

Trânsitos de identidade, corporais e subjetivos em *El verbo j* de Claudia Hernández e *El sonido de la H* de Magela Baudoin /

Tránsitos corporales, identitarios y subjetivos en El verbo j de Claudia Hernández y El sonido de la H de Magela Baudoin

Paula Daniela Bianchi^{1**}

Doutora em Letras pela Universidade de Buenos Aires. Professora na Universidade de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (IIEGE). CONICET. Buenos Aires. Argentina.

 <https://orcid.org/0000-0001-6262-0721>

Recebido em 22 ago. 2026. **Aprovado** em: 25 ago. 2026.

Como citar este artigo:

BIANCHI, Paula Daniela. Trânsitos de identidade, corporais e subjetivos em *El verbo j* de Claudia Hernández e *El sonido de la H* de Magela Baudoin. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 15, n. 2, e7514, set. 2026. DOI: 10.5281/zenodo.22698651.

RESUMO

Neste trabalho abordo os trânsitos corporais, identitários e subjetivos das protagonistas de *El verbo j* (2018), da escritora salvadorenha Claudia Hernández (1975-) e *El sonido de la H* (2015), da escritora boliviana Magela Baudoin (1973). Em ambos os romances, a passagem para a adolescência de Jasmine e de Rafaela funciona como limiar narrativo a partir do qual se desdobram itinerários geográficos, mutações subjetivas e metamorfoses corporais que excedem toda fixação identitária. As ficções constroem uma gramática da dissidência sexo-gênero fundada no fluir transitório e constante do gênero, a partir de uma escolha reiterada que se subtrai igualmente às determinações biológicas e aos mandatos da heterossexualidade normativa. O percurso proposto examina, em primeiro lugar, os deslocamentos geográficos e as transformações corporais que estruturam ambos os relatos; em segundo lugar, detém-se na organização pronominal de *El verbo j*, cujos capítulos —Yo, Tú, Él, Ella, Eso, Nosotros, Ustedes, Ellos— traçam a deriva subjetiva de J rumo a Jasmine; em terceiro lugar, aborda *El sonido de la H* a partir do vínculo entre Mar e Rafaela e da cena fundacional do carnaval escolar de 1989. O objetivo consiste em demonstrar que, nos dois textos, a violência, a precariedade e as comunidades afetivas eletivas operam como condições de possibilidade —nunca neutras— para a constituição de subjetividades trans que não aspiram à definição, mas sim à habitabilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Corpos transgênero; Travestismo; Literatura Latino-americana do Século XXI; Violência; Deslocamentos.

RESUMEN

En este trabajo abordo los tránsitos corporales, identitarios y subjetivos de las protagonistas de las novelas *El verbo j* (2018), de la escritora salvadoreña Claudia Hernández (1975-) y *El sonido de la H* (2015), de la escritora boliviana Magela Baudoin (1973). En ambas novelas, el pasaje hacia la adolescencia de Jasmine y de Rafaela, las

^{1**} azuldragonk@hotmail.com

protagonistas, funciona como umbral narrativo desde el cual se despliegan itinerarios geográficos, mutaciones subjetivas y metamorfosis corporales que exceden toda fijación identitaria. Las ficciones construyen una gramática de la disidencia sexogenérica fundada en el fluir transitorio y el constante del género, a partir de una elección reiterada que se sustrae por igual a las determinaciones biológicas y a los mandatos de la heterosexualidad normativa. El recorrido propuesto indaga, en primer término, los desplazamientos geográficos y las transformaciones corporales que estructuran ambos relatos; en segundo término, se detiene en la organización pronominal de El verbo j, cuyos capítulos —Yo, Tú, Él, Ella, Eso, Nosotros, Ustedes, Ellos— trazan la deriva subjetiva de J hacia Jasmine; en tercer término, aborda El sonido de la H a partir del vínculo entre Mar y Rafaela y de la escena fundacional del carnaval escolar de 1989. El objetivo consiste en demostrar que, en los dos textos, la violencia, la precariedad y las comunidades afectivas electivas operan como condiciones de posibilidad —nunca neutras— para la constitución de subjetividades trans que no aspiran a la definición sino a la habitabilidad.

PALABRAS-CLAVE: Cuerpos trans; Travestismo; Literatura Latinoamericana siglo XXI; Violencia; Desplazamientos.

1 Introdução

Em *El verbo j* (2018), da escritora salvadorenha Claudia Hernández (1975-) e *El sonido de la H* (2015), da escritora boliviana Magela Baudoin (1973) desdobram-se percursos geográficos -deslocamentos entre países, itinerâncias identitárias- junto a transformações corporais e subjetivas. J, H, Rafa, Jasmine e Rafaela, as protagonistas dessas ficções, apostam na escolha constante do gênero sem que isso implique sua estabilização, libertas de determinações biológicas; inscrevem-se, pelo contrário, em um fluir transitório identitário, subjetivo e corporal. Não importa, por vezes, o nome, nem a identificação genérica, mas as tensões do devir trans e o que isso produz nos laços que elas geram. Nesse sentido, o prefixo “trans”, que indica além de, do outro lado de, através de, sugere uma passagem de um estado ou lugar a outro. Utilizo-o, nesta análise, com um valor de passagem e com um valor político desses movimentos que desfazem a suposta estabilidade dos gêneros.

Nessas ficções, cujas ações principais transcorrem nos anos noventa, os corpos das adolescentes variam e sofrem mutações para além de repetir as regulações sexogenéricas impostas pela heterossexualidade normativa. As estruturas narrativas possibilitam que as personagens recriem as poses e os gestos em que se inscreve a ilegibilidade genérica. Os corpos nomeados e vestidos com padrões masculinos escapam das costuras do gênero para devirem transgênero. Os arranjos de vestuário e as tecnocsméticas do ser outra supõem riscos que as jovens estão dispostas a assumir apesar das violências infligidas por terceiros, dos estigmas e das mortes prematuras que estas acarretam.

Ambos os romances esboçam, ainda, gramáticas colaborativas de vínculos comunitários que contribuem para transicionar a corporalidade e a subjetividade de J e Rafaela, por um lado,

e para ancorar outros modos de habitar os espaços, por outro. Os corpos tornam-se sonoridade na atuação do gênero, propulsam-se verbo na ação performativa do gesto dentro de sociedades heteromachistas latino-americanas e provocam fissuras no tecido sionormativo. Centro-me na noção de gênero postulada por Judith Butler (2005), entendida como construção social, cultural e jurídica, e posta em tensão com a leitura performativa que a autora elabora a partir da iterabilidade derridiana. No entanto, as personagens de Hernández e Baudoin não atuam o binarismo genérico por meio da imitação de padrões repetidos, mas habitam o gênero do modo como cada qual o experimenta, em uma vivência que transborda a mera citacionalidade performativa. A essa perspectiva soma-se a contribuição de Adriana Cavarero, em diálogo com Butler (2009), sobre a exposição constitutiva do sujeito à vulnerabilidade de um outro; categoria que permite iluminar os laços comunitários que sustentam e, ao mesmo tempo, colocam em risco os processos de transição narrados. Não se trata, portanto, de uma atuação de gênero na iterabilidade formulada por Butler a partir de Jacques Derrida, mas de uma vivência singular de cada personagem, alheia à necessidade de reproduzir a imitação do gênero binário a partir de um processo evolutivo subjetivo e corporal. A categoria de corpos, eu a exploro a partir de uma concepção de tela discursiva, por um lado, na qual se inscrevem as práticas políticas, jurídicas e sociais, e, por outro, como uma tela vulnerável em que se escrevem e se rubricam as violências expressivas (Segato, 2016) e as performatividades do gênero (Butler, 2006).

