

***Neca*: a resistência pelo deboche e pela opacidade**

***Neca*: resistance through mockery and opacity**

Manuela Rodrigues Santos¹

Resumo: A Literatura Transvestigênera conjura o trabalho de uma escrita encarnada como território estético e político que fissura a língua na qual a palavra está mancomunada com a reprodução de nossa ininteligibilidade. Nesse aspecto, o presente trabalho voltou-se para o conto “Neca”, de Amara Moira, observando como, ao conjurar o pajubá e o deboche para contar nossas histórias desde nós mesmas, Amara Moira opera uma poética da opacidade que cria o estranhamento que faz pensar, que nos desloca para outros mecanismos de significação para além da inteligibilidade. Para tanto, acionamos as reflexões propostas por Jota Mombaça, Leda Maria Martins, Monique Wittig, Linn da Quebrada e Edouard Glissant.

Palavras-chave: Literatura transvestigênera. Estéticas de autoria feminina. Poética da opacidade. Deboche.

Abstract: Trans Literature conjures the work of an incarnated writing as an aesthetic and political territory that fissures the language in which the word is associated with the reproduction of our unintelligibility. In this aspect, the present work turned to the short story “Neca”, by Amara Moira, observing how, by conjuring pajubá and humor to tell our stories from ourselves, Amara Moira operates a poetics of opacity that creates the estrangement that makes us think, which moves us to other mechanisms of meaning beyond intelligibility. To this end, we use the reflections proposed by Jota Mombaça, Leda Maria Martins, Monique Wittig, Linn da Quebrada and Edouard Glissant.

Keywords: Trans literature. Female authorship aesthetics. Poetics of opacity. Humor.

¹ Doutora em Literatura. Professora de Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas do Instituto Federal de Sergipe, Campus São Cristóvão. E-mail: manuela.rodrigues@ifs.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1867-8293>.

*Artigo recebido em 29 de junho de 2024 e aceito para publicação em 28 de setembro de 2024.



Introdução

A transcrita promove uma escrita encarnada, não como espaço de verificação de uma verdade pessoal, senão fazendo da própria corpa um cenário escritural da dissidência e da escrita uma prática somática de experimentação de forças afetivas, de fluxos, vibrações, ritmos e velocidades; bem como um laboratório da linguagem, na qual o texto é burilado com diversas estratégias para disseminar, pluralizar, deslocar, demonstrar, abrir, cortar, *hackear*, fazer sangrar, descartar, interferir. A linguagem é um campo de batalha cujos efeitos nas corpas se projetam no traçado de cada palavra escolhida para contar nossas histórias desde nós mesmas.

Para Monique Wittig (2022), a linguagem é um campo de batalha no qual o poder está em jogo, estando a serviço do contrato heterossexual. Por isso, ela defende a necessidade de desmontá-la, transformando-a em ferramenta de subversão que atua desde dentro: “toda obra literária importante, no momento de sua produção, é como o Cavalo de Troia. Toda obra como uma nova forma funciona como máquina de guerra, porque seu propósito e seu objetivo é aniquilar as formas antigas e as convenções formais” (Wittig, 2022, p. 108). Se não existe um fora da linguagem, ao menos se pode perturbá-la desde o seu interior através dessa escrita encarnada. Em outras palavras, defende Linn da Quebrada,

meio como um vírus... É, seria como esse cavalo de Tróia sim, porque é um presente. E com uma aproximação que não fosse uma relação enganosa, porque está tudo ali, já está tudo dito. Mas, é necessário uma atenção e ouvidos atentos, para que a gente perceba a linguagem. A linguagem é um campo que me interessa batalhar. É na linguagem e é pela linguagem [...]. Por isso o meu objetivo em jogar esse jogo de uma outra forma e com outras estratégias (Quebrada, 2021, online).

