

“Querida, somos todos trans”: o caminho em direção à transsubjetividade na ficção infantil e juvenil norte-americana¹Mark Macleod²

Charles Sturt University

Tradução do inglês: Dr. Leonardo Mendes³

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Brent Hartinger, autor de *Geography Club* (2003), argumenta que a ficção LGBT nos Estados Unidos avançou além da preocupação com a identidade e a “saída do armário” e agora inclui personagens que simplesmente são gays (HARTINGER, 2009). Hartinger define bem sua prática como escritor, mas não é verdade que estejam mortas – ou deveriam estar – as histórias de “saída do armário” voltadas para o público adolescente. Cada experiência de apaziguamento com a própria sexualidade é única, mas antes de concluir que assumir uma sexualidade LGBT não é mais um problema, precisamos nos lembrar que ela ainda é uma questão de vida e morte num número crescente de comunidades. Namaste (2011) conclama os estudiosos a continuar a dar visibilidade às vidas invisíveis, especialmente das pessoas trans, chamando a atenção para o número alarmante das que vivem sem-teto, vítimas do crime e da falta de saúde, exibindo taxas trágicas de suicídio. É muito confortável para críticos como Butler (1990) e Garber (1991) tratar a questão LGBT como uma contestação intelectual das construções de gênero. Para Namaste, a função do discurso sobre a diversidade é alcançar a justiça social.

¹ Conferência de encerramento do V Seminário de Estudos Literários do curso de Especialização em Estudos Literários da Faculdade de Formação de professores na UERJ, proferida no dia 21 de outubro de 2014, originalmente em inglês. Tradução do professor Doutor Leonardo Mendes (UERJ), com a permissão do autor. Título original: “Honey, we’re all transgender: the Journey towards Trans Subjectivity in US Fiction for Teens”.

² Mark Macleod é professor universitário na Austrália e escritor de literatura infantojuvenil. Diretor de Publicação da Random House, detém ainda a marca Mark Macleod Books, pela Hachette Editora. É apresentador de TV e rádio na Austrália e presidente nacional do Children’s Book Council of Australia (Conselho Australiano do Livro Infantil). Ensina Literatura Infantil e Escrita Criativa na Charles Sturt University, em Sydney. Publicou *A Treasure Chest of Rhymes* (Bolinda Audio), coletânea de 40 poemas líricos para crianças, musicados por Peter Sullivan; o livro de imagens *Just One More* (ABC Books) e, no Brasil, *Onde Deus Está?* (Editora Fundamento, 2011). E-mail: mmacleod@csu.edu.au.

³ Leonardo Pinto Mendes é Professor Associado do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores e Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É autor de *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil* (Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000) e de diversos artigos em periódicos indexados da área de Estudos Literários. Seu interesse de pesquisa são os gêneros narrativos em prosa no período de 1870 a 1910, notadamente o Naturalismo literário no Brasil, na França e na Inglaterra.

Nos Estados Unidos, nos últimos 15 anos, surpreende o número de títulos que abordam temas LGBT para adolescentes, ainda que Milne (2013) tenha reservas quanto à imagem higienizada da realidade que aparece em muitos desses textos. A narrativa de “progresso, autodescoberta e aceitação”, como ela descreve, é situada quase sempre numa acolhedora família branca de classe média, e a ficção higieniza “algumas das realidades duras da juventude *queer*, que estão sob risco maior de cometer suicídio, não ter onde morar e abusar de substâncias, quando comparado com os jovens heterossexuais” (2013, p. 177). Milne argumenta que, nessa ficção, a higienização das experiências urbanas ocorrem num nível que não se vê em ficções sobre adolescentes heterossexuais.