Nos relatos, abordo os episódios pulsantes da mudança de J e de Rafa até a constituição de subjetividades e personalidades maduras, que não equivalem a definitivas, junto com as implicações desses processos ligados às violências, às cidadanias, aos lugares habitáveis e às relações comunitárias.

2 Verbo e pronomes em deslocamento

A escritora Claudia Hernández (1975) nasceu em El Salvador. Publicou os livros de contos *Otras ciudades* (2001), *Olvida Uno* (2005), *De fronteras* (2007), *La canción del mar* (2007), *Causas Naturales* (2013), além dos romances *La han despedido de nuevo* (2016), *Roza, tumba, quema* (2017), *El verbo J* (2018) e *Tomar tu mano* (2021).

El verbo J transcorre em diferentes cenários territoriais hostis. A história de J começa em El Salvador, onde se retratam como pano de fundo os últimos anos dos enfrentamentos militarizados entre o exército e a guerrilha; depois J atravessa Guatemala, México, os Estados Unidos e, no início dos anos 2000, empreende uma ida e volta entre El Salvador e os Estados Unidos. O romance organiza-se em oito segmentos intitulados com os pronomes: Yo, Tú, Él, Ella, Eso, Nosotros, Ustedes, Ellos. Cada um narrado por uma voz fragmentada e geolocal que desenvolve os vínculos estabelecidos entre J e as diversas personagens ou comunidades que aparecem na trama. Essa organização pronominal funciona como recurso composicional e fixa, de maneira sucessiva e provisória, uma posição de enunciação distinta para cada etapa de J; a própria estrutura do relato argumenta, no plano formal, a hipótese de um gênero que nunca se estabiliza em uma única voz nem em um único referente.

O primeiro capítulo, “Yo”, narrado em primeira pessoa, abre a história com a afirmação: “Yo estoy bien. Voy a estarlo”² (Hernández, 2018, p. 5). J relata sua infância transcorrida entre os anos setenta e oitenta a partir de um presente de enunciação adulto. Após essa reduplicação do eu asseverativo, J, por um lado, evoca seu nascimento, seus irmãos, os golpes desferidos pelo pai, o primeiro trabalho quando ainda lhe caíam os dentes de leite, o recrutamento de adolescentes por parte do exército e a chegada da guerrilha em El Salvador quando tinha treze anos; recorda, além disso, os sucessivos deslocamentos geográficos, por outro. Primeiro a mudança para uns assentamentos precários onde faltava água potável e a violência ganhava protagonismo, quando sua mãe decidiu que, para preservá-la, era necessário mudar de bairro. Depois, a partida para o norte. “Soporté el paso por Guatemala”³ (p. 36) e a crueza de perder-se no México que “se traga a la gente”⁴ (p. 37). Esses itinerários se articulam em torno do trânsito de gênero enquanto produtor de experiências. O caminho de J traça um mapa sobre o território percorrido e este, por sua vez, delinea os atributos das personagens e do relato que prolifera em diversidades e deslocamentos. Os deslocamentos de J resultam, assim, constitutivos de sua identidade e esquivam-se da monotonia de gênero. O romance sustenta, desse modo, um eixo de leitura implícito: o corpo migrante e o corpo generificado, estabelecidos a princípio como duas tramas paralelas, configuram uma só matriz de instabilidade, na qual cada fronteira cruzada reproduz, em outra escala, o cruzamento identitário que atravessa J.

² “Eu estou bem. Vou ficar bem”. Todas as traduções em nota de rodapé são minhas.

³ “Sofreu a jornada pela Guatemala”

⁴ “engole as pessoas”

O eu que inaugura a história requer um tom confessional de intimidade que necessita de um tu, de um outro, para dar conta de si e desenhar uma história de si mesma enlaçada a outra pessoa -um tu, um eles, um isso-. Dar conta de si necessita de um outro que complete o que falta a partir da escuta e do visto. Adriana Cavarero, em diálogo com Judith Butler (2009), aduz que somos sujeitos expostos à vulnerabilidade de um outro em nossa singularidade. Essa dependência estrutural do relato de si em relação a um destinatário permite ler a fragmentação pronominal do romance como um artifício intencional no qual prevalece a formulação de uma asserção sobre a subjetividade: J só pode narrar-se sob a condição de expor-se diante de um outro que a receba, o que explica que cada capítulo requer uma voz distinta para completar o que a anterior deixa em aberto.

J não é aceita pelo pai, que a agride e insulta habitualmente, nem pelo irmão mais novo; sim, já por suas irmãs gêmeas e por outra que tem uma neurodivergência, sim. O afeto e o cuidado materno acontecem enquanto J não manifestar indícios “culeros” (Hernández, 2018, p. 23) ou “maricas”. J projeta uma subjetividade e identidade prismáticas: é homem, gay, mulher, transexual, *performer*. Quando, neste capítulo, se expõem os detalhes de sua adolescência, a construção narrativa utiliza para se referir a sua pessoa adjetivos e pronomes femininos; por esse motivo, refiro-me a J empregando o gênero gramatical feminino para nomeá-la, salvo quando a narração indicar o contrário.

Já neste primeiro capítulo fica clara a situação de deslocamento que vive a protagonista e a transformação corporal e subjetiva que lhe caberá empreender na adolescência. Desde que a parteira a trouxe ao mundo, J foi a diferente: “A este niño tendrá que tratarlo diferente al resto [...] está en el sitio equivocado”⁵ (Hernández, 2018, p. 5), afirma a mulher. Só recebe carinho por parte das irmãs gêmeas. A mãe, por sua vez, a expõe aos perigos do trabalho do exterior, proíbe-a de relacionar-se com outro menino feminizado, quebra-lhe um balde porque é rosa e impõe castigos a uma filha presa na corporalidade dos desígnios masculinos. Não existe compreensão parental, mas um maltrato que revitaliza o lugar equivocado no qual colocam J. A respeito da mãe, diz: “preferiría verme muerto a que yo fuera culero. Pronunciaba la misma palabra que usaron conmigo los soldados. Se había vuelto un poco como ellos”⁶ (Hernández, 2018, p. 33). A equiparação entre o insulto materno e o vocabulário militar não é casual:

⁵ “Você terá que tratar esse menino de forma diferente dos outros [...] ele está no lugar errado”.

