grifos meus). A enunciação, ora no masculino, ora no feminino (*fodido/sentada*), encena o próprio jogo sexual em curso na

¹⁸⁴ “Pienso en el placer que me dio ser penetrado por esa verga que había mamado tantas veces” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 60-62).

¹⁸⁵ “Sin decir palabras subo a la cama, comienzo a mamar. Explota dentro y, con la boca llena, me regreso a mi cuarto. Sentado en la cama abro la boca, dejo caer el semen en mis manos y me doy un facial” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 46-48).

narrativa de Monalisa Ojeda – pois todo *deslocamento* é, de alguma maneira, dissidência (FIGARI; DÍAZ-BENÍTEZ, 2009, p. 27).

Descrito como um *caballo*, o jovem vizinho de lábios grossos performatiza, ora a potência e o reforço da masculinidade ocidental, a partir da imagem do pênis em ereção: “A porta está entreaberta. Entro, ele está deitado na cama com as pernas abertas e o pau duro” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 46-48, tradução minha¹⁸⁶); ora rompe com a masculinidade hegemônica, ao ser enunciado a partir de aspectos associados (segundo o sistema normativa de sexo e gênero) à feminilidade, como a penetração:

Ele chegou como de costume, depois das 4h. Ouvi as batidinhas na parede. Abri a porta e assim que ele entrou no meu quarto, nos devoramos. **Fizemos um 69 e eu o fodi.** Antes de ele sair, perguntei se queria meu número de telefone. Ele discou no celular. Como sempre, foi embora em silêncio. (MONALISA OJEDA, 2016, p. 58, tradução minha¹⁸⁷)

A penetração do jovem vizinho, descrito desde o início da narrativa a partir de um caráter másculo, *desloca* as expectativas do leitor em torno das questões de gênero e sexualidade. Nesse sentido, Preciado percebe que a chave para a destituição da “natureza” é a parodização da verdade heterossexual. Quando a narradora penetra o jovem vizinho, o *cistema* heterossexual mostra as suas falhas: os papéis de gênero perdem sentido e a “natureza” de um corpo masculino e a lógica do sexo (como prática e como órgão) é desterritorizada (uma vez que desfigura a imagem de corpo trepador e de corpo trepado, pois as personagens podem tanto penetrar quanto serem penetradas).

Em certo sentido, as normas de sexo e gênero tentam manter e reafirmar a lógica cisheterossexual, como escreve Preciado (2018, p. 317-318, grifos do autor):

[...] em nossa atual configuração de gênero, apenas os corpos das mulheres cis, das mulheres trans e dos gays são considerados **corpos potencialmente penetráveis**, do mesmo modo que só os corpos dos homens cis se apresentam e são representados como penetrantes universais naturais. Esta divisão política dos corpos produz sucessivas segmentações do espaço social em termos de gênero, que são, contudo, gradualmente desestabilizadas pela crescente tecnificação da produção do prazer e da reprodução sexual.

¹⁸⁶ “La puerta está medio abierta. Entro, él está echado en la cama con las piernas abiertas y el miembro erecto” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 46-48).

¹⁸⁷ “Él llegó como siempre después de las cuatro. Sentí los golpecitos en la pared. Abrí la puerta y apenas estuvo en mi cuarto nos devoramos a besos. Hicimos el sesentinueve y lo penetré. Antes de que se fuera le pregunté si quería mi número telefónico. Lo marcó en su celular. Como siempre se fue sin decir palabra” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 58).

Assim, se a sexualidade é produto de tecnologias produtivas ao invés de resultado de tabus e proibições, então ela se estrutura na construção de contradiscursos que produzem verdades sobre o sexo, sobre o gênero e sobre as identidades sexuais. As narrativas de Monalisa Ojeda se inscrevem nessa ideia: a partir da imagem de uma masculinidade hegemônica, os textos produzem contradiscursos não hierarquizantes, reafirmando práticas sexuais não hegemônicas e *deslocando* o discurso cisheterossexual.

Vale retomar o trecho que inicia este capítulo. Nele, a narradora enuncia: “A sensação de ter fodido aquele belo cavalo me deixou sem fôlego” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 52, tradução minha¹⁸⁸). A cena descrita pela narradora articula a subversão das normas impostas às práticas sexuais que colocam o homem como dominador/ativo e a mulher como dominada/passiva, deformando o masculino e o feminino no ato sexual.

A narradora e o jovem vizinho exercem posições sexuais múltiplas, fazendo com as práticas sexuais constantemente repetidas se convertam em possibilidades outras de relação e gozo. O apassivamento do masculino, de certo modo, *desloca* a relação entre masculinidade e dominação, e desconstrói o próprio modelo falocêntrico, “[...] no qual o uso que o macho faz do seu pênis se torna certamente uma forma mais acessível de afirmar seu *status* masculino” (hooks, 1992, p. 94, tradução minha¹⁸⁹).

A narrativa, assim, desenvolve a potência das práticas contrassexuais ao *deslocar* as expectativas em torno do feminino (passividade) e do masculino (virilidade) – vícios coloniais que vinculam essas imagens às histórias próprias de cada grupo (homens e mulheres latinas), além de flagrar as contradições do habitar *travesti-loca* na metrópole e os modos de sobrevivência dos sujeitos nesse espaço específico.

4.3 “Un slave”: o BDSM como lugar de foder com o aprendido

Em “Un slave”, a narradora rememora a história do gerente de uma grande loja de roupas que a contrata para a realização de um fetiche: ser seu *slave*¹⁹⁰ durante uma noite. A personagem-de-si assumida pela narradora – uma *mistress* chamada Helga, de cabelos loiros e com um vestido de couro negro e saltos metálicos e pontiagudos –, bem como as práticas de

¹⁸⁸ “La sensación de haber penetrado a ese hermoso caballo me había dejado sin aliento” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 50-52).

¹⁸⁹ “[...] where what the male does with his penis becomes a greater and certainly a more accessible way to assert his male status” (HOOKS, 1992, p. 94).

¹⁹⁰ Opta-se por manter a nomenclatura, evocando as enunciações presentes nos próprios manuais de BDSM, como o *The Leatherman's Protocol Handbook* (2011).

BDSM, um acrônimo para Bondage, Disciplina, Dominação e Submissão e Sadomasoquismo,¹⁹¹ desestruturam os sentidos de masculinidades e feminilidades no jogo sexual proposto.

Mais que uma prática, o BDSM articula-se na narrativa de Monalisa Ojeda como um estilo de vida, um modo de erotização do corpo travesti-*loca* a partir de sua própria enunciação:

Ele era o que poderíamos chamar de *slave*. Então me conta que é gerente de uma grande loja de roupas, que tem mais de cem pessoas sob sua supervisão, algo como o *big boss*, passa o dia todo dando ordens, das 9h às 17h, pedindo pra fazer isso, pra fazer aquilo. Quase trinta anos no mesmo ofício, e os anos que ainda faltam. Porque se há uma verdade neste país, é que as pessoas trabalham até morrer. Não sei se é porque precisam financeiramente ou porque precisam se sentir úteis nesta engrenagem mecânica, em que quando se para, não se tem o direito à contemplação nem ao gozo, sem outra opção senão desaparecer. (MONALISA OJEDA, 2016, p. 66, tradução minha¹⁹²)

Como uma linguagem atravessando as roupas, os prazeres e os desejos das personagens, o BDSM apresenta-se como um exercício (criativo) da sexualidade, desmitificando o senso comum, que o associa à violência e à patologia, e diferenciando-o de outras formas de opressão. Compreendido como práticas marcadas por simbolismos, cuja fantasia exerce maior importância que a dor (MOTA, 2011), esse exercício criativo da sexualidade, no contexto das narrativas de Monalisa Ojeda, estabelece potência aos dissidentes eróticos (RUBIN, 2003), promovendo uma “desordem” identitária e de posições nos jogos sexuais.

Primeiramente, ao narrar a história de um gerente de uma grande loja de roupas, morador de East Side (um bairro nobre de Manhattan), que a contrata para a realização de um fetiche, a narradora, assim, constrói e performatiza, pelo discurso, outra identidade – Helga:

Me maquiei com um estilo autoritário, entre algo como a diretora de um presídio e uma menina gótica. Naquela noite o meu nome era Helga. A peruca era loira nórdica e descia até um pouco abaixo dos meus ombros. Falava com um sotaque adicionado ao sotaque que já tenho. Um inglês *mui sui generis*, ou seja, o inglês de Nova York. O

¹⁹¹ Mota e Oliveira (2014, p. 84) estabelecem algumas distinções entre as suas diferentes componentes do BDSM: “(a) Bondage e Disciplina (B/D): envolve a retenção física e/ou representações de dinâmicas de poder, (b) Dominação e Submissão (D/s): inclui uma variedade de comportamentos sexuais que envolvem troca de poder consensual entre parceiros; e (c) Sadismo e Masoquismo (S/M): comportamentos e atividades sexuais que incluem experiências sensoriais, envolvendo dor ou ameaça de dor física ou psicológica”.

¹⁹² “Él era lo que podríamos llamar un slave. Me cuenta que es manager de una gran tienda de ropa, que tiene a más de cien personas a su cargo. Algo así como el big boss. Se pasa dando órdenes todo el día, de nueve a cinco, que hagan esto, que hagan lo otro. Casi treinta años en el mismo oficio, y los años que aún le queden por venir. Porque si algo hay cierto acerca de este país es que la gente trabaja hasta que se muere. No sé si porque lo necesiten económicamente o porque se tienen que sentir útiles en este engranaje maquinal, en el que cuando te detienes no tienes derecho a la contemplación o al goce, sin más opción que la de desaparecer.” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 66).

inglês de uma sexta-feira à noite em um bar de pegação (MONALISA OJEDA, 2016, p. 68, tradução minha¹⁹³).

Além de narrar sobre/a partir de uma prática estética, erótica e sensorial não normativa, Monalisa Ojeda *desloca* sentidos e posições hegemônicas. A narradora, ao performatizar a *dominatrix* Helga (a versão feminina de Helge, cuja origem situa-se no nórdico antigo *Helgi*, derivado de *heilagr*, que significa também “sagrado” e “abençoado”), produz uma imagem que desconstrói os sentidos em torno do sexo e da língua. Observa-se que, nomeada pelos saberes médicos como “patológica”, socialmente estigmatizada e considerada “anormal”, a prática do BDSM, no texto, converte o *big boss* em um *perro* (não por acaso, a fêmea da espécie canina, a *perra*,¹⁹⁴ é utilizada, na maior parte da América Latina, para qualificar as mulheres como prostitutas e promíscuas, em um lugar de estigma e vergonha). Na narrativa, este lambe os pés da travesti-*loca*: “Ele se curva como um cachorro e começa a lambê-los, como se os estivesse polindo com a língua” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 72).¹⁹⁵

Na cena, ao alocar o masculino (*perro*) em posição apassivadora, a narradora inverte valores morais, sociais e religiosos em torno dos corpos que carregam formas de feminilidade. Essa imagem apresenta-se como contrária (e paródica) de toda uma história de construção do masculino e dos sentidos de ser “homem. Para María Teresa Garzón (2005), por exemplo, a história de representação da masculinidade na América Latina sempre esteve ligada aos sentidos dados ao signo *perro*; em alguns momentos, associado à vida complicada e desgraçada (“*vida de perro*”); ligado à tendência violenta, com exacerbação da masculinidade (personagens hipermasculinos); em outros, com um caráter sedutor e romântico. Em todas essas situações, a representação do homem *perro* passa, necessariamente, pelas hierarquias de sexo e gênero operadas socialmente. A autora escreve:

Porque se é verdade que os *perros* são seres indesejáveis para as mulheres heterossexuais (pela presunção de sua relutância em assumir compromissos amorosos e de sua promiscuidade), também é verdade que a representação do *perro* confere insígnias culturais àqueles que se apresentam com maior capacidade sexual, maior hierarquia na ordem social, maior susceptibilidade de ser desejado e admirado, etc. Porém, chama a atenção que quando a reconstrução das representações tradicionais de

¹⁹³ “Me había maquillado en la onda severa, entre la cosa directora de reclusorio y gothic girl. Esa noche me hice llamar Helga. La peluca era rubia nórdica y me llegaba un poco más debajo de los hombros. Hablaba con un acento sumado al acento que ya tengo. Un inglés bien sui generis, así es el inglés de Nueva York. Un inglés de viernes por la noche en un pick up bar” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 68).

¹⁹⁴ Há diversas obras, por exemplo, que discutem, estruturalmente, os sentidos entre a *perra*/a cadela/a puta, a feminilidade e o corpo das mulheres. Cito, por exemplo: *Desesterro* (2015), de Sheyla Smanioto e *La perra* (2017), de Pilar Quintana.

¹⁹⁵ “Él se agacha como un perro y las comienza a lamer, como si las lustrara con su lengua” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 72).

gênero passa pela representação da *perra*, a vadia, as coisas se complicam, para não dizer que se transforma num escândalo. Certamente, na maior parte da América Latina, a *perra*, além de ser a fêmea da espécie canina, equivale a dizer prostituta, promíscua, puta. Trata-se de uma representação negativa do feminino, a ponto de colocar a mulher portadora da representação em um lugar de estigma e vergonha. (GARZÓN, 2005, p. 196, tradução minha¹⁹⁶)

A prática do adestramento converte o *big boss*, uma figura estruturante do imperialismo estadunidense e do *American Dream*, em um *slave*, um *perro* – não apenas aquele que recebe as ordens, mas aquele totalmente submetido e docilizado às ordens e à narração de uma travesti-*loca* a partir dos seus próprios termos: “Uma mulher que, sendo homem, irradiasse um ar de respeito, que criasse uma atmosfera em que era ele-ela quem daria as ordens” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 66-68, tradução minha).¹⁹⁷

Nesse ponto, fica evidente que a prática sexual está intrinsecamente conectada às práticas de expressão de Monalisa Ojeda, alinhando-se, sobretudo, ao próprio *deslocamento* e inversão de sentidos (quem narra e como narra/quem pratica o sexo e como o faz).

Nesse jogo, aceitável e acertado entre ambas as partes, a narradora mobiliza sentidos, em sua descrição, que desordenam certas imagens: apresenta-se a carga histórica hipermasculina do *perro*, para logo após colocá-la em sua fragilidade, em sua submissão. Como no trecho que segue, narrando os detalhes do trabalho empreendido pela narradora:

Tiro da bolsa o único cigarro que me resta. Ele corre pra pegar um isqueiro. Acende seu cigarro e então levanto minhas pernas pro alto, dando a entender que precisaria de suas costas pro apoio. Ele se coloca de quatro, como uma mesa, e descarrego minhas pernas, pra descansá-las. Enquanto fumo, mando ele ladrar. Ele late. Ordeno que uive. Ele uiva. Antes de finalizar o cigarro, dou pra ele apagar. Mesmo que eu tenha deixado as cinzas em seu pescoço, não posso ser tão cruel e lhe causar uma queimadura... Quando ele volta, abro minha carteira. O *perro* pega quinhentos dólares e deposita. Me levanto e ordeno que abaixe as calças.

— Eu sei que você tem sido um menino mau...

(MONALISA OJEDA, 2016, p. 72-74, tradução minha¹⁹⁸)

¹⁹⁶ “Porque si bien es cierto que los “perros” son seres poco deseables para las mujeres heterosexuales (por la presunción de su renuencia a asumir compromisos amorosos y por su promiscuidad), también es cierto que la representación “perro” provee de insignias culturales a quien la ostenta como más capacidad sexual, mayor jerarquía en el orden social, mayor susceptibilidad a ser deseado y admirado, etc. Sin embargo, llama la atención que cuando la reconstrucción de las representaciones tradicionales de género pasa por la representación “perra”, las cosas se vuelven más complicadas, por no decir escandalosas. Ciertamente, en la mayor parte de Latinoamérica, “perra”, además de ser la hembra de la especie canina, equivale a decir prostituta, promiscua, puta. Es una representación negativa de lo femenino, al punto de ubicar a la mujer portadora de la representación en un lugar de estigma y vergüenza” (GARZÓN, 2005, p. 196).

¹⁹⁷ “Una mujer que al ser hombre inspirase un aire de respeto, que creara una atmósfera en la que él-ella fuera quien diera las órdenes” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 66-68).

¹⁹⁸ “Saco de mi bolso el único cigarrillo que me queda. Él corre a buscar un encendedor. Lo enciende y alzo más mis piernas, dándole a entender que necesito su espalda para reposarlas. Se pone en cuatro, como una mesa, y yo las deposito. Mientras fumo le ordeno ladrar. Él ladra. Le ordeno aullar. El aulla. Antes de terminar de fumar el cigarrillo se lo doy para que lo apague. A pesar de que he dejado las cenizas en su nuca, no puedo ser tan cruel y

O fato de “colocar o *perro* de quatro”, nessa operação (tanto discursiva quanto teatral/perfomática) não encena apenas a subversão do código masculinista-cisheterocentrado; mais que isso, traça a masculinidade em um espaço de manipulação simbólica. A perda de função do *perro* dominante, o macho sedutor e violento, está exemplificada na cena em questão, uma vez que se prostrar “como uma mesa”, segundo as palavras da narradora, desloca a hegemonia cultural (e também reprodutiva, sexual e de gênero) do macho, cisheterossexual e *big boss*, pois este se torna meramente utilitário.

O dito sobre e para o *perro/big boss/slave* é atravessado pela voz da narradora. A posição assumida é exatamente esta: a *dominatrix* do discurso. O silêncio do elemento passivo (considerado não tão passivo assim, pois esse espaço/relação erótico-sexual construído entre as personagens provém de ações/discursos acertados em conjunto, contrato), corrobora o jogo, institui a linguagem da prática em cena.

Além disso, a narrativa de Monalisa Ojeda, de modo geral, amplia os sentidos em torno do BDSM, lido, muitas vezes, somente como uma dimensão da subcultura gay, abarcando uma sexualidade abrangente e ambígua (PERALTA, 2017, p. 259). Em “Un slave”, por exemplo, o tema do BDSM aparece como parte de um mosaico maior, incluindo as sociabilidades, os modos de vida em uma sociedade marcada pela subalternização de determinadas identidades, as trocas e as relações da comunidade travesti-*loca*-prostituta-imigrante. Em uma cena rápida e representativa, a narradora espera, no balcão do bar, o seu *slave*. Ela se senta próximo à televisão, com a intenção de que a luz da tela lhe proporcione uma “iluminação estranha”, evidenciando a maquiagem roxa dos lábios e olhos. No entanto, essa encenação torna-se motivo de gongação para as travestis-*locas* ali do bar:

Fiquei lá como uma estátua. Sem dar um sorriso. As outras travestis que me viam comentavam entre si. Certamente, a fofoca de sempre: eu estava ficando louca, muita droga, muita bebida, e blá blá blá. Fodam-se todas elas! (MONALISA OJEDA, 2016, p. 68, tradução minha¹⁹⁹)

Neste trecho, evidencia-se, pelo tom irônico da narradora, um aspecto das relações empreendidas na comunidade de travestis-*locas*. Ao passo que a narrativa, até àquele

causarle una quemadura. Cuando vuelve de apagar el cigarrillo le pongo de frente mi cartera abierta. Saca quinientos dólares y los deposita adentro. Me pongo de pie y le ordeno que se baje los pantalones.

— I know you have been a bad boy” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 72-74).

¹⁹⁹ “Ahí me quedé como una estatua. Sin sonreír. Las otras travestis que me veían comentaban entre sí. Seguro que los chismes de siempre. Que me estaba volviendo loca, que tanta droga, que tanto alcohol. Fuck all of them!” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 68).

momento, apresenta a construção de Helga, a personagem *dominatrix* da narradora, essa mudança cenográfica/imagética/discursiva permite vislumbrar a prática do BDSM, por essas personagens, como mais uma dimensão de suas existências e cotidianos, imbuída de determinados saberes, sentidos e maestria no uso das técnicas – com manuais para a sua correta execução (TOWNSEND, 1972; WISMAN, 1996; WEAL, 2011).

Além disso, convém destacar o aspecto ritualístico/teatral presente na narrativa, no qual a prática do BDSM é vista como um jogo, com regras, ordenamentos e códigos que devem ser seguidos por ambas as personagens. A narradora, consciente de seu papel (contar a referida história/executar a prática), deixa explícito:

E lá estava eu quando o vi se aproximar devagar, timidamente, como convém a um *slave*. Ele me ofereceu uma bebida. Seriadamente, respondi:

— Eu não bebo.

Falando devagar, me pergunta se poderia se sentar perto de mim. **Finjo que não entendo, que ele precisa falar mais alto.** Nervoso e com a voz trêmula, ele repete a pergunta. Digo que sim, mas não muito perto, que é para manter alguma distância. Ele me oferece uma bebida novamente. **Eu, que estou morrendo de vontade de tomar um uísque com gelo, lembro que devo me manter no personagem e repito que não bebo álcool.** Eu sabia que ele era um *slave*. Um de muitos por aí, e que necessitam dos serviços de uma *mistress*. (MONALISA OJEDA, 2016, p. 68-70, tradução minha,²⁰⁰ grifos meus)

Essa operação destitui o discurso patológico associado às práticas não convencionais de sexo: embora não seja mais considerada doença,²⁰¹ o estigma ainda predomina (ZILLI, 2007; GREGORI, 2016). Ciente disso, o BDSM torna-se uma estratégia da narradora/autora para subverter as normas de gênero e sexualidade, bem como a hegemonia de raça e classe social ali encenada.

Ao passo que o conto/crônica em questão demonstra a impossibilidade de uma construção estável e poderosa de masculinidade, a narradora, a travesti-*loca*, parece “brincar” com os sentidos em torno dessa identidade hegemônica:

²⁰⁰ “Y ahí estaba yo cuando lo vi acercarse lentamente, con timidez, como corresponde a un slave. Me ofreció un trago. Seriadamente contesté:

— I don't drink.

En un volumen bien despacio me pregunta si puede sentarse cerca de mí. Yo me hago la que no le entiendo, que tiene que hablar más fuerte. Nerviosamente, y con voz temblorosa, vuelve a repetir la pregunta. Le digo que si, pero que no muy cerca, que mantenga cierta distancia. Nuevamente me ofrece un trago. Yo, que muero de ganas por un scotch on the rocks, recuerdo que debo mantenerme en el personaje y le repito que no bebo alcohol. Sabía que él era un slave. Uno de tantos que hay por ahí, y que necesitan los servicios de una mistress” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 68-70).

²⁰¹ A Classificação Internacional de Doenças (CID), manual criado pela Organização Mundial da Saúde (OMS), em seu documento CID-11, lançado em junho de 2018 e vigorando a partir de janeiro de 2022, removeu o BDSM da lista de diagnósticos psiquiátricos. A nova classificação distingue, pela primeira vez, a nova classificação do CID-11 distingue, pela primeira vez, BDSM de violência; além disso, considera a prática “modo variante da excitação sexual”.

Digo a ele para se virar e abrir a boca. Faço xixi. Forço pra que ele beba. Então eu cuspo. Me afasto um pouco e digo que tenho preciso ir. Que ele é um cachorro nojento e que não merece minha companhia. Antes de eu sair, ele coloca mais trezentos dólares na minha carteira. Saio sem me despedir. Então, pego um táxi. Estou cansada. Muito cansada. Tenho certeza que ele está bem relaxado agora. Fiz dele gato-sapato. Ordenei que chegasse ao fundo de sua baixeza. Agora, independentemente do que o taxista diga, tiro a peruca.
(MONALISA OJEDA, 2016, p. 74, tradução minha²⁰²)

A narração, seguindo um discurso direto e objetivo (*straight*, em inglês, para entrar no jogo da narradora) institui uma força não somente produtora de imagens e significados difusos, mas uma potência de (re)criação e subversão, posto que borra os modelos referenciais. O ato mesmo de fazer xixi em pé e cuspir, signos de uma postura ativa assumida no jogo do BDSM, pode ser lido com um gesto masculino, no entanto, há a predominância de um “eu” enunciado no feminino. Ao retirar a peruca, a narradora se desfaz da “personagem” assumida naquele jogo. Como uma atriz que finaliza um espetáculo satisfeita e cansada, a sua arte reside na inversão da expectativa de papéis e funções, no emaranhado de desejos que não se portam aos valores de uma moral cristã, alinhada ao Estado e calcada em estereótipos e na negação do outro.²⁰³ Nesse sentido, as inversões propostas na narrativa rompem com o próprio senso de retidão da cisnormatividade como regime e modelo político. Para Viviane Vergueiro (2016, p. 264):

A ideia de cisnormatividade pode ser alinhada à de heteronormatividade; segundo Cathy Cohen (1997, p. 440), a heteronormatividade se constitui pelas “práticas localizadas e instituições centralizadas que legitimam e privilegiam a heterossexualidade e relacionamentos heterossexuais como fundamentais e ‘naturais’”. A cisnormatividade estaria alinhada à heteronormatividade na medida em que se constitui pelas práticas e instituições que legitimam e privilegiam a cisgeneridade como corporalidades e identidades de gênero naturais e mentalmente saudáveis; tais práticas organizam, entre outros fatores, moralidades, ideais de família e Estado, bem como as possibilidades políticas de pensarmos as diversidades corporais e de identidades de gênero.

Segundo Vergueiro (2016), a instituição da heterossexualidade e da cisgeneridade como legítimas e naturais estabelecem-se a partir de práticas de organização da vida social e política. Dentro do contexto do BDSM (e também da literatura), pode-se formar tecnologias

²⁰² “Le digo que se dé vuelta y que abra la boca. Lo orino. Lo obligo a que se la trague. Luego lo escupo. Me alejo un poco de él y le digo que me tengo que ir. Que él es un perro asqueroso y que no merece mi compañía. Antes de irme me pone otros trescientos dólares en la cartera. Me voy sin despedirme. Tomo un taxi. Estoy cansada. Muy cansada. Estoy segura de que él ya está relajado. Alguien le ordenó. Le ordenó a llegar a lo más bajo. Sin importarme lo que diga el taxista, me quito la peluca” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 74).

²⁰³ Conforme destacado no Capítulo 1, as personagens de Monalisa Ojeda, em seus trajetos pela Nova York em processo de gentrificação, lutam contra a perseguição policial às prostitutas e travestis-*locas*, consideradas indivíduos “fora de si” e “perdidos”.

contrassexuais (PRECIADO, 2014) que subvertam esses códigos, constituídos como naturais e imutáveis.

Nesse jogo, Monalisa Ojeda performatiza a norma, subvertendo-a. A *mistress* Helga, além de evocar, em seu nome, o aspecto da bondade e da santidade, considerada característica fundamental de toda “boa mulher” (não uma *perra*, claro), também sugere uma íntima conexão com a dominação, a partir da intuição de um arquétipo de guerreira nórdica, do uso da roupa de couro e da expressão “autoritária” da personagem.

Para Valeska Zanello (2018), a construção do “homem de verdade” é atravessada pelo signo da dominação. Além disso, o uso da roupa de couro (própria da prática BDSM) associa-se à rebeldia e à força, capitalizando o ideal/idealizado de homem, uma robustez erótico-agressiva (como nos trabalhos de Tom of Finland, por exemplo). Nessa leitura, a *mistress* Helga encarna, em seu trabalho narrativo e sexual, os aspectos que forjam uma masculinidade hegemônica, mostrando-a completamente instável e *deslocada*.

Por outro lado, o *big boss/perro*, também constrói a sua forma de pertencer a uma masculinidade hegemônica, sobretudo pelo que Baére e Zanello (2020, p. 3) chamam de “virilidade laborativa”, uma construção relacionada à “exaltação da produtividade e do acúmulo de riqueza como signos da masculinidade”. Assim, ainda que a ideia de “homem de verdade” esteja calcada naquele “que demonstra ser um trabalhador/provedor e que desempenha ativamente a sua vida sexual” (BAÉRE; ZANELLO, 2020, p. 3), a imagem do empresário bem-sucedido, chefe de um grande corpo de funcionários (um símbolo da sociedade neoliberal, em certo sentido), evocada no início da narrativa, sugere uma posição *deslocada* no âmbito da prática do BDSM.

As ideias cisheterocentradas de homem e mulher, masculino e feminino, são, para *mistress* Helga, apenas uma brincadeira, uma encenação: “Naquela noite eu era a mistress Helga vestida de couro preto e cabelos loiros nórdicos. Sem me olhar nos olhos, quase sussurrando, ele me conta sua história. Uma história que se repete. Aquele homem precisava de equilíbrio, e cabia a mim equilibrar suas emoções” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 70, tradução minha²⁰⁴). A performatividade da narradora desestabiliza as fronteiras de gênero e desessencializa as identidades por meio do BDSM, questionando a validade dos binarismos dominantes. Além disso, suscita prazeres e formas que *deslocam* a centralidade dos genitais, evidenciando que “há muitas formas de viver o masculino, muitas formas de ser homem, e

²⁰⁴ “Esa noche yo era mistress Helga vestida de leather negro y de pelo rubio nórdico. Sin mirarme a los ojos, casi susurrando, me cuenta su historia. Una historia que se repite. Ese hombre necesitaba balancearse, y me correspondía a mí equilibrar sus emociones” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 70).

muitas formas de deixar de sê-lo, de transitar para o feminino, ou permanecer no trânsito, na transversalidade, no trans, da transa e do transar” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2020, p. 281).