Para entender por que isso acontece, temos que entender em primeiro lugar quem são os leitores implícitos de ficção LGBT. O preço dos livros nos diz, se nada mais o faz, que o entusiasmo pela literatura infantil e juvenil é característico da classe média, ou então uma ferramenta de aprendizado na sala de aula. Não temos o hábito de achar que um romance sobre a toxicodependência é dirigido principalmente àqueles adolescentes vivendo com a dependência; na verdade, é o contrário. Do mesmo modo, seria errado supor que os livros LGBT são dirigidos a uma minoria em busca de apaziguamento com suas preferências sexuais. Eles são poucos para absorver as tiragens das editoras. Pelo contrário, esses textos pretendem educar a maioria para que aceite, e até celebre, a diversidades sexuais e de gênero. Contemplamos com cautela as pedras potenciais de alteridade para além das margens do familiar, mas a dose de realidade na literatura infantil e juvenil tem limite. E na ficção LGBT recuamos das margens porque queremos oferecer um futuro aos adolescentes LGBT. Esse futuro é positivo, ou “higienizado” em sua apresentação, como Milne sugere, mas isso pode mudar. Não estou certo se lidamos com a ficção sobre o comportamento de adolescentes heterossexuais da forma terapêutica que fazíamos há 40 anos atrás.

Para entender o entusiasmo das editoras pela ficção LGBT, precisamos notar que até pouco tempo esses textos eram predominantemente realistas. Quer concordemos com Stephens (1992) e Nodelman (2008) que os textos direcionados aos leitores jovens visam sempre socializá-los na aceitação dos valores adultos, ou quer enfatizemos o papel do entretenimento na literatura infantil e juvenil, é preciso considerar o argumento levantado por Hume (1984) sobre a necessidade voraz de novos temas na literatura realista. Na medida em que busca insistentemente novos assuntos, o realismo se afasta do centro, de modo a tomar como foco do texto o que é incomum ou único como se fosse típico, embora ao mesmo tempo

isso o torne claramente não-representativo. Seria o interesse pela ficção LGBT apenas um reflexo do tédio dos leitores de classe média? Se personagens gays e lésbicas não são representativos da população adolescente como um todo, então personagens trans são menos ainda, e alguns leitores podem se perguntar por que esse assunto lhes é relevante. Parte da resposta encontra-se nos conceitos contemporâneos de gênero e sexualidade como *performance* e, por consequência, em evolução permanente. Isso fica evidente na constante redefinição da subjetividade *queer*: de GLB a LGB a LGBT a LGBTI a LGBTTSQI – as tentativas de inclusão levaram ao humor autodepreciativo do termo “sopa alfabética” (RING, 2012).

Embora existam relativamente poucos textos para adolescentes com protagonistas bissexuais ou intersexuais, há uma tendência de crescimento naqueles que focam em personagens transexuais e transgênero. A lista *Goodreads.com* inclui 113 títulos, dos quais os mais populares são *Luna* (2004), de Julie Anne Peters, *I am J* (2011), de Cris Beam, *Almost perfect* (2009), de Brian Katcher, e *Parrotfish* (2007), de Ellen Wittlinger. Esses textos são chamados um pouco afetuosamente de “trans”, mas como aponta Meyerowitz (2002), os dois termos cobertos pela abreviatura derivam de duas concepções historicamente bastante diferentes de disforia de gênero: “transexualidade”, um modelo biológico, tratado por intervenção médica no que ficou conhecido como “cirurgia de redesignação sexual”; e “transgênero”, um modelo sócioconstrutivista de disforia que resulta da incompatibilidade entre o gênero que o sujeito sente ser seu e aquele designado ao sujeito pela sociedade. Existem várias terapias para ajudar o sujeito transgênero a alterar essa incompatibilidade e a cirurgia pode – ou não – ser uma opção.

Porque a ficção gay e lésbica para adolescentes não tem se sentido confortável com a construção da subjetividade na narração em primeira pessoa, é a princípio surpreendente que na ficção trans a narrativa seja em terceira pessoa ou por um narrador em primeira pessoa que não é transgênero: um irmão, irmã ou amigo. A história de *Luna* (PETERS, 2004), o personagem em transição de masculino para feminino, de nome Liam que muda para Luna, é contada por sua irmã mais jovem, Regan. Os pronomes são problemáticos em quase todo texto trans: Regan começa se referindo a Liam como “ele”, depois usa “ele” e “ela” como intercambiáveis, até que a narrativa se decide pelo “ela”. Luna é dramática, deprimida, ama Regan, mas tem ciúme da irmã porque foi ela que ganhou o corpo feminino. Regan explica: “Sabia que ele sofria. Mas esperava que ele não descontasse em mim. Não era minha culpa ter

o corpo que ele desejava. Eu queria o corpo de Britney Spears. Ganhei? Não” (PETERS, 2005, p. 15).