⁶ “Preferiria me ver morto a me ver sendo um canalha (gay). Pronunciava a mesma palavra que os soldados usaram comigo. Tinha se tornado um pouco como eles”.

evidencia que a violência doméstica e a violência de guerra compartilham, no romance, um mesmo léxico regulador do gênero, de modo que o lar deixa de funcionar como refúgio diante da violência pública e passa a reproduzi-la em chave íntima. Desse modo, J resulta excluída de cuidados afetivos e é exposta a uma condição de maior precariedade.

O trânsito organiza o relato de modo permanente: a família muda-se de uma casa humilde para um assentamento nas margens da cidade, as irmãs migram para os Estados Unidos, J também o faz, mas antes de reencontrar-se com elas, perde-se na cidade e deambula por lugares eventuais nos quais lhe cabe permanecer até achar o caminho correto. Nesse itinerar afloram violências de modo perene. A pobreza, a guerrilha e as passagens de fronteira, como pano de fundo, dão conta de como se moldam os corpos e as subjetividades nos cruzamentos fortuitos dos países em trânsito. O gênero resulta instável e a pluralidade de vozes converge com essa multiplicidade genérica. O binarismo se dilui em virtude dos percursos de J, ao mesmo tempo em que se apagam as diferenças gramaticais entre ele e ela, junto com a ênfase que sua corporalidade exerce na classificação de práticas não heteronormativas. Verifica-se, neste trecho do romance, a hipótese de leitura enunciada no início: a instabilidade genérica atua sua condição de possibilidade, na medida em que cada fronteira atravessada suspende momentaneamente as categorias fixas de nação, de língua, de gênero dentro das quais J poderia, de outro modo, ser classificada.

Nos capítulos “Tú”, narrado por uma amiga, que alude à aparência frágil de J, e “Él”, contado por uma das gêmeas, contemplam como centro gravitacional as violências, ao mesmo tempo em que se acentua o trânsito genérico, migrante e subjetivo. A indefinição genérica de J produz efeitos inquietantes em algumas personagens, embora a ela tampouco lhe interesse como se perceber em sua sexualidade e subjetividade flexíveis. Desenvolve, no entanto, a habilidade de exibir um corpo escotado por uma cosmética que maquia a mascarada de sua essência, ao mesmo tempo em que escapa dos padrões modelares predeterminados: “prefería verme muerto a que yo fuera culero”⁷ (p. 23), “yo no estaba enterada de mis preferencias”⁸ (p. 22). Ela/ele/elle habita a vida precária explorando espaços que a acolham e afetos em sua viagem. O gênero de J resulta maleável do mesmo modo que a convivência com variados

⁷ “Preferiria me ver morto a me ver sendo um canalha (gay)”.

⁸ “Eu não estava ciente das minhas preferências”.

discursos e registros complexifica ainda mais a diversidade sexual, religiosa, médica e jurídica presente na trama.

No romance convivem as crenças das curandeiras com religiões expulsivas, como as igrejas evangélicas, que modulam discursos performativos de “matar y morir” e que, em *El verbo J*, traduzem-se em adestramentos da pose orientados a perpetuar o monótono rigor da disciplina reguladora. Por esse motivo, além de humilhá-la, a igreja expulsa J: “no querían que contaminaras a nadie”⁹ (p. 45). Sua aparência desprotegida como migrante e como pessoa trans em trânsito a lança a sofrer estupro, a ser traficada, a ser prostituída, à fome e à intempérie estéril do contágio, quando lhe transmitem o HIV/aids. No entanto, a trama narrativa deixa abertas porosidades pelas quais se filtram o afeto e a resistência, de modo que o relato não se afunda por completo na opacidade hostil. Ou seja, a condição de vulnerabilidade que a lança à intempérie econômica e social e a um olhar que, por vezes, resulta cortante, já que “la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia”¹⁰ (Butler, 2006, p. 52).

O capítulo “Ella” revela o transitar de um gênero a outro. Predomina nele a voz do cunhado que lhe dá um tapinha no ombro e a convida para uma cerveja. Assim começa o primeiro parágrafo: “Ella fue una sorpresa para todos”¹¹ (Hernández, 2018, p. 78), a marca do pronome soma-se à marca de gênero recém definida. Ella é a filha da gêmea, mas também de J, que doou esperma e, além disso, é Jasmine. O momento de indefinição e inadequação ao gênero parece dissipar-se quando a personagem se apresenta com o nome completo. Jasmine esculpe uma fenda que atravessa tanto o corpo textual quanto o corpo sexual/sexuado/genérico, que já não se reduz a um simples nome próprio. Uma das gêmeas reforça a confirmação dessa nova subjetividade de J ao enquadrar em palavras e gestos o que pensa: “Te ves preciosa, le dice. Le pasa el dedo por los cabellos tan parecidos a los de su madre. Preciosa. Es la primera vez que alguien se lo dice. Se sonroja. ¿Qué? Habrías sido una chica muy linda. ¿Lo dices en serio? Siempre lo has sido. Sabes que siempre me han golpeado por eso.”¹² (Hernández, 2018, p. 80). Esse diálogo com Jasmine, que já não leva o nome elidido, resulta significativo. O traço

⁹ “não queriam que você contaminasse ninguém”

¹⁰ “A pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros, mas também ao contato e à violência.”

¹¹ “Ela foi uma surpresa para todos.”

¹² “Você está linda”, ele diz. Passa o dedo pelos cabelos, tão parecidos com os da mãe dela. Linda. É a primeira vez que alguém lhe diz isso. Ela cora. “O quê?” “Você teria sido uma garota muito bonita.” “Está falando sério?” “Você sempre foi. Sabe que sempre apanhei por causa disso.”

estabelece uma inscrição identitária do pronome “ella” como categoria generificada em busca do nome próprio. O fato de Jasmine ser o único nome próprio pleno de todo o romance permite sustentar que, para Hernández, a identidade não se declara de uma vez, mas se conquista narrativamente: o nome não antecede a transição, mas é seu resultado, o que reforça a ideia de um gênero que se produz no tempo do relato e não fora dele.

A partir dessa possibilidade de colocar em palavras o vivido, a irmã apenas lhe pede que se cuide, sem mencionar de modo explícito a tentativa de suicídio, a surra recebida de um grupo de gringos nem o abandono de um parceiro. O traço do nome próprio conduz à aprovação de um corpo que se mostra diferente, acariciado, mas também agredido. Trata-se da primeira tentativa de despojar a corporalidade dos sentidos que lhe são atribuídos enquanto identidade e subjetividade, em favor de um corpo cujos sentidos configuram a queda do limite binário.