A atividade sexual é vista, assim, a partir da visão de Paul Preciado (2014, p. 25), como um mecanismo cisheterocentrado. Sendo considerado um “lugar biológico” ou uma “pulsão natural”, o sexo reduz o corpo a uma assimetria generificada, em que o pênis e a vagina estabelecem sentidos aos corpos e uma função específica: a reprodução heterossexual. Nesse sistema, temos a equação: natureza = heterossexualidade.

Desse modo, ao passo que o regime heterossexual produz as ideias de feminilidade e masculinidade nos corpos, a partir da repetição e da citação de certos códigos (PRECIADO, 2014, p. 26), sustentando uma lógica de exploração de um corpo sobre o outro, para Monalisa Ojeda, o BDSM pode ser lido como uma forma de subversão criativa dessas relações, configurando outros registros e disposições dos corpos em cena (SANCHES, 2017). As práticas do BDSM, assim como a criação de pactos contratuais que regulam os papéis de submissão e dominação, tornam evidentes as estruturas eróticas de poder subjacentes ao contrato que a heterossexualidade impôs como natural (PRECIADO, 2014, p. 32).

Em “Un slave”, a busca pelo prazer não está centrada nos órgãos genitais – não havendo qualquer menção à penetração, por exemplo. Como “marcador óbvia da masculinidade” (SIFUENTES-JAUREGUI, 2002, p. 89), o pênis não é o centro narrativo – a busca pelo “equilíbrio das emoções” se estrutura de formas distintas, para ambas as personagens: ao *boss/perro*, refere-se à produção e experimentação de sensações outras, deslocadas da realidade cisheteronormativa vivida por ele; à narradora, extremamente profissional, o êxtase se apresenta em momento posterior ao sexo, já de posse do pagamento pelo trabalho realizado: “Estou muito exausta. Conto o que tenho na carteira: 1.500 dólares. O Prada falso de Chinatown foi transformado em um Prada original da Quinta Avenida” (MONALISA OJEDA, p. 78, tradução minha²⁰⁵).

Nesse último trecho, vê-se que o uso da metonímia (um Prada falso que se transforma em original a partir do recebido pela personagem no trabalho em questão) capitaliza o jogo sexual e linguístico proposto pela narração. Ainda que pareça haver a mera troca do objeto (bolsa) pela marca (Prada), essa operação guarda uma conotação mais complexa se considerarmos que os sentidos não estão dados. As hierarquias operam, então, em suspensão: falso/verdadeiro, ativo/passivo, puta/santa não são autoevidentes; pelo contrário, necessitam de um conjunto de nuances discursivas e práticas que os constitua. O que torna isso possível é

²⁰⁵ “Estoy muy agotada. Cuento lo que tengo en la cartera: mil cincuenta dólares. La Prada fake de Chinatown se ha transformado en una Prada original de la Quinta Avenida” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 76).

o fato de a narradora não fugir da ambiguidade da linguagem, preservando a sua própria capacidade de embaralhamento.

Paul B. Preciado (2014, p. 27), reconhecendo os jogos nos quais os sujeitos estão dispostos, chama a atenção para a necessidade de “sacudir” as tecnologias da escrita do sexo e do gênero, assim como suas instituições. Para esta operação, torna-se fundamental modificar as posições de enunciação, desfigurando uma estrutura narrativa de reverberação de um mesmo modo de viver, sentir e gozar. Logo ao final de “Un slave”, a narradora destaca:

Ele falava e falava. Deixei ele desabafar. Acontece que eu não escuto muito, porque já sei o que conta. Não é nada diferente de outras histórias. *Slaves's stories*. De repente, interrompo a fala dele e digo que não posso me ocupar, que o meu tempo é muito valioso. Abro minha carteira e a coloco perto dele. Ele pega uma nota de cinquenta dólares e a coloca dentro daquela imitação da Prada que comprei em Chinatown (MONALISA OJEDA, 2016, p. 70, tradução minha²⁰⁶).

No trecho em questão, não se trata, em uma leitura superficial, de uma replicação acrítica das estruturas de poder. Pelo contrário: a linguagem de Monalisa Ojeda, pela subversão de posições hierárquicas (*boss/perro*, masculino/feminino, ativo/passivo), revela, em cena, o confronto com as desigualdades político-econômicas, de raça e de gênero, tornando-as visíveis, além de pôr em jogo a ideologia política/cultural/econômica da cisheteronormatividade. Nesse caso, a necessidade de narrar, evidenciada logo no início do capítulo, constitui uma força propulsora dos textos de Monalisa Ojeda, pois evidencia um processo de resistência à subalternização histórica reservada às travestis-*locas* e suas experiências.

Dominatrix do discurso, a narradora não apenas conta sobre uma determinada vivência na prostituição, como também revela uma complexa teia de sentidos, significados e posições, envolvida nas práticas BDSM – mas também na própria composição do texto. A partir desse lugar assumido – narradora e mistress –, Monalisa Ojeda também ressignifica e embaralha as hierarquias: ela não quer mais ouvir as histórias deles, dos *slaves* (*Sua conversa afiada/ Conversa pra boy dormir/ Você tá certo/ Eu tava errada/ Não adianta eu insistir*, como canta Linn da Quebrada) – primeiramente, porque o contrato instaurado não prevê este tipo de relação; segundo, porque o deboche²⁰⁷ da narradora descortina uma conjuntura história de

²⁰⁶ “Él hablaba y hablaba. Yo lo dejo desahogarse. Y es que en realidad no lo escucho, pues ya sé lo que cuenta. No se diferencia de otras historias. Slave's stories. De pronto lo interrumpo y le digo que no tengo mucho tiempo, que mi tiempo es muy valioso. Abro mi cartera y la pongo cerca de él. Saca un billete de cincuenta dólares y lo pone dentro de esa imitación de Prada adquirida en Chinatown” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 70).

²⁰⁷ Cito, como exemplo, a título de curiosidade, o texto de Monalisa Ojeda para o *The Clinic*, publicado 2016, em que a autora relembra a fatídica cena, no ano 2000, em que Rudolph Giuliani, então prefeito de Nova York,

silenciamento (“Não é nada diferente de outras histórias”) e refunda uma nova condição social ao corpo e à voz cerceada pelas normas de gênero, de sexualidade, e pelos ordenamentos estatais. A linguagem também encena, de certa forma, uma proposição alternativa, desnaturalizada, *deslocada* e atravessada do sexo-gênero-desejo, fazendo fluir e prevalecer a perspectiva da *travesti-loca*, como sujeito-objeto de suas próprias ações.

4.4 Travestis-locas, estas intimidades criminosas...

As travestis-locas, prostitutas e fetichistas de Monalisa Ojeda adentram o que Gayle Rubin (2003, p. 42) chama de “comunidades sexuais criminalizadas”, um conjunto de indivíduos cujas práticas, corpos e desejos são rechaçados, perseguidos e punidos pelo Estado, impedindo o direito à cidadania e à humanidade. Ainda que o texto “Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade”, de Rubin, seja do final da década de 1980, ele consegue capturar questões que estão infiltradas na discussão sobre as narrativas de Monalisa Ojeda, principalmente porque todas as histórias se passam na década de 1990 e 2000. Nesse contexto, a vigilância e a regulação dos corpos imigrantes de travestis-locas ligam-se a uma política moralista de banimento e aniquilação de comportamentos considerados nocivos ao Estado, uma vez que são regidos por uma hierarquia sexual, na qual o modelo de casamento heterossexual e reprodutivo ocupa o topo da pirâmide erótica.

Na visão de Rubin (2003, p. 22), seguindo esse estigma: “As castas sexuais mais execradas incluem atualmente os transexuais, travestis, fetichistas, sadomasoquistas, profissionais do sexo como prostitutas e modelos pornô, sendo o mais baixo de todos aqueles cujo erotismo transgride fronteiras de geração”. Nesse quadro, a hierarquia sexual, construída a partir de padrões culturais, em parte pelas tradições religiosas dos EUA e pelo pensamento médico e psiquiátrico, estrutura modos de vida estigmatizados, não legítimos:

Os indivíduos cujo comportamento os situa na escala mais alta dessa hierarquia são recompensados com o reconhecimento de sua saúde mental, respeitabilidade, legitimidade, mobilidade social e física, apoio institucional e benefícios materiais. À medida que se vai descendo na escala dos comportamentos sexuais ou ocupações, os indivíduos que os praticam tendem a ser considerados doentes mentais e criminosos, têm sua mobilidade social e física cerceada, sofrem sanções econômicas e carecem de apoio institucional (RUBIN, 2003, p. 22).

veste-se de *drag queen* para Donald Trump. O texto exprime uma crítica ácida e debochada destas duas figuras, promotoras de políticas de precarização e extermínio de corpos dissidentes (latinxs, pessoas negras, pessoas trans e pobres).

Assim, assumindo uma “intimidade criminosa” (VÁRIOS AUTORES, 2020), Monalisa Ojeda demonstra como o sexo e a sexualidade possuem dimensões políticas, organizadas socialmente a partir de sentidos e desejos que atendam a certas expectativas morais e culturais. A alternância de posições e posturas, de enunciação, tanto em “El chico de al lado” quanto em “Un slave” sugere um modo de pensar sobre/com o sexo, a partir de uma perspectiva travesti-*loca*, na erotização de diversos elementos circundantes nas histórias (a peruca nórdica, a carteira, o prato sujo com restos de abacate, o silêncio, a obediência, a desobediência).

Seguindo a hipótese desta tese, pode-se afirmar que o trabalho ficcional e memorialístico empreendido é inerente ao trabalho sexual, *callejero*, ali praticado, posto como uma “experiência inventiva” da autora-narradora, um espaço-modo de capturar outras maneiras, sensibilidades, desejos e questões intrínsecas à experiência humana – como a narrativa “La gata siamesa”, em que um homem com câncer terminal procura a narradora para uma noite de sexo, buscando sorver dela o que ainda poderia ser considerado vital, fonte de vida, em contraste à ronda da morte – o sêmen.

Em entrevista a Pedro Bahamondes, Iván Monalisa Ojeda descreve a sua produção literária a partir de um ponto de vista subalterno, clandestino. A prostituição e a vivência *callejera* tornam-se materiais fundamentais para ex(er)citar uma “outra mirada das coisas” (MONALISA OJEDA; BAHAMONDES, 2019, n.p.). Ao tomar esse tema como terreno, a partir do uso de uma *mala lengua*, sempre desmedida e desacetada, a autora reafirma a potência inventiva desse trabalho laboral (escrever/fazer sexo):

Acredito que a prostituição seja uma forma de manifestação artística também, e devemos defender esse direito e fazê-lo visível. Não gosto da arte burguesa. Se eu vivesse da literatura, já estaria de portas fechadas. Prefiro ser trabalhador e escritor proletário. (MONALISA OJEDA; BAHAMONDES, 2019, n.p., tradução minha²⁰⁸)

Dessa maneira, a obra de Monalisa Ojeda também pode ser lida, muitas vezes, como narrativa prostibular, flagrando as violências, os saberes e as dissidências sexuais (ROMÁN, 2022, p. 33), em que se elabora uma mirada sobre o lugar do trabalho sexual nas cidades modernas, como objeto de perseguição e repressão, uma vez que “fazer ponto” (*loitering*), nos Estados Unidos, é considerado crime em 49 dos 50 estados.

²⁰⁸ “La prostitución es para mí una forma de manifestación artística también, y hay que defender ese derecho y hacerlo visible. No me gusta lo burgués del arte. Si viviera de la literatura, me pasaría la vida a puerta cerrada. Me gusta más ser un escritor obrero y proletario” (MONALISA OJEDA; BAHAMONDES, 2019, n.p.).

Nesse contexto, as narrativas de Monalisa Ojeda, tendo como personagem principal a comunidade de *travestis-locas*, performam essa “intimidade criminosa” (VÁRIOS AUTORES, 2020), promovendo inversões no discurso dominante e higiênico, sobretudo pelas relações estabelecidas a partir/na prostituição e em outras práticas sexuais encenadas nos textos. Esse aspecto fica ainda mais evidente ao final da narrativa “El chico de al lado”, quando a narradora, após diversos “encontros indisciplinados”, perde de vez o contato com o vizinho dominicano:

Dias depois batem à porta do meu quarto. Era a dona da pensão, pra me dizer como estava chateada porque o meu vizinho do quarto ao lado havia saído à noite devendo duas semanas de aluguel. Digo a ela que sempre o vi com desconfiança. Me diz que vai ligar pra agência pra tentar alugar o quarto novamente. Então, vai embora. Me lembro do vizinho. Diria a ele que o quarto havia sido desocupado. Que a dona da pensão o aceitaria de novo, com certeza. Que o conhecia desde criança e que não se importava que fosse preso. O filho dela, de fato, também estava na prisão. Enquanto procurava seu número, pensei em como seria bom ter ele como vizinho novamente. Que pudéssemos nos conhecer melhor, pois eu nem sabia o nome daquele homem... Que ainda seríamos amigos com benefícios. Encontro o número do vizinho. Ligo. Aparece uma gravação dizendo que o número está fora de serviço. Tento novamente. Talvez eu tenha discado um dígito errado. Outra vez a gravação. Por fim, me deito na cama. Tenho certeza que ele foi preso novamente. Então, vários meses se passaram. O verão está chegando. É possível notar que será com muita umidade. Digo a mim mesma que, quando o vir novamente, vou forçá-lo a memorizar meu número de telefone. Que, quando o pegarem de novo, ele pode me ligar e eu lhe enviarei pelo menos vinte dólares. (MONALISA OJEDA, 2016, p. 64, tradução minha²⁰⁹)

Essa perda de contato, ainda que seja a última imagem evocada pela narrativa, a partir das ligações sem sucesso, pode-se supor que há um final em aberto. Com as imposturas de uma relação construída pela/na casualidade, o texto em questão sugere um término não definido, uma continuidade, algo que não se encerra – incapturável, inefável como todo desejo. A fruição dos líquidos (sêmen, suor), permanece: “O verão está chegando. É possível notar que será com muita umidade” – um futuro de sexo indisciplinado à vista.

²⁰⁹ “Días después tocan a la puerta de mi cuarto. Era la señora para comentarme lo molesta que estaba, pues el señor que ahora vivía en el cuarto de al lado se había ido por la noche, debiéndole dos semanas de renta. Le comento que ese tipo nunca me había dado confianza. Me dice que va a llamar a la agencia para ponerlo de nuevo en renta. Se va. Me acuerdo del chico de al lado. Le contaría que el cuarto se había desocupado. Que de seguro la señora se lo rentaba. Que lo conocía desde niño y que no le importaba que pasara preso. Su hijo, de hecho, también estaba preso. Mientras buscaba su número pensaba en lo bueno que sería tenerlo nuevamente de vecino. Que nos podríamos conocer más. Que no conocía ni su nombre. Que seguiríamos siendo amigos con beneficios. Encuentro su número. Lo marco. Aparece una grabación diciendo que ese número está fuera de servicio. Marco de nuevo. Quizás marqué mal algún dígito. Otra vez sale la grabadora. Me echo en la cama. Seguro que cayó preso de nuevo.

Han pasado varios meses. Ya viene el verano. Se nota que va a ser bien húmedo. Me digo que, la vez que vuelva a ver, lo voy a obligar a aprenderse de memoria mi número telefónico. Que cuando lo agarren otra vez me puede llamar y yo le podría mandar aunque sea veinte dólares” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 64).

Por outro lado, “El chico de al lado”, ao final, converte a narradora em amante-amigamãe do vizinho dominicano. Essa conjuntura reafirma os trânsitos perceptíveis na narrativa, construindo um espaço de intimidade particular e perigoso – em que se deve manter tudo em segredo, escondendo-se da dona da pensão.

Em “Un slave”, as personagens de Monalisa Ojeda mostram a prática da prostituição como um espaço de resistência e de desejo, desfazendo amarras e invertendo papéis. Os saberes e conhecimentos da narradora sobre o BDSM fazem parte da sua própria relação com a prostituição, sendo “forma de trabalho, mas também como práticas sociais, estéticas, táticas e políticas de sobrevivência e prazeres; podendo agir como manutenção e/ou subversão dos estilos de vidas heteronormativas, padrões universais e estereótipos biologizantes” (LOPES; PERES; SALES, 2020, p. 306).

Para Monalisa Ojeda, ser *una puta loca* é adentrar uma zona de existência na qual poder, força e resistência estão presentes. O professor Héctor Andrés Rojas (2020, p. 121), em texto sobre a obra de Monalisa Ojeda, escreve que “o sonho de liberdade econômica oferecido pela prostituição”, nessas narrativas, não se cumpre, sendo sempre incompleto. Discordando parcialmente desta afirmação, constato que esse sonho de liberdade econômica, oferecido a corpos dissidentes, para quaisquer outras atividades nesse contexto, mostra-se impossibilitado.

Impelidas a buscar trabalhos precários, as travestis-*locas* de Monalisa Ojeda optavam pela prostituição, mas essa operação não se baseia necessariamente por um desejo de riqueza ou afirmação do “sonho americano”. Pelo contrário, trata-se de uma atividade complexa, sobretudo porque envolve, como dito, um conjunto de saberes e técnicas próprias. O ato de cobrar pelo sexo, no contexto de “Un slave”, pela insistência da narradora em estabelecer o seu preço a cada atividade, não reflete o seu “desejo de consumo” (a bolsa falsa da Prada ilustra isso de forma categórica) nem o fato de que a prostituição seria uma “promessa não cumprida de riqueza”.

Em um trecho longo, mas explicativo, Monique Prada, prostituta e escritora brasileira, traz uma ideia central para esta discussão:

O desafio na prostituição é não se submeter ao desejo alheio. Também é importante reconhecer que nesse desafio não é exclusividade das relações do trabalho sexual. Ele se faz presente em todas, às vezes de forma até mais pesada nas relações amorosas. Ao menos em tese, a prostituta pode estabelecer seus limites ainda antes de aceitar o contrato, coisa que não ocorre nas relações amorosas. A namorada, a noiva, a esposa não têm limites. Ao contrário: quanto mais cede, mais “comprova” o seu amor. E quanto mais cede, mais acaba tendo que ceder para seguir comprovando.

Ainda assim, as relações não pagas são infinitamente mais respeitadas nesta sociedade do que aquelas em que se troca sexo por dinheiro abertamente. O modo como nossa sociedade lida com sexo e dinheiro é contraditório: são dois bens venerados e perseguidos ao extremo, mas a ideia de que a mulher que cobra por sexo deve se submeter às ordens do cliente sem jamais contestá-lo se faz presente o tempo todo, ainda que isso não corresponda a uma realidade reta.

Parece que esquecemos que o dinheiro não é a única moeda de troca possível quando se fala da submissão feminina ao desejo alheio. (PRADA, 2018, p. 75)

Neste trecho, ainda que Prada fale das mulheres cisgênero, evidencia-se, sobretudo, uma nuance antipatriarcal nessas relações, pois fazer sexo pago, não se submetendo ao desejo alheio, desautomatiza-se a lógica patriarcal de submissão das mulheres (passivas) aos desejos dos homens (ativos). Pelo menos em “Un slave”, esse aspecto se torna a questão central da narrativa: a relação definida em contrato prevê a própria desfiguração desses papéis comumente estabelecidos em relações não pagas.

No contexto das narrativas de Monalisa Ojeda, as travestis-*locas* veem a prostituição como um lugar de construção e aprendizado, um “espaço de experiências prazerosas e enriquecedoras do gênero” (BENEDETTI, 2005, p. 115). Trata-se de um espaço em que os limites e as fronteiras entre gêneros e identidades sexuais aparecem borrados, por isso mesmo é também um jogo de signos e processos em relação à masculinidade e à feminilidade, apresentando-se sempre fora de alguma expectativa.

Apesar das inúmeras relações possíveis – algumas até contraditórias, nebulosas – a atividade da prostituição abarca uma perspectiva importante para as obras analisadas nesta tese, como mobilizadora de potências de vida, criação, dissidência, desejo, *deslocamento*, ambientada no coletivo: as personagens se ajudam, brigam, constituem outras vivências e saberes nessa atividade.

Há uma complexidade de saberes, desejos, sensações e perspectivas presente nesses relatos, evocados a partir de uma linguagem que intenta produzir outras imagens. Em “Adrianna la Chimba o simplemente la hermosa Adriana de Pereira”, por exemplo, a narradora e sua amiga, Melanie/Adriana la Chimba, ao avistarem um colchão abandonado na Nona Avenida, encenam uma espécie de ritual:

— Vem, vem — me diz Melanie.
 — Que brisa! Você está louca. Por que você quer que eu suba naquele colchão sujo?
 — Não diga isso... Na Colômbia, quando uma prostituta de rua se depara com um colchão deitado, ela deve subir e pular. Isso traz dinheiro.
 Foi o que disseram pra mim.
 — Mas, me ajude, com esses saltos altos me custa subir sozinha.
 Melanie segura a minha mão; segura-a como tantas vezes, como sempre.
 — Vamos, segure firme.
 — Cuidado, *loca*, estou caindo.

— Os saltos, *loquita*... Preste atenção. Segure firme... Agora, vamos pular.
 — Como? Você está muito *loca*, hein?
 — É que senão a coisa não funciona...
 Seguramos mais forte uma à outra e começamos a pular.
 — Olha. Vamos dar os últimos saltos, hein? — ela me diz, sem parar de rir.
 — Ui, que tontura, *loca*. Não mais, por favor.
 Uma vez no chão, nos certificamos de nos equilibrar em nossos saltos transparentes. Estamos prontas para continuar nosso caminho.
 — Nossa, *loqui*. Espero que o colchão não tenha percevejos...
 — Não seja rude. Não jogue vibrações ruins, senão a coisa não funciona...
 — É verdade — respondi, assim como uma criança responderia a seu professor.
 (MONALISA OJEDA, 2019, p. 49-50, tradução minha²¹⁰)

A imagem de duas *locas* pulando em um colchão sujo em plena Nona Avenida – de salto alto, claro – funciona na indução de uma sorte inesperada. Resgatando uma crença de seu país de origem, a personagem não reproduz a noção de que se trata de superstição irracional ou meramente folclórica; pelo contrário, mostra as formas pelas quais as travestis-*locas*, de diferentes culturas e nacionalidades, buscam suas maneiras de construir subjetividade e dignidade frente a um contexto de desigualdade e perseguição.

O Estado, patrocinado pelo “sonho americano”, não vai oferecer às travestis-*locas* as condições de sobrevivência, então, torna-se necessário imaginar, criar, inventar e lutar contra os processos assimiladores aos quais estas personagens estão submetidas. O pensamento decolonial, nesse sentido, advoga um campo de reflexão epistêmica contrário e resistência à reprodução dos discursos entendidos como verdades universais, elaborados pela epistemologia eurocêntrica.

Pinto e Mignolo (2015) destacam, por exemplo, que modernidade, civilização, desenvolvimento, democracia, direitos humanos e cidadania, nada mais são senão narrativas

²¹⁰ —Vamos, súbbase — me dice Melanie.

— Qué onda. Estás loca. Para qué quieres que me suba a ese colchón mugriento.

— No diga eso. En Colombia, cuando una puta que hace la calle se encuentra con un colchón tirado, debe subirse y saltar. Eso a una le trae dinero.

Y a mí qué me dijeron.

— Pero ayúdame, que con estos high heels me cuesta subir sola.

Melanie me da la mano, me la da como tantas veces, como siempre.

—Vamos, agárrese bien.

— Cuidado loca, que me caigo.

— Los tacos pues loquita, los tacos. Afírmese bien le digo. Ahora saltemos.

— ¿Cómo? Tú estás bien loca, ¿eh?

— Es que si no la cosa no funciona.

Nos agarramos más fuerte de las manos y nos ponemos a saltar.

— Dele. Demos los últimos salticos — me dice sin parar de reír.

— Uy, qué mareo, loca. No más, please.

Ya en el suelo, nos aseguramos de estar en equilibrio sobre nuestros tacos transparentes y nos disponemos a seguir nuestro camino.

— Ay, loqui. Espero que ese colchón no haya tenido chinches.

— No sea mal pensada. No tire mala onda, que si no la cosa no trabaja.

— Es verdad — le repliqué tal como un niño le contestaría a su maestra” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 49-50).

articuladas a saberes e experiências de povos europeus. No contexto de (sobre)vivência das travestis-*locas* de Monalisa Ojeda, embora o dinheiro seja um dos elementos principais das movimentações dessas personagens, não é visto como um atributo de capacitação individual, mas uma forma de desfrutar da vivência coletiva e comunitária – basta lembrarmos, por exemplo, de “En el bote”, em que a narradora, presa em Las Rokas pelo crime de prostituição, somente é libertada após a amiga pagar a fiança. O dinheiro não traz cidadania às personagens, mas as mantém vivas, movimentando-se entre os lugares, comendo em seus restaurantes favoritos, fumando e bebendo. Em outra cena de “Adrianna la Chimba o simplemente la hermosa Adriana de Pereira”, a narradora relata:

Ele me passa uma cerveja que quase congela a palma da minha mão. Antes de brindar, Melanie derrama um pouco do líquido no chão e diz:

— Você tem que dar algo para os espíritos beberem para que eles nos tragam dinheiro.

Obedientemente, faço o mesmo. Desde que comecei essa vida de gueixa urbana e noturna, me deu de ficar supersticiosa. Se tiver que andar para trás quando ver um policial, para não cair presa, eu faço.

Se tiver que virar três vezes enquanto assobia quando um gato preto cruzar seu caminho, eu faço. Se Walter Mercado, um famoso astrólogo porto-riquenho, diz que você tem que colocar quatro rosas vermelhas na entrada da sua casa para que traga sorte, eu faço. Certa vez, caminhando até a botânica do bairro, após ver o horóscopo e anotar o que ele nos ditou para boas vibrações do fim de semana, Melanie me avisou que estaríamos falidas se continuássemos comprando tudo o que o Walter Mercado recomendava. Creio que gastávamos pelo menos duzentos dólares por mês em incenso, fitas coloridas, velas e flores, com o objetivo de chamar a boa sorte. É isso. É uma questão de fé, não é?

— Saúde, boneca.

— Saúde.

(MONALISA OJEDA, 2019, p. 50-51, tradução minha²¹¹)

Desse modo, a imagem decolonial pelas travestis-*locas* de Monalisa Ojeda é decolonial, ao passo que estas possuem clara consciência sobre o regime cisheteronormativo em que vivem, articulando suas resistências e desvelando a estrutura *cistêmica* de reprodução

²¹¹ “Me pasa una que casi me congela la palma de la mano. Antes de brindar, Melanie desparrama algo de cerveza en el piso y dice:

— Hay que darle de beber a los espíritus para que nos traigan dinero.

Yo, obediente, hago lo mismo. Desde que me dedico a esto de geisha urbana y nocturna me ha dado por ponerme supersticiosa. Si hay que caminar de espaldas cuando una ve un precinto, para no caer presa, lo hago. Si hay que girar tres veces mientras silbas cuando se te ha cruzado un gato negro, lo hago. Si la Walter Mercado, famosa astróloga puertorriqueña, dice que hay que poner cuatro rosas rojas a la entrada de tu casa para que traiga fortuna, lo hago. Una vez, caminando a la botánica del barrio, después de ver el horóscopo y anotar lo que nos había dictado para las buenas vibras del weekend, Melanie me advirtió que quedaríamos en la ruina si seguíamos comprando todo lo que la Walter Mercado aconsejaba. Creo que nos gastábamos por lo menos unos doscientos dólares al mes en inciensos, cintas de colores, velas y flores, con el propósito de llamar a la buena fortuna. Y bueno. Es cosa de fe, ¿no?

— Salud, muñeca.

— Salud.”

(MONALISA OJEDA, 2019, p. 50-51).

da falácia do “sonho americano”, esse ethos estadunidense de uma vida plena em uma sociedade “livre”, a partir do esforço e das habilidades de cada um. Assim, o diálogo entre Melanie e a narradora continua:

— Quem diria que essa *loquita* estaria aqui... De Pereira, Colômbia, direto para Nova York, Estados Unidos.
Há algum tempo, algo em mim aprendeu a ficar quieta. Um instinto que reconhece quando é hora de parar de falar.
— Meus professores, quando souberam que eu viria para os Estados Unidos, me parabenizaram. Disseram-me que eu era muito inteligente. Que eu poderia ser um doutor, se quisesse. — Ela faz uma pausa. Vira-se, olha para mim e comenta:
— Claro, ninguém pode negar que tenho muito conhecimento do corpo humano.
(MONALISA OJEDA, 2019, p. 51, tradução minha²¹²)

Em tom jocoso, o discurso de Melanie reafirma a prostituição como prática permeada de saberes, técnicas e modos de vida. Por meio dos textos de Monalisa Ojeda, temos acesso às vozes das “não escolhidas”, das *locas*-Freddy Krueger que invadem o “sonho americano”. Nesse modo de vida empreendido pelas personagens, questiona-se o amor romântico e a reprodução da monogamia, signos de sustentação do patriarcado. Em certa medida, a narrativa “Lo que necesito es dinero” torna-se um bom exemplo.