É justamente no interior da linguagem que a escrita de Amara Moira se torna uma tática de guerra ao propor uma revolução linguística em *Neca* (2021), seu monólogo em pajubá, explorando suas formas, seu vocabulário e sua linguagem literariamente não habituais que funcionará como essa máquina de guerra, como um modo outro de dizer o quotidiano das travestis que vivem nas ruas; bem como, outras formas de habitar os corpos, os prazeres, a existência. É, portanto, essa tentativa de universalizar o ponto de vista individual e subjetivo de quem escreve que, para Wittig (2022), transforma uma obra literária em uma máquina de guerra, isto é, uma produção contínua de afirmações de intensidades: “Com essa dor que nos dói esteja-



mos trabalhando também no nível da linguagem/manifesto, da linguagem/ação, aquela que transforma, aquela que faz história” (Wittig, 2022, p. 67).

Nesse momento, nossa escritora converte-se em uma guerrilheira da linguagem, explorando os ritmos, as visualidades, os gestos e performances do pajubá – eleição terminológica deste trabalho – ou bajubá², a linguagem das travestis elaborada através e para além da dor, fornecendo um arquivo sensível de uma transescrita encarnada comprometida com uma definição de literatura como ação estético-política e estratégia de fuga ou, quiçá, para fazer fugir. “Uma abordagem estratégica do tempo que visa operar no futuro por meio de uma leitura poética do presente do mundo, suas relações fodi-das e as brechas radicais que elas comportam” (Mombaça, 2021, p. 104).

Contudo, se para Wittig (2022) a revolução linguística se dá com conceitos e formas que não são totalmente alheios à linguagem comum, pois deve ser compreensível dentro da mesma linguagem que pretende transformar; Amara Moira vai operar no não-entendimento, em uma poética da opacidade, em um outro sistema de iluminação e visualidade que entrega não entregando. Encontra-se uma nova chave que abre outros portais, outros tipos de conexão, outras formas de saber que não só a inteligibilidade. A autora utiliza o pajubá para embaralhar o mundo que nos é dado a conhecer em uma fabulação que cria entrelinhas, que borra e constrói escrituras outras, que trava. Porém, afirma Linn da Quebrada, “trava não é só o que tranca. A trava é aquilo que tem possibilidade de abrir. A trava é aquilo que protege como a trava de segurança, seja lá o que for. Mas é aquilo que tem a possibilidade de abrir” (Quebrada, 2021, online). Não é à toa que *Neca* (2021) se situa dentro de um projeto literário da autora, voltado para a escrita de um romance em pajubá.

A narrativa, então, ganha um primeiro esboço no episódio “diálogo que só se houve entre travestis”, presente no livro *E se eu fosse puta* (2016/2018); posteriormente, é ampliado; tornando-se um conto com o título “Neca” publicado pela primeira vez na antologia *A resistência dos vaga-lumes* (2019) e depois ganha uma edição autônoma compondo o opúsculo *Neca + 20 poemas travessos* (2021). “Do nada, a neca vai se tornando gigantesca, algo imprevisível” (Moira, 2021a, online). No entanto, o texto vem sendo reescrito e expandido com o objetivo de transformá-lo em um romance em pajubá com previsão de publicação para 2024 pela Companhia das Letras.

² A respeito do Pajubá/Bajubá é importante destacar dois aspectos: 1) a distinção entre as formas é uma questão de vozeamento ou sonoridade fonética que não modifica o sentido do termo, além disso, seu uso pelas travestis é indiferente, aparecendo as duas formas; 2) neste trabalho não entrarei na discussão linguística mais específica se o pajubá é língua, dialeto, jargão etc., optarei por tratá-lo como linguagem. Para um maior aprofundamento dessas questões, ver (Lima, 2017).



***Neca*: uma epistemologia travesti**

O título, com uma potência lírica e política, explora a ambiguidade de uma palavra que

vem do português e significa “nada”: neca de pitibiribas; mas em pajubá significa “pênis” que é o que usam para tentar deslegitimar o nosso gênero. Essa duplicidade de sentidos, ao mesmo tempo tudo e nada, me parece muito significativa da existência travesti no Brasil. Uma existência que ao mesmo tempo existe, mas ela é negada. Então a gente está lá, mas não está. E aí, essa palavra vai forçando nossa existência, nossa presença-entrada no mundo (Moirá, 2021a, online).