Regan entende que deve apoiar Liam, enquanto o pai quer levá-lo para praticar esportes e fazer musculação. Ela é responsável pela comida e serviços da casa, já que a mãe está preocupada com seu trabalho de organizadora de casamentos. Regan, portanto, acha que sua vida é determinada pelos outros, enquanto Liam está determinado a criar uma vida que permita a Luna sair da prisão que foi seu corpo desde quando ele consegue se lembrar. Liam vai *performar* enquanto Luna não estiver livre, como fez por toda a vida. A conversação no romance se dá, portanto, entre esses dois pontos de vista sobre o grau de controle dos adolescentes sobre seu futuro.

Quando Regan nota a obsessão de Liam por maquiagem e moda, ela lhe pergunta se ele quer ser uma *drag queen* como RuPaul. Liam diz que mesmo se tivesse o talento de RuPaul, não era esse o futuro que ele via para Luna. Ele só quer ser aceito. Nada lhe agradava mais do que passar despercebido no shopping quando se vestia de Luna: queria dizer que ele podia passar por mulher. Liam não quer questionar a tipologia existente, mas reivindicar nela seu lugar de direito.

A preocupação com a roupa e o humor leve de *Luna* implicam um leitor mais jovem do que, por exemplo, *I am J*, ou *Being Emily*, e relaciona sua construção de disforia com livros de travestismo, como *Princess Max* (2001), *My Princess Boy* (2011) ou *Jacob's new dress* (2014). Esses textos constroem o padrão de roupa da primeira infância como fonte de jogos criativos para os meninos, assim como para as meninas, e o travestimento do menino em menina como carnavalesco (FLANAGAN, 2001). Como os filmes populares de travestimento como *Some like it hot* (1959) e *Tootsie* (1982), esses livros apontam para ideia de gênero como construto social, mas terminam por confirmar a masculinidade hegemônica, apesar de que em *10.000 Dresses* (EWERT; RAY, 2008) o travestismo de Bailey pode mudar o mundo.

Regan se preocupa com os longos períodos de depressão de Liam e não entende o que ele quer dizer quando anuncia que quer fazer a transição. Liam se empolga quando se veste de menina, pede a opinião de Regan, que o julga “comum” (PETERS, 2004, p. 8) – algo que ofenderia qualquer pessoa empenhada em parecer bem. Entretanto, a performance de Liam como Luna acaba por impactar a vida de Regan de um modo que não pode ser ignorado ou perdoado. Regan pede ao irmão que a substitua no emprego de babá, e enquanto os donos da casa estavam fora, Liam vai ao quarto do casal, experimenta as roupas e a maquiagem da

mãe, e é pego quando eles retornam mais cedo para casa. Regan perde o emprego, sente-se traída e publicamente humilhada. Diz que só queria uma vida normal, com pais felizes, um irmão, um namorado e amigos de escola: sem drama. Ao contrário, estava num show de horrores.

Luna, portanto, explora a subjetividade do observador, sobre quem o comportamento estranho do personagem trans tem pouco impacto, a não ser como catalizador de seu próprio desenvolvimento. Depois de levar uma surra, Liam conta para Regan que estava abandonando a escola e a casa para voar para Seattle e começar o processo de cirurgia de mudança de sexo. Regan percebe que o “Adeus, Liam” significa “Olá, Regan” – que são as últimas palavras da narrativa (PETERS, 2004, p. 248).