Nessa história, Charlotte se apaixona por um cliente, um polonês. Inebriada pela possibilidade do amor romântico, Ivanka, sua amiga, bastante experiente no ramo, a alerta:

— Eu acho que gosto dele. E acho que ele gosta de mim também.
Como se algo tivesse clicado com a cocaína, Ivanka a interrompe de maneira imperativa:
— Charlotte! Nada de se apaixonar, é preciso pensar no dinheiro! (MONALISA OJEDA, 2016, p. 126-128, tradução minha²¹³)

Ivanka usa sua experiência na prostituição para explicar a Charlotte que, para elas, não era o momento para se apaixonar, mas buscar alugar um quarto, sobreviver. Reconhecendo as dificuldades do trabalho que realizam, Ivanka considera a amiga ludibriada pela promessa de amor romântico:

²¹² “— Quién diría que esta loquita iba a estar aquí. Desde Pereira, Colombia, directo a Nueva York, United States.
De un tiempo a esta parte, algo en mí aprendió a quedarse en silencio. Un instinto que reconoce cuándo hay que dejar hablar.

— Mis profesores, cuando supieron que venía a Estados Unidos, me felicitaron. Me dijeron que era muy inteligente. Que podía convertirme en un doctor si quería — hace una pausa. Se da vuelta. Me mira y comenta:
— Claro, nadie puede negar que tengo mucho conocimiento del cuerpo humano” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 51).

²¹³ “— Creo que me gusta. Y yo también le gusto.

Como que hubiese hecho un clic con la coca, Ivanka la interrumpe en tono imperativo:

— Charlotte: nada de enamorarse, que hay que pensar en el dinero” MONALISA OJEDA, 2016, p. 126-128).

— Mas, Charlotte, e essa cara de felicidade? Parece que fez muito dinheiro ontem à noite...
 Charlotte, indo ao banheiro tomar banho, diz a ela:
 — Então, estou apaixonada. O polonês vai ser meu namorado... Acabou de me ligar.
 Quando escuta a água do chuveiro cair, Ivanka fala com o seu cachorro:
 — Por que sua tia é tão burra, 007? Por quê? Me diga?
 (MONALISA OJEDA, 2016, p. 130, tradução minha²¹⁴)

Nessa visada romântica, evidenciada também pelo aspecto “infantil” de Charlotte, o polonês torna-se o homem ideal para a personagem, embora descrito por Ivanka como *pargo*,²¹⁵ uma “espécie de Clark Kent”. Esses dois adjetivos exemplificam uma associação possível: este será o homem que irá salvá-la de seu “destino” – ainda que seja apenas um *pargo*; o homem que, por tanto amá-la, dará a ela tudo o que uma mulher cisgênero merece. Mas estes homens, Amara Moira (2016, p. 191) conhece: “[...] o velho papinho pra conseguir transa de graça, sem compromisso nem responsabilidade afetiva”.

A reafirmação do amor romântico, signo do patriarcado, subentende a mulher como “sujeito de carência”, não como “sujeito de interesse”, operando como máquina da subordinação aos desejos masculinos (ESTEBAN; TÁVORA, 2008, p. 60). Neste quadro, a voz de Ivanka, a amiga, atravessa a consciência de Charlotte, que, ao final, realmente percebe que o polonês não mais retornará as suas ligações: “Charlotte fica parada, ali, olhando para o teto. Ela sabe que ele não vai ligar. Fica em pé. E diz em voz alta: — O que eu preciso é de dinheiro” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 140, tradução minha).²¹⁶

Esse espaço erótico-desviante englobado pelas práticas sexuais dissidentes, nas narrativas de Monalisa Ojeda, revelam as relações sociais e as profundas contradições das sociedades contemporâneas (a estadunidense, neste caso). Trata-se de um espaço de enunciação que opera sob outros sentidos, com declara a própria autora:

Quando cheguei em NY, aprendi um modo de vida totalmente diferente, que tem a ver com ganhar a vida, de forma geral, e não somente a prostituição. É ir para a labuta, aprender a negociar. E isso é muito mais complexo. A prostituição é apenas uma das formas de transação, mas existem muitas mais, porque é um estilo de vida.

²¹⁴ — Pero Charlotte, esa cara de felicidad. Parece te hubieras hecho dinerales anoche.

Y Charlotte, mientras va al baño a darse una ducha, le va diciendo:

— Pues me he enamorado. El polaco va a ser mi boyfriend. Me acaba de llamar.

Mientras escucha correr la regadera, Ivanka le habla al perro:

— ¿Por qué tu tía es tan tonta, 007? ¿Por qué, dime?” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 130).

²¹⁵ Trata-se, segundo o Urban Dictionary (2008), de um homem branco comum, de meia-idade e classe média. Geralmente careca e usando calças cáqui plissadas mal-ajustadas, camisa pólo e óculos. Geralmente magro com uma pequena barriga. Completamente antiquado.

²¹⁶ “Charlotte se queda ahí, mirando el techo. Sabe que él no la va a llamar. Se pone de pie. Se dice en voz alta:

— Lo que necesito es dinero” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 140).

É todo um mundo que funciona a partir de outra perspectiva, com outras prioridades e outros sonhos, e é essa complexidade que transcrevo nas minhas histórias. Não são apenas anedotas de bordel. (WATSON; RICCIULLI; MONALISA OJEDA, 2019, n.p., tradução minha²¹⁷)

A escrita de Monalisa Ojeda, como um projeto *cuir* decolonial, neste contexto, converte o narrar em urgência, na possibilidade de “chamar a atenção”, negociar espaços e linguagens, indicando a consciência de um sujeito que escreve sobre si, mas também sobre um coletivo, de forma emaranhada, entre travestis-*locas* fortalecidas mutuamente.

Trata-se de uma literatura na qual o erótico possui dimensão política, justamente porque possui a capacidade de *deslocar* a repetição da normalidade, pondo em xeque e expandindo os questionamentos sobre os modos de construção do humano, do gênero e das sexualidades. Monalisa Ojeda nutre seus textos com experiências e saberes não consolidados, mas potentes, pois prefiguram a dissidência como um ato, um exercício de deformação, re-criação (HENRÍQUEZ SILVA, 2015, p. 119), a partir de histórias que falam de um gozo descompromissado, ao mesmo tempo que revela, na linguagem, um traço narrativo infundável e aberto – como as pernas, as portas e as bocas, sempre *abiertas* e alertas, dizendo algo.

²¹⁷ “Cuando yo llegué a NY aprendí toda una forma de vida diferente que tiene que ver con cómo ganarse la vida en general, y eso no es sólo la prostitución. Es el *hustle*, es cómo aprender a transar. Es mucho más complejo. La prostitución es sólo una de las formas de transacción, pero hay muchísimas más porque es un estilo de vida. Es un mundo entero que funciona desde otra perspectiva, con otras prioridades y otros sueños, y es esa la complejidad que yo transcribo a mis historias. No son solamente anécdotas del puterío” (WATSON; RICCIULLI; MONALISA OJEDA, 2019, n.p.).

5 O DESTINO DE UM CLÃ É A CLANDESTINIDADE

I
 Nenhum pássaro canta sozinho
 há sempre um outro a ouvi-lo,
 mesmo que oculto entre as folhas
 ou invisível entre as árvores

Pássaros negros não voam sozinhos:
 vivem sempre em revoada.
 Assim, juntos, enegrecem os céus,
 abrindo na alvorada outros caminhos.
 (SAMYN, 2020, p. 94).

Neste capítulo, por fim, focaliza-se a construção comunitária e coletiva presente no conjunto das narrativas de Monalisa Ojeda. Aspectos em torno da enunciação subalterna e da repetição de temas e formas projetam uma “narrativa de comunidade”, reafirmando a polissemia e a potência de resistência à cisheteronormatividade.

Assim, as travestis-*locas*-prostitutas de Monalisa Ojeda fazem parte das multidões *cuir*, isto é, os corpos, as partes dos corpos e os desejos considerados abjetos, outrora representados como objetos monstruosos são, agora, neste jogo, sujeitos de enunciação e “lugares de resistência ao ponto de vista ‘universal’, à história branca, colonial e *straight* do ‘humano’” (PRECIADO, 2011, p. 15).

5.1 Ouvidos atentos às histórias de travas

— Vamos, Miss El Salvador! Levante essa bandeira!
 É um domingo luminoso. Caminhamos uma ao lado da outra, com nossas bandeiras erguidas. A brisa que bate em nossos rostos sobe até nossas bandeiras e as faz tremular ainda mais alto. Fico lembrando do Chile. Lembrando de Santiago. Conforme avançamos, a Quinta Avenida se transforma em uma ampla Alameda (MONALISA OJEDA, 2016, p. 160, tradução minha²¹⁸)

O trecho em destaque, presente ao final da última narrativa da coletânea *La misma nota, forever*, intitulado “Estas son nuestras banderas”, ilustra a potência da discussão empreendida sobre a enunciação coletiva, estabelecida na obra de Iván Monalisa Ojeda. A

²¹⁸ “— ¡Vamos, Miss El Salvador! ¡Alce esa bandera!

Es un domingo luminoso. Caminamos una al lado de la otra con nuestras banderas en alto. Una brisa que nos da en el rostro se sube a nuestras banderas y hace que ondeen más alto. Me acuerdo de Chile. Me acuerdo de Santiago. A nuestro pasar, la Quinta Avenida se transforma en una ancha Alameda” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 160).

questão da comunidade, alicerçada em valores de sobrevivência e afeto, atravessa a obra da autora chilena, de modo a estruturar uma narrativa que, em conjunto, enuncia-se como projeto *estético-político*, desmantelando hegemonias enraizadas culturalmente sobre as travestilidades.

A partir de uma enunciação coletiva (“con nuestras banderas”, “a nuestro pasar”) articula-se uma construção imagética que sugere a ocupação de espaços sociais pelas travestis-*locas* (à luz do dia, em celebração). No momento do trânsito geográfico dessas personagens, algo acontece, se desfaz e se ergue: a Quinta Avenida se transforma em uma ampla Alameda; há um espaço sendo rasgado e ressignificado, inserido em uma disputa por sentidos: as bandeiras são levantadas – todas –, mobilizando a diversidade configurativa dessa comunidade.

O som de um apito atravessa nossos ouvidos. A Parada Gay começou. Há aplausos e gritos de apoio vindos de todas as direções.

— Quanto viado por metro quadrado! — grita uma *loca*, às gargalhadas.

Carrego a bandeira branca, azul e vermelha com a estrela. A bandeira do meu país. Enquanto estou caminhando, perto do segundo quarteirão, sinto alguém tocar meus ombros. Meviro: é Myriam Hernández. Ela está toda vestida de branco, também com sua bandeira celeste e branca nas mãos. (MONALISA OJEDA, 2016, p. 160, tradução minha²¹⁹)

Este trânsito não se configura apenas na fluidez dos corpos, das línguas e linguagens, ou nos “jogos” de identidade e gênero instituídos internamente. Ele também se organiza como estrutura comunitária que desafia uma narração linear ou estritamente individualizante: ao caminhar pelas ruas com suas bandeiras em punho, as personagens de Monalisa Ojeda enunciam seus corpos publicamente, inserem-nos na arena política de busca por reafirmação de existência e humanidade, a partir de uma “performatividade corporificada e plural”, como escreve Butler (2019, p. 17):

[...] quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária.

²¹⁹ “Se escucha el sonido de un silbato. El Gay Parade ha comenzado. Se escuchan aplausos y vitores que vienen de todos lados.

— ¡Tanto maricón junto! — grita una *loca* a carcajadas. Also la bandera blanco, azul y roja con la estrella. La bandera de mi país. Cuando voy caminando como por la segunda cuadra alguien me toca la espalda. Me doy la vuelta: es la Myriam Hernández. Va toda vestida de blanco, también con su bandera celeste y blanca en las manos” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 160).

Ao narrar sobre si, sobre um cotidiano permeado por violências, “truques”, desejos e desilusões, mas também de alegrias, glamour e pequenos prazeres, Monalisa Ojeda escreve sobre um grupo, uma comunidade; institui, dessa forma, uma resposta à precariedade. No estabelecimento de “formas de vida coletivas” (ANDRÉS ROJAS, 2020, p. 133), as histórias de travestis-*locas* são intrincadas, ligam-se umas às outras – sem laços de sangue, mas laços de afetividade, de luta política e de celebração. Ao levantar as bandeiras, erguem-se as existências precarizadas e exterminadas pelo Estado, em um ato de esgarçamento de certos conceitos-guia das sociedades (“povo”, “democracia”, “liberdade”, “justiça”).

Essa enunciação coletiva está presente na obra de Monalisa Ojeda e organiza-se seguindo um papel *estético-político*, como aponta Deleuze e Guattari (2017) sobre as “literaturas menores”: em vez de calcar-se na união de diversas questões individuais e existenciais, presentes nas chamadas “grandes literaturas”, em que o cenário político e social é apenas o proscênio aglutinador das ações das personagens, nas literaturas menores, “as questões individuais assumem caráter coletivo e político, pois no cerne de uma problemática singular e/ou individual se agita outra, de alcance mais amplo, com complexas conexões” (OLIVEIRA, 2016, p. 29). Nesse sentido, pensar a obra de Monalisa Ojeda neste espaço da coletividade e da política, como uma elaboração *estética-política*, inevitavelmente abre-se uma narrativa crítica sobre as estruturas hegemônicas que organizam o mundo, os sentidos e o imaginário.

A evidência mais latente talvez seja a indefinição do gênero textual (*genre*) – uma tarefa que mobiliza a crítica tradicional e escritores desde os tempos mais remotos – dos textos de Monalisa Ojeda. Conforme discutido no decorrer desta tese, por não haver uma definição precisa, presente de forma incontornável nos modos de escrita e expressão da contemporaneidade, agrupando diversas formas de “dizer” (muitas vezes contraditórias), revela-se um aspecto esteticamente importante: a capacidade de maleabilidade dos textos. A plasticidade e o dinamismo dos gêneros textuais, assim, ligam-se não somente às suas estruturas formais, mas também às suas funções sociais e comunicativas (MARCUSCHI, 2005).

Esse caráter indefinido, justamente porque maleável, interpõe um aspecto político ao texto de Monalisa Ojeda. Muitas vezes esses relatos são entendidos como “crônicas” (SÁNCHEZ VILLARREAL, 2019), contos (NAVARRO PUÉRTOLAS, 2020; SALA; TORRES, 2021), ou mesmo uma junção intrincada entre estes dois (SUTHERLAND, 2019; YACOMAN, 2019; SOARES; 2021), apresentando-se como uma obra em *deslocamento* e trânsito de sentidos, ou mesmo, uma estrutura politicamente engajada. Desse modo, a indefinição sobre certas formas de expressão, escrita e comunicação estabelece uma relação

intrínseca aos questionamentos sobre a “tranquilidade das linguagens ordenadas e as certezas de seus fundamentos” (OLMOS, 2011, p. 11-12).

A questão das narrativas curtas, particularmente (*short story*), possui um papel importante na produção de obras em contextos pós-coloniais e neocoloniais. Bettina Jansen, na introdução de *Narratives of Community in Black British Short Story* (2018), dedicado especialmente às “histórias curtas” britânicas e sua relação com a construção da comunidade, explica que essa estrutura literária conjuga sentidos intrínsecos com os debates emergentes da contemporaneidade, apresentando a capacidade de elaborar alternativas em relação às ideias de “comunidade”, pois desafia noções predominantes da identidade comunitária ao trazer “grupos populacionais submersos” (O’CONNOR, 1976, p. 88).

Nesse sentido, embora a estrutura das narrativas curtas não seja uma “forma incomparável de marginalidade e alteridade” (HUNTER, 2007, p. 139), dando voz ao considerado *ex-centric* e *outsider* (LIGGINS; MAUNDER; ROBBINS, 2011, p. 15), esta tem sido o meio de expressão mais comumente utilizado por escritores em contextos pós-coloniais [e neocoloniais],²²⁰ configurando uma espécie de “afinidade” e uma profunda ligação a temas como subalternidade, precariedade, identidade, vulnerabilidade, *deslocamento*, migração e experiência transnacional (BARDOLPH, 1988; HESTERMANN, 2003; RECKWITZ, 2005; KNEPPER, 2011; AWADALLA; MARCH-RUSSELL, 2013; NAIMOU, 2021).

Para Jansen (2018, p. 15, tradução minha),²²¹ “a afinidade temática da narrativa curta com as questões da comunidade resulta de suas qualidades formais específicas. Devido à sua brevidade, a narrativa curta pode ser produzida com relativa rapidez para que seja capaz de responder sem demora às questões prementes do nosso tempo”. Em linhas gerais, pode-se dizer que a narrativa curta se liga de forma intrínseca à questão da comunidade e da coletividade, estabelecendo pensamentos sobre aspectos inerentes à vida globalizada, aos estigmas e às violências que permeiam os corpos, seus afetos e suas possibilidades de agenciamento e agrupamento:

Visto que a narrativa curta é “um tipo de fragmento” (MARCH-RUSSELL, 2009, p. viii), não é necessário apresentar uma visão conclusiva ou abrangente da comunidade, mas é livre para experimentar várias noções, mesmo provisórias, da coexistência humana. Devido à sua flexibilidade (BATES, 1976, p. 74) e “possibilidade ilimitada” (MATTHEWS, 1994, p. 77), a forma do conto convida a um maior grau de “experimentação e subversão das normas da corrente principal” (LIGGINS *et al.*,

²²⁰ No Capítulo 1, na apresentação da diversidade de narrativas produzidas por mulheres trans imigrantes, este dado é possível de ser confirmado.

²²¹ “The short story’s thematic affinity with questions of community results from its specific formal qualities. owing to its brevity, the short story can be relatively quickly produced so that it is able to respond without delay to the pressing issues of our times” (JANSEN, 2018, p. 15).

2011, p. 16) do que, por exemplo, o romance. Sua natureza elíptica e de sinédoque (LOUVEL, 2004, p. 249) permite ao contista explorar simultaneamente um exemplo concreto de comunidade no nível superficial da narrativa e aludir a questões maiores da coexistência humana em um nível estrutural profundo (JANSEN, 2018, p. 15-16, tradução minha).²²²

Há, ainda, outro dado: a narrativa curta (ou ficção breve) não apenas se torna um instrumento para o debate sobre questões contemporâneas em torno das figurações literárias e engendramentos de poder, como também evidencia uma monopolização do romance como o gênero (*genre*) privilegiado para a orbitação dessas demandas. Angela Naimou (2021), por exemplo, ao escrever sobre a presença dos ciclos de contos na narrativa curta norte-americana de afrodescendentes a partir de 1970, destaca a capacidade da narrativa curta em entrar no jogo de poder das figurações, desmembrando sentidos, ainda que seja esta uma forma literária das mais negligenciadas e incompreendidas.

Ao mesmo tempo, a narrativa curta configura-se como um “local-chave” para experimentações, principalmente no início do século XXI, em que as tecnologias digitais transformam os modos de leitura e a circulação de textos. Além disso, a narrativa curta torna-se um campo privilegiado para a elaboração de inversões e outros modos de desejo e percepção (a pensar, por exemplo, na “ingênua crueldade” das personagens de Silvina Ocampo, mulheres e crianças avessas à “normalidade” social, ou nas conexões estabelecidas por Conceição Evaristo com uma ancestralidade negra brasileira). Nesse sentido, escreve Naimou (2021, p. 32, tradução minha).²²³

As convencionais das ficções curtas exigem um número pequeno de personagens e um conhecimento prévio mínimo – ou atmosfera, para usar uma metáfora diferente. Pode ser que, ao explorar ou inverter essas expectativas, estes textos consigam retratar de maneira mais provocativa a incapacidade de acomodar as formas narrativas aos sistemas e práticas organizadoras da vida humana e da criação da morte no século XXI.

²²² “Since the short story is “a type of fragment” (March-Russell 2009, viii), it is not required to present a conclusive or comprehensive vision of community but is free to experiment with various, even provisional notions of human coexistence. Due to its flexibility (Bates 1976, 74) and “limitless possibility” (Matthews [1901] 1994, 77), the short story form invites a higher degree of “experimentation and subversion of the norms of the mainstream” (Liggins *et al.* 2011, 16) than, for instance, the novel. Its elliptical and synecdochal nature (Louvel 2004, 249) allows the short story writer simultaneously to explore a concrete example of community on the surface level of the narrative and to allude to larger questions of human coexistence on a deep-structural level” (JANSEN, 2018, p. 15-16).

²²³ “Short fiction convention calls for a small number of characters and minimal background – or atmospherics, to use a different metaphor. It may be that, in exploiting or inverting these expectations, short fiction forms can most provocatively depict the failure to accommodate narrative forms to the systems and practices that organize human life and death-making in the twenty-first century” (NAIMOU, 2021, p. 32).

Há um ponto de encontro entre a citação de Naimou (2021) e as narrativas de Monalisa Ojeda. Nos textos da autora chilena, a sutileza do registro autobiográfico *desloca* os limites do entendido tradicionalmente como “conto”, abrindo uma “brecha” documental e problematizando o próprio conceito de “ficção”. Nesse sentido, o tom de crônica é perceptível pelo caráter observador e memorialístico da narradora, reclamando certa “urgência enunciativa” (a exemplo do relato “Lo que necesito es dinero”, em que a busca pela sobrevivência se torna o impulso existencial das personagens).

Nestas histórias, tudo é imediato. Há a efemeridade da vida (“La gata siamesa”), do sexo pago, das transações sexuais, das trocas e negociações (“Un slave”), da (im)possibilidade de firmar relações afetivo-sexuais duradouras, mas potencialmente subversivas e cheias de tensão (“El chico de al lado”), da própria liberdade e da cidadania (“El en bote”), como declara a autora, em entrevista a Daniel Hopenhayn, do *The Clinic*: “*No comas mierda, move on, no hay tiempo*. Por isso relato o máximo que posso, não há tempo para mensagens nem para enrolação” (HOPENHAYN; MONALISA OJEDA, 2014, n.p., tradução minha²²⁴).

Monalisa Ojeda, como “repórter da rua”, conforme nomeado por Sutherland (2019), trabalha na instância da “urgência de viver”, documentando os desejos, as disputas e as decepções de travestis-*locas*, mas também as suas ausências, a violência cotidiana (urbana e estatal) a que são submetidas. Nesse cenário, a única sobrevivente é a palavra: “Com a fotografia de Jennifer em mãos, lembrei-me da rua cheia de *claveles* naquela noite. Flores que aqui, em inglês, são chamadas de *carnations*. Como carne” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 45).²²⁵

A potência da palavra, nesse contexto,²²⁶ abre uma brecha entre o ficcional e o real, construindo um modo de lidar com a conjuntura complexa de existência destas mulheres. Ao “engendrar a indefinição”, por assim dizer, a autora elabora um traço distintivo nesses textos: consciente do jogo ficcional imposto, a “mistura” de gêneros (*genre*) relaciona-se com o processo de construção da própria identidade travesti-*loca* que narra (*gender*). Nesse exercício de visão do/para o mundo ao seu redor, a literatura de Monalisa Ojeda flagra as histórias quase nunca contadas de travestis-*locas*: para isso, essas personagens não têm fixidez; *deslocam-se* em grupo, em multidões, entre narrativas e entre livros, sem pudor.

²²⁴ “No comas mierda, move on, no hay tiempo. Por eso yo cuento el high, no hay tiempo para los mensajes ni para la huevía” (HOPENHAYN; MONALISA OJEDA, 2014, n.p.).

²²⁵ “Con la fotografía de Jennifer en las manos recordé la calle llena de claveles de esa noche. Flores que aquí, en inglés, se llaman carnations. Como carne” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 45).

²²⁶ No final do Capítulo 1, focaliza-se como a história de Jennifer, narrada em “Los claveles de Jennifer”, encontra similaridades com outras histórias documentadas, como a de Vênus Xtravaganza, assassinada, aos 23 anos, em um quarto de hotel (NAKISKA, 2013).

Esses trânsitos ou atravessamentos articulados pelas personagens configuram-se como uma forma de produção e compreensão de um universo: o mundo difuso das travestis-*locas*-imigrantes-prostitutas, que se dividem entre o enfrentamento aos projetos neoliberais impostos (deportação, gentrificação e racismo) e a vivência noturna (o gozo sem compromisso, os concursos de beleza, o *voguing*, a Tina).

Esse dado narrativo possui a capacidade de *deslocar* sentidos em torno de uma temporalidade cronológica entre as histórias, conforme enuncia o monólogo de Deborah Hilton, em “Biuty Queen”, por exemplo:

Depois do Miss Continental, vou participar do Miss International Queen, na Tailândia. Claro, vou ter que investir mais em cirurgia... Pois, perceba, lá estarão as *locas* mais lindas do mundo inteiro. E ainda por cima, essas asiáticas, sabe, têm a vantagem de ter altura, pele e cabelo. Tudo de mulher. Bem, mas ainda faltam dois anos. **Embora aqui em Nova York dois anos não seja nada. Imagine, faz mais de dez anos que vim da América Central e parece que foi ontem** (MONALISA OJEDA, 2019, p. 74, tradução minha, grifos meus).²²⁷

Embora não seja a intenção desta tese analisar com afinco a questão da temporalidade nos textos de Monalisa Ojeda, é evidente a articulação deste elemento na deformação de ideais de linearidade, cronologia ou lógica – aspectos inerentes aos saberes ocidentais disciplinares que subjugarão as travestilidades e outras dissidências ao campo da exclusão e da invisibilidade.

Por exemplo, em “La misma nota, forever”, presente na coletânea de mesmo nome, a narradora, após mais de cinco anos sem ver Silvia, sua amiga, recebe uma ligação desta, inesperadamente, pedindo-lhe ajuda com a limpeza de seu *studio*. Nesse cenário, a narradora começa a contar sobre quando conheceu Silvia: “Anos atrás, vivíamos na mesma vizinhança, na Hell’s Kitchen. Anos atrás, no século passado, nos fins dos anos de 1990” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 78). Essa atitude narrativa (não demarcar uma data, um momento) revela algo presente em todos os textos da autora: as travestis-*locas* atravessam as histórias, os livros e o tempo cronológico, reafirmando a sua sobrevivência.

Sobreviver, então, apesar das misérias e precariedades do sistema neoliberal e neocolonial em que estas personagens estão inseridas, apenas se reafirma no momento que encontram formas outras de linguagem, de agenciamento e de expressão, ampliando as

²²⁷ “Eso sí, voy a tener que invertir más en cirugías, mira que allá llegan las *locas* más bellas de todo el mundo. Y más encima esas asiáticas, tú sabes, tienen la ventaja de tener la estatura, la piel y el cabello. Todo de mujer. Bueno, pero para eso aún faltan dos años. Aunque aquí en Nueva York, dos años no son nada. Imagínate, hace más de diez que me vine de Centroamérica y parece que hubiera sido ayer” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 74).

maneiras de entender e narrar sobre a vida, o desejo e o que dá sentido ao coletivo, à comunidade.

Para além de *deslocar* os sentidos em torno de uma temporalidade tradicional, os textos de Monalisa Ojeda estabelecem um jogo: as próprias narrativas curtas flagram esse “indisciplinamento” em torno das estruturas (de *gender* e de *genre*). Os “modos” de expressão de uma narrativa curta convencional (*straight*, em ordem, com sua função predefinida, lógica) são atravessados pelas personagens de Monalisa Ojeda, forjando outras lógicas, estratégias que partem da indefinição, da imprecisão e da oscilação.

5.2. O conceito de “narrativa de comunidade”

Para além da questão da comunidade e da organização coletiva, as narrativas de Monalisa Ojeda também determinam uma relação com o “ciclo de histórias”: com uma estrutura muitas vezes não linear, há uma voz narrativa que relata histórias episódicas de/sobre/com outras personagens travestis-*locas*, intercalando situações cotidianas da vida da narradora com a focalização da vida destas outras personagens, que “entram” e “saem” destas narrativas.

Nesses contextos, o olhar narrativo oscila, destacando uma ou outra personagem: a enunciação na primeira pessoa do singular, muitas vezes, alterna o centro narrativo, de forma consciente, conjugando desejos e desilusões na primeira pessoa do plural, reverberando uma ligação entre o individual e o coletivo. O “eu”, em alguns textos, encarna uma coletividade narrativa que articula uma potência política em torno da questão da identidade e da linguagem, reafirmando o caráter interacional dessas instâncias.

Em “Ortiz Funeral Home”, as travestis-*locas* se reúnem para o velório de Amália, a cubana. Em certa altura, promovem um “brinde” à amiga:

Quase metade da multidão tira um papelote de cocaína e oferece para quem está ao lado. Diva me chama.

— Ei, Monalisa! Vem aqui *dar um pega*.

— Amalia era sua amiga... — digo a ela.

— Não. Ela era minha irmã.

Todas nós coçamos nossos narizes, circundamos o caixão e fazemos o brinde, saúde para Amalia, a cubana! (MONALISA OJEDA, 2019, p. 35, tradução minha, grifos meus²²⁸)

²²⁸ “Casi la mitad de la concurrencia saca una bolsa de coca y le ofrece a la que está al lado. Diva me llama.

— Oye, Monalisa, ven para darte un pase.

— Amalia era tu amiga... — le digo.

— No. Era mi hermana. Todas nos rascamos las narices, rodeamos el ataúd y nos damos el shot, ¡salud por Amalia, la cubana!” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 35).