Desse modo, *Neca* (2021) é um conto, no qual uma narradora autodiegética conta suas histórias, não as escreve; estruturando-se em uma forma de monólogo. Mas especificamente, tem-se uma espécie de diálogo-narrativa que espelha o bate-papo na rua enquanto se espera pelo próximo cliente. Há a presença de uma interlocutora a quem a narradora se dirige, mas que funciona muito mais como um lugar de escuta e aprendizagem. Um diálogo retórico sem a exigência de uma resposta que pode ser visto como um ritual de acolhimento do jorro de fluxo de consciência com o qual vai narrando as alegrias e as tristezas, os desafios e as dores de ser travesti-puta: “Teve uma, uma vez, aquela necona odara, Amara do céu, que queria só dá...” e “só pra dizer que cobrou, aceitando, né, dona Amara” (Moirá, 2021b, p. 18; 22). Constrói-se um jogo em que a narradora e a Amara-interlocutora são dois polos de uma mesma consciência, um fluxo contínuo de uma mente que ganha materialidade na fala. Pensamentos que se exteriorizam de forma que memórias, anseios, falas e ações se misturam na narrativa.

Se eu já fiz sem o quê? Pegê? Passada, mona, a senhora quer me matar, né? Pele na pele é tia, faço a recheada não. Nem com namorado, pior raça aliás. Os ocós de hoje adoram tudo sem plástico, dão o truque, insistem, “mas eu te amo” e, se você não topa, ainda tem que checar sempre se escapole a neca, senão eles tiram o capuz e você só cata quando já tá dentro o recheio... ó o problema de gostar de ocó. E aí é ficar pê da vida, esse é certeza com pê, esfregar a fuça deles no asfalto e correr atrás de exame e jujuba no hospital. Se a bicha deixa no pelo (oras, a escolha é dela, o edi e a neca é de quem?, então não julgo), não deixa de ser uó, ocó que não sabe o que quer e começa o nhénhéhé logo que a Cláudia grita, aí se arrepende, chora, lembra dos filhos, a esposa em casa, “ai! não pode ser, que foi que eu fiz?”, perguta se cê tá limpa, fez



teste quando, “mas cê jura?” Cê jura. E o que eu mais canso de ouvir é “tô limpo, gata, sério, primeira vez que eu saio com travesti”. Pra riba de moá, viado, se manca! É como se, só por ser travesti, a gente já tivesse e o bonito nunca. Gente podre. Primeira vez, primeira vez... pior quando o lixo esquece e, na segunda ou terceira que te vê, vem com esse equê, né? Aí junta o que quer desconto porque acha que tem necão (dezessete é necão, mona?, fala pra eles) ou porque acha que te trata bem (Maira, 2021b, p. 15-17).

Como se pode observar, os pensamentos, embora verbalizados, se organizam em um fluxo não-linear, um após o outro de forma quase ininterrupta. A organização do conto em um parágrafo único revela como as ideias vêm à mente de forma errante, uma certa ruptura com a sintaxe e, de algum modo, uma falta de coerência proposital resultante do jorro mental, da fluidez do pensamento que desvela a vida íntima da nossa narradora. Uma ideia encadeia-se rapidamente à outra em um fluxo contínuo no qual se perde a sequência lógica e a delimitação temporal entre passado e presente que se mesclam na desordem.

O conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo que a registra, transmite e modifica perenemente, ao mesmo tempo em que a materializa na fala. A performance engendra possibilidades de significância, a potência da palavra e seu poder de ação. Como afirma Leda Martins, “aquele que enuncia porta toda a responsabilidade do dito na voz do que diz, pois a palavra também é oráculo e mesmo ação” (Martins, 2021, p. 95). Consequentemente, constrói-se uma prosa poética que nasce das obsessões sonoras de uma língua em movimento, de uma linguagem que borra e fissa. Em outras palavras, declara Amara Maira,

eu tenho uma obsessão com a reescrita, burilando o texto, buscando a frase mais poética. Mas é uma poesia que caiba na boca de uma travesti conversando naturalmente no dia a dia. Não quero uma prosa poética artificial, mas algo que una o mais absurdamente coloquial com o mais absurdamente poético em uma mesma experiência. E criar esse texto que é um jorro sem parágrafos ou capítulos. Mas um único parágrafo do começo ao fim (Maira, 2021a, online).