Tendo em vista o posicionamento conservador do leitor que vê através de Regan, não surpreende que *Luna* seja classificado como número 1 na lista da *Goodreads.com*. A obra confirma os tropos tradicionais do travestismo, e por não fazer referência à sexualidade não desafia os guardiões adultos da literatura infantil e juvenil.

A introdução da sexualidade é, entretanto, uma complicação que torna *Almost perfect* (2009), de Brian Katcher, e *I am J* (2011), de Cris Beam, muito mais desafiantes. Ambos os textos implicam um leitor adolescente mais velho, mas nenhum abraça completamente a subjetividade trans. Logan, 18 anos, é o narrador de *Almost Perfect*, uma estrela do atletismo que está obcecado pela bela e remota Sage Hendricks, recém-chegada à escola e ao sistema escolar, já que seus pais superprotetores a haviam educado em casa. Apesar de suas conquistas no esporte, Logan não se encaixa no estereótipo masculino: ele só teve uma namorada, e a relação terminou quando a garota o traiu. Sage é inteligente, forte e independente o bastante para se rebelar contra a superproteção dos pais, mas como Logan, inexperiente no sexo.

Quando a amizade evolui para um romance e eles se beijam, Sage diz para Logan que estava em transição. Ela havia nascido num corpo de homem. Logan explode. Além de atacá-la por ter mentido – quando ironicamente ela estava oferecendo a verdade –, ele se enfurece ao pensar que, se tivessem ido mais longe, ele teria tocado “naquilo”: o pênis dela. Ainda que a reação exagerada de Logan sugira que ele tem mais interesse “naquilo” do que alega, ele se afasta de Sage e diz que nunca mais quer vê-la. Mas ele não consegue esquecer as qualidades únicas de Sage e eventualmente retomam a amizade, animados pelos planos de ambos ir para a universidade, longe da casa dos pais. Dessa vez Logan está interessado em explorar a

sexualidade da relação. Ao contrário de sua antiga namorada, Sage deixa Logan ver seus seios. Eles ficam juntos, mas Logan exige que Sage não tire as calças, livrando-o da necessidade de lidar com o pênis dela.

Sage é hospitalizada quando é atacada outra vez; o pai culpa Logan por não cuidar bem da filha, e lhe dá um soco no rosto. Sage diz para Logan que não sabe se aguentará a violência contínua de sua vida e talvez abandone sua trajetória transgênero. O rapaz fica arrasado com a possibilidade de que a vida planejada por Sage pudesse ser aniquilada pela transfobia das pessoas. Ainda que *Almost Perfect* ofereça mais detalhes sobre os desafios enfrentados na transição masculino-para-feminino, o personagem transgênero é mais uma vez focalizado por um narrador sem experiência pessoal de disforia de gênero.

Considerando que é pequena a população norte-americana que se identifica como transgênero – 0.3 % (GATES, 2011, p. 6), e que a percentagem daqueles que se identificam como *gays* ou lésbicas é surpreendentemente baixa, em 3.5% – é importante perguntar outra vez para quem se dirigem esses textos. Parece evidente que eles falam de preocupações compartilhadas por segmentos mais amplos da sociedade. Uma preocupação comum à população LGBT e heterossexual é o desmembramento e a comodificação dos corpos, que aparecem na propaganda, na reportagem de crimes violentos, nas cirurgias plásticas e na pornografia. É significativo que tanto Logan quanto Sage levem socos no rosto – no caso de Sage repetidamente – como se quisessem desse modo erradicar suas individualidades. Há ainda a leitura metonímica do pênis. Para Logan, esse pedaço de carne é Sage. Para ela, no desejo de fazê-lo desaparecer cirurgicamente, seu pênis é a sua sexualidade. Ao contrário de Logan, Sage não considera seu pênis uma metonímia de todo o seu ser. Então há nesse texto violência contra partes e contra o todo do ser. Especificamente, no entanto, há violência contra pessoas transexuais e transgênero. Apesar de perfazerem 0.3% da população, 41% deles tentam o suicídio, em comparação com 4.6% da população geral (HAAS, 2014, p. 2). Os dados são alarmantes e colocam sob suspeição a ideia de que a sociedade norte-americana não apenas aceita, mas também celebra a diversidade.