O ato de enunciar a partir de um *nosotras* não apaga a individualidade da narradora, certamente. Esse dado, sobretudo, agrega e compõe a identidade de quem narra. Essa postura do *nosotras* fortalece um jogo comunicativo que indica uma presença coletiva frente à morte, à precariedade, às instâncias de silenciamento e aniquilação, como a frase “Não importava o que acontecia com **pessoas como nós**” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 43, tradução minha²²⁹), retirado de “Los claveles de Jennifer”, e “Eu deveria ter reagido com aflição ou desespero, mas a verdade é que, por aqui, **a morte é nosso pão de cada dia**” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 85, tradução minha²³⁰), retirado de “Los blunt del boricua”. O alargamento de uma posição individual produz, assim, um alargamento da constituição e da importância da coletividade para as travestis-locas.

Nesse sentido, a própria estrutura do texto de Monalisa Ojeda conjuga essa ação/sentimento, ao empregar um modo de comunicação amplo, bidirecional. Além de intuir o *nosotras* no discurso, a autora questiona a própria unidirecionalidade da língua espanhola. A construção dos diálogos se organiza a partir de frases fragmentadas, apresentando ações mútuas entre as personagens. Em “Emergency Room”, por exemplo, quando a narradora é levada ao hospital em razão de um ataque de pânico após consumir *marihuana* com *angel dust*, a narração estabelece um jogo bidirecional:

Primeiro liguei pra Myriam Hernández. Ela não atendeu. Liguei pra Diana. Ela não atendeu. Liguei pra Pamela. Ela também não atendeu. Sentei no sofá da sala. Levantei e fui até a pia. Abri a torneira de água fria, deixei correr. Molhei o rosto e, ao mesmo tempo, bebi água. Enquanto secava as mãos, lembrei da Silvia. Ela já não estava colocando anúncios nem indo pros rolês. Tava numa espécie de casa de repouso. **Liguei pra ela.**
— E aí, o que rolou? — ouvi do outro lado da linha.
 Pelo tom da voz, percebi que ela provavelmente estava bem aconchegada na cama, com o ar-condicionado no talo. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 63, tradução minha,²³¹ grifos meus)

No trecho, o diálogo (ou a ausência dele) se configura a partir da complementaridade do enunciado. O objeto direto das frases (quem recebe a ação) não se organiza de forma

²²⁹ “No importaba nada lo que pasaba con gente como nosotras” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 43).

²³⁰ “Yo debí haber reaccionado con angustia o desesperación, pero la verdad es que en nuestro ambiente las enfermedades mortales son pan de cada día” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 85).

²³¹ “Traduzir, mantendo as gírias: rimero llamé a la Myriam Hernández. No contestó. Llamé a Diana. No contestó. Llamé a Pamela. No contestó. Me senté en el sofá de la sala. Me puse de pie y fui al fregadero. Abrí la llave de agua fría, la dejé correr. Me mojé el rostro y, al mismo tiempo, bebí agua. Mientras me secaba las manos me acordé de Silvia. Ella ya no ponía avisos ni iba a las barras. Estaba en una especie de casa de reposo. La llamé. — ¿Qué pasó? — escuché desde el otro lado de la línea. Por el tono de la voz supe que debe haber estado de lo más acurrucada en su cama, con el aire acondicionado a todo dar” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 63).

totalmente passiva, pelo contrário, há ações recíprocas entre as personagens – o que qualifica a forma de comunicação:

Dois sujeitos agentes se encontram como iguais e se complementam no nível horizontal para realizar o evento da comunicação. Em outras palavras, a ação dos dois sujeitos precisa se complementar. A comunicação, portanto, não é impositiva [...] mas complementar. Se um dos sujeitos não corresponde, a comunicação não pode ser realizada. (LENKERSDORF, 2002, p. 13, tradução minha²³²)

Essa bidirecionalidade, nas palavras do linguista Carlos Lenkersdorf (2002), pode fortalecer a enunciação de um “nós”. Nessa linha, antes de um “eu” e “tu”, há um “nós”: o discurso assume uma dimensão comunitária. Em outras palavras, nesse modo de narrar, a identidade e a linguagem são vistas como ideias significadas a partir do “nós”, da interação, da relação com o outro, em construção coletiva e intersubjetiva. No contexto de “Los blunt del boricua”, na cena em que a narradora compartilha um café da tarde com La Manuel e o Bori, a narrativa avança da seguinte maneira:

La Manuel, que sempre foi muito elegante, saiu da cozinha segurando uma bandeja de prata com três xícaras de café. Enquanto colocava tudo na mesa de centro, sussurrou que eu não deveria dizer nada. Nós nos acomodamos para tomar café e fumar o baseado. De repente, o Bori começou a falar. Ele não estava se dirigindo nem a La Manuel nem a mim. Estava falando com alguém invisível. Estávamos chapados. Eu não dei atenção. Com La Manuel, começamos a conversar sobre um de nossos tópicos favoritos: concursos de beleza de transexuais. **Entramos em uma discussão sobre quem tinha sido a mais bela das vencedoras da coroa do Miss Continental, o concurso mais prestigiado que acontece em Chicago todos os anos durante o feriado do Dia do Trabalho. Ela disse que era a Mimi Marks. Eu respondi que a Erika Andrews não apenas tinha sido uma das rainhas mais bonitas, mas também uma das mais talentosas.** De repente, ficamos em silêncio, exaustas depois de tagarelar como papagaios sobre tantos cristais Swarovski. O Bori não parava de se comunicar consigo mesmo. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 87-88, tradução minha,²³³ grifos meus).

²³² “Dos sujetos agenciales se encuentran como iguales y se complementan al nivel horizontal para realizar el acontecimiento de la comunicación. Mejor dicho, el accionar de los dos sujetos tiene que complementarse. La comunicación, pues, no es impositiva [...] sino complementaria. Si uno de los sujetos no corresponde, la comunicación no se puede realizar” (LENKERSDORF, 2002, p. 13).

²³³ “La Manuel, que siempre ha sido muy fina, salió de la cocina cargando una bandeja de plata con tres tazas de café. Y mientras depositaba todo en la mesita de centro, me hizo entender en susurros que no debía decir nada. Nos instalamos a tomar café y a fumar el blunt. Al Bori le dio de pronto por hablar. No se dirigía ni a la Manuel ni a mí. Le hablaba a algún otro. Estábamos high. No le hice caso. Con la Manuel nos pusimos a conversar de uno de nuestros temas favoritos: los concursos de belleza de transexuales. Nos enfrascamos en una discusión sobre quién había sido la más bella de las que se llevaron la corona de Miss Continental, el concurso más prestigioso y que se celebra en Chicago todos los años durante el feriado de Labor Day. Ella dijo que era la Mimi Marks. Yo respondí que Erika Andrews no solo había sido una de las reinas más bellas, sino también una de las más talentosas. De pronto nos quedamos en silencio, cansadas después de cacarear como loros de tanta pedrería Swarovski. El Bori no paró de comunicarse consigo mismo” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 87-88).

Pode-se observar não apenas a duplicação de uma estrutura comunicativa (Ela disse/Eu respondi), mas um jogo entre silêncios, em que a narradora privilegia a comunicação horizontal com suas amigas travestis-*locas* – especialmente na discussão sobre os concursos de beleza, algo de extrema importância para algumas personagens.

Nesse sentido, a própria disposição dos textos de Monalisa Ojeda contribui para a construção de uma dimensão comunitária: as duas coletâneas estudadas terminam com narrativas que dispõem de um aspecto coletivo ou abarcam uma identidade travesti-*loca* ligada a uma coletividade, como em “Estas son nuestras banderas” (de *La misma nota, forever*) e “El casamiento de Sabrina” (de *Las biuty queens*). Este fato revela que as narrativas de Monalisa Ojeda, assim, embora autônomas e completas *per si*, constituem uma “realidade comunitária” distribuída e negociada a partir de diversas personagens, cujo sentido é produzido no relacionamento com o “todo narrativo” que compõe a obra.

Na voz da narradora, um conjunto de outras vozes (um “eu” conjugado em um “nós”) se mescla como parte da “rede interdependente da comunidade” (ZAGARELL, 1988, p. 499). Os textos, assim, poderiam performatizar, de forma contemporânea, o que Sandra Zagarell (1988) nomeia como “narrativa de comunidade”, em seu ensaio “Narrative of Community: the identification of a genre”.

Zagarell inicia o texto se perguntando sobre a composição da literatura ocidental: seria ela escrita sobre o “eu”? A “grande literatura” estaria relacionada à busca de um “eu”, do *self*? Ligado a este questionamento, pode-se dizer que a literatura canônica ocidental, em grande medida, teria sido composta por uma posição autocentrada? Para além dessa complexa teia de relações de poder envolvida em torno do cânone ocidental, a autora chama a atenção para certa “tradição”, presente entre séculos XIX e XX, em autoras dos EUA, da Grã-Bretanha e da Irlanda, do que ela chama de “narrativas de comunidade”.

São obras que começam a ser escritas por mulheres brancas e de classe média, indicando os seus papéis em contraponto às obras escritas por homens e à instabilidade da vida moderna. Escritoras como Elizabeth Gaskell, George Eliot, Harriet Beecher Stowe e Jewett, por exemplo, em plena era pré-industrial, imaginaram um mundo em que a comunidade e a estabilidade prevaleceram. Em muitos de seus escritos, seus objetivos incluíam apresentar e preservar os padrões, os costumes e as atividades por meio dos quais, aos seus olhos, as comunidades tradicionais se mantinham e se perpetuavam. Nas obras de mulheres como Mary Russell Mitford ou Maria Edgeworth, escritas entre 1800 e 1830, o protagonismo feminino estava envolvido na manutenção das aldeias e da vida em

coletividade, representando um contraste entre a vida comunitária e o mundo moderno (ZAGARELL, 1988, p. 503).

O sujeito desses textos, segundo Zagarell, é a vida de uma comunidade:

Chamo essa tradição de narrativa da comunidade. Obras pertencentes a esse “departamento de literatura”, como *The Country of the Pointed Firs*, de Sarah Orne Jewett, tomam como tema a vida de uma comunidade (a vida em “seus aspectos cotidianos”) e retratam os processos minuciosos e bastante comuns pelos quais a comunidade se mantém como uma entidade. O *self* existe aqui como parte da rede interdependente da comunidade, e não como uma unidade individualista. Escritoras envolvidas com as narrativas de comunidade dão expressão literária a uma comunidade que elas imaginam ter caracterizado a era pré-industrial. A narrativa da comunidade representa, portanto, uma resposta coerente às mudanças sociais, econômicas, culturais e demográficas causadas pela industrialização, pela urbanização e pela expansão do capitalismo (ZAGARELL, 1988, p. 499, tradução minha).²³⁴

A produção de mulheres escritoras, neste contexto, estrutura-se como um contraponto às narrativas escritas por homens, mas também à própria ideia unilateral sobre “literatura” e sobre “mulheres” – campos diametralmente opostos até então, pois estas estavam impedidas de contar suas histórias, como destaca Norma Telles (1992, p. 53):

As imagens literárias não são neutras, são, ao contrário, um guia, um mapa para a realidade que nos ajuda a perceber o “mundo real”. No século XIX a mulher encontra-se, como nunca anteriormente, restringida à casa e interdita para a vida pública. Está confinada à arquitetura patriarcal, morando em residências de maridos, pais ou irmãos, e aos palácios da ficção masculina.

Na complexidade dessas obras, Zagarell identifica um tipo de produção demarcadora de gênero (*gender* e *genre*), não de forma categórica, mas relativa: centrada nas culturas femininas, mas não ligada literalmente às mulheres. O conceito de “narrativa de comunidade”, assim, traz um “impulso cultural” que torna visível propósitos de obras dificilmente agrupadas em classificações tradicionais. Sua focalização registra modos de vida, desejos e ações que são supraindividuais. Desse modo, alguns traços (ou fios que costuram as narrativas) podem ser percebidos nestes textos:

²³⁴ “I call this tradition the narrative of community. Works belonging to this ‘department of literature’, like Sarah Orne Jewett’s *The Country of the Pointed Firs*, take as their subject the life of a community (life in ‘its everyday aspects’) and portray the minute and quite ordinary processes through which the community maintains itself as an entity. The self exists here as part of the interdependent network of the community rather than as an individualistic unit. Writers of narrative of community give literary expression to a community they imagine to have characterized the preindustrial era. Narrative of community thus represents a coherent response to the social, economic, cultural, and demographic changes caused by industrialism, urbanization, and the spread of capitalism” (ZAGARELL, 1988, p. 499).

- Construção de uma vida comunitária, calcada em aspectos e experiências comuns, algumas vezes des/locada do “eu”;
- Dificil classificação literária a partir dos textos tradicionais, estabelecendo relações com o conto e a crônica;
- Negociação entre culturas (algo presente na escrita de grupos subalternizados, vivendo em ambientes considerados hostis);
- Narradores com papel de participantes/observadores, cuja existência se relaciona intimamente à existência da comunidade;
- Histórias individuais que são parte de uma rede maior, na qual experiências e existências se cruzam;
- Preservação de certos valores, tradições e costumes;
- Aspecto de uma produção cotidiana: as práticas cotidianas conjugam uma instância saturada de significado, representadas de forma ritualizada;
- Forte ligação entre intimidade e consumo de alimentos: as práticas culinárias sugerem situações de coletividade e partilha entre os sujeitos;
- Presença de um “ciclo de contos”, composto por narrativas e personagens que possuem suas próprias particularidades, mas, em conjunto, espelham uma faceta social, uma comunidade;
- Presença de rituais comunitários (funerais, velórios, festas, casamentos, reuniões, trabalhos coletivos).

Na identificação como gênero literário, a narrativa de comunidade estaria ligada às investigações e preocupações em torno das tradições femininas reconstruídas na literatura inglesa de mulheres do século XIX, buscando uma conexão entre a cultura de certas mulheres (brancas e de classe média, sobretudo) e essa expressão narrativa. A relevância desses textos resguarda a capacidade de reconceituação das histórias literárias, sendo os estudos feministas e de gênero fundamentais na identificação dessas narrativas (ZAGARELL, 1988, p. 505).

No século XX, apesar dos interstícios de nomeação como “registro histórico”, em contraposição a uma experiência de vida/memória, a narrativa de comunidade persiste. Há a presença de escritores diversos escrevendo, produzindo diversificações em torno da ideia do “comum”, com novos modos de conceber a literatura e a comunidade, novos modos de viver e visões heterogêneas da vida coletiva. A narrativa de comunidade passa a retratar um conjunto mais diverso de autores e autoras, com experiências diversificadas, abrangendo obras afro-americanas, de classes sociais diversas, de variação étnica e regional, em que formação de comunidade gere um objetivo estético e político em algumas produções.

No contexto da contemporaneidade, uma questão está em aberto: pode a “narrativa de comunidade” ser uma estratégia de criação de alianças políticas para o desmantelamento de forças opressoras? As literaturas contemporâneas decoloniais e pós-coloniais, produzidas por sujeitos subalternizados, *deslocados* dos espaços de poder e legitimidade, parecem não apenas responder esta pergunta como também promover uma ressignificação em torno das ideias que permeiam as narrativas de comunidade.

Algumas produções contemporâneas se relacionam com esses fios históricos e estéticos, especialmente no contexto da globalização, da sobreposição a ambientes hostis. Bettina Jansen (2018) escreve que a vida globalizada está intimamente ligada à (des)estruturação de certos estigmas raciais, étnicos e de gênero, pois o *deslocamento* das fronteiras subentende alguns conflitos-confrontos: as “minorias” (de imigrantes, refugiados e outros) estão ameaçando a “unidade” do “grupo”. As narrativas produzidas no interior dessas “minorias” repensam não apenas o conceito de “comunidade”, como também a própria ideia de literatura, *deslocando*-as de modelos hegemônicos de pureza.

A literatura figura nesse espaço como artifício potente. Assim, a questão da comunidade liga-se de forma intrínseca às condições de precariedade e vulnerabilidade social que certos grupos estão submetidos, demonstrando a arte literária, performática, nesse espaço de problematização, como resistência ao fim da morte epistêmica, como meio de produção alternativa de comunidade e como artefato que *desloca* as perspectivas sobre a “Outra”. Para além de nos possibilitar e nos ensinar a ver os detalhes; a literatura ensina a viver junto e a problematizar o viver; ela nos possibilita registrar e inventar a vida: como forma de sangramento, nas palavras de Conceição Evaristo (2016), “escrever é uma maneira de sangrar”, de capturar o instante da vida, rejeitando a ronda da morte.

5.3 Uma comunidade de travas: a questão do ciclo de histórias e a repetição de temas

A comunidade de travestis-*locas* se estabelece no corpo textual das narrativas de Monalisa Ojeda. Este aspecto pode ser percebido a partir da composição estrutural das histórias: sem uma marcação cronológica determinada, os contos/crônicas narram histórias específicas, particulares, situações recortadas de um cotidiano e de um contexto específicos (a vida das travestis-*locas*-imigrantes-prostitutas no fim do século XX e início do século XXI).

Além disso, outros elementos podem ser elencados, de modo a sugerir a construção e a reafirmação da comunidade de travestis-*locas*-imigrantes. O primeiro deles – e o mais complexo – seria a presença de um ciclo de contos: o trânsito de personagens e a não

linearidade temporal auxiliam na construção de histórias que, apesar de significativas *per si*, estruturam coletivamente uma comunidade, pois possuem sentido quando relacionadas conjuntamente. Na visão de Melo e Castro (2019), essa forma narrativa possui um caráter móvel, *deslocado*:

O ciclo usa fragmentos para representar um todo; lança mão de pedaços de vidas ficcionais para retratar sujeitos não exaustivamente individualizados, mas tipos extraídos duma coletividade; retrata uma série de crises individuais para, em cadeia, mostrar sucessivamente os vários aspectos de uma formação social, **como se tratasse de um cristal multifacetado girando na luz, criando uma impressão geral, ainda que fragmentada, a partir de várias unidades narrativas** (MELO E CASTRO, 2019, p. 21).

A discussão sobre o ciclo de contos envolve, então, um conjunto de discussões teóricas que balizam ou rechaçam determinados sentidos, desde o século XX, especificamente em 1971, a partir da primeira aparição do termo em texto publicado por Forrest Ingram. Embora seja entendida como uma prática que atravessa todas as literaturas (NÚÑEZ-CASTELO, 2000), a simples compilação de histórias curtas em coletâneas ganha contornos/problemas críticos quando há a percepção de um novo modelo literário, cartografado por Ingram na obra *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*.

A partir daí, inúmeras nomenclaturas são utilizadas para designar a prática literária da compilação de narrativas breves: “ciclo cuentístico” (MORA, 1990), “romance composto” (DUNN; MORRIS, 1995), “cuentário” (NOGUEROL, 2008), “histórias integradas” (MATELO, 2010), “coleção de histórias integradas” (SANCHÉZ CARBÓ, 2012), “ciclo de contos integrados” (VAUTHIER, 2017). Evidentemente, essa gama de percepções produz diversas controvérsias e questionamentos.

Contudo, para os críticos que leem o ciclo de contos como um modelo literário significativo, produtor de sentidos não apenas estéticos, mas também como um meandro das relações leitor-texto e autor-texto, essa prática significa a reunião de histórias autônomas e inter-relacionadas, em determinada estrutura e sob diferentes graus (MENDOZA VERA, 2021).

O aspecto diferencial entre o ciclo de contos e uma simples coleção de histórias, por exemplo, na visão de Ingram (1971), diz respeito à atuação da autoria e seu processo criativo (nesse contexto, não se importando com os editores, que interferem, muitas vezes, na organização das obras, ainda que o aspecto relacional dos textos seja construído no momento da escrita). O referido situa o ciclo de contos em um *continuum*, em que há a simples coleção de histórias de um lado, e o romance de outro; possui uma estrutura flexível, estabelecendo

dificuldades para a crítica, que define as qualidades de um objeto ou produto a partir de determinado enfoque, uma mirada específica (olhar para as peças separadamente ou entendê-las coletivamente).

[...] O ciclo de contos é um livro de narrativas curtas interligadas pelo autor de forma que o leitor experimenta em vários níveis a estrutura como um todo, o que modifica sua experiência de cada uma das partes que o compõem.

[...]

[...] pode-se dizer que o ciclo de contos é uma obra composta por relatos ao mesmo tempo independentes e interdependentes: ou seja, mantêm sua autonomia ao mesmo tempo em que estabelecem vínculos que permitem que se complementem e se integrem entre si. Isso resulta em uma compreensão do conjunto que transcende as partes que o constituem. O ciclo de contos é o resultado da vontade de seu autor; mas o leitor também desempenha um papel importante, uma vez que deve analisar a interligação criada entre os contos e, assim, chegar a reconstruir a visão completa. (NÚÑEZ-CASTELO, 2000, p. 435, tradução minha²³⁵).

Assim, embora haja uma produção profícua nos Estados Unidos (*The Golden Apples* [1949], de Eudora Welty; *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* [1976], de Maxine Hong Kingston; e *The Women of Brewster Place* [1982], de Gloria Naylor, para citar algumas), será na América Latina o campo de desenvolvimento estético e crítico mais relevante para esta prática literária. Nesse cenário, há um conjunto amplo de narrativas: *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo, *Tiempo destrozado* (1959) e *Árboles petrificados* (1977), de Amparo Dávila, *Silendra* (1986), de Elizabeth Subercaseaux, *La ruina del cielo: un obituario* (1999), de Luis Mateo Díez, *Huerto cerrado* (2007), de Bryce Echenique, *La biblioteca de agua* (2019), de Clara Obligado, *La claridad* (2020), de Marcelo Luján, para citar algumas. Essas coletâneas configuram modos outros de se relacionar com a prática literária, entendida como uma complexa teia de desejos, intenções ou consciências.

Apesar da ausência de informações – ou das informações limitadas – sobre o processo de composição do autor, o ciclo de contos demonstra a extensão de um esforço deliberado em relação aos efeitos de enquadrar histórias, personagens, perspectiva narrativa e linguagem empregada.

²³⁵ “[...] el ciclo de cuentos es un libro de relatos breves interrelacionados por el autor de manera que el lector experimenta en varios niveles la estructura del todo, lo cual modifica su experiencia de cada una de las partes que lo integran.

[...]

[...] puede decirse que el ciclo de cuentos es una obra constituida por relatos a la vez independientes e interdependientes: es decir, que mantienen su autonomía al tiempo que establecen vínculos que permiten que se complementen y completen entre ellos. Esto resulta en una visión del conjunto que trasciende las partes que lo conforman. El ciclo de cuentos es el resultado de la voluntad de su autor; pero el lector desempeña también un papel importante, ya que debe analizar la interrelación creada entre los cuentos y llegar así a reconstruir la visión de conjunto.” (NÚÑEZ-CASTELO, 2000, p. 435).

Em outras palavras, a consciência sobre o processo de construção (e, logo, uma atitude política e reflexiva sobre a produção) desencadeia (ou deve desencadear) a inter-relação dessas narrativas breves. Estas constituem, em si, situações, estruturas e expressões próprias, que, longe de significarem individualmente, compõem um todo narrativo aglutinador e simbólico, vívido somente a partir do entendimento sobre a independência e a inter-relação, como descreve Núñez-Castelo (2000, p. 436, tradução minha).²³⁶

[...] ciclo de contos possui uma estrutura complexa: por um lado, existe uma estrutura básica, formada pela relação entre as peças independentes (compreendendo que cada uma das partes tem sua própria estrutura); por outro lado, há a estrutura que emerge quando o leitor utiliza as relações entre as partes para descobrir o mundo que elas constroem.

Conforme atestado por Ingram (1971) e outros autores posteriores, a participação do leitor torna-se crucial no processo de atribuição de significado a essas histórias coletivas. Isso ocorre porque as partes distintas estabelecem os sentidos para a compreensão do todo. Além disso, o conjunto também moldará a maneira como cada uma dessas peças individuais é lida e interpretada. Nesse sentido, ao se deparar com as narrativas de Monalisa Ojeda e as suas travestis-*locas*-imigrantes – estas que andam com as “carteiras esfomeadas” e desafiam a ordem estatal de significação dos corpos e das identidades –, há um jogo narrativo e memorialístico que encena, produz e legitima, em diversas histórias e imagens, uma comunidade, um universo particular, um clã. Como integrantes deste clã, as personagens dessas narrativas estão unidas por interesses comuns, afecções, intimidade familiar construída, um desejo/instinto de sobrevivência: “Melanie me dá a mão, como tantas vezes, como sempre” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 48, tradução minha²³⁷).

Em Monalisa Ojeda, a comunidade travesti-*loca* é a personagem principal, o núcleo coletivo das enunciações. Esse dado se relaciona, nesse contexto, à capacidade/desejo de narrar o dia a dia, ao mesmo tempo que se organiza formas de sobrevivência: as narrativas curtas captam um instante, quase um “nada” e quase um “tudo”, desvelam a efemeridade de situações por meio de histórias sobrepostas, como um palimpsesto de travestis-*locas*.

Nesse cenário, personagens atravessam as narrativas de *Las biuty queens* e *La misma nota, forever* – e também se desloca entre as duas coletâneas: Silvia Gold/Silvia Hammer aparece (direta e indiretamente) em “En el Bote”, “Ortiz Funeral Home”, “La misma nota,

²³⁶ “[...] el ciclo de cuentos tiene una estructura compleja: por una parte, existe una estructura básica, formada por la relación entre las piezas independientes (comprendiendo que cada una de las partes tiene su propia estructura); por otra, está la estructura que surge cuando el lector utiliza las relaciones entre las partes para descubrir el mundo que éstas construyen” (NÚÑEZ-CASTELO, 2000, p. 436).

²³⁷ “Melanie me da la mano, me da la como tantas veces, como siempre” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 48).

forever”, “Emergency Room”; La Manuel figura nos textos “Ortiz Funeral Home”, “Los blunt del boricua”, “Los claveles de Jennifer”, “La Rayito”, “El fan club de la Turner”; Lorena aparece em “Lorena, la chilena”, “Ortiz Funeral Home”, “House of Dreams”; e Diana, nos textos “La gallina e sus pollitos” e “El casamiento de Sabrina”.

A recorrência das personagens entre uma narrativa e outra, em contextos/espços específicos, nesse sentido, estrutura o ciclo de contos: a recorrência de tais figuras reverbera um trânsito de travestilidades na narrativa de Monalisa Ojeda, em menor ou maior grau de protagonismo, nas espacialidades de Nova York, entre fins do século XX e início do século XXI. A personagem La Manuel, por exemplo, aparece em “El fan club de la Turner”, presente em *La misma nota, forever*, incitando a narradora a sair à procura de drogas em uma Nova York com alerta laranja para atentados, e também a se relacionar sexualmente com o “convidado de Pittsburgh” – a mesma personagem que a encontra, banhada em lágrimas, no velório de Amalia, em “Ortiz Funeral Home”, parte da coletânea *Las biuty queens*.

Silvia também é uma personagem recorrente, conhecida por Silvia Gold/Hammer: em “En el bote”, ela paga a fiança da narradora quando esta é presa por prostituição, estando prestes a ser deportada, também figurando em “Emergency Room”, quando a narradora sofre uma espécie de ataque de pânico após consumir *marihuana* com *angel dust*. Assim, outras sutilezas são perceptíveis a partir da lembrança demonstrada da narradora em relação às suas amigas: Francesca, a travesti argentina dona da House of Dreams, da narrativa de mesmo nome, também é trazida pela memória em “Adriana la Chimba o simplemente la hermosa Adriana de Pereira”: “Segundo Francesca, nossa vizinha e amiga argentina – tão fã de Susana Giménez que até parece seu clone – desde que se conheceram, Melanie sempre foi loira” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 49, tradução minha²³⁸).

Outras repetições também conjugam a construção de um ciclo de contos em Monalisa Ojeda: a presença de motes e temáticas usuais, como o consumo de drogas, o sexo sem compromisso, as gongações, o abandono familiar, a morte, a violência, a prostituição e o receio da deportação, cenas de travestis-*locas* em longos trajetos, entre bairros – caminhando pela West Side, ao lado do rio Hudson, por exemplo:

Fomos em direção ao oeste. Em direção ao rio Hudson. Fumamos. Chegamos bem rápido aos piers. Ficamos sentadas em bancos próximos à água e começamos a observar como grupos de loquitas adolescentes vão chegando e começam a voguear, alegres, imitando poses e posturas de modelos. Uma brisa fresca me faz inclinar a cabeça para trás. Está anoitecendo. Me pergunto quem terá o último pacote de coca

²³⁸ “Según Francesca, nuestra vecina y amiga argentina — tan fanática de la Susana Giménez que parece su clon —, desde que se conocieron, a Melanie le dio por ponerse rubia” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 49).

de Amalia, a cubana. Fico pensando em como será aquilo que chamam de “vida após a morte”, até que alguém bate no meu ombro.

É Silvia.

— Ei, *loca*, acorda!

E começa a voguear.

(MONALISA OJEDA, 2019, p. 40, tradução minha²³⁹)

Este excerto é o trecho final de “Ortiz Funeral Home”, presente em *Las biuty queens*, na qual a história de fundo é o velório de Amália, a cubana. A narrativa começa com a protagonista descrevendo o seu trajeto de trem e sua chegada à funerária Ortiz. Naquele espaço, eminentemente coletivo, encontra La Manuel, emocionalmente abalada e chorando. A amiga revela que está sendo acusada de roubar um papelote de cocaína colocado nas mãos de Amalia para acompanhar seu enterro. Este é o elemento de tensão e humor dado ao velório.