E, por acreditar que, por um lado, é essa língua viva que marca não só como falamos, mas também quem somos; por outro, a importância de se batalhar com a linguagem, fabricando novas formas de se constituir corpa, de ser e estar no mundo que o uso do pajubá ganha força ao transbordar,



ao ir além a partir de uma tecnologia linguística elaborada e utilizada pelas travestis e mulheres trans em seus processos de relação e embate com a sociedade cisheteropatriarcal. Uma linguagem que atravessa a formação de suas subjetividades e resistências: “Não é que eu tou te xoxando não, viu? É pajubá, a língua das bicha, aqui é tudo travesti” (Moira, 2021b, p. 12). Neste aspecto, defende Carlos Henrique Lima, “o pajubá faz parte de um projeto político e do âmbito do conhecimento que resiste aos discursos totalizantes e redutores, cuja força está no des-centramento, a movência do centro, na provocação de fissuras no âmago da nação [...]. Onde há pajubá, há potência de subversão e resistência” (Lima, 2017, p. 69).

Desse modo, o pajubá emerge, no processo de fabulação empreendido por Amara Moira, como uma forma de narrar o mundo desde a travestilidade, uma narratividade da vida, de uma epistemologia e uma cosmogonia travesti que inventa as possibilidades de uma existência para além das violências cisheteropatriarcais, evidenciando seu caráter literário ao explorar sua musicalidade, seus sentidos, sua poeticidade para produzir uma série de instrumentos de guerra que enfrenta essa linguagem que não apenas organiza a vida, dando-lhe sentidos; como materializa os discursos de opressão, os discursos que definem que vidas importam e quem é humano. E, assim, possibilitar que o poder colonial e cisheteropatriarcal possa ser deslocado. A literatura, então, possibilita uma experimentação espetacular em que é possível desafiar as ficções sexopolíticas que constituem a heteronormação; pensar o impensável do pensamento cisheteropatriarcal; construir modos outros de existência, mundos outros possíveis, fissurando as relações de poder da sociedade e seus processos de subjetivação.

A gente é obrigada a lidar com nossos corpos, com nossas palavras, com nossas realidades. E, de repente, quando escrevemos isso, torna-se chocante. As pessoas que não vivem essa realidade ficam chocadas quando relatamos estas questões. Eu quero trazer essa irreverência. Se somos obrigadas a lidar com esse conteúdo o tempo inteiro; se nossas experiências giram em torno disso porque a própria sociedade se organizou e nos excluiu, nos obrigou a viver determinadas realidades de formas compulsória; eu quero esfregar isso que a gente vive na cara da sociedade. Eu quero fazer com que a literatura seja um convite para que as pessoas vivam nossas experiências com nossas palavras (Moira, 2021c, online).



Mas em que consiste o pajubá³? É um dialeto que tem sua origem no Nagô e Yorubá presente nos terreiros de religiões de matriz africana – Candomblé e Umbanda – que aceitavam as travestis. “Assim vamos construindo nossa experiência com a religiosidade a partir desses outros lugares. Apropriando-se da linguagem dali para criar uma linguagem de grupo” (Moirá, 2021c, online). Significando segredo, o pajubá é apropriado pelas travestis que precisavam construir uma espécie de código de sobrevivência e proteção, consolidando-se, a partir de 1960, como forma de resistência ao violento aparato estatal da Ditadura Cívico-Militar brasileira, estendendo-se aos primeiros anos de abertura política. Assim como a gilete, o pajubá nasce atrelado não só às vivências das travestis nas ruas e na prostituição; mas também à construção de uma voz própria de afirmação, reconhecimento e resistência, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade.