Tanto *Luna* quanto *Almost Perfect* chamam a atenção para o papel do esporte competitivo na perpetuação da homofobia e da transfobia. Vinte anos depois que Sedgwick e Butler argumentaram que a sexualidade não era essencialista, mas performativa, por que a ficções LGBT para adolescentes ainda estão focados no que os personagens *são*, e não no que eles *fazem*? Uma explicação é que o esporte competitivo ainda é o paradigma da identidade

em ficções que se passam na escola. Na maior parte das ficções LGBT, o protagonista é atraído pelo (ou entra em confronto com) o herói esportivo, que tipifica a taxonomia do pátio da escola, no qual se é masculino ou feminino, do time ou não, hétero ou *gay*, bonito ou feio, vencedor ou perdedor. E quando o protagonista é o herói esportivo, o conflito é duplamente internalizado. No meu próprio país, o governo conservador começou recentemente a se referir aos cidadãos como sendo do “Time Austrália” ou não, no que concerne ao terrorismo (SUMMERS, 2014). As implicações dessa metáfora esportiva aparentemente inofensiva são divisionistas e alarmantes.

Anderson (2011) argumenta que a fala e o comportamento nos vestiários nunca estiveram tão inclusivos sexualmente, mas as manchetes sobre jogadores de futebol que saem do armário, ou o foco, na Austrália, no atleta Matthew Mitcham como o “membro *gay*” da equipe olímpica, contam uma história diferente a respeito da relação entre o esporte competitivo e a diversidade sexual. Uma pesquisa de 2013 de norte-americanos LGBT revela uma polaridade familiar (PEW RESEARCH CENTER, 2013, p. 10): 70% descrevem a indústria do entretenimento como amigáveis; 63% descrevem a presidência do Obama como amigável; 57% descrevem o Partido Democrata como amigável.

Por outro lado, 76% descrevem o Partido Republicano como hostil; 59% descrevem as confederações esportivas como hostis; 47% descrevem as corporações militares como hostis.

Não surpreende, portanto, que o personagem LGBT da literatura infantil e juvenil apareça como um adversário do herói esportivo, e que os esportes sejam geralmente aqueles que enfatizam a exibição do corpo ou o contato físico.

Apesar dos relatos de que as crianças experimentam com a sexualidade desde a escola primária, nos textos LGBT os protagonistas têm entre 16 e 18 anos quando passam pela primeira experiência sexual interpessoal. Isso os coloca próximos à maioria e possivelmente fora do alcance dos censores adultos. Comparado com personagens heterossexuais na ficção para adolescentes, os personagens trans têm poucas experiências sexuais, se é que têm alguma, o que é estranho, quando se pensa que para a cultura popular a comunidade LGBT é altamente erotizada. Em textos como *Almost Perfect* ou *I am J*, o personagem trans detesta ser tocado. Esse medo resulta de uma negação do próprio corpo, do medo de ser possuído e controlado, ou medo da própria sexualidade.

I am J conta a história de Jenifer Silver, que está em transição de feminino para masculino. Jenifer sabe que é um menino desde quando consegue se lembrar, mas está

sofrendo com o achatamento dos seios, a oposição de seus pais e do sistema de saúde. Ele odeia seu corpo feminino e está apaixonado por Melissa. Como J, Melissa é uma artista. Ela inflige cortes na própria pele. J não suporta olhar para o próprio corpo no espelho e odeia quando alguém o toca. Numa cena em que a mãe tenta mais uma vez controlá-lo, J enterra a cabeça no travesseiro e fala com ela através dele. Trata-se de uma imagem inconsciente de violência contra o corpo, e talvez de eutanásia por sufocamento.