Enquanto as travestis-*locas* compartilham memórias de Amalia, a narradora observa a figura próxima ao caixão: Diva, do Panamá, amiga íntima da falecida, que ostenta o idêntico chapéu da fotografia de Amalia em exposição, suscitando indagações sobre sua possível implicação no sumiço da cocaína.

Nesse momento, Lorena, la chilena, se aproxima do caixão e retira o papelote de cocaína de uma pequena bolsa pendurada no pescoço. Isso gera um alvoroço, e a protagonista e as outras presentes observam a cena com incredulidade. Então, Diva revela que Junior, namorado de Amalia, estava envolvido em sua morte e que a cocaína estava relacionada a ele. Assim, ao sair da funerária, a protagonista reflete sobre os eventos e se encontra com Silvia, que a convida a fumar um cigarro de maconha nos piers. Elas observam grupos de *loquitas* adolescentes imitando poses e passos de modelos.

O trecho final apresentado torna-se importante para o conjunto das histórias justamente porque reforça o caráter da coletividade e da aliança entre as travestis-*locas*. Ao narrar sobre o velório da amiga, a narradora não apenas apresenta, de forma complexa, os modos, diálogos e relações instituídas entre as travestis-*locas*, mas também demarca os sentidos sobre a vida e a morte dentro dessa comunidade.

Nesse quadro, a imagem das *loquitas* vogueando no pír reforça a análise apresentada sobre a comunidade nos textos de Monalisa Ojeda: os afetos e as percepções estão ligados de forma intrínseca à existência – e a vida, assim, somente se torna possível se for coletiva. A

²³⁹ “Caminamos hacia el oeste. Hacia el río Hudson. Fumamos. Llegamos pronto a los piers. Nos sentamos en unas banquetas que están cerca del agua y comenzamos a observar cómo van llegando grupos de loquitas adolescentes que se ponen a voguear alegres, imitando poses y pasos de modelos. Una brisa fresca me hace echar la cabeza hacia atrás. Está atardeciendo. Me pregunto quién tendrá la última bolsa de coca de Amalia, la cubana. Empiezo a pensar en cómo será eso que llaman el más allá cuando alguien me golpea el hombro. Es Silvia. — Oye *loca*, ¡despierta! Y ponte a voguear” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 40).

existência se reafirma, pois a capacidade de percepção do mundo não está imobilizada e a repetição dos espaços projeta essas conexões.

Observa-se que as repetições citacionais (pelo sujeito oculto “nós”) auxiliam na construção da própria comunidade travesti-*loca* plasmada nesses textos. Nesse ponto, o ciclo de contos reforça a potência das narrativas de comunidade, especialmente porque há uma reiteração da coletividade. Apresenta-se, então, um protagonismo coletivo, em que a ação é mais distribuída – sendo uma forma de resistência, na qual histórias são transmitidas, contadas e rememorizadas. A comunidade, como um todo, reflete a estrutura do ciclo de contos. Cada travesti-*loca* tem sua história, mas juntas constroem uma narrativa coletiva.

A sobrevivência da comunidade de travestis-*locas* corresponde a uma estética que encontra sentido na constituição de uma resistência ao projeto neocolonial de silenciamento e aniquilação dessas identidades. A recontagem de histórias, repetições de lugares, temas e personagens, nesse jogo, apresenta-se como modo de ressignificação. A imagem do rio, por exemplo, está presente em “El nene ese le enseñó a pelear” e “La misma nota, forever”, da primeira coletânea (*La misma nota, forever*), repetindo-se em “La Rayito”, da segunda (*Las biuty queens*) – histórias que contemplam o reencontro de travestis-*locas*, amigas distantes pelas circunstâncias, a partir de uma narração que reverbera uma enunciação coletiva. Nesse sentido, escreve Zagarell (1988, p. 503, tradução minha²⁴⁰):

As narrativas da comunidade ignoram o desenvolvimento linear ou a sequência cronológica e permanecem em um lugar geográfico. Em vez de serem construídas em torno de conflito e progresso, como os romances geralmente são, as narrativas da comunidade estão enraizadas no processo. Eles tendem a ser episódicas, construídas principalmente em torno de negociações contínuas em pequena escala e procedimentos diários pelos quais as comunidades se sustentam.

Nas palavras de Zagarell, a narrativa de comunidade focaliza o processo como força narrativa, na qual a construção e a manutenção do coletivo dependerão das relações estabelecidas entre seus membros. A comunidade de travestis-*locas* de Monalisa Ojeda é sustentada, nesse sentido, pela união e a partilha conjunta das personagens. Em uma visão geral, o compartilhamento de histórias/personagens por parte de Monalisa Ojeda – ligadas a vivências da própria narradora-autora – constitui um modo de reafirmação da comunidade pela via da palavra, na reconstituição de lugares, pessoas, valores e práticas, além das visitas,

²⁴⁰ “Narratives of community ignore linear development or chronological sequence and remain in one geographic place. Rather than being constructed around conflict and progress, as novels usually are, narratives of community are rooted in process. They tend to be episodic, built primarily around the continuous small-scale negotiations and daily procedures through which communities sustain themselves” (ZAGARELL, 1988, p. 503).

dos passeios, das conversas, das fofocas, das interações e das gongações, que dão sentido a um coletivo e à sua sobrevivência em um ambiente hostil.

5.4 Travestis-locas em assembleia: atos narrativos contra o esquecimento

As narrativas de Monalisa Ojeda, nesse quadro, apresentam atividades cotidianas, objetos e expressões de conexão e afeto que moldam um simbolismo coletivo de construção da comunidade. Em “House of Dreams”, por exemplo, há um processo de (re)constituição e rememoração discursiva de um determinado espaço de vivência travesti-*loca*, localizado no terceiro e último piso de um prédio quase centenário, construído na rua 46, entre a Oitava e Nona Avenida, em Manhattan, entre um restaurante russo e outro chileno.

No último andar do prédio localizavam-se quatro quartos e um banheiro, todos habitados por travestis-*locas*: o primeiro e o segundo por chicanas, o terceiro por uma colombiana e o último, o quarto tratado pela narradora, pertence à Francesca, uma travesti argentina. Esse espaço, descrito como “lindamente kitsch”, com paredes douradas, prateadas e brancas, bem como fotografias, retratos e espelhos diversos, congrega acolhimento, eroticidades e transações sexuais, com fins de semana infundáveis e dias festivos intermináveis.

A narração empreendida em “House of Dreams” reitera o projeto de rememoração e construção de uma comunidade travesti-*loca* de Monalisa Ojeda, a partir de uma narradora consciente do processo: “E a travesti do nosso quarto era argentina e se chamava Francesca. Mas ainda não vou falar sobre ela, vou continuar descrevendo o lugar” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 96, tradução minha²⁴¹). Nessa operação descritiva, a narradora segue falando sobre o lugar e as travestis-*locas* que o habitam:

Era um lugar absolutamente acolhedor, especialmente nos invernos nova-iorquinos, tão longos... Todo mundo passava por ali. Especialmente após a meia-noite, quando os negócios começavam. Homens bonitos, feios, pequenos, altos, negros, brancos; todos homens com dinheiro, pois nossa querida Francesca era uma artista completa, uma verdadeira geisha em todos os sentidos ocidentais da palavra (MONALISA OJEDA, 2016, p. 100, tradução minha²⁴²).

²⁴¹ “Y la travesti de nuestro cuarto era de Argentina y se llamaba Francesca. Pero aún no diré nada de ella, sino que pasaré a describir el lugar.” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 96).

²⁴² “Era un lugar absolutamente acogedor, en especial para esos inviernos neoyorkinos que se hacen tan largos. Por ahí pasaba todo el mundo. Especialmente después de medianoche, cuando el business comenzaba. Hombres bellos, hombres feos, hombres pequeños, hombres altos, hombres negros, hombres blancos; eso sí, todos hombres con dinero, pues nuestra querida Francesca era una artista completa, de todo servicio, en el más occidental significado que puede tener la palabra geisha” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 100).

Tratava-se de um espaço que congregava os desejos e as fantasias das travestis-*locas*. Mais do que um lugar para a prostituição, constituía-se como um espaço de convivência, um espaço personificado na narração: “Às vezes, penso no quarto de Francesca como uma casa noturna. Uma casa noturna em néon azul, com vestidos saturados de lantejoulas. Como uma vedete do sul da América do Sul, incluindo a Antártica, com muito brilho, sacou?” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 102, tradução minha²⁴³). Esse processo de personificação do quarto, a House of Dreams de todas as travestis-*locas*, opera como estratégia narrativa de coletivização, como escreve abigail Campos Leal (2021, p. 175), ao comentar sobre a Casa de Apoio Brenda Lee ou o Palácio das Princesas, a primeira casa de apoio a pessoas que vivem com HIV no Brasil, em 1988: “Uma travesti coletiviza sua casa, transformando-a em espaço de moradia coletiva para corpos dissidentes de gênero e sexualidade: aí, nesse gesto mesmo, uma comunidade se forma, laços terríveis se formam. *aqueerlombamentos*”.

Ao mesmo tempo, este espaço também congrega a contradição, a violência externa que irrompe as portas e as vivências dessas travestis-*locas*:

Devo acrescentar que, em uma dessas muitas noites de visitas masculinas, um homem, depois de cumprir todos os rituais, reagiu de forma violenta. Como um sicopata, diria Francesca. O sujeito destruiu a mesinha de bar, que estava toda forrada de espelhos, e foi substituída por uma mais folclórica, pintada de prateado. O sujeito em questão reagiu como muitos deles que estão no armário e não querem admitir que sentem esses desejos libidinosos. O importante é que nossa amiga argentina não sofreu nada, e sua sorte foi diferente daquela de outras que já descansam em nuvens coloridas em algum lugar deste Universo (MONALISA OJEDA, 2016, p. 100, tradução minha²⁴⁴).

Nesse contexto, a partir deste trecho da narrativa, seguindo as lições de Leal (2021), é possível afirmar as conexões possíveis, as zonas de contato entre dissidências sexuais e de gênero e quilombismo. No entanto, trata-se de uma operação incompleta e precária, em que ambos os projetos são obrigados a formar estratégias de vida, de sobrevivência. Indiretamente, a narradora diz que a House of Dreams não deve se portar como um espaço de idealização imaginária, romântica. Não há lugar infinitamente seguro, mas é possível produzir alianças estratégicas:

²⁴³ “A veces pienso en el cuarto de Francesca como un night club. Un night club en azul neón vestidos saturados de lentejuelas. Como alguna vedette del sur de Sudamérica, Antártica, y con mucho brillo, ¿cachái?” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 102).

²⁴⁴ “Debo agregar que en alguna de esas tantas noches de visitas varoniles uno de ellos, después de realizados todos los ritos, reaccionó en forma violenta. Sicopática, che, diría Francesca. El tipo hizo pedazos la mesita del bar, que estaba toda tapizada en espejo, y que fue reemplazada por una más folklórica pintada de plateado. El loco en cuestión reaccionó como muchos de ellos que están en el clóset quieren admitir que sienten esos deseos libidinosos. Lo importante es que a nuestra argentina amiga no le pasó nada, y su suerte fue distinta a la de otras que ya descansan sobre nubes de colores en algún lugar de este universo” (MONALISA OJEDA, 2016, p. 100).

Beatriz Nascimento nos lembra como o **kilombo** de Imbangalas era uma articulação contraditória de diferenças étnico-políticas. É de conhecimento historiográfico também que os quilombos se articulam entre essas diferenças, sendo comum a existência de múltiplas etnias indígenas, mestiços e brancos marginais nesses espaços ontogeográficos. “Criar a harmonia não é apagar as diferenças, ensina a tradição africana, é trabalhar com elas”, nos lembra Cidinha da Silva (LEAL, 2021, p. 180-181, grifos da autora).

A construção de um espaço que abriga travestis-*locas* das mais diversas nacionalidades, desejos e diferenças, torna-se possível a partir da necessidade de sobrevivência e de resistência a um contexto de hostilidade. Nesse quadro, a escrita Monalisa Ojeda é uma ação de interferência, de sobreposição, de oposição à vida precária:

O comparecimento, a permanência, a respiração, o movimento, a quietude, o discurso e o silêncio são todos aspectos de uma assembleia repentina, uma forma imprevista de performatividade política que coloca a vida possível de ser vivida no primeiro plano da política (BUTLER, 2019, p. 24).

Com a potência de uma narrativa de comunidade, os textos de Monalisa Ojeda possibilitam a aproximação dos conceitos de assembleia, de Judith Butler, e queerlombismo/cuir lombismo, de tatiana nascimento. O primeiro, articula-se a partir da reivindicação coletiva de reconhecimento e valorização, como um exercício do direito de aparecer, de exercitar a liberdade, de reivindicar uma vida que possa ser vivida (BUTLER, 2019, p. 33). Os corpos em assembleia dizem, evocam, uma “[...] rejeição coletiva da precariedade induzida social e economicamente [...] é o exercício – do que se pode chamar de performativo – do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais visíveis” (BUTLER, 2019, p. 31).

Já o queerlombismo/cuir lombismo, “[...] refund[a] a noção de literatura negra e/ou lgbtqi+ contemporânea, que até então era feita, lida e compreendida apenas como combativa, mas que tem dado [...] o passo adiante: anúncio, (re)criação. [...] experimentações de liberdade” (nascimento, 2019, p. 15-16). Como potência literária de desestabilização do *cistema* de valores heterossexual e branco, este conceito opera para além das categorias e das narrativas coloniais, instituindo uma “inventividade palavrística” (LEAL, 2021, p. 173), desviando-se desses roteiros e partindo para a construção de outras estratégias e modos de vida:

[...] a outrização racial y de gênero/sexualidade, como dois elementos constitutivos da organização colonial do mundo, tem como efeitos imediatos na vida preta y gênero/sexo desertora, a expulsão da terra y do lar, respectivamente, fazendo com

que ambos tenham de re-organizar, de maneiras y com intensidades diferentes, sua vida coletiva em termos de terra y moradia (LEAL, 2021, p. 174).

O queerlombismo/cuir lombismo e a assembleia são, assim, “uma paragem indubitavelmente subversiva de *corpos que não aguentam mais*” (CHAVES; BERTOLINO, 2022, p. 12), atuando como formas de estabelecer outras vidas. Essa postura é reivindicada na narrativa “La gallina y sus pollitos”. Nela, a narradora conta a história de Diana, uma travesti-*loca*-prostituta hondurenha que veio para os Estados Unidos, de forma clandestina, quando tinha apenas oito anos, junto do irmão gêmeo, para morar com a mãe, em Houston.

A mãe de Diana trabalhava muito e sempre estava cansada, e as duas crianças, no entanto, não tinham contato com ela, cada vez mais ligada ao trabalho e submetida a um namorado abusador:

- Então sua mãe não apenas se sacrificou, mas se submeteu.
- Podemos dizer que sim — ela acrescentou com desdém. Esperou alguns segundos e disse: — **Penso nas galinhas que nunca abandonam seus pintinhos, aconteça o que acontecer.**
- O que você quer dizer?
- Meu irmão e eu decidimos voltar para Honduras.
- Tão pequenos?
- Sim. Já tínhamos dez anos. Chegamos quando tínhamos oito. Aguentamos dois anos naquele lugar.
- Mas como sua mãe deixou? Ela deixou vocês voltarem para Honduras depois do que custou a viagem? Além disso, vocês eram só crianças.
- Minha mãe estava em outro mundo. Não sei se realmente importou muito para ela.
- Mas do que você está falando? Com certeza importou. De qualquer forma, ainda não entendo como ela permitiu que vocês voltassem para Honduras.
- Ela estava como na música da Shakira: *ciega, tonta y sordomuda*. Completamente apaixonada pelo homem que morava conosco.
- Seu padrasto?
- Sim... Embora eu o chamasse de qualquer outro nome.
- Ele era problemático?
- Ele abusava de mim e do meu irmão.
- Imagens e sons de crianças brincando durante o recreio vieram à minha mente. Crianças me olhando, crianças sorrindo para mim. Não eram risos alegres, nem risos tristes. Eram risos de crianças.
- **As galinhas nunca abandonam seus pintinhos, é o que eu estava dizendo.**
- Talvez sua mãe não percebesse. Como você disse, ela vivia trabalhando... (MONALISA OJEDA, 2019, p. 115-116, tradução minha²⁴⁵)

²⁴⁵ “— O sea que tu mamá no solo se botó, si no que se arrastró.

— Podríamos decir que sí — agregó con desdén. Esperó unos segundos y dijo: — Pienso en las gallinas que nunca dejan a sus polluelos, pase lo que pase.

— ¿Qué quieres decir?

— Mi hermano y yo decidimos volvernos a Honduras.

O tom de mágoa na voz de Diana, exemplificada na frase “Penso nas galinhas que nunca abandonam seus pintinhos, aconteça o que acontecer”, sugere um aspecto central nas alianças e clãs formados pelas travestis-*locas*. A família, constituída a partir de modelos ocidentais e eurocêntricos, não é um lugar seguro. Forjada e mantida por normas de gênero, sexualidade e raça, a família não se desvincula das estratégias de regulação de comportamentos perpetradas pelos *cistema*. Sobre essa estrutura, Berenice Bento (2015, n.p) escreve:

Há silêncios e apodrecimentos que sopram desta instituição milenar, a sacro-santa família, que precisam ser revelados. A grande promessa da família é ser o lugar fundante de nossa condição humana, o lugar dos primeiros vínculos, de aprendizagem, da proteção e cuidado. Promessas, geralmente, não cumpridas e frustradas.

O silêncio e o apodrecimento dos quais fala Bento (2015) se revelam na narrativa pela quebra da expectativa de Diana – que logo se transforma em mágoa. Após os abusos, Diana e o irmão voltam para Honduras, para ficar com a avó – ambas, a avó e a mãe, se silenciam frente às violências sofridas pelas crianças:

— E sua mãe nunca soube disso?
 — Não. Pra quê? Além disso, pouco tempo depois da nossa partida, aquele cara foi preso por roubo à mão armada e o mataram na prisão. Também é importante você saber que ele é o pai da minha irmã Rosie, a quem eu adoro. Já passou. Às vezes, há coisas que é melhor deixar para trás.
 — A quem mais você contou isso?
 — Para a minha avó. Por volta dos treze anos, comecei a beber. Chegava em casa completamente bêbada. Raramente ia à escola. Uma noite, minha avó me confrontou. Foi quando tudo saiu.

— ¿Tan chicos?
 — Sí. Ya teníamos diez años. Habíamos llegado a los ocho. Aguantamos dos años en ese lugar.
 — ¿Pero cómo tu mamá no dijo nada? ¿Los dejó regresar a Honduras con todo lo que costó su viaje? Además eran unos niños.
 — Mi mamá estaba en otro mundo. No sé si en realidad le importó mucho.
 — Pero de qué hablas. Seguro que le importó. En todo caso, aún no entiendo cómo los autorizó a volverse a Honduras.
 — Ella estaba como la canción de Shakira: ciega, tonta y sordomuda. Absolutamente enamorada del hombre que vivía con nosotros.
 — ¿Tu padrastro?
 — Sí, aunque yo lo llamaría con cualquier otro nombre.
 — ¿Era mala onda?
 — Abusaba de mí y de mi hermano.
 Imágenes y sonidos de niños jugando a la hora del recreo se vinieron a mi mente. Niños mirándome, niños sonriéndome. No eran risas alegres, no eran risas tristes. Eran risas de niños.
 — Las gallinas nunca dejan a sus pollitos, es lo que te decía.
 — Quizás tu mamá no se daba cuenta. Como dices que se la pasaba trabajando...” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 115-116).

— Como ela reagiu?

— Não disse nada. Nunca mais falamos sobre isso. Nessas situações, parece que é mais fácil fazer de conta que não sabe... Fechar os olhos, os ouvidos e fingir que nada aconteceu.

O silêncio que se seguiu foi profundo.

— Se aquele homem abusava de vocês, é provável que também abusasse da sua mãe. Tenho certeza de que ela também estava aterrorizada.

— As galinhas nunca abandonam seus pintinhos. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 117, tradução minha²⁴⁶)

Nesse quadro de compartilhamento de traumas e histórias, a narrativa destaca a importância das conexões interpessoais e da solidariedade dentro da comunidade de travestis-locas. Uma família alternativa se forma, uma “família de escolha”, na qual Diana e a narradora encontram apoio uma na outra, para enfrentar os desafios cotidianos. Isso subverte a ideia de que a família se limita a laços consanguíneos e destaca como estes podem ser construídos a partir das “feridas em comum”, da busca pela sobrevivência, ou mesmo por simples afinidade e necessidade. Tal como em *Las malas*²⁴⁷ (2019), romance da argentina Camila Sosa Villada, que destaca a potência da união de corpos dissidentes frente às violências do *cistema*, as narrativas de Monalisa Ojeda reforçam essa dinâmica comunitária, estabelecida sem hierarquias, constituída, sobretudo, por laços de afeto e amor.

Na narrativa “El casamiento de Sabrina”, a construção dessas alianças é reforçada. Nela, Diana e a narradora pegam um trem para Long Beach, para chegarem a tempo no casamento da amiga Sabrina, realizado na praia:

Enquanto o trem segue seu curso, penso em como a Sabrina deve estar se sentindo bem. Hoje é o dia do casamento dela. Consigo imaginar ela correndo pela praia, toda vestida de branco, de mãos dadas com o marido, jogando o véu para cima, para que caia à beira-mar, todo molhado e imaculado. Tento imaginar meu rosto no lugar do

²⁴⁶ — “¿Y tu mamá nunca lo supo?

— No. Para qué. Además, al poco tiempo de nuestra partida el tipo ese cayó preso por robo a mano armada y lo mataron dentro de la cárcel. También tienes que saber que es el papá de mi hermana Rosie, a quien adoro. Ya pasó. A veces hay cosas que es preferible que se queden atrás.

— ¿A quién más le has contado esto?

— A mi abuela. Como a los trece años me dio por beber. Llegaba bien borracha a casa. Rara vez iba al colegio. Una de esas noches mi abuela me confrontó. Ahí salió todo.

— ¿Cómo reaccionó?

— No dijo nada. Nunca más hablamos de eso. Parece que es más fácil hacerse la tonta en estos asuntos. Cerrar los ojos, los oídos y hacer como si nada.

El silencio que prosiguió fue intenso.

— Si ese hombre abusaba de ustedes, es probable que también abusara de tu mamá. Seguro que ella también estaba aterrada.

— Las gallinas nunca dejan solos a sus polluelos” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 117).

²⁴⁷ Em 2020, escrevi uma resenha sobre o romance de Camila Sosa Villada para a *Revista Temporales*, da Universidade de Nova York, intitulada *Para devolver la primavera al mundo*. Nessa revista, que prioriza textos de grupos minoritários latino-americanos, há também textos de Monalisa Ojeda. Disponível em: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/para-devolver-la-primavera-al-mundo/>.

dela, sonhando que sou eu a noiva (MONALISA OJEDA, 2019, p. 122, tradução minha²⁴⁸).

Na voz da narradora, pode-se perceber nuances do “enredo do casamento” (*marriage plot*), uma estrutura ligada a preceitos de gênero, sexualidade e comportamentos normativos, reprodutores de um poderio masculino. No senso comum, a ideia de casamento está ligada a uma série de promessas, suposições e expectativas dificilmente cumpridas. Para a professora Mary-Catherine Harrison (2014), esse imaginário porta-se como repetitivo em diversas narrativas, estruturadas a partir de relações heterossexuais e hierarquicamente masculinistas:

As narrativas convencionais sobre o casamento moldam as expectativas culturais sobre o papel do casamento e da família na vida moderna. Isso não quer dizer que haja uma única narrativa principal sobre o casamento; nem é para sugerir que o romance britânico teve um impacto uniforme nas tradições literárias e culturais globalmente ou dentro das culturas anglo-americanas. No entanto, os primeiros romances desempenharam um papel excepcionalmente importante no enquadramento de ideias sobre o amor e a família nas sociedades modernas. (HARRISON, 2014, p. 113, tradução minha²⁴⁹)

Nesse cenário, a narradora, ao chegar à praia de Long Beach, junto de Diana, descobre que Sabrina foi abandonada pelo noivo. Esse fato reverbera que as noções tradicionais de “família” e “casamento” são alheias aos corpos dissidentes, não normativos. Trata-se, sobretudo, de uma projeção eurocêntrica e neocolonial que reproduz o modelo de vida saudável e vivível como sendo a heterossexual, branca e cisgênera, repelindo outras formas de existência:

Saindo da visão sustentada no enredo do casamento (um homem, uma mulher, procriação), a família contemporânea precisa acolher muit@s subalternizadas por não participarem desse enredo: aquel@s consideradas fei@s, gord@s, idosos@s, deficientes, de raças e etnias não consideradas importantes naquele ambiente e de tod@s participantes da sigla LGBTQIA+. Esse processo de subalternização está ligado, de alguma forma, aos modos capitalistas de concepção dos corpos. A ideia de “corpo ideal”, reverberada na indústria da beleza (corpo magro, jovem e saudável), se configura também como um elemento discursivo e simbólico legitimando um espectro de funcionalidade corporal: os corpos produtivos aos olhos do Estado são quase sempre os corpos brancos, jovens, magros e saudáveis.

²⁴⁸ “Mientras el tren va por su rumbo, pienso en lo bien que debe estar sintiéndose Sabrina. Hoy se casa. La imagino corriendo por la playa, toda vestida de blanco, de la mano de su ya esposo, tirando el velo hacia arriba para que caiga a orillas del mar, todo mojado e imaculado. Trato de imaginar mi rostro sobre el de ella, soñando que soy yo la de las nupcias” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 122).

²⁴⁹ “Conventional narratives about marriage shape cultural expectations about the role of marriage and family in modern life. This is not to say that there is a single master narrative about marriage; nor is it to suggest that the British novel has had a uniform impact on literary and cultural traditions globally or within Anglo-American cultures. Nonetheless, early novels have played a uniquely important role in framing ideas about love and family across modern societies” (HARRISON, 2014, p. 113).

A (dis)funcionalidade dos outros corpos alheios aos discursos de produção capital é reafirmada a partir do momento em que o enredo do casamento atravessa esses corpos: as mulheres e os homens gord@s, @s deficientes, as lésbicas, os gays e as pessoas trans são barradas dos processos institucionais do casamento, justamente porque essas existências assumem caracteres ressignificantes socialmente (NIGRO; SOARES, 2021, p. 31).

O abandono do noivo quebra a expectativa social e cisheteronormativa em torno do casamento e da família. Assim que chega à praia, a narradora encontra Pamela, Cassandra e Candy, brincando, como crianças, com o véu da noiva – uma imagem potente, que desvia a sacralidade da cerimônia, como um “exemplo da ruptura extrema entre a concordância social exigida entre vestido e corpo” (OSTROV, 2004, p. 14, tradução minha²⁵⁰). Para estas travestis-*locas*, o que importa agora é aproveitar aquele lugar, um mar azul num fim de tarde.

Os risos ficam mais nítidos à medida que nos aproximamos. A brisa do mar é deliciosa. Nossas amigas jogam o véu para cima e o deixam cair lentamente, à velocidade do vento. Tentam pegá-lo para jogá-lo de novo. Um jogo de crianças. Um jogo de meninas. Cassandra, Pamela e Candy. São apenas três, mas com suas risadas exageradas parece que há uma multidão na praia.

— Onde está a recém-casada? Ela já foi para a lua de mel? — pergunto, notando a ausência de Sabrina. Todas param de rir.

— Ela está sentada ali — diz Cassandra, olhando para a beira do mar.

Enquanto vou até onde Sabrina está, ouço alguém atrás de mim dizer que o noivo nunca apareceu, acho que era a voz da Candy. Sabrina está na areia. Eu me sento ao lado dela.

— Ele não veio. — E com toda a ironia ela vira uma garrafa de tequila e diz: — Patrón, é claro! Se vamos nos embriagar, que não seja com qualquer coisa. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 124, tradução minha²⁵¹)

Na cena seguinte, as travestis-*locas* promovem uma festa à beira-mar, aproveitando as estruturas do casamento. Em um momento, o véu se perde:

Nós rimos novamente enquanto fumamos o último baseado e damos o último gole de tequila. Assim, em silêncio, assumo meu papel de *loca* lendária ou, melhor dizendo, de *loca* vintage. Me aproximo, dou um abraço apertado nela e digo que essa é apenas uma das muitas coisas que ela vai viver, que às vezes se paga um

²⁵⁰ “un ejemplo de la ruptura extrema entre la concordancia social requerida entre vestido y cuerpo” (OSTROV, 2004, p. 14).

²⁵¹ “Las risas se escuchan con más claridad a medida que vamos acercándonos. La brisa del mar es exquisita. Nuestras amigas tiran el velo hacia arriba y lo dejan caer lentamente, a la velocidad del viento. Tratan de agarrarlo, para lanzarlo otra vez. Un juego de niños. Un juego de niñas. Cassandra, Pamela y Candy. Son solo tres que con sus risas exageradas simulan una multitud.

— ¿Dónde está la recién casada? ¿Ya se fue de luna de miel? —pregunto al notar la ausencia de Sabrina. Todas paran de reír.