Contudo, se a criação do pajubá esteve conectada às línguas faladas nos terreiros, é importante destacar o papel das migrações tanto internas quanto externas, principalmente para a Europa, que possibilitou a incorporação de palavras e expressões provenientes de outros idiomas, ampliando o vocabulário e os significados. Em uma perspectiva antropofágica, o pajubá foi devorando e se apropriando do português que cada uma trazia, bem como das diversas outras línguas com as quais foi interagindo ao longo de suas vivências nas ruas. Em outras palavras,

essa língua [yorubá] que emerge como arma de resistência do povo escravizado chega à boca das travestis que se amplia com as experiências migratórias, construindo um caldeirão linguístico que emerge da cultura travesti. De modo que o pajubá tornou-se um código, um dialeto, um outro modo de falar, de pensar e de entender o mundo (Moirá, 2021c, online).

Assim, em *Neca* (2021), Amara Moira, com o pajubá, traz para o seu texto a coloquialidade da rua que flui para a escrita, construindo uma oralitura com inscrições performáticas e rasuras da dicotomia entre oralidade e escrita. Por meio de sua narradora, o gesto e a voz modulam na corpa e na

³ Embora o pajubá tenha surgido e se consolidado como linguagem de proteção e resistência das travestis e mulheres trans, ele ultrapassou suas primeiras usuárias e se disseminou, tornando-se uma tecnologia linguística usada pela comunidade LGBTQIA+ brasileira. Carlos Henrique Lucas Lima aponta para a existência de um pajubá que extrapolou aquele consolidado historicamente, constituindo o que ele vem chamando de linguagens pajubeyras (Lima, 2017). Convém destacar também que mesmo sendo uma linguagem predominantemente oral, já é possível encontrar a sistematização e o registro das linguagens pajubeyras com destaque para “o dicionário das bonecas” (1992), de Jovanna Baby; “Bichonário” (1996), de Oracil Pedreira Santos Júnior; “Aurélia: a dicionária da língua afiada” (2006), de Ângelo Lip (pseudônimo de Vitor Ângela) e Fred Libi e do TENSU: dicionário bajubá/pajubá (2008), formato online, disponível em: <https://tensu.blogspot.com>. Sobre a dimensão histórica podemos citar: “Bajubá: memórias e diálogos das travestis (2019), de Gabriela Costa de Araújo e Bajubá Odara (2021), de Jovanna Baby.



grafia os saberes construídos em suas vivências nas ruas. Como afirma Leda Martins, “a palavra oraliturizada adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e poder” (Martins, 2021, p. 93), poder da voz da experiência que partilha os saberes adquiridos ao longo da vida.

Aqui, a palavra emerge como um corpo-coro, numa espécie de transcestralidade que reatualiza e movimenta o presente ao estabelecer-se como índice de sabedoria. “Esse saber torna-se evento não porque se cristalizou nos repertórios da memória, mas, principalmente, por ser reeditada na performance do contador/narrador e na resposta coletiva” (Martins, 2021, p. 93), mesmo que, em *Neca* (2021), esta resposta nada mais seja do que a escuta atenta de uma jovem travesti ainda recente no trabalho sexual que, ao ouvir a sabedoria da mais velha e experiente, parece unir-se a essa multidão transvestigênera, a esse corpo-coro que fala de si com suas próprias palavras. Em uma dinâmica que nos faz lembrar a pedagogia *griot* em seu processo de transmissão de conhecimento por meio da oralidade numa espécie de ritual de acolhida, de conselhos, de compreensão das violências, porque a existência travesti é uma existência de violências, de vidas que são experientialmente compartilhadas.