Neste capítulo estruturam-se, além disso, o suicídio, o desengano e o conformar-se com alguém que a queira, que lhe bata às vezes e que não a roube. O roubo não resulta apenas material, mas também afetivo. O companheiro com quem estava a enganou e casou-se com a namorada de sempre; o engano se reduplica quando a família deste nega que ele fosse homossexual: “En todo caso habría sido solo un hombre que había tenido sexo con otro hombre una o muchas veces pero no un homosexual”¹³ (p. 90). Em *El sonido de la H*, Rafaela manteve por muitos anos um relacionamento afetivo-sexual com um policial casado, doze anos mais velho, que, ao divorciar-se, a abandonou por outra mais jovem com quem se casou. Além disso, Rafaela pergunta à amiga se ela é a pessoa que mais a quer. A necessidade de sentir-se queridas, nem sequer amadas, apenas como um remendo de amor, resulta essencial em ambas as protagonistas.

Neste segmento, ressalta-se pela primeira vez o quanto Ella é bela. J constrói a passagem para Jasmine, vestida, maquiada e com a atitude de mulher, enquanto sua sobrinha a abraça dizendo: “Te amo, tío”¹⁴ (p. 95). Resulta também a primeira vez em que se sente incrível, em que a veem incrível, em que o é. A maquiagem já não responde ao desejo, como quando queria um batom e o ex-parceiro o proibiu, mas à necessidade de ocultar os golpes que este lhe deixou. Jasmine sente proximidade com a natureza da flor antes que com a natureza do gênero. No entanto, nem sempre percorre as ruas assim, prefere vestir-se de princesa em sua casa,

¹³ “De qualquer forma, teria sido apenas um homem que havia feito sexo com outro homem uma ou várias vezes, mas não um homossexual”.

¹⁴ “Te amo, tío”

diante do espelho e com a porta bem trancada, e apenas em ocasiões sair em turnê sempre acompanhada de uma comunidade de amigos.

A cena do espelho adquirirá outro sentido em *El sonido de la H* onde Rafaela dança e se apropria do palco e de sua imagem, enquanto J assume seu trânsito sexual ao transformar-se em Jasmine diante de suas irmãs e, depois, de sua família. Como assinala Emanuela Jossa, “El lugar de la disidencia, discretamente disruptivo, no es un espacio geográfico, sino el cuerpo de Jasmine. Sus afectos. Su agencia”¹⁵ (2020, p. 303). Ou seja, Ella evidencia uma transformação em construção que não se conclui, que oscila entre a exibição feminizada e a travestida, sem que existam em sua corporalidade sinais de intervenções estéticas, mas sim que experimenta a feminidade no âmbito de sua casa diante do espelho. Que essa cena de autorreconhecimento ocorra portas adentro, e não na esfera pública, confirma que a dissidência genérica em *El verbo j* não busca a visibilidade mas sim habitabilidade: a J lhe basta, neste ponto, poder olhar-se e reconhecer-se, ainda que esse reconhecimento deva permanecer oculto.

“Eso”, único capítulo que não leva por nome um pronome pessoal, alude ao contágio e à doença. O início apoia o diagnóstico médico, que meia entre a solidão que J vive e a vida comunitária que a espera. O contágio de HIV que a conduzirá à morte lhe proporciona, no entanto, a possibilidade de formar uma família comunitária eletiva. A marca das estupro por meios sexuais e das violências físicas possibilita que J seja aceita por uma comunidade de pares (Schoups, 2021).

“Nosotros” torna visível a conformação dessa família coletiva que se elege: “Ellos prefieren llegar en manada”¹⁶ (Hernández, 2018, p. 118), criam uma rede de cuidado e proteção, não se abandonam; inclusive, quando começam a morrer por causa da aids, intensifica-se a rede de proteção originada nesse agenciamento comunitário.

No capítulo “Ustedes”, J adoece de aids nos anos oitenta e, animada por suas irmãs, retorna a El Salvador para reencontrar-se com sua família. A primeira rejeição vem da mãe, porque ela ingressa como Jasmine, e depois do irmão mais novo, que não a aceita porque ela surge “vestido de mujer”¹⁷ (Hernández, 2018, p. 141), embora fosse assim que “mejor se sentía, había pensado presentarse como ella lo conoció, como había subido al avión y lucía en el

¹⁵ “O lugar da dissidência, discretamente disruptivo, não é um espaço geográfico, mas o corpo de Jasmine. Seus afetos. Sua agência”.

¹⁶ “Eles preferem chegar em bando”.

¹⁷ “vestido de mulher”

pasaporte, pero pidió que mejor se detuvieran en alguna parte para arreglarse un poco. Quería verse bien”¹⁸ (p.143). Parecer bem ao voltar ao país de onde havia partido, por não poder respirar nele, equivalia a ser Jasmine, a mostrar-se “bien”. Aconselhada por suas sobrinhas, “sentía como cualquier chica”¹⁹ (p. 144), não como alguém que andava pelos “escenários” (p.144) noturnos. A família biológica não reconhece que a casa que lhes comprou, pensada como proteção para a irmã doente, foi um presente e não uma obrigação. Novamente Jasmine resulta expulsa do âmbito do lar primário.

Apesar dessa violência inscrita, e após a morte da mãe de Jasmine, esta se transforma em quem quer ser a partir de uma dupla filiação familiar: é pai e tio da filha de uma das gêmeas, já que doou esperma a sua irmã. Desse modo, torna-se tio porque a bebê é filha da gêmea, mas também pai biológico porque foi fecundada com seus espermatozoides. A maternidade, junto com o ser tia e integrar-se de outro modo à família, restitui sua subjetividade. J, que se anima a essa paternidade porque não subjaz o imperativo de um não materno que lhe teria sido imposto à distância. Ao mesmo tempo, seu pai, que não era o biológico e do qual se descobre que não a queria por afeminada, mas porque era filha de outro homem a quem assassinou, no final da trama a aceita como quer ser, reconhece-a como filho e lhe restitui a casa que comprou para proteção de sua irmã. Finalmente, esse pai sem laços genealógicos com J lhe oferece, em seu leito de morte, o cuidado que lhe havia subtraído quando pequena. Essa reconciliação tardia afirma a violência estrutural postulada pelo pai e depois a matiza ao expor que os vínculos comunitários e familiares que sustentam a transição de J não são estáveis nem estão garantidos de antemão, mas se reconstroem, quando se reconstroem, sobre a mesma precariedade que, em outros trechos do romance, produz o abandono. O nomadismo migrante, o exílio das subjetividades e dos corpos e a mudança do nome evidenciam, em conjunto, a fragilidade de J junto com sua firmeza sustentada pelas raízes vinculares femininas que carregam uma politicidade de seus contatos: sua amiga, suas irmãs, sua sobrinha, seu bando e, por último, seu pai.

O contágio da aids, instaurado na parte central do romance, estabelece a maneira como J consegue olhar-se no espelho e reconhecer-se: “Jasmine era solo para él, para cuando estaba

¹⁸ “...quanto melhor se sentia; ela havia pensado em apresentar-se como ele a conhecera — como embarcara no avião e como aparecia no passaporte —, mas pediu que parassem em algum lugar para se arrumar um pouco. Queria estar com boa aparência”.