— Está allá sentada — me dice Cassandra, con la mirada dirigida hacia la orilla del mar.

Mientras camino adonde está Sabrina, escucho a alguien a mis espaldas decir que el novio nunca llegó, creo que era la voz de Candy. Sabrina está en la arena. Me siento a su lado.

— No vino. — Y en la más onda de telenovela mexicana se empina una botella de tequila y me dice con ironía— : Patrón, of course, que si vamos a emborracharnos, que no sea con cualquier cosa” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 124).

preço quando escolhemos manter o leque sempre aberto. Falo para ela não se importar, que tem homens de sobra por aí.

Deve ser um pouco depois das oito, à noite. A brisa ainda é quente e a luz do sol fica amarelada, alaranjada.

— Ouçam! — Cassandra nos grita de repente.

Alguém, do seu iPhone, colocou uma música. Começamos a ouvir *Como la flor* cantada por Selena. Vamos até onde estão Pamela, Cassandra, Candy e Diana e começamos a dançar. “Como la flor, con tanto amor, con tanto amor, me diste tú. Se marchitó, me marchó hoy. Yo sé perder, pero ay ay ay...”

— E o véu? Onde está? — pergunto ao notar que ele sumiu.

— O vento o levou — diz Sabrina, relaxada e sorrindo.

(MONALISA OJEDA, 2019, p. 125-126, tradução minha²⁵²).

A forma como a narrativa se finaliza, sobrepondo-se ao enredo do casamento e da família tradicional, reconstrói, na narrativa, novos sentidos em torno das noções de “afeto”, potencializando a simbólica união dessas mulheres. Para Andrés Rojas (2020, p. 133, tradução minha²⁵³), se o amor “é o vínculo da sociedade heteropatriarcal no qual as travestis não têm lugar”, as personagens de Monalisa Ojeda organizam, então, “formas coletivas de habitar como formas de amor não fundacional, mas filial”. Nesse sentido, tanto “La gallina y sus pollitos” quanto “El casamiento de Sabrina” elaboram proposições que evidenciam as aproximações entre o “eu” e o “nós”. Assim, a comunidade de travestis-locas se organiza a partir de uma narração que segue a formação de alianças e clãs, na persistência da vida. A imagem do sol atravessando os finais das duas histórias sugere essa percepção:

Ficamos em silêncio. Senti pela respiração da minha amiga que ela estava adormecendo. Já devia ser mais de meia-noite. O tráfego na George Washington Bridge havia diminuído. Olhei Diana dormindo, ela respirava como uma criança. Um raio de luz dourada entrou pela janela e iluminou o quarto por alguns segundos. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 118, tradução minha²⁵⁴).

²⁵² “Nos volvemos a reír mientras nos damos el último pase y el último trago de tequila. Así, en silencio, asumo mi rol de *loca* legendary o, mejor dicho, de *loca* vintage. Me acerco, le doy un abrazo bien apretado, y le digo que esta es una de las tantas que le tocará vivir, que a veces se paga un precio si se escoge llevar el abanico siempre abierto. Intento que no le dé mente, que mira que hombres sobran.

Deben ser algo pasadas las ocho, evening time. La brisa es aún cálida y la luz del sol se pone amarillenta, anaranjada.

— ¡Escuchen! — nos grita de pronto Cassandra.

Alguien, desde su iPhone, ha puesto una canción. Comenzamos a escuchar ‘Como la flor’ cantada por Selena. Volvemos adonde están Pamela, Cassandra, Candy y Diana y nos ponemos a bailar. ‘Como la flor, con tanto amor, con tanto amor, me diste tú. Se marchitó, me marchó hoy. Yo sé perder, pero ay ay ay...’

— ¿Y el velo? ¿Dónde está? — pregunto al notar su ausencia.

— El viento se lo llevó — dice Sabrina entre relajada y risueña” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 125-126).

²⁵³ “El amor es el vínculo de la sociedad heteropatriarcal en el que las travestis no tienen lugar. ¿Qué es lo que les queda? Las formas colectivas de habitar como formas de amor no fundacional, pero sí filial” (ANDRÉS ROJAS, 2020, p. 133).

²⁵⁴ “Nos quedamos en silencio. Sentí en la respiración de mi amiga que se estaba durmiendo. Ya debían de ser más de las doce de la noche. El tráfico por el Washington Bridge se había apaciguado. Miré dormir a Diana, respiraba como un niño. Un rayo de luz dorada entró por la ventana e iluminó el cuarto por algunos segundos” MONALISA OJEDA, 2019, p. 118).

Todas nós começamos a rir enquanto dançamos até o sol se pôr. À distância, parecíamos um coven de bruxas multicoloridas. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 126, tradução minha²⁵⁵).

Em “Una leída de taza”, a narradora conta, com ansiedade, um episódio em que Niña, uma dominicana, realiza a cafeomancia (leitura na borra de café), a fim de prever se um rapaz, com quem se relaciona há pouco tempo, irá ligar. A partir de um modo metafórico e poético que relaciona religião, fome, afeto e família, a narrativa conta a história de infância dessa personagem, abordando as nuances de sua vivência travesti-*loca*. Durante o ritual, ao mesmo tempo que comem pão com ovos e bebem café, Niña conta que, certa vez, libertou pombas brancas que o seu vizinho deixava presas numa gaiola. Na época, sua família vivia em uma situação precária, o que levou Niña a sacrificar as pombas para prover alimentos à sua família. Nesse aspecto, convém destacar o caráter de ligação entre o ato de comer e o afeto familiar: longe de sua família, resta à Niña estabelecer outras conexões, não consanguíneas. O alimento une as personagens, a partir da urgência afetiva e da sobrevivência frente a um contexto economicamente adverso.

No trecho final da narrativa, a comunidade travesti-*loca* se estabelece a partir do compartilhamento das histórias e angústias das personagens, imbuídas do desejo de afeto e respeito:

Niña dá uma tragada profunda. Exala a fumaça com muito prazer, limpando assim, com a fumaça, a garganta e as memórias.
 — A mais engraçada foi mamãe — ela diz, rindo.
 — Engraçada por quê?
 — Pelas pombas.
 — Ah, sim?
 — Ela dizia para não darmos carne de pombas roubadas, apenas o caldo.
 Niña e eu começamos a rir. Eu me levanto e sirvo mais água.
 — Ah, não. Sua mãe é tão engraçada.
 — O abacaxi estava azedo naquela época.
 — O que você quer dizer com isso?
 — Bem, o abacaxi estava azedo. As coisas estavam ruins em casa. Não havia dinheiro. Por isso, talvez, quando estava no quintal e as vi, decidi que era melhor alimentar uma família faminta do que sacrificá-las para bruxaria. Eu as peguei, decidida, torci o pescoço delas e pronto.
 Todos comeram felizes em casa, especialmente minha mãe.
 Nós rimos novamente.
 — Ah, minha velha, como sinto falta dela.
 Niña tem uma foto grande, emoldurada, de sua mãe na sala. Dá para vê-la da cozinha. Eu olho para ela do meu lugar e sorrio.
 — Agora tenho que ir. Vou descansar, depois comer algo e me preparar para ir ao bar.
 — Lembre-se de que ele pode te ligar hoje.
 — Bem — digo —, se não for hoje, será amanhã.

²⁵⁵ “Todas comenzamos a reír mientras bailamos hasta que se guarda el sol. A lo lejos debemos parecer un aquelarre de brujas multicolores” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 126).

Nos despedimos. Prometo que no domingo trarei os cinco dólares para ela. E se o homem dos meus tormentos ligar, serão dez. Estou cansado. Espero pelo elevador. Chego ao meu quarto. Me deito na cama e durmo profundamente. O som insistente do meu celular me acorda. É ele. Quer me ver esta noite. São nove horas. Como sempre, o verei à noite. Me espalho na cama, me arrumando e começando com os rituais para ficar bonita. Penso na imagem dele no fundo do café e nas pombas brancas voando de um lado para o outro na janela. Penso na mãe de Niña tomando apenas o caldo, sem pomba. Penso na fome e no amor. (MONALISA OJEDA, 2019, p. 110-111, tradução minha²⁵⁶)

As situações de abandono descritas (pela família, pelo noivo), são suplantadas pela capacidade das personagens de reimaginar trajetórias, traçar outras rotas a partir de uma coletividade, “fazendo da tragédia um espaço de felicidade” (ANDRÉS ROJAS, 2021, p. 135). A comunidade de travestis-*locas* é, mais que nunca, a protagonista destas histórias. Nela, encontra-se refúgio e amor, compartilhamento de futuro. Se uma travesti-*loca* está viva, então tudo é possível.

Assim, pode-se argumentar que as narrativas de comunidade contemporâneas são lidas como uma forma de resistência a narrativas dominantes; mais que isso, as narrativas de travestis-*locas*, enunciadas a partir de um lócus coletivo, têm a potência de reimaginar e renegociar os conceitos de comunidade e de identidade num contexto neocolonial,

²⁵⁶ “Niña da una bocanada profunda. Exhala el humo con mucho placer, limpiando así, con el humo, la garganta y los recuerdos.

— La más graciosa fue mami — dice riéndose.

— ¿Graciosa por qué?

— Por lo de las palomas.

— ¿Ah, sí?

— Decía que no le diéramos carne de palomas robadas, que solo le diéramos el caldo.

Niña y yo nos ponemos a reír. Me levanto y me sirvo más agua.

— Ay, no. Qué graciosa tu mamá.

— La piña estaba agria en esos tiempos.

— ¿Qué quieres decir con eso?

— Pues que la piña estaba agria. Que estaban las cosas malas en casa. No había dinero. Por eso, quizá, cuando estaba en el patio de atrás y las vi, decidí que era mejor que alimentaran a una familia hambrienta a que fueran sacrificadas para hechicería. Las agarré, decidida, les torcí el cuello y ya.

Todos comieron felices en casa, especialmente mi mamá.

Nos volvemos a reír.

— Ay, mi vieja, cómo la extraño.

Niña tiene una foto grande, enmarcada, de su mamá en la sala. Se ve desde la cocina. La miro desde mi asiento y sonrío.

— Ya me tengo que ir. Voy a descansar y de ahí como algo y me prepararé para ir a la barra.

— Acuérdate de que él puede llamarte hoy.

— Bueno — le digo yo —, si no es hoy, será mañana.

Nos despedimos. Le prometo que el domingo le traeré los cinco dólares.

Y que si me llama el hombre de mis tormentos, serán diez. Estoy cansado.

Espero el ascensor. Llegó a mi cuarto. Me tiendo en la cama y duermo profundo. El sonido insistente de mi celular me despierta. Tal cual: es él. Quiere verme esa noche. Son las nueve. Como siempre, lo veré de noche. Me estiro en la cama, getting ready y comienzo con los rituales para ponerme hermosa. Pienso en su imagen en el fondo del café y en las palomas blancas yendo y viniendo a la ventana. Pienso en la mamá de Niñatomando solo el caldo, sin paloma. Pienso en el hambre y en el amor” (MONALISA OJEDA, 2019, p. 110-111).

estabelecendo-se como resistência decolonial à lógica cisheteronormativa. Há o esboço de um projeto *cuir* decolonial justamente pela interferência/interrupção de uma dinâmica sistematicamente *straight* de vida, discurso, tempo e espaço. Nos textos de Monalisa Ojeda, o “dizer” e o “ser” são parte de um projeto coletivo de expressão de uma comunidade historicamente subalternizada – não digna de notas, de visões e prazeres ilegítimos, ou de luto. Parafraseando Lázaro Lima (2014, p. 8), são atos narrativos contra o esquecimento:

A ficção tem o poder, a magia, de tornar a realidade eterna. O que faz algo ficar *para sempre*? A ficção. Ao falar de Amália, por exemplo, eu a torno eterna, ela se torna eterna.

[...]

Escrever essas histórias era uma maneira de me comunicar com minhas amigas. Minhas primeiras leitoras são as minhas amigas nessa tribo urbana. É uma forma de agradecimento pelo que elas me ensinaram, pelo que continuam me ensinando. É uma maneira de dizer que temos uma história que precisa ser contada e uma forma de honrá-la. O mundo das travestis tem uma vida curta. Se você olhar para as personagens, algumas delas morreram desde que escrevi essas narrativas. Três delas, na verdade. Também é uma forma de honrá-las, de mostrar que são vidas importantes. (JACKSON; MONALISA OJEDA, 2021, n.p.)

Nesse sentido, o uso do conceito “narrativa de comunidade”, embora buscado em reflexões no Norte Global, sugere a ligação com diversos aspectos presentes nos textos analisados, construindo um argumento possível: a narrativa de Monalisa Ojeda, em certa medida, relaciona-se à ideia de “narrativa da comunidade”, principalmente pelo fato de focalizar os rituais, os desejos, as decepções e as formas de expressão de uma comunidade historicamente subalternizada – aspectos não necessariamente ligados a um passado comum ou tradicional, mas a uma estrutura contemporânea de comunidade política, uma assembleia. A tensão produzida, para além da questão literária, é também teórica, ética e política: podem as narrativas de comunidade contemporâneas estabelecerem formas de entender e enfrentar as exclusões produzidas em contextos neocoloniais?

Em Monalisa Ojeda, a reconfiguração de diversos sentidos em torno do corpo, do desejo e das identidades dissidentes pelos saberes do Norte encontram espaço nas palavras. O jogo encenado pela narrativa de comunidade contemporânea incita uma desfiguração de certos valores simbólicos sobre o gênero (*gender* e *genre*), designando-se como estratégia contranarrativa, pois subverte as heterarquias que atravessam os corpos e as experiências subalternizadas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Me marchó hoy
Yo sé perder
Pero, ay, cómo me duele
¡Ay, cómo me duele!*

Selena, *Como la flor* (1995)

As rotas e os trânsitos possíveis traçados nesta tese são, em certa medida, parte das primeiras incursões sobre a obra de Iván Monalisa Ojeda – uma multiartista dissidente. Sem dúvida, trata-se também de uma operação que incorrerá em sentidos deslizantes, incapturáveis, transversais, buscando refletir sobre relações entre subalternidade e escrita enunciadas em *La misma nota, forever* (2014) e *Las biuty queens* (2019).

A partir de quatro eixos/temas: 1) o des*loc*amento identitário e geográfico; 2) a língua como instrumento de trabalho da travesti-*loca*; 3) a sexualidade desviante como capacidade de atravessamento do discurso hegemônico; 4) a enunciação coletiva e a construção/reafirmação de uma comunidade historicamente arrancada do mundo das palavras, esta tese sublinha a obra de Monalisa Ojeda como uma produção potencialmente *cuir* decolonial, alinhada a um projeto histórico (inacabado) que afronta e des*loca* a cisheteronormatividade, os estereótipos, as fronteiras entre as línguas, as identidades e os gêneros (*gender* e *genre*), perfazendo um espaço minoritário de criação/desejo que possibilita a resistência de um coletivo, de uma comunidade.

Este trabalho, mediante a análise não progressiva nem sequencial das narrativas que compõem as duas coletâneas de histórias em questão, evidenciou as experiências das travestis-*locas* nos Estados Unidos durante o final do século XX e início do século XXI. Na Introdução da tese, buscou-se construir uma reflexão ampla sobre a obra de Monalisa Ojeda e a contextualização da pesquisa em cena, abarcando diversas leituras e hipóteses.

No primeiro capítulo, esta tese abordou uma série de questões, incluindo os limites dos termos “latino”, “latinidades”, “*cuir*” e “literatura latina nos EUA”. Além disso, examinou a construção de discursos institucionais sobre os corpos das travestis-*locas*, a falta de representação de identidades de gênero dissidentes na cultura popular dos EUA e a produção de ausência e violência nos projetos de “visibilidade latina”; também investigou a construção subjetiva e artística de Iván Monalisa Ojeda, sua relação com a escrita e seus processos de reafirmação política.

O segundo capítulo focalizou o eixo/tema “2) a língua como o instrumento de trabalho da travesti-*loca*”, evidenciando a obra de Monalisa Ojeda como um projeto *cuir* decolonial que

desafia as hierarquias de gênero, sexualidade, corpo e língua. Isso foi explorado por meio de alguns elementos, como as oscilações no gênero gramatical, o uso combinado de inglês e espanhol, a autonomação das personagens e o uso de dialetos/expressões que dão sentido às vidas das travestis-*locas*, perfazendo uma “literatura menor”, a partir de uma “retórica do desequilíbrio”. Para esta operação, o capítulo se baseou nas reflexões de Gloria Anzaldúa, que discute as relações entre “língua” e escrita, e outros estudiosos que exploram as relações entre gênero e linguagem.

O eixo/tema 3, “a sexualidade desviante como capacidade de atravessamento do discurso hegemônico, foi abordado no terceiro capítulo. Nesse cenário, discutiu-se a prostituição, o BDSM e outras práticas sexuais desviantes a partir de um modo de leitura que os privilegia como uma forma de resistência anticolonialista e antipatriarcal, envolvendo questionamentos em torno da construção normativa do gênero e da sexualidade.

O último capítulo, por fim, analisou os textos de Monalisa Ojeda a partir de conceitos como “narrativa de comunidade”, “ciclo de contos”, “assembleia” e “cuirombismo”. Buscou-se evidenciar a construção de um locus enunciativo dissidente presente na obra da autora chilena, e como este evoca um coletivo reivindicador de direitos que confronta as normas de inteligibilidade e de cidadania, apontando para a composição de uma comunidade travesti-*loca* em Nova York.

Pode-se aferir, enfim, que as personagens de Monalisa Ojeda confluem-se, nesse meio, como duplos contaminantes: como imigrantes, desvelam a inoperância da identidade nacional inquestionável, os sentidos de nação e Estado; como travestis-*locas*-prostitutas, desconstruem o essencial “mulher” e “homem”, fundamental aos processos de colonialidade.

Estes são os corpos, as subjetividades, as atividades e os desejos produzidos por Monalisa Ojeda: travestis-*locas* que atravessam a urbanidade nova-iorquina, mediante transações de diversas ordens, usam substâncias psicotrópicas e encenam parte de um “capital ejaculatório” das metrópoles contemporâneas. Em um ritmo narrativo produtor de distensão e descontinuidade das identidades e da linguagem, essas identidades revelam a urgência de narrativas que abordem corpos e desejos em confronto com os diversos discursos (médicos, políticos, culturais e biológicos), fugindo de certas lógicas de reprodução nas quais o sistema moderno capitalista/colonial está alicerçado, como a heterossexualidade, a cisgeneridade e a branquitude.

Monalisa Ojeda, por meio dos diversos procedimentos narrativos e temáticos, as repetições, o jogo com as nomeações e com os gêneros, o traçado contínuo de uma comunidade, estabelece uma forma de decolonialidade; uma decolonialidade *cuir*, produzida no processo de desvio das imagens registradas e reafirmadas de violência; uma decolonialidade *cuir* aberta por meio de uma ordem narrativa de potência de vida, em que travestis-*locas*-imigrantes-prostitutas

reclamam e choram, mas também gargalham e gozam o desejo, a voz própria, o corpo-comunidade de um imaginário resistente, erótico e glamouroso.

A partir de uma escrita que flagra os modos de organização de conceitos como cidadania e identidade, Monalisa Ojeda utiliza uma série de situações e experiências para estabelecer combinações, repetições, modos de elaborar imagens possíveis sobre uma vivência ao mesmo tempo particular e coletiva, clandestina, imigrante e *cuir* decolonial. Uma própria dimensão conceitual e delimitadora em torno das narrativas, nesse sentido, aparece impossibilitada: figuram-se como contos, mas a brevidade temporal latente e os interstícios autobiográficos assemelham-se a crônicas.

No entanto, esta “zona de indefinição” da obra de Monalisa Ojeda resulta em um componente importante para entender os modos de construção e deslocamento investidos temática e formalmente, uma vez que o vocabulário maleável, deslizante, deslocado, é a forma de expressão empregada pela autora para reafirmar a dissidência de suas *locas*, a partir de uma mirada interseccional, alternando-se entre o masculino e o feminino – um *cuir* decolonial – muitas vezes fora da normatividade dicionarizada.

Ao trabalhar nas fronteiras dos gêneros (*gender* e *genre*), elabora-se um inventário de *travas* e *histórias* (e *histórias de travas*) que deslizam pelas convenções estabelecidas para o “ficcional” e o “real”, assim como para o “masculino” e o “feminino”. Essas noções, então, não são opostas, mas se constituem como esferas que se contaminam e regurgitam um exercício de criação calcado na urgência enunciativa e na existência simbólica de corpos atravessados pela lei e controle do Estado.

O projeto literário que sustenta as narrativas de Monalisa Ojeda, assim, tem claramente o objetivo de subverter a condição (neo)colonial, desafiando – no corpo textual – o poder que controla e domina, anulando e desvalorizando a subjetividade, os saberes e os desejos das travestis-*locas*. A partir de um lócus de enunciação coletivo e comunitário, Monalisa Ojeda produz um espaço de resistência e de significação, no qual a escrita é motor de busca, rememoração e reafirmação política.

Por meio das narrativas de Monalisa Ojeda, pode-se vislumbrar a literatura como essa arte pela qual inventamos mundos novos, possíveis, utópicos, inimaginados. Pela palavra compartilhada das travestis-*locas*, nos acuíerlombamos, buscamos outras gramáticas, outros desejos, olhares, outras formas de gozar e falar – pois apesar de toda violência transfóbica, de toda sentença de morte enunciada pela “falsa boca paterna”, as palavras das travestis-*locas* permanecem, como memória – uma semente/ato contra o esquecimento.

REFERÊNCIAS

- ABI-KARAM, A.; GABRIEL, K. (eds.). **We Want It All: An Anthology of Radical Trans Poetics**. New York: Nightboat Books, 2020.
- ABREU, R. L. *et al.* “Why can’t I Have the Office Jobs?”: Immigrant Latinx Transgender Peoples’ Experiences with Seeking Employment. **Journal of Career Development**, v. 50, n. 1, p. 20-36, 2023.
- ACEVEDO, D. C.; ROSÁRIO, M. A.; NEGRÓN, L. (eds.). **Los otros cuerpos: antología de temática gay, lésbica y queer desde Puerto Rico y su diáspora**. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2007.
- AIRA, C. **Copi**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2003.
- AIZURA, A. Z. *et al.* Decolonizing the transgender imaginary [Special issue]. **Transgender Studies Quarterly**, v. 3, n. 1, 2014.
- AIZURA, A. Z. Trans feminine value, racialized others and the limits of necropolitics. *In*: HARITAWORN, J.; KUNSTMAN, A.; POSOCCO, S. (eds.). **Queer Necropolitics**. Abingdon/ Oxon, 2014, p. 129-148.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. (Mais) culinos: outras possibilidades de corpos e gêneros para as carnes sexuadas pela presença de um pênis. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História**, v. 17, n. 29, p. 260-281, 2020.
- ALCOFF, L. M. Latino vs. Hispanic: The politics of ethnic names. **Philosophy & Social Criticism**, v. 31, n. 4, p. 395-407, 2005.
- ALDAMA, F. L. Postcolonial Imaginings: A Conversation with Hari Kunzru. **Interdisciplinary Literary Studies**, v. 8, n. 1, p. 110–117, 2006.
- ALLEN, S. L. **Real Queer America**. Boston: Little Brown and Company, 2019.
- ALMEIDA, S. R. G. Mulheres tão diferentes que éramos: a escritora contemporânea e as narrativas cosmopolitas na aldeia global. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010, p. 12-22.
- ALMODÓVAR, P. Recomendaciones. **El Diálogo**, 2020. Disponível em: https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/recomendaciones-historias-confinamientos_129_1211103.html. Acesso em: 29 jul. 2023.
- ALVARADO, M. **Greyhound Americans**. Saturnalia Books, 2022.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRÉS ROJAS, H. El origen mitológico del travesti neoyorquino. **Letras em Linha**, Universidad Alberto Hurtado, 2015. Disponível em: <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/el-origen-mitologico-del-travesti-neoyorquino/>. Acesso em: 21 jun. 2023.

ANDRÉS ROJAS, H. La narración de lo colectivo en Iván Monalisa Ojeda como forma de sobrevivir a la deshumanización de las vidas de las travestis. *In*: ADRIAZOLA, Juan José; VALENZUELA, Luis (eds.). **Materiales desplazados**: diez ensayos sobre las condiciones de la representación en la literatura chilena. Santiago: Expedientes, 2020, p. 121-136.

ANZALDÚA, G. **Borderlands: the new mestiza/ La frontera**. San Francisco: Aunt. Lute, 1987.

ANZALDÚA, G. Como domar uma língua selvagem. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 39, p. 297-309, 2009.

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 01, p. 229-236, 2000.

ANZALDÚA, G.; MORAGA, C. **This bridge called my back**. Writings of Radical Women of Color. São Francisco: Aut lute books, 1981.

APARICIO, F. R. (Re) constructing latinidad: The challenge of latina/o studies. *In*: FLORES, Juan; ROSALDO, Renato. (Eds.). **A Companion to Latina/o studies**. New Jersey: John Wiley & Sons, 2017, p. 39-48.

APPERSON, G. L. **English proverbs and proverbial phrases**: a historical dictionary. London: J. M. Dent/New York, Dutton, 1929.

APOYO POSITIVO; MONALISA OJEDA, I. **Bendita tú eres, Monalisa Ojeda**. 2021. Disponível em: <https://apoyopositivo.org/blog/benditamonalisa/>. Acesso em: 28 jul. 2023.

ARROYO, M. G. **Outros sujeitos, outras pedagogias**. Editora Vozes: Petrópolis, 2013.

ARZABA ESCOBAR, D. A. Cuento de una mujer transgénero en Santa Martha. *In*: GÁRATE, I. G. *et al.* **Desde adentro**: libertad a través de la escritura. Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México: Ciudad de México, 2020, p. 15-18.

ASHCROFT, B. **A Voz de Caliban**. London/New York: Routledge, 2008.

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Dicionário de americanismo. **Chimba**. 2010. Disponível em: <https://www.asale.org/damer/chimba>. Acesso em: 03 dez. 2023

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Dicionário de americanismo. **Fumigada**. 2010. Disponível em: <https://www.asale.org/damer/fumigado>. Acesso em: 03 dez. 2023.

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Dicionário de americanismo. **Verga**. 2010. Disponível em: <https://www.asale.org/damer/verga>. Acesso em: 8 jan. 2023.

AWADALLA, M.; MARCH-RUSSELL, P. (orgs.). **The Postcolonial Short Story**: Contemporary Essays. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. p. 1-14.

BAÉRE, F.; ZANELLO, V. Suicídio e masculinidades: uma análise por meio do gênero e das sexualidades. **Psicologia em estudo**, v. 25, p. e44147, 2020.

BAHAMONDES, P.; MONALISA OJEDA, I. Aún faltan voces trans que hablen desde la literatura. **La Tercera**, 2019. Disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2019/11/07/ivan-monalisa-faltan-voces-trans/>. Acesso em: 06 out. 2020.

BAKSHI, S. The Decolonial Queer Artist is Present and Refuses to Forget, 2018. Disponível em: <https://hal.science/hal-01946137/document>. Acesso em: 21 jun. 2023.

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013.

BARDOLPH, J. Preface. In: BARDOLPH, J. **Short Fiction in the New Literatures in English**: Proceedings of the Nice Conference of the European Association for Commonwealth Literature & Language Studies. Nice: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1988, p. i-iii.

BARQUET, J. J. A literatura hispana dos Estados Unidos: reflexões começando o século XXI, **Revista Brasileira do Caribe**, v. XVI, n. 30, p. 109-138, 2015. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/4024>. Acesso em: 04 jun. 2020.

BARNHART, D.; MAHAN, I. (eds.). **Women of Resistance**: Poems for a New Feminism. New York: OR Books, 2018.

BARZOTTO, L. A. A construção da identidade cultural por meio do texto literário pós-colonial: Brasil e Guiana. In: PINHEIRO, A. S. ; BUNGART NETO, P. (Org.). **Estudos culturais e contemporaneidade**: literatura, história e memória. Dourados: Editora da UFGD, 2012, p. 81-107.

BATALHA, M. C. O que é uma literatura menor?/What is a minor literature?. **Revista Cerrados**, v. 22, n. 35, 2013.

BATES, H. E. The Modern Short Story: Retrospect. In: MAY, Charles E. (org.). **Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1976, p. 72-79.

BELIZÁRIO, F. Travesti es una mujer con cuatro cojones y diez sentidos: experiencias de trabajadoras sexuales brasileñas trans en Barcelona. In: OLIVIERI, Chiara; ORTEGGA SANTOS, Antonio. **Decolonizando Identidades**. Pertenencia y Rechazo de/desde el Sur Global, 2017, p. 107-117.

BELIZÁRIO, F. B. **Travestis brasileiras no sul da Europa**: subalternidade e reconhecimento nas fronteiras do gênero e sexualidade. Tese (Doutorado em Pós-Colonialismo e Cidadania Global), Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2019.

BENEDETTI, M. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENTO, B. Família: entre o Santo Graal e o exílio. **Revista Cult**, 2015. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/familia-entre-o-santo-graal--e-o-exilio/>. Acesso em: 02 ago. 2021.

BENTO, B. Transfeminicídio: violência de gênero e o gênero da violência. In: COLLING, L. (org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 43-67.

BENTO, B. Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação? **Cadernos Pagu**, n. 53, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8653413>. Acesso em: 22 ago. 2020.