Cê não pegou a época, mas eu quando comecei (mulher, cê acha que eu vou te contar quando, né? Quantos cê acha? Tenho nem fintchy, olha essa cútis), então, lá atrás, viadinho de saia jamé que descia pra pista. Primeiro tinha que botar óleo no corpo, aí sim, e tinha que ser logo, bombadeira e cafifa de olho mal cê botou o pé na zona. E antes ainda, Geruza!, antes era ainda pior, época braba da polícia, a maledita correndo solta, todo dia uma bicha aparecia morta, e pra ganhar respeito das monas, meu amor, não era só óleo que precisava não, tinha que ter buceta no pulso, no pescoço, tudo. Hoje é mamão com zúquero, como elas dizem na Itália, umas blusinhas, umas sainhas, umas perlutam, às vezes nem perlutam, passada, então você agradeça as que lutaram, as que vieram antes. Quero ver se lá atrás quem teria a coragem! Você? Capaz (Moirá, 2021b, p. 23).

Observa-se, pois, a performance da textualidade oral em um jogo marcado por colóquios de sons, frases, dicções, solfejos, interjeições, ritmos, pulsos que vão se entrelaçando às reminiscências, às reflexões de um presente no qual passado e futuro parecem fluir como uma espécie de rio subterrâneo, desvelando a vida como um permanente processo de mudanças, um devir que se realiza em uma temporalidade espiralar que marca a



tessitura da existência e seu vaivém contínuo, ao mesmo tempo em que gera modos outros de cumplicidade tanto nas relações entre narradora e interlocutora; quanto nas relações entre quem lê e o estranhamento que as formas lhe provocam ao participar também tornar-se interlocutor/interlocutora.

Em um contexto social marcado pela hiperiluminação, por um desejo excessivo de transparência e visibilidade, *Neca* (2021), ao experimentar modos outros de dizer, lança-nos para aquilo que Edouard Glissant (2021) vai proclamar como sendo o direito à opacidade. Em seu texto, Amara Moira operará uma poética da opacidade ao conjurar o pajubá, criando, por um lado, o estranhamento que faz pensar, que nos desloca para outros mecanismos de significação para além da inteligibilidade. “Conceber a opacidade do outro para mim, sem repreendê-lo, por minha opacidade para ele. Não preciso ‘compreendê-lo’ para me solidarizar com ele, para construir com ele, para amar o que ele faz. Não preciso tentar tornar-me o outro (adivinhar o outro) nem fazê-lo à minha imagem (Glissant, 2021, p. 223).

Neste aspecto, o opaco não significa ser obscuro, mas estabelecer formas outras de iluminar, de jogar com o saber-ignorar que não se reduz ao signo, mas à força, aos afetos, aos encontros. A opacidade como aquilo que me mobiliza ao partir de um lugar incapturável como significado e, por isso, não pode ser reduzido ou encerrado em uma lógica fechada; ao contrário, faz emergir um pensamento que se abre à confluência, à imprevisibilidade, à circulação, à travessia. É o encontro com o estilhaçamento. É a quebra. Ao conjurar o pajubá, Amara Moira elabora estratégias de fuga que se posicionam além do cercado do inteligível, à sombra dos regimes de representação e registros da opacidade. Ela corta o mundo com delicadeza ao construir uma língua bifurcada que conclama um duplo movimento: falar e produzir uma certa opacidade para que os modos de compreender sejam ambivalentes. Como diz Jota Mombaça,

como a gente pode ser apagada e ainda assim não se tornar transparente? Não ser silenciada e ainda assim não ser completamente traduzida? É aí que chamo de língua bifurcada. E é com essa inteligência que devemos entrar na arena do mundo feito contra nossa existência. Incorporar uma forma de resistência que habita a ambiguidade, a opacidade. Reivindicar o direito a se esvanecer nas sombras (Mombaça, 2018, online).

No entanto, é importante destacar que o pajubá na obra de Amara Moira também emerge como um portal que ao ser evocado nos permite acessar a travestilidade que está no centro de um debate político; bem como



a construção de uma identidade concebida como fluidez, como algo que não quer definição – mulher, mona, bicha, trans, travesti – que questiona as tentativas de enquadramento. Ao recusar ser encaixotada, revela uma existência múltipla na qual a identidade é um instrumental e não uma ontologia.