Por outro lado, a vida interior de J aos poucos ganha força. Quando a família finalmente conhece na clínica uma acolhedora mulher trans, chamada Marcia, a experiência de sobrevivência dá a J a coragem para dizer pela primeira vez que ele é transgênero. Ela retruca: “Querida, somos todos trans” (BEAM, 2011, p. 137). A narração de *I am J* quase abraça a transsubjetividade em primeira pessoa, mas permanece tão ambivalente quanto o gênero do protagonista, por meio do uso do discurso indireto livre. Embora, em termos estritos, o texto seja escrito em terceira pessoa, ele se aproxima de uma perspectiva de primeira pessoa, e às vezes desliza para o monólogo interior: “Ele dá um colar para a menina, consegue devotá-la tempo e atenção quando sua vida está desabando, e ela diz que ele está *diferente*? *Você não sabe nem metade da história*, J tinha vontade de dizer” (BEAM, 2011, p. 183).

A introdução de diálogos que não são realmente pronunciados é um traço comum de muitos textos trans. Luna e a irmã Regan mentem constantemente para proteger uma a outra, e pensamentos não expressados são parte da narrativa de Regan. Em *Almost perfect*, quando Logan elabora sua obsessão por Sage, o monólogo interior vira diálogo interior:

Minha melhor amiga é uma garota linda! O que há de errado nisso? *Muita coisa, Logan, ela é um – NÃO ME IMPORTO!* Beijei Sage com força para afogar sua voz... *Vou ficar bem.* Eu repetia mentalmente o mantra do motorista bêbado” (KATCHER, 2009, p. 250).

Grady, o narrador em transição de masculino para feminino de *Parrotfish*, premedita as crises entre membros familiares e amigos por meio da redação de cenas que nunca acontecem, às vezes ocupando uma página inteira:

Não conversamos muito no carro – Kita dirigiu com cuidado e eu escrevi uma ceninha na minha cabeça.

GAROTA DO CHICLETE: Então, me diz, como vocês trans... o que quer que sejam – transam? Quer dizer, é porque vocês são tão anormais e tudo mais.

EU: Bem, o sexo para nós anormais é muito estranho, como tenho certeza você é capaz de imaginar.

GAROTA DO CHICLETE: Ah, sim, estou imaginando!

EU: Em primeiro lugar precisamos estar na mesma sala com a pessoa com quem estamos transando.

GAROTA DO CHICLETE: [anotando] Ok, na mesma sala... (WITTLINGER, 2007, p. 197).

Em *I am J*, J sente-se sufocado pela família:

Não podia mais lidar com os interrogatórios; havia usado todas as palavras que conhecia. O apartamento era pequeno demais para três pessoas; ele precisava respirar. *Não posso ser quem sou aqui*, pensou J. *Como posso me explicar para você se não consigo me explicar para mim mesmo?* (BEAM, 2011, p. 91).

A frequência nesses textos do diálogo não travado aponta para a solidão do personagem trans, para a impossibilidade de falar a verdade a familiares e amigos porque eles não vão ouvir, e também para o desejo de protegê-los na jornada da transsubjetividade. Isso convida o leitor a uma espécie de pacto: o leitor silencioso talvez seja aquele que não conte nada para ninguém e que compreenda.

Esta é uma conclusão surpreendente e desesperada, tendo em vista a objetivação popular da transição entre gêneros que mencionamos antes. Denny (2004) argumenta que pela década de 1990 o modelo sócioconstrutivista de transgênero substituiu o modelo médico do transexualismo, mas nesses romances para adolescentes, a jornada do personagem trans o leva para a cirurgia. Talvez isso reflita estereótipos transfóbicos. No filme *Transamerica* (2005), de Duncan Tucker, quando o protagonista Bree, em transição de masculino para feminino, finalmente confronta a mãe distante, esta agarra o sexo da filha e anuncia em triunfo “Obrigado meu Deus... ainda é um menino”! O ato é tão grosseiro e invasivo que nem Bree ou o pai se dão ao trabalho de comentar. A preocupação com a cirurgia nesses romances talvez também reflita a compreensão limitada dos personagens sobre outras opções.