BERROUT, J. **Portland Diary**: short stories. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

BERUTTI, E. B. **Gays, lésbicas, transgenders**: o caminho do arco-íris na cultura norte-americana. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BHABHA, H. The right to narrate. **Harvard Design Magazine**, Cambridge, Summer, 2014. Disponível em: <https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/the-right-to-narrate/>. Acesso em: 5 set. 2023.

BIANCHI, P. D. Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos. **Orbis Tertius**, v. 14, n. 15, 2009.

BIZZARRI, G. **‘Performar’ Latinoamérica**: Estrategias queer de representación y agenciamento del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporânea. Ledizioni: Milano, 2020.

BOGATIN, M. The Immigration and Nationality Act and the Exclusion of Homosexuals: Boutilier v. INS Revisited. **Cardozo Law Review**, v. 2, n. 2, p. 359-396, 1981.

BOST, S.; APARICIO, F. R. (eds.). **The Routledge companion to Latino/a literature**. London/New York: Routledge, 2012.

BOURDIEU, P. L'illusion biographique. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**. v. 62-63, jun., p. 69-72, 1986.

BRITES, R. E. Uma trava-língua na boca hegemônica. **Engajamundo**, 2018. Disponível em: <https://engajamundo.org/uma-trava-lingua-na-boca-hegemonica/>. Acesso em: 9 mar. 2024.

BRUDZINSKI, M. Translator's Note. In: MONALISA OJEDA, I. **Never, ever ever, coming down**. Nova York: Sangría Legibilities, 2016, p. 163-177. (Bilingual edition)

BUTLER, J. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, J. **Deshacer el género**. Tradución Patricia Soley-Beltrán. Barcelona: Paidós, 2006.

BUTLER, J. **Precarious Life**: the powers of mourning and violence. London/NY: Verso, 2004.

BUTLER, J.; SPIVAK, G. **Quem canta o Estado-nação?** Língua, política, pertencimento. Trad. Vanderlei Zacchi e Sandra Goulart Almeida. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2018.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CAMARANO, P. A.; JÚNIOR, A. F. François Sagat e o corpo dis(cu)rsivo. MOURA, I.; MONTEIRO, N.; PERUZZO, R.; AFONSO-ROCHA, R. **Cutucando o cu do cânone:** insubmissões teóricas e desobediências epistêmicas. Salvador: Devires, 2022, p. 165-177.

CAMARGO, Flávio Pereira *et al.* Apresentação do dossiê Hibridismo e inespecificidade em romances contemporâneos: Apresentação. **Signótica**, v. 33, 2021.

CAMINERO-SANTANGELO, M. Latinidad. In: BOST, S.; APARICIO, F. R. (eds.). **The Routledge companion to Latino/a literature**. London/New York: Routledge, 2012, p. 13-24.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2006.

CAMDEN, W. **Remains Concerning Britain**. 7th ed. London: Flower de Luce/ London: Peacock, 1674.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira:** momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CARRILLO, H. Sexual migration, cross-cultural sexual encounters, and sexual health. **Sexuality Research & Social Policy**, v. 1, p. 58-70, 2004.

CARVALHO, R. **Manifesto Transpofágico**. São Paulo: Editora Monstra, 2022.

CASHMAN, H. R. **Queer, latinx, and bilingual:** Narrative resources in the negotiation of identities. New York: Routledge, 2018.

CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. “Prólogo – Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Orgs). **El giro decolonial:** reflexiones para una deversidad epistémica más allá del capitalismo glo-bal. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 9-23.

CHAVES, L. A. Fronteiras deslocadas: gênero e sexualidade na escrita autobiográfica de *E se eu fosse puta*, de Amara Moira. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress (Anais Eletrônicos)**, Florianópolis, 2017, p. 1-13.

CHAVES, L. A.; BERTOLINO, L. M. J. A produção ficcional de autoria trans no contexto da “Cole-Sã Escrivências” ou *O que pode um corpo que não aguenta mais?* In: ALMEIDA, J. S.; SANTOS, E. M. (orgs). **O corpo encena:** na Literatura e em outras Artes. São Luís: EDUFMA, 2022, p. 10-22.

CHÁVEZ, K. R.; LUIBHÉID, E. Introduction. In: LUIBHÉID, E.; CHÁVEZ, K. R. (orgs.). **Queer and trans migrations: Dynamics of illegalization, detention, and deportation.** Chicago: University of Illinois Press, 2020, p. 1-16.

CHÁVEZ, K. R. **Queer migration politics: Activist rhetoric and coalitional possibilities.** Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2013.

CLARK, C. W. **Queering Memory and National Identity in Transcultural U.S. Literature and Culture.** London: Palgrave Macmillan Cham, 2020.

COELHO, S. Por um feminismo queer: Beatriz Preciado e a pornografia como pre-textos. **Ex aequo**, v. 20, p. 29-40, 2009.

COLLINS, P. H.; BILGE, S. **Intersectionality.** Cambridge: Polity Press, 2016.

COLLING, L.; LEOPOLDO, R. Por uma ética da passividade. In: SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. (org.). **Pelo Cú: Políticas Anais.** Belo Horizonte: Letramento, 2016. p. 9-17.

COMBINATO, D. S.; CROCCO, F. L. T. A literatura empenhada em Antonio Candido. **Via Atlântica**, v. 1, n. 35, p. 137-154, 2019.

CORTEZ, J. (ed.). **Virgins, Guerrillas, & Locas: Gay Latinos Writing on Love.** Berkeley, CA: Cleis Press, 1999.

COTO, A. F. G. Is There a Transgender Literature in Latin America and the Caribbean?. **Chasqui**, v. 49, n. 1, p. 276-295, 2020.

COTTEN, T. (Ed.). **Transgender migrations: The bodies, borders, and politics of transition.** New York: Routledge, 2012.

CRENSHAW, K. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity, Politics and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991.

CRESCI, K. L. **La invención del canon literario latino en Estados Unidos.** Tesis de doctorado. Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

CRUZ-MALAVÉ, A. **Queer Latino Testimonio**, Keith Haring, and Juanito Xtravaganza: Hard Tails. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

CUNHA, P. R. F. **American way of life: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950.** Tese (Doutorado em Comunicação e Práticas do Consumo) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2017.

DAVIS, A. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: Difel, 2018.

de la tierra, t. **Píntame una mujer peligrosa**, Buffalo/New York: Chibcha Press, 2005.

DE MORAIS, F. **Analítica quare: como ler o humano.** Salvador: Devires, 2020.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DELGADO LOPERA, J. **¡Cuéntamelo! Oral Histories by LGBT Latino Immigrants**. San Francisco: Aunt Lute Books, 2014.

DERRIDA, J. Signature Event Context. *In*: DERRIDA, J. **Limited Inc.**, translated by S. Weber and J. Mehlman. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1991, p. 1-23.

DERRIDA, J. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DESTEPHANO, M. T. Is there a Truly “Latino” Canon? Language, Literature, and the Search for Latino Identity and Power. **Journal of Hispanic Higher Education**, v. 1, n. 2, p. 99-110, 2002.

DÍAZ OLIVA, A.; MONALISA OJEDA, I. Iván Monalisa, el escritor chileno trans que triunfa en Nueva York. **La Tercera**, 2019. Disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2019/02/11/ivan-monalisa-escritor-trans/>. Acesso em: 28 jul. 2023.

DÍAZ-BENÍTEZ, M. E.; FÍGARI, C. **Prazeres dissidentes**. Rio de Janeiro: Garamond Universitaria, 2009.

DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, H. **Translating the Queer: Body Politics and Transnational Conversations**. London: Zed Books, 2016.

DOTY, A. **Making things perfectly queer: Interpreting mass culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

DRISKILL, Qwo-Li *et al.* (Eds.). **Sovereign Erotics: A Collection of Two-Spirit Literature**. Arizona: University of Arizona Press, 2011.

DU BOIS, W. E. B. **Strivings of the Negro people**. Virginia: University of Virginia Library, 1996.

DUNN, M.; MORRIS, A. **The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition**. Nova York: Twayne Publishers, 1995.

EL VIAJE de Monalisa. Direção de Nicole Costa. Produção de Gregory Costa e Daniela Camino. Nova York: Mímre Producciones, 2019, 93 min.

EPPS, B.; VALENS, K.; JOHNSON-GONZÁLEZ, B. (Eds): **Passing Lines: Sexuality and Immigration**. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

ESPINOSA-MIÑOSO, Y. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. **El Cotidiano**, n. 184, p. 7-72, marzo-abril, 2014.

ESTEBAN, M. L.; TÁVORA, A. El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas. **Anuario de Psicología**, n. 39, v. 1, p. 59-73, 2008.

EVARISTO, C. **Olhos d’água**. Pallas: Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2016.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

FARIAS DE ALBUQUERQUE, F.; JANNELLI, M. **Princesa**. Roma: Sensibili alle foglie, 1994.

FERNÁNDEZ, J. **Cuerpos desobedientes**: travestismo e identidad de género. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

FIGUEROA EDIDI, L. D. **Yemaya's Daughters**. Independently published, 2014.

FLIP - FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY. **mesa 8 | Transições, com Caetano Veloso e Paul B. Preciado - áudio original**. 5 dez. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MxVB_lbOu8U. Acesso em: 22 fev. 2024.

flores, v. **Interrupciones. Ensayos de poética activista**. Neuquén: Editora La Mondonga Dark, 2013.

FORTIER, A. 'Coming home' Queer migrations and multiple evocations of home. **European Journal of Cultural Studies**, v. 4, n. 4, p. 405-424, 2001.

FORTIER, A. Queer diaspora. **Handbook of lesbian and gay studies**, p. 183-197, 2002.

FOSTER, D. W. "Espanhol queer", "português queer": notas para investigação. FOSTER, D. W. **Sexualidades e identidades culturais**. Organizadores: João Luis Pereira Ourique e Lizandro Calegari; tradutores: Aline Coelho da Silva. *et al.* 2. ed. Pelotas: Ed. UFPel, 2020, p. 242-258.

FOUCAULT, M. **A história da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FUENTEALBA, C. **Celebración de Sangría Legibilities, en New York**. 2015. Disponível em: <https://yofui.com/?evento=5969&foto=336461>. Acesso em: 18 jan. 2024.

GALHARDO, B. **À escuta dos pés**: caminhada e dança em "Notícias de América". Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

GARRAMUÑO, F. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARBER, M. B. **Vested interests**: Cross-dressing and cultural anxiety. London/New York: Routledge 1992.

GARZÓN, M. T. Si te dicen perra... tienen razón. Representación, identidad política y ciberfeminismo en "Perrahabl@". **Nómadas (Col)**, n. 23, p. 195-201, 2005.

GILMORE, R. W. **The Golden Gulag**: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California. Los Angeles: University of California Press, 2007.

GOMES, M. Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano. **Rilce. Revista de Filología Hispánica**, v. 16, n. 3, p. 557-583, 2000.

GÓMEZ DE SILVA, G. **Diccionario breve de mexicanismos**. México: Academia Mexicana/Fondo de Cultura Económica, 2001.

GONZÁLEZ, M. M. La loca. **Transgender Studies Quarterly**, v. 1, n. 1-2, p. 123-125, 2014.

GONZÁLEZ, R. **Butterfly boy**: Memories of a Chicano mariposa. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.

GONZÁLEZ, R. “Iván Monalisa Ojeda: ‘Hoy Nueva York es una gran morgue, parece ciencia ficción’”. **La Tercera**, 2020. Disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2020/04/13/ivan-monalisa-ojeda-hoy-nueva-york-es-una-gran-morgue-parece-ciencia-ficcion/>. Acesso em: 23 jul. 2023.

GOPINATH, G. **Impossible desires**: Queer diasporas and South Asian public cultures. Duke New York: University Press, 2005.

GREGORI, M. F. **Prazeres perigosos**: erotismo, gênero e limites da sexualidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUERRA, E. (Ed.). **Latin lovers**: True stories of Latin men in love. New York: Painted Leaf Press, 1999.

GUIÑANSACA, S.; GRANDE, R. **Somewhere We Are Human**: Authentic Voices on Migration, Survival, and New Beginnings. New York: HarperVia, 2023.

GUTIERREZ, M. **Indigenous Woman**. Independently published, 2018.

GUZMÁN, M. “Pa’ La escuelita con mucho cuida’o y por la orillita”: a journey through the contested terrains of the nation and sexual orientation. In: GUZMÁN, Manolo. **Puerto Rican Jam**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 202-228.

HALBERSTAM, J. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe Editora, 2020.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais.. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D. *et al.* **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

HARITAWORN, J.; KUNSTMAN, A.; POSOCCO, S. Introduction. In: HARITAWORN, J.; KUNSTMAN, A.; POSOCCO, S. (eds.). **Queer Necropolitics**. Abingdon/ Oxon, 2014, p. 1-21.

HARRISON, M. Reading the marriage plot. **Journal of Family Theory & Review**, v. 6, n. 1, p. 112-131, 2014.

HENRÍQUEZ SILVA, J. **#SoyPuto**. Sin lugar: profundo, 2015.

HERNANDEZ, F. **Hood Criatura**. Kansas City: Sundress Publications, 2020.

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

HESTERMANN, S. **Meeting the Other—Encountering Oneself**: Paradigmen der Selbst- und Fremddarstellung in ausgewählten anglo-indischen und indisch-englischen Kurzgeschichten. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2003.

hooks, b. **Black looks**: Race and representation. Boston: South End Press, 1992.

hooks, b. Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens. **Revista Estudos Feministas**, v. 16, p. 857-864, 2008.

HOPENHAYN, D.; MONALISA OJEDA, I. Iván Monalisa Ojeda, escritor transgénero: “Yo cuento el high, no hay tiempo para mensajes ni huevás”. **The Clinic**, 2014. Disponível em: <https://www.theclinic.cl/2014/11/06/ivan-monalisa-ojeda-escritor-transgenero-yo-cuento-el-high-no-hay-tiempo-para-mensajes-ni-huevas/>. Acesso em: 23 set. 2023.

HUNTER, A. **The Cambridge Introduction to the Short Story in English**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HUTCHINSON, P. **Legislative History of American Immigration Policy, 1789-1965**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

I ACEVEDO. La literatura ayuda a mucha gente a sobrevivir. **Grupo La Provincia**, 2019. Disponível em: <https://www.grupolaprovincia.com/cultura/i-acevedo-la-literatura-ayuda-a-mucha-gente-a-sobrevivir-337752>. Acesso em: 28 jun. 2023.

IGNATIEV, N. **How the Irish Became White**. New York: Routledge, 1995.

INÁCIO, E. C. Sobre Geni e Gisberta: baladas e amores trágicos (ou um relato de uma experiência estética dupla, acompanhado de alguns poetas e poemas). In: LUGARINHO, M. C. (org.). **Do inefável ao afável**: ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos queer. Manaus: UEA Edições, 2012, p. 31-38.

INÁCIO, E. “Queer avant la lettre”: sobre sapas, tangerinas, jacarés e lobisomens. **Cadernos de Literatura Comparada**, n. 39, p. 25-38, 2018.

INGRAM, F. L. **Representative short story cycles of the twentieth century**: studies in a literary genre. Paris: Walter de Gruyter, 1971.

JACKSON, J.; MONALISA OJEDA, I. The PEN Ten: An Interview with Iván Monalisa Ojeda, Translated by Hannah Kauders. **Pen America**, 2021. Disponível em: <https://pen.org/the-pen-ten-ivan-monalisa-ojeda-translated-by-hannah-kauders/>. Acesso em: 28 jul. 2023.

JACOBS, S.; THOMAS, W.; LANG, S. (Ed.). **Two-spirit people**: Native American gender identity, sexuality, and spirituality. Champaign: University of Illinois Press, 1997.

JANSEN, B. Introduction. In: JANSEN, B. (org.). **Narratives of Community in the Black British Short Story**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018, p. 1-34.

JARA, S. Género literario y género sexual: la escritura anárquica de El baile de las locas de Copi. Programa Universitario de Diversidad Sexual (CEI-UNR). **II Coloquio Internacional - Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual**: teoría, crítica, praxis. Rosario, 27 y 28 de junio de 2013.

JOHNSON, E. P. "Quare" studies, or (almost) everything I know about queer studies I learned from my grandmother. **Text and Performance Quarterly**, v. 21, n. 1, p. 1-25, 2001.

JOHNSON, E. P.; RIVERA-SERVERA, R. H. (Ed.). **Blacktino queer performance**. Durham: Duke University Press, 2016.

KING, N.; SCOTT, T. **Queer & Trans Artists of Color**: Stories of Some of Our Lives. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

KINGSLEY, D. Elm Street's Gothic Roots: Unearthing Incest in Wes Craven's 1984 Nightmare. **Journal of Popular Film and Television**, v. 41, n. 3, p. 145-153, 2013.

KLONARIS, H.; RABIYAH, A. (Eds.). **Writing the Walls Down**: A Convergence of LGBTQ Voices. Trans-Genre Press, 2015.

KNEPPER, W. **Postcolonial Literature**. London: York Press, 2011.

KORTE, G.; GOMEZ, A. Trump ramps up rhetoric on undocumented immigrants: 'These aren't people. These are animals'. **Usa Today**, 2018. Disponível em: <https://www.usatoday.com/story/news/politics/2018/05/16/trump-immigrants-animals-mexico-democrats-sanctuary-cities/617252002>. Acesso em: 29 jul. 2020.

LA FOUNTAIN-STOKES, L. "De sexilio(s) y diáspora(s) homosexual(es) latina(s): El caso de la cultura puertorriqueña y nuyorican queer". **Debate feminista**, Distrito Federal, México, v. 29, p. 138-157, 2004.

LA FOUNTAIN-STOKES, L. La política queer del espanglish. **Debate feminista**, v. 33, p. 141-153, 2006.

LA FOUNTAIN-STOKES, L. **Queer Ricans**: cultures and sexualities in the diaspora. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

LA FOUNTAIN-STOKES, L. Epistemología de la loca: localizando a la transloca en la transdiáspora. In: FALCONÍ TRÁVEZ, D.; CASTELLANOS, S.; VITERI, M. A. (Eds.). **Resentir lo queer en América Latina**: diálogos desde/con el Sur. Barcelona y Madrid: Egales, 2014, p. 133-145.

LA FOUNTAIN-STOKES, L. Queering Latina/o Literature. In: GONZÁLEZ, John Morán. (org.). **The Cambridge Companion to Latina/o American Literature**. New York: Cambridge University Press, 2016, p. 178-194.

LA FOUNTAIN-STOKES, L. **Translocas**: The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.

LA FOUNTAIN-STOKES, L. The life and times of trans activist Sylvia Rivera. In: RAMOS-ZAYAS, A. Y; RÚA, M. M. (eds). **Critical dialogues in Latinx studies: A reader**. New York: New York University Press, 2021, p. 241-253.

LA FURCIA, A. Jellyfish Antics [Las travesuras de las medusas]: Belleza, individuación y experiencias trans en el Caribe insular colombiano. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 113-161, mai./ago. 2022.

LEAL, a. C. **Ex/orbitâncias**: os caminhos da deserção de gênero. São Paulo: GLAC Edições, 2021.

LEMEBEL, P. **Poco hombre**: escritos de uma bicha terceiro-mundista. Trad. Mariana Sanchez. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2023.

LENKERSDORF, C. **Filosofar en clave tojolabal**. México: M.A. Porrúa, 2002.

LIGGINS, E.; MAUNDER, A.; ROBBINS, R. **The British Short Story**. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

LIMA, L. Introduction: Genealogies of Queer Latino Writing. LIMA, L.; PICANO, F. (Ed.). **Ambientes**: New Queer Latino Writing. Madison: University of Wisconsin Press, 2011, p. 3-13.

LOPES, H. P.; PERES, W. S.; SALES, A. Prazeres, práticas sexuais e abjeção: travestis, transexuais e os limites em ser “gente”. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 32, p. 306-317, 2021.

LÓPEZ, A. La fruición de lo múltiple: la retórica de la impureza en la poesía de Tato Laviera, **Anclajes**, v. 16, n. 2, p. 19-37, 2012. Disponível em: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/106>. Acesso em: 04 jun. 2020.

LÓPEZ, A. **Hacia una poética de la fruición y el desvío**: la categoría de extraterritorialidad en la poesía niuyorriqueña de Tato Laviera. Tesis de Doctorado en Letras Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación U.N.L.P. 2014.

LÓPEZ, A. Nuevas instancias transculturales de la literatura latinoamericana: la tradición latina de los Estados Unidos, **Amerika**, n. 13, p. 1-13, 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/6918>. Acesso em: 04 jun. 2020.

LORDE, A. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LOUVEL, L. ‘Silence Will Speak’—Encoding the Short Story: For Brevity’s Sake. In: GÖRTSCHACHER, W.; KLEIN, H. (orgs.). **Tale, Novella, Short Story**: Currents in Short Fiction. Tübingen: Stauffenburg, 2004. p. 249-261.

LUGONES, M. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**, n. 9, p.73-102, 2008. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1794-24892008000200006&lng=en&nrm=iso&tlng=es. Acesso em: 15 jun. 2020.

LUIBHÉID, E. **Entry Denied**: Controlling Sexuality at the Border. University of Minnesota Press: Minneapolis/ London, 2002.

LUIBHÉID, E.; CANTÚ JR, L. (eds.). **Queer Migrations**: sexuality, U.S Citizenship, and Border Crossings. University of Minnesota Press: Minneapolis/London, 2005.

MAIA, B. S. R.; DE MELO, V. D. S. A colonialidade do poder e suas subjetividades. **Teoria e Cultura**, v. 15, n. 2, 2020.

MAIA, H. T. C. **O Devir-Darkroom e a literatura hispano-americana**: a escritura queer de Néstor Perlongher e Copi. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MAIA, H. T.; REIS, L. M. F.; LUGARINHO, M. Trânsitos, travessias e transições: corpo e espaço na literatura ibero-americana. **Iberic@ I**, n. 19, p. 3-6, 2021.

MANALANSAN IV, M. F. Queer intersections: Sexuality and gender in migration studies. **International migration review**, v. 40, n. 1, p. 224-249, 2006.

MANRIQUE, J.; DORIS, J. (eds.). **Besame Mucho**: New Gay Latino Fiction. New York: Painted Leaf Pr, 1999.

MARCH-RUSSELL, P. **The Short Story**: An Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (org.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 19-36.

MARIANI, B. S. C. Nome próprio e constituição do sujeito. **Letras**, Santa Maria, v. 24, n. 48, p. 131-141, jan./jun. 2014.

MATELO, G. Short Story Cycle/Cuentos integrados: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo. In: CRISTÓFALO, A.; LEDESMA, J.; BONIFATTI, K. (eds.). **Actas del IV Congreso Internacional de Letras**. Buenos Aires: UBA, 2010, p. 2207-2212.

MATTHEWS, B. The Philosophy of the Short-Story. In: MAY, C. E. (org.). **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994 [1901], p. 73-80.

MAUREIRA SOLÍS, I. La deconstrucción del nombre propio en la nominación travesti. **Alpha (Osorno)**, n. 29, p. 155-165, 2009.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCKEE, L. **White supremacy and patriarchal cisgenderism in US nation-building and resistance by transgender and non-binary people of colour**. Tese de Doutorado. University of British Columbia, 2018.

MCLEMORE, A. **When the Moon Was Ours**: a novel. Wednesday Books, 2018.

MELO E CASTRO, P. Em torno do fim: Goa tardo-colonial no ciclo de contos Monção (1963) de Vimala Devi. **Via Atlântica**, v. 36, p. 16-41, 2019.

MELT, H. (org.). **Subject to Change**: Trans Poetry & Conversation. Little Rock: Sibling Rivalry Press, 2017.

MENDOZA VERA, S. La claridad (2020), de Marcelo Luján: una lectura como ciclo de cuentos. **Estudios Románicos**, v. 30, 2021.

MENDOZA, B. La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano. **Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano**, v. 1, p. 19-36, 2010.

MERRIAM-WEBSTER. **Camp**. s/d. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/camp>. Acesso em: 9 dez. 2023.

MESSER, L. C. **Queer Migrant Culture**: Undocumented Queer Latinos and Queer Clubs in Phoenix. Ph. D dissertation; Arizona State University, 2010.

MIGNOLO, W. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 34, n. 1, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, W. D. **Histórias locais/Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Almeida. Belo Horizonte: EDUEFMG, 2020.

MIRANDA, R.; MONALISA OJEDA, I. Entrevista a Iván Monalisa Ojeda: “Mi escritura es callejera”. **Revista Temporales**, 2015. Disponível em: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/entrevista-ivan-monalisa-ojeda-mi-escritura-es-callejera/>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MISKOLCI, R. Reflexões sobre normalidade e desvio social. **Estudos de Sociologia**, n. 13, p. 109-126, 2003.

MOGROVEJO, N. **Del sexilio al matrimonio**: ciudadanía sexual en la era del consumo liberal, migración y sexilio político; madres lesbianas, familias resignificadas; poco sexo, más clase y mucha raza. 2. ed. Ciudad de México: Centro de Documentación y Archivo Histórico Lésbico de México, América Latina y Caribe Nancy Cárdenas: Escuela para la Libertad de las Mujeres Siembra Autonomía, Cosecha Libertad: Coletivo Editorial Pez en el Árbol, 2017.

MOIRA, A. **E se eu fosse puta**. São Paulo: Hoo, 2016.

MOLINER, M. **Diccionario de uso del español, I. A-G**. Madrid: Gredos, 1966.

MOLLOY, S. **Vivir entre lenguas**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016.

MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MONALISA OJEDA, I. **Lolita, again**. Santiago de Chile: Sangría Editora, 2015.

MONALISA OJEDA, I. La visita de Lady Giuliani. **The Clinic**, 2016. Disponível em: <https://www.theclinic.cl/2016/06/19/columna-de-ivan-monalisa-ojeda-la-visita-de-lady-giuliani/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

MONALISA OJEDA, I. **Never, ever ever, coming down**. Translated by Marc Brudzinski. New York: Sangría Legibilities, 2016. (Bilingual edition)

MONALISA OJEDA, I. **Las biuty queens**. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

MONALISA OJEDA, I. Entrevista a Óscar Contardo – Diálogos magistrales de Santiago en 100 palabras en el mes del libro. Santiago, 2021. Disponível em:

<https://www.facebook.com/Santiagoen100palabras/videos/169212628424385/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MONTAJE DOCUMENTAL: Ivan Monalisa. Direção de Gabriela Romero e Joaquín Nercasseau. Santiago de Chile, 2020. (4:40 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tNLW2oElM5U>. Acesso em: 14 jan. 2024.

MONTESINOS, E. Iván Monalisa Ojeda: Los dos espíritus de un artista transgénero. **El Desconcierto**, 2019. Disponível em: <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2019/09/20/ivan-monalisa-ojeda-los-dos-espiritus-de-un-artista-transgenero.html>. Acesso em: 23 jul. 2023.

MORA, G. Silendra, ciclo cuentístico. **Revista Chilena de Literatura**, p. 113-119, 1990.

MORALES, B. L. La construcción de “la loca” en dos novelas chilenas: El lugar sin límites de José Donoso y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel. **Acta literaria**, n. 42, p. 79-102, 2011.

MORALES, E. **Living in Spanglish**: The Search for Latino Identity in America. St. Martin's Griffin: New York, 2003.

MORAGA, C. **Loving in the War Years**: lo que nunca paso por sus labios. Boston: South End P, 1983.

MORENO VEGA, M. Resistance and Affirmation in African Diaspora Latin Communities. **Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics**, v. 7, p. 78-83, 1993.

MORENO, B. **The Statue of Liberty**. Mount Pleasant: Arcadia Publishing, 2004.

MOTA, A. M. V. **Para além da dor**: fantasias de prazer, poder e entrega. Um estudo sobre bondage e disciplina, dominação e submissão e sadomasoquismo. Dissertação (Mestrado Integrado de Psicologia), Faculdade de Psicologia e de Ciências - Educação da Universidade do Porto, Portugal, 2011.

MUÑOZ, J. E. **Disidentifications**: Queers of color and the performance of politics. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1999.

MUÑOZ, J. E. **Cruising Utopia**: the Then and There of Queer Futurity. New York: NYU Press, 2009.

MURDOCCO, M. Doblemente Audaz: Las memorias de una exprostituta transgénero y un clamor por proteger a los trabajadores de sexo. **palabra**: a multi-media platform of National Association of Hispanic Journalists (NAHJ), 2021. Disponível em: <https://www.palabranahj.org/archive/doblemente-audaz>. Acesso em: 07 jul. 2023.

NAIMOU, A. Short Fiction, Flash Fiction, Microfiction. In: MILLER, Joshua (Ed.). **The Cambridge Companion to Twenty-First Century American Fiction**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2021, p. 21-42.

NAKISKA, T. The legacy of Venus Xtravaganza. **Dazed**, 2013. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/17921/1/the-legacy-of-venus-xtravaganza>. Acesso em: 23 set. 2023.

NASCIMENTO, S. M. Cinema e corpo na contemporaneidade antiutópica de *Tangerine*. **Anais XV ENECULT**, 2019, n. p. Disponível em: <http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112456.pdf>. Acesso em: 19 set. 2023.