¹⁹ “Sentia como qualquer garota”.

en casa y no quería sentirse vulnerable. Lo hacía sentirse seguro e irreconocible ante el espejo como los tres cerrojos y la tranca en la puerta”²⁰ (p. 96). Essa prática cotidiana circunscrita ao âmbito do privado adquire, no romance, a dimensão de atos de resistência: J se fecha ou se abre como uma flor conforme quem esteja à frente: “ser menos él y sentirse una flor”²¹ (p. 95). A intimidade registra, assim, o cuidado e a exploração, e interroga as vinculações que se articulam entre sobrevivência e violências que questionam a ordem política dos corpos. Fica, no entanto, sem resposta uma pergunta que a narração origina: “¿cómo podía ser que el odio pudiera ser tan íntimo?”²² (p.81).

3 Sons da H

El sonido de la H (2015), de Magela Baudoin (Caracas, 1973-) obteve em 2014 o XVI Prêmio Nacional de Romance Alfaguara na Bolívia. Magela Baudoin é escritora, jornalista, editora e codiretora da Editorial Mantis, nascida na Venezuela e criada na Bolívia. Entre sua produção literária destacam-se *Mujeres de costado* (2010), livro de entrevistas, *La composición de la sal* (2015), *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (2020), *Solo vuelo en tu caída* (2023).

O romance desenvolve a história de Mar durante o último ano do ensino médio e seu relacionamento com Rafa, Rafael, Rafaela. Começa com a cena da morte de Rafaela na banheira e com a voz narradora de Mar, já adulta, que evoca o passado compartilhado com sua amiga. Fala-lhe em segunda pessoa, interpela-a, critica-a, ama-a, de modo que esse pretérito adolescente se torna, por momentos, um presente narrativo. Diferentemente de *El verbo j*, onde J narra seu próprio trânsito em primeira pessoa ao longo de quase todo o romance, em *El sonido de la H*, a transição de Rafaela flutua mediada pelo olhar, nem sempre benévolo, de uma amiga que demora a compreendê-la. Essa diferença no ponto de enunciação resulta decisiva: enquanto em Hernández o trânsito de gênero se conta de dentro, em Baudoin se relata da borda, o que permite refletir sobre como a subjetivação trans também se constrói e se resiste no olhar do outro.

²⁰ “Jasmine era só para ele, para quando estava em casa e não queria se sentir vulnerável. Ela o fazia sentir-se seguro e irreconhecível diante do espelho, assim como as três trancas e o ferrolho da porta.”

²¹ «Ser menos e sentir-se como uma flor»

²² “Como era possível que o ódio pudesse ser tão íntimo?”

Rafaela morre de um infarto enquanto se banha e a narradora compara essa cena com a pintura *La muerte de Marat* (1793), do pintor francês Jacques-Louis David. A obra pictórica recria o jornalista e líder jacobino Jean-Paul Marat, assassinado na banheira em que trabalhava, por Charlotte Corday, integrante dos girondinos. Na edição da *Mil madres* de 2022, atribui-se na orelha o design da capa a *La muerte de Marat* de Munch, mas a ilustração da capa corresponde a David. O pintor norueguês Edvard Munch, em 1907, plasmou uma série de assassinatos também intitulados *La muerte de Marat*, que não remete tanto ao episódio de 1793, mas destaca na tela a assassina Corday junto a Marat estendido em uma cama; trata-se, portanto, de duas referências pictóricas distintas que o romance põe em tensão.

O romance de Baudoin conclui do mesmo modo em que começa, com a voz narradora que descreve a obra original para voltar a encenar o achado do cadáver de Rafaela: “Te hallaron desnuda, en una tina veterana, de loza, que le daba a la escena, así como yo la imaginaba, claridad estructural y predominio de la figura sobre el fondo. Casi como un cuadro que me era familiar, pero que no llegaba a recordar por su nombre”²³(Baudoin, 2022, p. 168). Pergunto-me se acaso importa, se se trata de um erro intencional ou involuntário da edição, ou se o corpo de Marat pintado por David ou o retratado por Munch compartilham semelhanças ou diferenças com a familiaridade que Mar percebe em relação a Rafa, Rafael, Rafaela. O relevante, neste caso, é que o corpo de Rafaela se renova na produção artística que o evoca. Assim como em *El verbo J*, o dar conta de si de Mar, na interpelação dirigida a sua amiga, necessita de um outro que a deixa exposta (Butler, 2009) e que reconstrói esse 1989 a partir de retalhos de uma memória adulta atualizada no presente. O que fica claro é que Rafa sempre soube que era Rafaela Rossi, embora para sua amiga o trânsito de Rafa se produz a partir da transformação ocorrida em sua subjetividade, nome e percepção.

Tudo, no romance, é questão de nomes e de trânsitos. Mar não consegue lembrar o nome da pintura de David que na contracapa aparece atribuída a Munch, do mesmo modo como todas as personagens transitam em *El sonido de la H*. Mar viveu na Venezuela, República Bolivariana, até os dezesseis anos, onde conheceu sua amiga Rafaela. No fim de 1989, migrou para a terra de seus ancestrais paternos, a Bolívia, que leva o nome de Simón Bolívar (Torres, 2023), para a cidade de Cochabamba. Os pais de Rafaela são imigrantes italianos que residem

²³ “Encontraram você nua, numa banheira antiga de louça que conferia à cena — tal como eu a imaginava — uma clareza estrutural e o predomínio da figura sobre o fundo. Quase como um quadro que me era familiar, mas cujo nome eu não conseguia recordar.”

na Venezuela. Trata-se, em todos os casos, de deslocamentos geopolíticos nos quais se percebem mudanças e passagens análogas à que protagoniza Rafaela, que translada corpo, sexualidade, gênero e nome.

A estrutura do romance começa com uma narradora que se dirige a Rafaela em seu funeral e termina do mesmo modo com o retorno de Mar à Bolívia. No episódio do velório, rememora de imediato um vínculo que durou vinte e cinco anos, o de seu primeiro amor. A referência ao caráter suicida de Rafaela e ao corpo “mayúsculo” (Baudoin, 2022, p.13) que jaz na banheira sem poder dissimular-se reafirma-se no enunciado: “Hay verdades que no pueden maquillarse, cariño”²⁴ (p.13), adverte Mar, e continua: “Hoy que tu cuerpo y el mío no son más que sobras de los que fuimos, nuestra historia se me hace desfigurada”²⁵ (p. 13). A narradora que alterna a segunda e a primeira voz costura, assim, o relacionamento que forjaram durante o último ano de aulas e outros momentos da adolescência e da juventude em que a transformação rumo à vida adulta definiu a subjetividade de cada uma e a marca genérica na mudança de Rafael para Rafaela. O eu de Mar manifesta que a sexualidade resulta crucial nos processos de subjetivação que modulam sua lembrança e, em consequência, o vazio que a transborda.