Ao mesmo tempo em que coloca tais questões, a narradora também descortina que ser travesti significa reconhecer que existe um ritual. Um ritual de violência e de resistência por meio do qual se constrói vínculos, afetos, novas formas de parentalidade e de irmandade forjadas naquilo que Vilma Piedade (2017) chama de dororidade, a dor de ser uma existência de violência. Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pela transfobia, pela negação da vida: “O lixo é o maldito, um penoso, um verme, mas quem se sente um lixo é você, quero morrer quando isso acontece” (Moirá, 2021b, p. 19).

Na fala da narradora é possível observar os limites e borrões do sistema de gênero; bem como de um movimento quer da sociedade quer da própria comunidade que a todo o tempo pergunta quem é travesti, quem é trans e o que seria CD⁴? O que as difere? Quem pode dizer o que é necessário para ser uma travesti, que vivências precisariam ser experienciadas para que alguém possa se definir travesti? Enquanto fala dessa travestilidade, nossa narradora fala de uma memória e de uma epistemologia travestis, de uma existência coletiva, compartilhada e marginal que resiste à chuva, à rua, às violências múltiplas sem perder a alegria de viver e o humor na maneira como encara esse mundo que nos é dado a conhecer. Reitera-se a afirmação da potência da vida, de uma epistemologia e de uma cosmogonia travestis nas quais “explorar-se, reinventar-se é uma forma de re-fazer essa des-feitura que é habitar um corpo travesti” (Leal, 2021, p. 31).

Convém destacar que o texto também é atravessado por uma postura putafeminista não só por defender a centralidade do sexo, inclusive do sexo pago, na nossa vida; mas também como a prostituição travesti é um mecanismo – financeiro, social e afetivo – de viabilização da existência. Sem perder de vista as dores, os estigmas e as violências enfrentadas quotidianamente, como as estratégias que os clientes/lixos usam para que as travestis abram mão dos dispositivos de segurança, como o uso de camisinha, por exemplo. É por meio de sua voz – travesti e puta – que os saberes que traz sobre papéis sociais, gênero, sexualidade e corpo começam a ter lugar e que “lutar por políticas públicas que garantam às mulheres mais e melhores op-

⁴ CD ou Cdzinha é uma palavra que representa o abrigamento da expressão crossdresser. É uma pessoa que performatiza contingencialmente o gênero oposto ao que lhe foi designado ao nascer cuja orientação sexual pode ser diversa e a identidade de gênero é uma expressão da transgeneridade.



ções de vida, lutar por equiparação salarial entre homens e mulheres e lutar pelos direitos das trabalhadoras sexuais não são, e não podem ser, excludentes” (Prada, 2018, p. 68).

Outro procedimento bastante presente na transescrita de Amara Moira e que também atravessa a narrativa de *Neca* (2021) é a ironia humorada, chamada aqui de deboche, que se articula com sua escrita pós-pornô de resignificação do sexo e suas experiências. Em sua transescrita, o deboche não se resume à galhofa, ao contrário, ele se filia ao riso bergsonianiano enquanto potência humana no qual estão emaranhados o social, o estético e o político, porque faz parte da vida, tornando-se, como o pajubá e a gilete, mais um instrumento de resistência das travestis, mais uma forma de suportar o mundo.

Assim, em *Neca* (2021), o deboche evoca o riso, a ironia, o humor e o burlesco para fazer rir e questionar as pretensas verdades do mundo que nos é dado a conhecer. Por isso, em Amara Moira, o deboche aproxima-se ou mesmo faz uso do *camp*, “um certo modo de esteticismo, uma maneira de ver o mundo como fenômeno estético” (Sontag, 2020, p. 351) que se caracteriza pelo exagero, pelo humor, pela estilização da vida que implica uma revitalização do lúdico da linguagem, das situações quotidianas e da forma como se olha o mundo.