Um traço comum a *Almost Perfect* e *I am J* é a inclusão de uma nota autoral deixando claro que o tema da obra não tem relação com a experiência pessoal do autor, mas resulta de uma pesquisa com correspondentes transgêneros. Como entender essa declaração? Tendo em vista o culto à celebridade e a invasão da fofoca *on-line*, seria uma tentativa de impedir a suposição de que os autores estavam eles mesmo em transição – e as ofensas *on-line* que resultariam disso? Ou seria apenas um reconhecimento da contribuição que outros fizeram ao trabalho? Talvez sejam os dois, mas é difícil imaginar uma escrita que se faça fora da posição política e socialmente sensível de uma minoria que busca ser aceita em outras instâncias. Na Austrália, por exemplo, seria impensável para um escritor não aborígine tentar expressar a subjetividade aborígine numa narrativa. A comparação quer dizer que a sociedade não vê a necessidade de defender os direitos dos cidadãos transgêneros? Mas a questão também

levanta um problema de dimensões éticas e legais: a quem pertencem os temas da arte? Se os escritores transgênero ainda não estão prontos para publicar suas histórias, ou se ainda não é boa o bastante a qualidade de sua escrita, está tudo bem se escritores não-trans se apropriem do material?

A questão não se resolve nos reconhecimentos ambíguos de *Being Emily* (2012), de Rachel Gold, mas esse romance abraça a transsubjetividade com uma clareza e otimismo que não se vê em outros textos. *Being Emily* é narrado em primeira pessoa pelo atleta Chris, que está em transição de masculino para feminino. Ela é uma nadadora apaixonada por Claire, cuja história é contada em capítulos alternados, em terceira pessoa. No início do romance, Claire não sabe que a vida inteira Chris se sentiu uma menina que nasceu num corpo de menino. Quando Chris lhe conta a verdade, é difícil para Claire compreender, porque eles têm uma boa vida sexual e o pênis de Chris funciona bastante bem. Se Chris é realmente uma garota, isso faz com que eles tenham uma relação lésbica? É o mesmo enigma que separa os amantes em *I am J*, quando Melissa se pergunta se era lésbica por conta de sua relação com uma garota em transição de feminino para masculino.

Claire não se importa que os outros, como sua mãe, pensem que ela é lésbica. Ela e Chris se interessam por RPG (role-playing games) e por isso Claire não fica chateada quando descobre que Chris usa o nome “Emily” *on-line* e que ficou amiga de Natalie, outra garota que fez a transição de masculino para feminino. Claire chega até a viajar com Chris para a longínqua Mineápolis para conhecer Natalie e seu terapeuta. Embora *Being Emily* pareça às vezes didático ao apresentar informações sobre a transição entre gêneros, a narrativa em primeira pessoa por Chris/Emily é de uma franqueza revigorante. Além disso, a reação de Claire é tão positiva, que não existe a necessidade dos diálogos não-travados que vemos em outros textos. Quando Chris se tranca no quarto e se veste de menina, ela se sente em casa, como se o traçado de um desenho tivesse sido finalmente colorido. Até a relação difícil com os pais melhora, porque ela não precisa mais tentar se comportar como um garoto.

Em *Transamerica*, a atriz Felicity Huffman passa das estranhas cenas de abertura, quando exagera nas roupas, tropeça como Tootsie, e basicamente fracassa ao tentar falar como mulher, para uma conclusão comovente em que dá boas vindas ao filho distante na casa modesta, mas acolhedora. Ao fazer assim, ela revela o que o personagem trans queria desde o início: mais do que passar por mulher e ter um parceiro sexual, é se sentir à vontade num corpo que também é um lar (SANDERCOCK, 2014). De modo semelhante, em *Being Emily*,

tanto Chris quanto Claire gostam do sol, da lua, e da sensação de boiar na água. Logo depois que Chris revela estar em transição, Claire celebra sua capacidade de aceitação com a piada de que se o oposto de “disforia de gênero” era “euforia de gênero”, então era assim que ela se sentia (GOLD, 2012, p. 140). Três anos depois, no entanto, Chris conta no epílogo que a relação sexual entre eles não sobreviveu. Ela alega que foi a distância (e não a cirurgia) que os separou, quando foram para universidades diferentes, e o texto encerra com a crença serena de que a transsubjetividade pode enfim encontrar um lar:

Claire diz que antes de eu sair do armário ela costumava achar entediante a vida comum, mas agora ela se dá conta de que cada momento comum contém em si mundos extraordinários. Mas é ela que é a mística. Vou ficar com meus momentos comuns e aproveitar cada um deles (GOLD, 2012, p. 210).