O eixo medular que sustenta e organiza o relato baseia-se na pose e nas cenas que, do início ao fim, se articulam a partir de percepções, desde a ilustração do quadro de David/Munch até a imagem do falecimento de Rafa/Rafaela na banheira, sem poder dissimular a altura de um corpo biologicamente masculino, segundo a voz narradora, até a forma e o momento em que se conheceram. Foi na escola, durante o “Carnaval de 1989” (p. 14). Tudo se sustenta no ato narrativo mediante uma questão performática de atitude diante das normas de gênero. Os colegas do colégio de padres, fanasiados de mulheres, zombam das duas colegas de turma comportando-se como “reinas bufas” (p. 14). As adolescentes que participaram da competição de rainhas no colégio foram maquiadas, “embadurnadas como puertas de azul”²⁶(p. 14), “pensé, frente al espejo que parecía un travesti” (p. 14), assegura Mar. Ou seja, os limites do gênero tendem a diluir-se, a performatividade se desloca de modo que mulheres hipermaquiadas repetem iterativamente a heteronorma a ponto de não se reconhecerem no espelho como

²⁴ “Há verdades que não podem ser maquiadas, querido.”

²⁵ “Hoje, quando o meu corpo e o teu não passam de restos do que fomos, a nossa história me parece desfigurada.”

²⁶ “Em El verbo j, o par heterossexual, em aparência, de J também usa o termo embadurnar quando ela deseja maquiagem: 'Le dijo que una cosa era que se acostara con hombres y otra muy distinta que se embadurnara la cara' (Hernández, 2018, p. 86). A palavra maquiagem desaparece para dar lugar a um mascarão, 'pintarse como puertas', 'pintarrajearse' de modo grosseiro, não apto para mulheres femininas, mas sim para vadias, não para trans.”

mulheres, mas como pessoas trans a partir do excesso; como uma “imitación verdadera” (p. 14) do gênero. No entanto, quem não resulta inadequada ao gênero eletivo e construído é Rafa, “no eras un eufemismo sino una aparición” (p.16), alguém “monumental” (p. 16), subida em uns saltos altos, “vestida” (p. 16) e não fantasiada, como Marilyn Monroe. A cena do carnaval funciona, nesse sentido, como uma prova argumentativa a favor da iterabilidade butleriana que matiza a comparação entre as colegas que emulam um gênero para divertir-se e Rafa, que o habita sem imitá-lo, permite distinguir, dentro do próprio romance, entre uma atuação citacional, repetir o gênero como brincadeira ou fantasia, e uma vivência de gênero que a excede. É notável a comparação de Rafa vestida como um ícone do cinema estadunidense, Marilyn Monroe, que dispõe o olhar na cópia de uma feminidade aceita em relação à pose hegemônica popular.

A narradora dicotomiza em rainha e cortesãs as vestimentas e a pose. Quando Mar percorre a passarela, os rapazes da comunidade escolar a imitam zombeteiramente e gritam. No entanto, o ingresso de Rafaela provoca um silêncio incômodo porque desacomoda as normas de gênero e as condutas esperadas. Após essa aparição, a linguagem se articula em insultos e, quando a palavra não basta, se transforma em golpe: “¡Puto!, eres un puto” (p. 16), grita seu irmão depois de chutá-la e derrubá-la no chão. Se Rafaela é a rainha, Jasmine é “una princesa” (Hernández, 2018, p. 95) porque o vestuário capta “una manera de ser menos él y más una flor” (p. 95), enquanto Mar chama Rafa de “planta carnívora” (Baudoin, 2022, p. 14) para destacar seu rugido sexual, e flor quando Rafaela lhe confessa por que operaram seu nariz: “y te abriste como una flor”²⁷ (p. 171).

Na origem da história de Rafa, a amiga detalha a coragem com que ela frequenta uma escola de rapazes, religiosa e particular, onde poucas mulheres cursam e onde colocar brincos grandes e coloridos constitui, ao mesmo tempo, uma encenação, uma provocação e uma determinação política de sua subjetividade e de seu corpo. A amiga qualifica essa atitude de “suicida”, desafio que redobra ao não ser expulsa, já que depois dos brincos apareciam “plumas, sombreros, paraguas, lentejuelas...” (p. 13). Ou seja, a marca distintiva de exibir materiais e texturas resplandecentes e rutilantes que contrasta com o corpo nu e emagrecido que repousa na banheira ao falecer. As mudanças transicionais começam com acessórios, depois continuam com a implementação de uma voz mais delicada e, mais tarde, com um riso que nunca deixa de parecer “femenina” (p. 15), “Lo hacías como mujer” (p. 17), fixam-se em Rafaela ao mesmo

²⁷ “e você se abriu como uma flor”

tempo em que Mar assinala os contrastes do que acredita ser uma pose e não uma construção identitária e subjetiva. Mais adiante, consolida-se a formulação em palavras do desejo de Rafaela: a cirurgia mamária, depois seriam o pênis, as panturrilhas, o mandíbula (p. 170), mas nunca o nariz, do qual se orgulhava. Nesses fatos se antecipa a fragmentariedade corporal e o trânsito físico (cirúrgico), embora saiba que lhe levará tempo pela ausência de dinheiro e que se implementará por etapas. Recém colocada em palavras a transformação corporal, Mar entende que Rafaela “ya se sentía mujer desde hacía mucho”²⁸ (p. 19), e compreende que ela não se vestia de mulher e que não imitava a ideia do feminino, mas que Rafael é Rafaela. Então, os pronomes variam: “Querías dejar de ser él para convertirte en ella” (p. 19). Algo que identifica essa alegria e confirmação tem origem na dança: “Bailar es pulso, sentimiento, conexión” (p. 39), expressa Rafa. Além dessa expressão que se repete no romance, Rafaela deixa de frequentar o estabelecimento educacional com brincos e plumas, e adota uma estética madonesca na qual deixa de “divertir” os colegas para converter-se em uma ameaça. O padre tenta expulsá-la chamando-a de invertido e de Rafael, diante do que ela enuncia em voz alta: “Rafaela es mi nombre: Rafaela Rossi” (p. 85).

À medida que o relato avança, a violência se entretetece com a decisão de Rafaela de reafirmar sua identidade a qualquer preço. Assim como em *El verbo J*, Jasmine e Rafaela não são apresentadas como vítimas, mas com determinação e alegria; fazem piadas referentes a sua sexualidade e a condutas não aceitas pela rígida moral machista: “En esta vida hay que ser arriesgada”²⁹ (p. 18), assegura Rafaela.

A violência se exhibe com parcimônia, narra-se através de Mar: o irmão a batia, o pai deixou de falar-lhe. O golpe e a ausência da palavra expressam condutas violentas em relação à outra. Trata-se de uma violência extrema que, no entanto, se narra em duas ou três linhas em todo o romance, com certa naturalização e com uma linguagem sucinta cuja eficácia reside em instalar o doloroso dentro do cotidiano:

Tu padre hasta hubiera preferido un hijo mudo o tarado antes que uno invertido. ‘Prezzo di merda’, te decía. Trató tanto de reducirte con su desprecio que a veces, casi lo lograba. Era entonces cuando te rendías y te hacías cortecitos en la piel con la gillette o te metías en la tina para dejar de

²⁸ “já se sentia mulher há muito tempo”

²⁹ “Nesta vida, é preciso ser ousada.”

escuchar. Te sumergías y aguantabas la respiración hasta ponerte morada (Baudoin, 2018, p. 62)³⁰.