“É um modo de sedução – que emprega maneirismos espalhafatosos, passíveis de dupla interpretação, gestos cheios de duplicidade, com significado espirituoso para os conhecedores e outro, mais impessoal para os de fora. [...] Por trás do sentido público ‘certinho’ em que se pode entender algo, encontra-se uma experiência pessoal cômica daquela coisa” (Sontag, 2020, p. 354). E é justamente por fazer rir em meio a coisas sérias que o deboche em *Neca* (2021) torna-se uma gilete que vai abrindo a carne da sociedade, revelando o quotidiano das travestis que vivem nas ruas de modo que “a sociedade possa se ver ali, se ela tiver disposta a fazê-lo” (Moira, 2021a, online).

Doidas. Lá, aqui, onde for, o povo é tudo doido, não é só dar ou comer que eles querem não, querem também cunete (olha o que eles têm coragem, mona, tascar a linguona, e aí eles fazerem, ok, pó cavucá à vontade, boca é sua, mas e a cara de pau de perguntar se eu faço? Arrepio só de pensar, aquele edi suado, cheio de pelo, nena e ofofi gritando, só os tarzanzim dependurado: - Uôuôuôuô!), aí oral querem sempre, sempre sem guanto, aquela neça uó, último banho sabe-se lá quando, e que a gente ainda chupe se deliciando o sacão peludo, pelancudo dele (affe!), fora o leitinho na boca, a minha, e todos, todos, parece até ensaiado, “confia em mim, sou casado, doador de sangue” (Moira, 2021b, p. 12-14).



Seu deboche evidencia as feridas e as hipocrisias sociais ao mesmo tempo em que chama a atenção para a necessidade de se construir uma política da existência que enxerguem as travestis como vidas que importam, bem como dispensem novos olhares sobre o trabalho sexual, duas importantes questões que atravessam o projeto literário da escritora.

Considerações Finais

O deboche, assim como o pajubá, é linguagem compartilhada que vai organizando a fabulação proposta por Amara Moira em seu processo de escrita ao mesmo tempo em que se tornam ferramentas de uma espécie de contra-dispositivo catártico-político que, de um só golpe, ameniza as cicatrizes das existências dissidentes, revela modos outros de ser e estar no mundo e a força do texto literário como máquina de guerra a empoderar nossa guerrilheira da linguagem não só a desmontar a língua que nos cria e nos mata; mas também a fabular mundos outros possíveis.

Referências

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, 254p.

LEAL, Abigail Campos. **Ex/orbitâncias**: os caminhos da deserção de gênero. São Paulo: GLAC Edições, 2021. 216p.

LIMA, Carlos Henrique L. **Linguagens pajubeyras**: re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade. Salvador: Devires, 2017. 236p.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256p.

MOIRA, Amara. **Live Neca – Amara Moira e Marcelino Freire**. O sexo das palavras projetos editoriais, 21 jun. 2021a, vídeo (1h08min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EjsijO9inJo&t=953s>. Acesso em: 24 maio 2024.

MOIRA, Amara. **Neca + 20 poemets travessos**. Uberlândia: O sexo da palavra, 2021b. 64p.

MOIRA, Amara. **As línguas do Brasil** – mesa com Amara Moira, Julie Dorrico e Geovani Martins [dia internacional da língua portuguesa]. Museu da língua portuguesa, 05 maio 2021c, 1 vídeo (1h15min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Knz=-N5AJMtw&t=3311s>. Acesso em: 25 maio 2024.

MOMBAÇA, Jota. **Facas para uma travessia**. [entrevista concedida ao] Grupo de pesquisa e extensão África nas Artes (CAHL/UFRB). Conferência Ecos do Atlântico Sul, Salvador/BA, 24



abr. 2018, 5 vídeos (média de 06min por vídeo). Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLDROBbUuWit1u1fbJWK63_NGEfD_2ZPav. Acesso em: 08 maio 2024.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 144p.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017. 64p.

PRADA, Monique. **Putafeminismo**. São Paulo: Veneta, 2018. 108p.

QUEBRADA, Linn da. **Utilizo muito a palavra como feitiço**. [Entrevista concedida a] G.G Albuquerque. Revista Continente, edição 250, Recife, 01 out 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/250/rutilizo-muito-a-palavra-como-feiticor>. Acesso em: 09 maio 2024.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. In: **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 346-367.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Tradução: Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. 141p.