E se pode haver descanso numa vida tão jovem e turbulenta, então isso acima de tudo justifica o apelo de uma história que abraça desse modo a transsubjetividade.

Referências bibliográficas:

ANDERSON, E. *Inclusive Masculinity: the Changing Nature of Masculinities*. Abingdon UK: Routledge, 2009.

BEAM, C. *I Am J*. New York: Little Brown, 2011.

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

DENNY, D. Changing Models of Transsexualism, *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy*, 8 (1-2): 25-40, 2004.

EERT, M; RAY, R, illus. *10,000 Dresses*. New York: Seven Stories Press, 2008.

FLANAGAN, V. *Into the Closet: Cross-Dressing and the Gendered Body in Children's Literature and Film*. New York: Routledge, 2011.

GARBER, M. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1991.

GATES, GJ. *How many people are lesbian, gay, bisexual, and transgender?* Los Angeles: Williams Institute UCLA, 2011.

GOLD, R. *Being Emily*. Tallahassee: Bella Books, 2012.

HAAS, AP, JL HERMAN & PL RODGERS. *Suicide Attempts among Transgender and Gender Non-Conforming Adults: findings of the national transgender discrimination survey*.

New York & Los Angeles: American Association for Suicide Prevention & Williams Institute UCLA, 2014.

HARTINGER, B. *Geography Club*. New York: HarperTempest, 2003.

_____. (2009). www.brenthartinger.com.

HOFFMAN, S & I, C CASE illus. *Jacob's New Dress*. Chicago: Albert Whitman & Co., 2014.

HUME, K. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984.

KATCHER, B. *Almost Perfect*. New York: Delacorte Press, 2009.

KILODAVIS, C & S DESIMONE illus. *My Princess Boy*. New York: Aladdin, 2011.

MEYEROWITZ, J. *How Sex Changed: a History of Transsexuality in the United States*, Cambridge MA: Harvard University Press, 2002.

MILNE, H. Isolation, Exploration, Affirmation: Dominant Patterns in Four Books for Gay Teens, *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 5(1): 171-178, 2013.

NAMASTE, V. *Sex Change, Social Change*. 2. ed. Toronto: Women's Press, 2011.

NODELMAN, P. *The Hidden Adult: defining children's literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

PETERS, JA. *Luna*. New York: Little Brown, 2004.

PEW RESEARCH CENTER. *A Survey of LGBT Americans: Attitudes, Experiences and Values in Changing Times*, Washington, 2013.

RING, T (2012). 'LGBTQQIA', *The Advocate*, 22 August. <http://www.advocate.com/arts-entertainment/advocate-45/2012/08/22/lgbtqqia>.

SANDERCOCK, T (2014). "'Stanley Schupak Doesn't Live Here Anymore': Un/Becoming Transsexual and Coming Home in Duncan Tucker's *Transamerica*", *Outskirts* 30. <http://www.outskirts.arts.uwa.edu.au/volumes/volume-30/tom-sandercock>.

SEDGWICK, EK. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

STEPHENS, J. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London; New York: Longman, 1992.

STILLER, L & G Rogers. *Princess Max*. Milsons Point: Random House Australia, 2011.

SUMMERS, A (2014). 'Tony Abbott's Team Australia entrenches inequality', *Sydney Morning Herald*, 23 August. <http://www.smh.com.au/comment/tony-abbotts-team-australia-entrenches-inequality-20140821-106sdk.html>

WITTLINGER, E. *Parrotfish*. New York: Wittlinger, 2007.