A linguagem funciona como um apaziguamento da violência que a torna ainda mais crua. Essa economia expressiva, contar em poucas linhas o mais extremo, constitui, em si mesma, um argumento sobre o estatuto da violência no romance: ao não se deter nela, Baudoin a trata como parte do tecido cotidiano da transição e não como seu clímax narrativo, procedimento que se afasta do tratamento mais extenso que Hernández dá aos episódios de violência em *El verbo j*. Do mesmo modo se narra a expulsão escolar após a reafirmação de Rafaela Rossi: agrediram-na seis pessoas no banheiro e cuspiram em seu pênis. O pacto de cumplicidade entre estudantes, padres e professores deixou impune o ato delituoso, mas no dia seguinte uma multidão popular “cambió el paisaje” (p. 136) para apoiar a “Juana de Arco gay” (p. 136) e atacou os agressores, em uma “manada”³¹ (p. 136) protetora, na qual Rafa, com as unhas pintadas, deu unhadas. Claro que esse ato sim foi castigado: o pai bateu em Rafaela e a levou a uma fazenda de padres para “endireitá-la”, enquanto Mar foi suspensa por uma semana. A mãe imigrante italiana lhe disse que isso era por não saber calar a boca. Nessas narrativas, novamente aparece a desproteção familiar que facilita a possibilidade de fazer desaparecer o que consideram incorreto. Por um telefonema, Mar soube que sua amiga havia operado o nariz; essa foi a primeira cirurgia depois de ter sido moída a pontapés, “chau, tetas” (Baudoin, 2022, p. 171). Teve que custear sua recuperação. Os adultos, pais, mães, professores, não garantem o cuidado dos jovens inadequados ao gênero. Em *El verbo J* o padrasto de Jasmine a agride não apenas pela incorreção do gênero, mas porque não é sua filha biológica, enquanto a mãe a pressiona para que seja homem, e em *El sonido de la H*, a Rafaela, a mãe gostaria de fazê-la calar e escondê-la; o pai e o irmão a maltratam para que evite o “desvio”.

Rafa e Mar não voltaram a ver-se. Rafaela, aos 42 anos, sofre um ataque cardíaco, esse órgão treinado para convertê-la em “una máquina bélica de humor” (Baudoin, 2022, p. 168), e morre com um leve sorriso nos lábios, com “un sentido mucho más profundo y libre” (p.173). A

³⁰ Seu pai teria preferido até um filho mudo ou retardado a um invertido. “Prezzo di merda”, ele dizia. Ele tentou tanto diminuí-la com seu desprezo que, às vezes, quase conseguia. Era então que você se rendia e fazia pequenos cortes na pele com a lâmina de barbear ou entrava na banheira para parar de ouvir. Você submergia e prendia a respiração até ficar roxa.

³¹ O termo “manada” também aparece em *El verbo j* para destacar a ideia de acompanhamento a essas pessoas trans. Recupera-se como uma ideia de proteção, em detrimento da manada que estupra e espetaculariza o fato por parte de grupos de homens.” “Manada” en español, se suele usar “bando”, “turma”.

edição que utilizo para este artigo terminou de ser impressa em 1º de outubro de 2022, trinta e três anos depois de a Dinamarca ter se tornado o “primer país en reconocer las uniones entre personas del mismo sexo” (Baudoin, 2022, p. 175), com essa inscrição conclui o romance.

Assim como em *El verbo J*, o relativo ao feminino e ao feminizado estabelece em *El sonido de la H* os parâmetros de implementação da violência: é o que delimita as diferenças e hierarquias que corroem o estatuto de cidadania. O romance narra diversas maneiras de relacionar-se e de pensar os modos da violência ligados aos laços afetivos e comunitários, às identidades deslocadas e às cidadanias baldias. Ou seja, a vulnerabilidade inerente a todos os seres se torna precária quando estiliza a linguagem e mina o desenho dos corpos que diferem das normas reguladas que tornam a cidadania uma categoria hierarquizada, na qual não se levam em conta os sujeitos disruptivos. Mesmo se penso no modelo de cidadania jurídica: que nome se atribui a J em seu passaporte? O próprio e escolhido ou o imposto, que designa outro gênero não requerido? É necessário, nessas narrativas trans, revalorizar e potencializar o desejo como aquele que mobiliza as palavras e os corpos (Suely Rolnik, 2019).

O aprendizado de Mar se sustenta no de Rafaela. Mar transiciona a partir de sua amiga e compreende seu próprio gênero através das mudanças e afirmações de sua amiga trans. Em seu próprio transitar, Rafaela aprende a ser mulher e transmite a Mar, mediante esse processo, saberes que lhe permitem distinguir sexo de gênero e entender que este último, além de ser uma construção social, também define a subjetividade. Ao contrário do desconhecimento do processo transgênero que J vive de seu próprio transicionar, Rafaela o intui desde muito pequena, quando na loja de roupas à qual vai com sua família seleciona vestidos e saltos em vez de um terno. J, por sua vez, recorda não ter sabido de sua condição até a adolescência já avançada.

Mar aprende, além disso, a diferenciar-se de outros modelos femininos: uma avó paterna boliviana progressista, mas estagnada em casa dentro da biblioteca; Esther, trabalhadora doméstica, chola, de condição humilde, que desfruta do sexo e da sexualidade, mas que acaba assassinada por seu companheiro alcoólatra, e uma mãe cujo feminismo se detém no umbral da cozinha. Ainda assim, Mar tem dificuldade em aceitar a sexualidade trans de sua amiga. Já adulta, diante do cadáver de Rafaela, expressa: “Hallaron tu cuerpo mayúsculo, a pesar de las tantas mutilaciones que te hiciste y de todos tus esfuerzos por disimularlo”³²

³² “Encontraram o teu corpo imponente, apesar das tantas mutilações que fizeste a ti mesmo e de todos os teus esforços para dissimulá-lo.”

(Baudoin, 2022, p.13). O tom não parece compassivo, mas tendencioso, crítico, de repreensão; e, quando começa a lembrar, dirige-se a quem foi Rafaela como “una suicida” (p. 13), “un alma averiada” (p. 13), mas, ao mesmo tempo, a define como “despampanante” (p.16), rainha (p.16), divertida (Baudoin, 2022, p.17). Mar ama sua amiga Rafaela e a deseja como corpo masculino: “Siempre lamenté el desperdicio de su fenotipo perfecto. Siempre pensé en todas las inmolaciones que deseabas para destruir lo que miles matarían por tener”³³ (Baudoin, 2022, p. 17). Embora essa ideia se centre no passado, no presente da enunciação Mar não se corrige, insiste nas mutilações e imolações corporais de um corpo trans e admite que “era claro que habías sido el primer amor de mucha gente”³⁴ (Baudoin, 2022, p. 169). Ou seja, que Rafaela foi quem a constituiu em seu próprio gênero e em seu relacionamento afetivo. A persistência desse tom de reprovação até o presente da enunciação confirma a hipótese apresentada no início desta seção: em *El sonido de la H*, o trânsito de Rafaela se narra sempre através de um olhar alheio que nunca termina de aceitá-lo por completo, de modo que o romance argumenta, pela via negativa, o mesmo que *El verbo J* sustenta de maneira afirmativa —que a habitabilidade de um gênero não depende unicamente de quem o vive, mas da comunidade afetiva disposta, ou não, a reconhecê-lo.