NASCIMENTO, t. **Apocalypse Queer ou Cuíer A.P. (ou oriki de Shiva)**. 2017. Disponível em: <https://medium.com/@arianaoalves/4-poemas-de-tatiana-nascimento-3f0c3971b432>. Acesso em: 20 jul. 2021.

NASCIMENTO, t. **cuírlombismo literário**: poesia negra lgbtqi desorbitando o paradigma da dor. São Paulo: n-1 edições. 2019.

NAVARRO PUÉRTOLAS, N. **De la Manuela de José Donoso a Las biuty queens de Iván Monalisa Ojeda**: los nuevos sujetos trans en la literatura hispano-americana. (Trabajo de fin de grado en Filología Hispánica), Facultat de Lletres – Universitat de Lleida, Lleida, 2020.

NIGRO, C. M. C. *et al.* Introdução. In: NIGRO, C. M. C.; CHATAGNIER, J. C.; LARANJA, M. R. R. **Corpos que (se) importam**: refletindo questões de gênero na literatura e em outros saberes. Campinas: Pontes, 2018, p. 15-20.

NIGRO, C. M. C.; SOARES, L. H. M. A potência da família no curta-metragem Os sapatos de Aristeu e no romance Las malas. In: COSTA, Andréa Moraes da *et al.* (orgs.). **Reconfigurações da literatura contemporânea**: abordagens críticas. Porto Velho: EDFUFRO, 2021, v. 1, p. 22-39.

NOE-BUSTAMANTE, L.; LOPEZ, M. H.; KROGSTAD, J. M. U.S. Hispanic population surpassed 60 million in 2019, but growth has slowed. **Pew Research Center**, 2020. Disponível em: <https://www.pewresearch.org/short-reads/2020/07/07/u-s-hispanic-population-surpassed-60-million-in-2019-but-growth-has-slowed/>. Acesso em: 24 jul. 2023.

NOGUEROL, F. Juntos, pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas. In: CERVERA SALINAS, V.; ADSUAR FERNÁNDEZ, M. D. (eds.). **Alma América (in honorem Victorino Polo)**. Murcia: Universidad de Murcia, 2008. p. 162-172.

NÚÑEZ-CASTELO, M. L. A. El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española. **RILCE. Revista de Filología Hispánica**, v. 16, n. 3, p. 433-478, 2000.

O'HARA, J. E. (Ed.). **Two-spirit Acts**: Queer Indigenous Performances. Toronto: Playwrights Canada Press, 2013.

OBEJAS, A.; BYLES, M. (Eds.). **Immigrant Voices**: 21' Century Stories. Chicago: The Great Books Foundation, 2014.

OCHOA, M. "Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la 'localización'". MATO, D. (coord.). **Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización**. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 239-256.

OCHOA, M. Latina/o transpopulations. In: ASECIO, Marysol. **Latina/o Sexualities**: Probing Powers, Passions, Practices, and Policies. New Jersey: Rutgers University Press, 2010, p. 230-242.

OCHOA, M. La ciudadanía ingrata. **El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género**, v. 1, n. 2, p. 69-83, 2019.

O'CONNOR, F. The Lonely Voice. In: MAY, Charles E. (org.). **Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1976, p. 83-93.

OLIVAREZ, J.; CHAVEZ, F. R.; PERDOMO, W. (eds.). **The Breakbeat Poets Vol. 4: LatinNext**. Chicago: Haymarket Books, 2020.

OLIVEIRA, S. Teoria do Romance e Literatura Menor: Confluências Teóricas para pensar a Literatura Brasileira. **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 94, p. 25-35, jun./dez. 2016.

OLIVEIRA, C. R. B. **Fantasmografias: sexílio, arte e ativismos cuirdecoloniais na transfronteira méxicobrasileira**. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade), Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

OLMOS, A. C. Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, p. 11-21, 2011.

ORTIZ, A. **The Canción Cannibal Cabaret & Other Songs**. San Antonio: Aztlan Libre Press, 2019.

OSTROV, A. **El cuerpo como corpus**. El género al bias. Buenos Aires: Alción editora, 2004.

OYĚWŪMÍ, O. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. **CODESRIA Gender Series**, v. 1, p. 1-8, 2004.

PANIAGUA GARCÍA, J. A. Iván Monalisa Ojeda. **Exocanónicos – Márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI**, s/d. Disponível em: <https://exocanon.usal.es/dipes/monalisa-ojeda-ivan/>. Acesso em: 22 jan. 2023.

PARRA, S.; PERAN, A. **Selección Chilena 2000-2016**. Estruendomudo: San Miguel de Miraflores, 2016.

PASTOR, S.; PANIAGUA GARCÍA, J. A. Palabras al margen de los márgenes. In: PASTOR, S.; PANIAGUA GARCÍA, J. A.; GÓMEZ TRUEBA, T. (orgs.). **Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2022, p. 9-13.

PASSOS, M. C. A.; VERGUEIRO SIMAKAWA, V. A transfeminist enunciation locus in Latin America: geopolitical issues for a decolonial project from the world's south. **Global Public Health**, v. 17, n. 10, p. 2415-2427, 2022.

PASTÉN LÓPEZ, I. “Estoy muy feliz de verte alive”: Acoustics, friendships and archives of transgender and crossdressing performances (Chile and New York, 1990s). **Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies**, v. 5, p. 303-326, 2022.

PATTON, C.; SÁNCHEZ-EPPLER, B. (Ed.). **Queer diasporas**. New York: Duke University Press, 2000.

PEFFER, G. A. **If They Don't Bring Their Women Here**: Chinese Female Immigration before Exclusion. University of Illinois Press: Urbana, 1999.

PELAEZ LOPEZ, A. **Intergalactic Travels**: Poems from a Fugitive Alien. Operating System Kin(d)* Texts and Projects, 2020.

PELÚCIO, L. “Eu me cuido, mona”: saúde, gênero e corporalidade entre travestis que se prostituem. **Seminário Homofobia, Identidades e Cidadania GLBT**, 2007.

PELÚCIO, L. **Abjeção e Desejo**: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo: FAPESP, 2009.

PEÑA, E.; SELENITE, V.; BERROUT, J. (eds.). **Nameless Woman**: an Anthology of Fiction by Trans Women of Color. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018.

PEÑA ZERPA, J. A. Matan a una marica: la lengua de la loca como fuente histórica de represión y asesinatos de locas en la Argentina de los ochenta. **Transdisciplinar. Revista de Ciencias Sociales del CEH**, v. 2, n. 3, p. 30-63, 2022.

PEREIRA, P. P. G. Queer decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea – Revista de Sociologia da Ufscar**. v. 5, n. 2, p. 411-437, 2015.

PERRA, H. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 2, p. 291-298, 2014.

PINTO, R. S.; MIGNOLO, W. D. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. **Civitas**, v. 15, n. 3, p. 381-402, 2015.

POKAROPA, V. Pessoas transexuais, travestis e não binárias no mundo das artes. REDE NAMI (ed.). **Hackeando o poder**: táticas de guerrilha para artistas do Sul global. Editora Cobogó, 2022, p. 25-29.

PORTO EDITORA. **Camp**. s/d. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/camp>. Acesso em: 9 dez. 2023.

PORTILHO, C. F.. Sobrevivendo à fronteira: o Spanglish como estratégia de resistência na literatura chicana. **Tabuleiro de Letras**, n. 7, p. 03-18, 2013.

POZZI, S. Rikers Island: a prisão dos horrores de Nova York. **El País Brasil**, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/29/internacional/1575030835_301657.html. Acesso em: 21 jun. 2023.

PRADO, A. Como ser gay, o novo livro de David Halperin. **Revista CULT**, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/como-ser-gay-uma-resenha/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

PRECIADO, P. B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Revista Estudos Feministas**, v. 19, p. 11-20, 2011.

PRECIADO, P. B. **Manifesto Contrassexual**. Políticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, P. B. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, P. B. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

QUENEAU, R. **Exercícios de estilo**. Tradução de Luiz Rezende Rio de Janeiro: Imago, 1995.

QUIJANO, A. **Colonialidad y modernidad/racionalidad. En Los conquistados. 1492 y la población indígena de las América**. In: BONILLA, H. (compilador). Quito: Tercer Mundo-Libri Mundi Editors, 1992.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO: Buenos Aires, Argentina, 2005.

QUIJANO, A. Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia. **Revista Novos Rumos**, n. 37, v. 17, p. 1-25, 2002.

QUIJANO, A.; WALLERSTEIN, I. La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. **Revista Internacional de Ciencias Sociales**, v. 134, p. 583-592, 1992.

QUINTANA, P. **La perra**. Colombia: Penguin, 2017.

QUINTANA, M. **Apontamentos de história sobrenatural**. Porto Alegre: Editora Globo, 2005.

QUINTANA-VALLEJO, Ricardo. Queer/Cuir in the Global South?: Latin-American Dissidence and Gendersex Non-Conformity. In: LÓPEZ, Alfred J.; QUINTANA-VALLEJO, Ricardo. (orgs.). **The Routledge Companion to Literature and the Global South**. London/New York: Routledge, 2023, p. 64-75.

QUINTERO, P.; FIGUEIRA, P.; ELIZALDE, P. C. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

RAMOS, J. **Compañeras**: Latina lesbians (An antology). New York: Latina Lesbian History Project, 1987.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Dicionario de la lengua española. **Malsonante**. s/d. Disponível em: <https://dle.rae.es/malsonante>. Acesso em: 03 jan. 2024.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Dicionario de la lengua española. **Nota**. s/d. Disponível em: <https://dle.rae.es/nota%20?m=form>. Acesso em: 03 dez. 2024.

RECKWITZ, E. Die postkoloniale Kurzgeschichte. In: LÖFFLER, A.; SPÄTH, E. (orgs.). **Geschichte der englischen Kurzgeschichte**. Tübingen: A. Francke, 2005, p. 358-383.

REDE NAMI (ed.). **Hackeando o poder: táticas de guerrilha para artistas do Sul global**. Editora Cobogó, 2022.

RHODES, H. A. R. **The Inheritance of Haunting**. Indiana: University of Notre Dame Press, 2019.

RICE-GONZÁLEZ, C.; VÁZQUEZ, C. (Ed.). **From Macho to Mariposa: New Gay Latino Fiction**. Lethe Press, 2011.

RIDINGER, R. **Off the Shelf #22: Somos Aqui: Writings on LGBT Latino and Hispanic Identities and Cultures**, 2017. Disponível em: <https://www.glbtrt.ala.org/reviews/off-the-shelf-22-somos-aqui-writings-on-lgbt-latino-and-hispanic-identities-and-cultures/>. Acesso em: 05 jan. 2021.

RIVANO FISCHER, E. **Dictionary of Chilean Slang: Your Key to Chilean Language and Culture**. Bloomington: AuthorHouse, 2010.

ROBERTSON, P. **Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna**. Durham and London: Duke University Press, 1996.

ROBLES, V. H. **El diario del Che gay en Chile**. Santiago: Siempre viva, 2015.

RODRIGUEZ, C. L. **Our Bodies, Our Souls: Creating a Trans Latina Archive Through Critical Autoethnography**. Master of Arts in Chicana and Chicano Studies, University of California, Los Angeles, 2020.

RODRÍGUEZ, J. M. **Queer Latinidad: Identity practices, discursive spaces**. London/New York: New York University Press, 2003.

ROMÁN, N. Literatura prostibularia y neoliberalismo: racimo de Diego Zúñiga y le viste la cara a dios de Gabriela Cabezón Cámara. **Literatura y lingüística**, n. 46, p. 519-543, 2022.

ROQUE RAMÍREZ, H.; ALAMILLA BOYD, N. **Bodies of Evidence: The Practice of Queer Oral History**. Oxford/New York: Oxford University Press, 2012.

ROSCOE, W. (Ed.). **Living the Spirit: A Gay American Anthology**. New York: St. Martin's, 1988.

RUBIN, G. Pensando o sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade. **Cadernos Pagu**, n. 21, p. 01-88, 2003.

SALA, I.; TORRES, M.; MONALISA OJEDA, I. Entrevista a Iván Monalisa Ojeda: “La Monalisa es un fucking regalo de la vida”. **Parole de Queer**, 2021. Disponível em: <https://paroledequeer.blogspot.com/2021/10/ivan-monalisa-ojeda-biuty-queens.html>. Acesso em: 28 jul. 2023.

SALAH, T. Transgender and Transgenre Writing. In: Miller, Joshua (Org.). **The Cambridge Companion to Twenty-First Century American Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p. 174-195.

SALAS RIVERA, R. **Caneca de anhelos turbios**. Toa Baja: Editora Educación Emergente, 2011.

SALAS RIVERA, R. **Lo terciario**. Oakland: Timeless Infinite Light, 2018.

SALAS RIVERA, R. **While They Sleep (Under the Bed is Another Country)**. New York, Raleigh, and Minneapolis: Birds, 2019.

SAMYN, H. M. **Levante**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

SANCHES, T. C. Tecnologias do desejo: sadomasoquismo e a reinvenção de estilísticas da existência. In: JESUS, D. M.; CARBONIERI, D.; NIGRO, C. (orgs.). **Estudos sobre gênero: identidades, discursos e educação – homenagem a João W. Nery**. Campinas: Pontes, 2017, p. 225-245.

SÁNCHEZ CARBÓ, J. Colecciones ejemplares. Los relatos integrados de Enrique Vila-Matas. In: RÍOS BAEZA, F. A. (ed.). **Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción**. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Ediciones Eón, 2012, p. 115-130.

SÁNCHEZ VILLARREAL, F. Iván Monalisa Ojeda: escritor, loca y “two spirit transgender”. **Revista Arcadia**, 2019. Disponível em: <https://www.revistaarcadia.com/imprensa/literatura/articulo/ivan-monalisa-ojeda-escritor-locay-two-spirit-transgender/78216/>. Acesso em: 06 out. 2020.

SANTIAGO, S. **Stella Manhattan**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SANZ SÁNCHEZ, I. Creatividad léxica en una jerga gay de la frontera México-Estados Unidos. **Hispania**, v. 92, n. 1, p. 142-154, 2009.

SEDGWICK, E. K. Queer and Now. In: **Tendencias**. Durham: Duke University Press, p. 3-17.

SEGATO, R. L. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos ces**, n. 18, 2012.

SELENITE, V. **trigger**. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.

SEOANE, M. L.; PALMEIRO, C. La lengua de las locas. **El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género**, v. 3, n. 5, p. 186-192, 2021.

SIFUENTES-JÁUREGUI, B. **Transvestism, masculinity, and Latin American literature: genders share flesh**. New York: Pallgrave, 2002.

SILVA, J. M.; ORNAT, M. J; CHIMIN JR, A. B. **Geografias malditas: Corpos, sexualidades e espaços**. Ponta Grossa: Toda Palavra, 2013.

SIVORI, M. “Así fue el lanzamiento del libro Biuty Queens de Iván Monalisa Ojeda en Estados Unidos”. **El Mostrador**, 2021. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2021/06/19/asi-fue-el-lanzamiento-del-libro-biuty-queens-de-ivan-monalisa-ojeda-en-estados-unidos/>. Acesso em: 02 set. 2023.

SMANIOTO, S. **Desesterro**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SMITH, C. G.; CHÁVEZ, J. (Eds.). **Angels of the Americlypse: An Anthology of New Latin@ Writing**. Vancouver: Counterpath, 2014.

SOARES, L. H. M. Para devolver la primavera al mundo. **Revista Temporales**, fev. 2020. Disponível em: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/para-devolver-la-primavera-al-mundo/>. Acesso em: 15 mar. 2024.

SOARES, L. H. M. **Sereia do asfalto, rainha do luar**: configurações da personagem travesti no romance contemporâneo brasileiro. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2020.

SOARES, L. H. Las biuty queens, de Iván Monalisa Ojeda. **Scripta Uniandrade**, v. 19, n. 2, p. 304-309, 2021.

SOARES, L. H. O cheiro da flor (in)surgente: o caráter empenhado da/na literatura brasileira contemporânea. **Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, v. 14, n. 27, p. 8-28, 2023.

SOLOMON, A. Trans/Migrant: Christina Madrazo’s All-American Story. In: LUIBHÉID, Eithne; CANTÚ JR, Lionel (eds.). **Queer Migrations**: sexuality, U.S Citizenshíp, and Border Crossings. University of Minnesota Press: Minneapolis/London, 2005, p. 3-29.

SOMMER, D. **Bilingual aesthetics**: A new sentimental education. Durham: Duke University Press, 2004.

SONTAG, S. Notes on Camp. In: **A Susan Sontag Reader**. London: Penguin Books, 1964.

SOTO, C. **Diaries of a Terrorist**. Washington: Copper Canyon Press, 2022.

SOTO, C. **Neplanta**: An Anthology for Queer Poets of Color. New York: Nightboat Books, 2018.

SPYER, T. *et al.* Pedro Paulo Gomes Pereira: corpos e teorias decoloniais e queers, interpelados e em trânsito. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 2, p. 58-71, 2019.

STAVANS, I. **Spanglish: The making of a new American language**. New York: Rayo, 2003.

STROUD, C. Cidadania linguística. In: LIM, L.; STROUD, C.; WEE, L. (eds.). **The Multilingual Citizen**. Bristol, Reino Unido and Blue Ridge Summit, PA: Multilingual Matters, 2018, p. 17-39.

SUÁREZ BONILLA, J. E. *et al.* **Los caminos de la criminalización: mujeres trans y la experiencia de la cárcel**. Dissertação de Mestrado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2019.

SUSY SHOCK. **Canciones de Cuna para Niñxs Diversxs**. Argentina: CDBaby, 2014.

SUTHERLAND, J. P. **Nación Marica**. Prácticas culturales y crítica activista. Santiago de Chile: Ripio Ediciones, 2009.

SUTHERLAND, J. P. «Las biuty queens» de Iván Monalisa Ojeda: El imaginario travesti migrante de Nueva York. **El Desconcierto**, 2019. Disponível em: <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2019/02/20/las-biuty-queens-de-ivan-monalisa-ojeda-el-imaginario-travesti-migrante-de-nueva-york.html>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SUTHERLAND, J. P. Abertura del mar o una epifanía del nomadismo trans y su melancolía política. **Nomadías**, n. 31, p. 369-372, 2022.

TAMAYO, J. **[Red Missed Aches]**. Switchback, 2011.

TAMAYO, J. **Poems are the Only Real Bodies**. Maine: Bloof Books 2013.

TAMAYO, J. **To Kill in the Future Present**. Chicago: Green Lantern Press, 2018.

TAMAYO, J. **You Da One**. Blacksburg: Noemi Press, 2017.

TAPEPECHUL, M. X. **Metzali: Siwayul Shitajkwilu**: Indigenous: Heart of a Womxn Writing. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018.

TAPEPECHUL, M. X. **Two-Spirits Belong Here**: An Anthology of works by Two-Spirit Transgender, Intersex, & Gender Non-Conforming Native American Artists. Independently published, 2019.

TELLES, N. Autor+a. In: JOBIM, J. L. (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

THÜRLER, D. And tell sad stories of the death of queens: o camp e a metáfora da vida como teatro. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 23, p. 177-191, 2021.

TOBAR, H. How Latinos Are Shaping America's Future. **National Geographic Magazine**, v. 234, n. 1, 2018, p. 87-103-. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2018/07/latinos-hispanic-power-america-immigration-future/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

TOKARCZUK, O. **Sobre os ossos dos mortos**. São Paulo: Todavia, 2018.

TORRES, A.; VELÁZQUEZ, J. E. (Ed.). **The Puerto Rican movement**: Voices from the diaspora. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

TORRES, I. L. S.; FERNANDES, F. B. M. Queer (neo)colonial: Colonialidade e Teoria Queer no Brasil. **Revista Gênero**, v. 22, n. 1, 2021.

TORRES, L.; PERPETUSA-SEVA, I. (Eds.). **Tortilleras: Hispanic & US Latina Lesbian Expression**. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

TORRES, S. **Nosotros in USA**: literatura, etnografia e geografias de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

TOWNSEND, L. **The Leatherman's Handbook**. New York: Modernismo, 1972.

TRUJILLO, C. **The Girls Our Mothers Warned Us About**. Berkeley: Third Woman Press, 1991.

TRUJILLO, G. **O feminismo queer é para todo mundo**. Tradução de Helder Thiago Maia e Djalma Thürler. Salvador: Devires, 2023.

URBAN DICTIONARY. **Drew**. 2013. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Drew>. Acesso em: 19 set. 2023.

URBAN DICTIONARY. **Early Bird Gets The Worm**. 2007. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Early%20Bird%20Gets%20The%20Worm>. Acesso em: 9 jan. 2024.

URBAN DICTIONARY. **Deep throating**. 2004. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=deep+throating>. Acesso em: 2 dez. 2023.

URBAN DICTIONARY. **Pargo**. 2008. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=pargo>. Acesso em: 2 jan. 2023.

URBINA, N. Los escritores latinoamericanos en los Estados Unidos. 2005. Disponível em: <https://homepages.uc.edu/~urbinan/losescritoreslatinoamericanoseneeuu.htm>. Acesso em: 01 jun. 2020.

URCIUOLI, B. **Exposing prejudice**: Puerto Rican experiences of language, race and class. Colorado: Westview Press, 1996.

UTRERO ZICATO, M. F. U. **Menstrualotopias**: poeticas desde el margen y devenires de la subjetividad en la literatura de Naty Menstrual. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

VÁRIOS AUTORES. **Bash Back! Ultraviolência queer**: antologia de ensaios. Trad. Beatriz Regina Barboza, Emanuela Carla Siqueira, Julia do Nascimento. São Paulo: crocodilo/n-1 edições, 2020.

VARTABEDIAN, J. Migraciones trans: travestis brasileñas migrantes trabajadoras del sexo en Europa. **cadernos pagu**, p. 275-312, 2014.

VARTABEDIAN, J. **Brazilian “Travesti” Migrations**: Gender, Sexualities and Embodiment Experiences. London: Palgrave Macmillan, 2018.

VAUTHIER, B. Las teorías sobre los ‘ciclos de cuentos integrados’ a prueba de cuatro cuentarios sobre la “Destrucción del idilio de la tierra natal” de Juan Eduardo Zúñiga (largo noviembre de madrid, la tierra será un paraíso, capital de la gloria y la trilogía de la guerra civil). **Hispanófila**, n. 179, p. 41-59, 2017.

VERGUEIRO, V. Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial. In: MESSEDER, S.; CASTRO, M. G.; MOUTINHO, L. (orgs.). **Enlaçando sexualidades**: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 249-270.

VIERA, D. J. El caballo negro en Antero de Quental y en García Lorca y el tema amor-muerte. **Thesavrvs**, v. 36, n. 1, p. 71-89, 1981.

VIOLI, P. **El infinito singular**. Ediciones Cátedra: Madrid, 1991.

- WATSON, A.; RICCIULLI, A.; MONALISA OJEDA, I. Iván Monalisa Ojeda: ¿Quién dijo que era una telenovela marica?. **El Desconcierto**, 2019. Disponível em: <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/letras/2019/10/07/ivan-monalisa-ojeda-quien-dijo-que-era-una-telenovela-marica.html>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- WAYAR, M. **Travesti**. Una teoría lo suficientemente Buena. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2018.
- WAYAR, Marlene. **Furia travesti**: diccionario de la T a la T. Buenos Aires: Paidós, 2021.
- WEAL, J. D. **The Leatherman's Protocol Handbook**: A Handbook on “old Guard” Ritual, Traditions, and Protocols. Las Vegas: Nazca Plains, 2011.
- WHITEHEAD, J. **Love after the End**: An Anthology of Two-Spirit and Indigiqueer Speculative Fiction. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2020.
- WISEMAN, J. **SM 101**: A realistic introduction. San Francisco, CA: Greenery Press, 1996.
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T T.; HALL, Stuart; WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 14. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014, p. 7-20.
- WRIGHT, K. **Drifting Toward Love**: Black, Brown, Gay, and Coming of Age on the Streets of New York. Boston: Beacon Press, 2008.
- XAVIER, E. **Mariposas**: A Modern Anthology of Queer Latino Poetry. Moorpark: Floricanto Press Latino Books, 2008.
- YACOMAN, J. Libro “Las biuty queens” de Iván Monalisa Ojeda: flores de Nueva York. **El Mostrador**, 2019. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/01/29/libro-las-biuty-queens-de-ivan-monalisa-ojeda-flores-de-nueva-york/>. Acesso em: 23 set. 2023.
- YOUNG, A. J. **From “Telling Transgender Stories” to “Transgender People Telling Stories”**: Transgender Literature and the Lambda Literary Awards, 1997-2017. Temple University, 2018.
- YUNG, J. **Unbound Feet**. Berkeley: University of California Press, 1995.
- ZAGARELL, S. A. Narrative of community: The identification of a genre. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 13, n. 3, p. 498-527, 1988.
- ZANELLO, V. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: cultura e processos de subjetivação. Curitiba, PR: Appris, 2018.
- ZENTELLA, Ana Celia. **Growing up Bilingual**: Puerto Rican Children in New York. Wiley-Blackwell: New Jersey, 1998.
- ZILLI, B. D. **A perversão domesticada**: estudo do discurso de legitimação do BDSM na Internet e seu diálogo com a Psiquiatria. Dissertação (Mestrado em Medicina Social), Programa de Pós-graduação em Saúde Coletiva – Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

APÊNDICE A – Travestilidades em trânsito nas capas



Sangria - Estados Unidos, 2014.



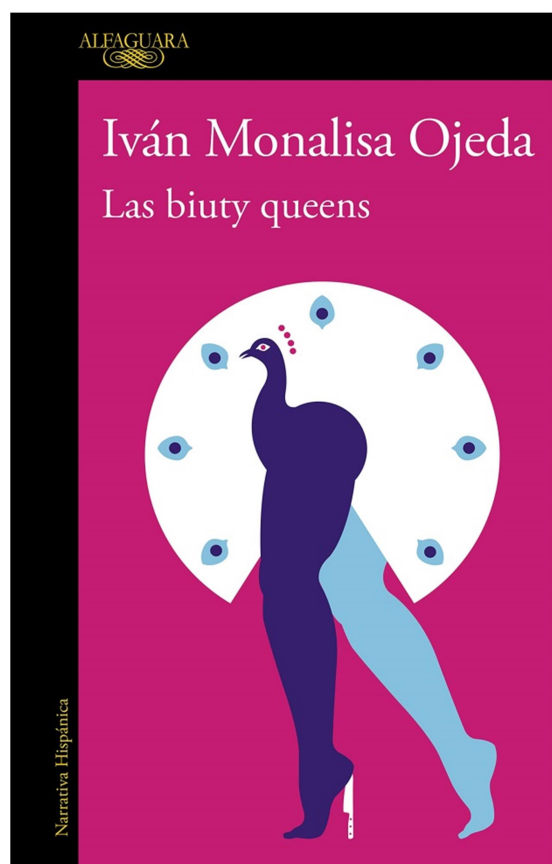
Sangria - (Edição bilíngue). Estados Unidos, 2016.



Sangría – Estados Unidos, 2016.



Edição Kindle – Estados Unidos, 2019.



Alfaguara – Estados Unidos, 2019.



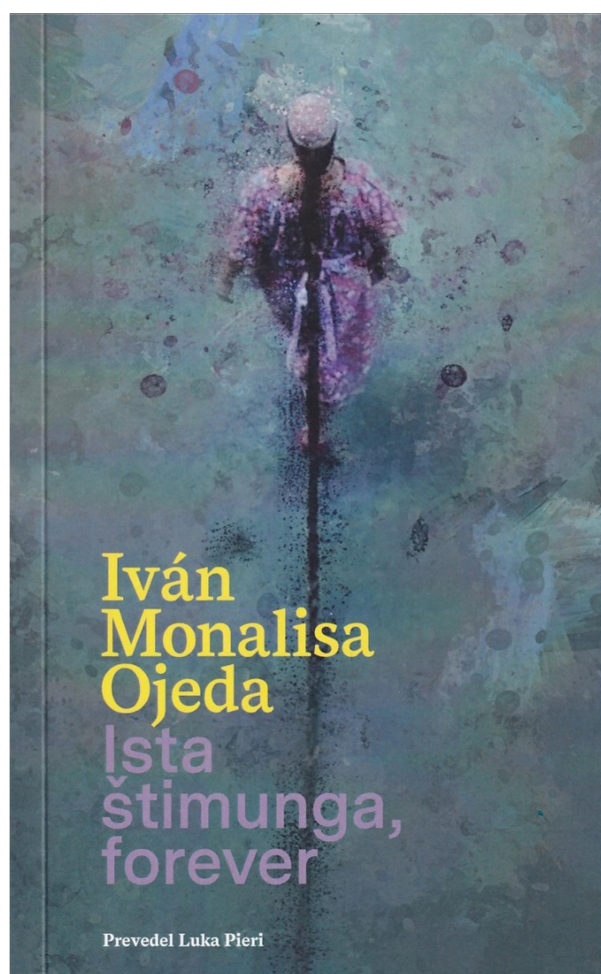
Astra House – Estados Unidos, 2021.



Astra House – Estados Unidos, 2021.



Orion Publishing – Reino Unido, 2021.



Škuc Lambda – Eslovênia, 2021.



El Viaje de Monalisa (2019)



El Viaje de Monalisa (2019)

APÊNDICE B - Tradução espelhada de *La misma nota, forever* (2016)