Considerações finais

Em ambos os romances, o gênero desenha o centro gravitacional ao redor do qual se organiza a história de cada protagonista. Os relatos ancoram a desestabilização do gênero como condição inelutável da subjetividade que os estrutura, de modo que resulta crucial a problemática de situar os corpos, neste caso, os corpos trans, como código diferencial estratégico de escrita. Esses corpos, identidades e subjetividades em trânsito assumem-se como tecidos de expressões, percepções e movimentos que, ao deslocar-se e articular-se de modos diversos, colocam em circulação atributos incômodos para a ordem heteronormativa.

O que é o verbo J? Os verbos se configuram como uma ação transitiva ou intransitiva. No caso de J, a ação transita rumo à mudança de aspecto gramatical e corporal, rumo ao gênero

³³ “Sempre lamentei o desperdício do seu fenótipo perfeito. Sempre pensei em todas as imolações que você desejava para destruir o que milhares matariam para ter.”

³⁴ “Era claro que você tinha sido o primeiro amor de muita gente.”

feminino gramatical e rumo ao vestir-se e maquiar-se diante do espelho ou sobre um palco. O único nome próprio que existe no romance é o de Jasmine; a filha-sobrinha levará seu nome junto com o da mãe, outra flor que não é mencionada. As elisões dos demais nomes no romance funcionam como um procedimento narrativo destacável, já que se reivindica o nome identitário de quem é desalojada e violentada por não se incorporar à heteronormatividade. Mas o que é o J desse verbo ação? Não o sabemos com certeza: é o J de Jasmine ou seu reverso; o de Judas Tadeu, santo a quem rezam as gêmeas e o marido de uma delas; o nome da flor que se elide, o j de “joto”, bicha, viado; o de puxar e ser puxado entre gêneros, línguas e países; o de jamais, o de justiça e juridicidade de gênero. Talvez nenhuma dessas ressonâncias esgote seu sentido, talvez todas o façam, e, talvez, outras ainda permaneçam implícitas, mas sempre no verbo transitivo *joder*.

El sonido de la H, por sua vez, privilegia o rugido, o grito feroz de uma vida, a de Rafaela, que se multiplica na memória dos que a rodearam. A H, letra muda, se inscreve no título com maiúscula: com h de homem, humanidade, heteronormatividade, humilhação, heroína, história, humor. A mudez da h no romance se transforma, para Rafaela, em “un grito, un alarido sexual”³⁵ (Baudoin, 2022, p. 14). Ela é “Rafaela Rossi” (p.85). A H, em uma criação oxímoro, irrompe visível e inaudível em seu som para muitos, mas não pode ser ignorada. Mar recebeu esse nome ou apelido do pai, era “la chica H” (p. 111); era-lhe ininteligível decifrar as piadas que seu pai lhe fazia. A sombra silenciosa da H retorna quando Esther morre assassinada por seu companheiro, notícia que chega a Mar através de um programa radiofônico de reportagens policiais locais. Com Rafa se sentia completa; com Esther, mais ela mesma, sem necessidade de dissimular seu humor. Esther era tão importante para Mar que, ao saber, chorou no colo de sua avó: “¡Por qué tengo que ser una puta letra muda!”³⁶ (Baudoin, 2022, p. 157), enquanto Rafaela havia se construído, por sua vez, no grito da vida pública.

Dois enunciados ressoam, nesse sentido, como cifras fundamentais de ambas as histórias. Jasmine se pergunta: “¿cómo podía ser que el odio pudiera ser tan íntimo?”³⁷ (Hernández, 2018, p.81), ao referir-se aos gringos que a escolheram na rua para espancá-la selvagememente. Mar, por sua vez, assegura que “había cosas que no eran transferibles. La risa de

³⁵ “um grito, um clamor sexual”

³⁶ «Por que eu tenho que ser uma letra estúpida de merda?!»

³⁷ “Como era possível que o ódio pudesse ser tão íntimo?”

Esther, por ejemplo”³⁸ (Baudoin, 2022, 157). O riso da chola e o ódio dos gringos, nas estruturas narrativas, organizam um enfoque na sexualidade e na memória enquanto lugares de disputas simbólicas na trama da constituição do processo de subjetivação. Os dois romances deixam traços equivalentes: em *Mar*, o som da voz de Rafaela como o rugido; e em *Jasmine*, a marca da dor por ser quem deseja ser. Sabem que não podem ser sozinhas no mundo, que precisam das outras para construir comunidade, e é precisamente nessa necessidade compartilhada, mais do que em qualquer definição estável do gênero, onde *El verbo j* e *El sonido de la H* convergem como poéticas latino-americanas contemporâneas do devir trans.

CRedit
Reconhecimentos:
Financiamento: Não é aplicável.
Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.
Aprovação ética: Não é aplicável.
Contribuições dos autores:
Bianchi, Paula Daniela Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Aquisição de financiamento, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Recursos, Software, Supervisão, Validação, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição.

Referências

- BAUDOIN, Magela. *El sonido de la H*. Zaragoza: Mil madres, 2022.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BUTLER, Judith. *Vida precaria*. El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. *Dar cuenta de sí mismo*. Violencia ética y responsabilidad. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- HERNÁNDEZ, Claudia. *El verbo j*. Santiago de Chile: La Pollera, 2018.
- JOSSA, Emanuela. *El verbo afectar: afectos y discreción en El verbo J de Claudia Hernández*. Dossier: escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente. *Altre Modernità. Revista de studi letterari e culturali*. USM, Milán, vol. 24, 2020. pp. 285-305.

³⁸ “Havia coisas que não eram transferíveis. A risada de Esther, por exemplo.”

ROLNIK, Suely. *Esferas de insurrección*. Apuntes para descolonizar el inconsciente. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

SCHOUPS, Marie. *Trans-gresiones fronterizas e identitarias en El verbo J de Claudia Hernández desde una perspectiva narrativo-sensorial*. Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. Wooster, Ohio, n° 42, 2021. pp. 96-114.

SEGATO, Rita. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol, 2016.

TORRES, Alexander. *Formación geopoética y trascendencia ontológica en 98 segundos sin sombra de Giovanna Rivero y El sonido de la H de Magela Baudoin*. Bolivian Studies Journal, vol. 29, 2023. pp. 53-78. <https://bsj.pitt.edu/ojs/bsj/issue/view/18>