

**ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO E DOUTORADO EM
ESTUDOS LITERÁRIOS**

LUCIENE CANDIA

**CORPOS TRANSGRESSORES EM TRÂNSITO:
Uma leitura comparativa entre *Onde andar*á Dulce Veiga, de Caio Fernando
Abreu, e *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig**

**Tangará da Serra/MT
Março/2023**

**ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO E DOUTORADO EM
ESTUDOS LITERÁRIOS**

LUCIENE CANDIA

CORPOS TRANSGRESSORES EM TRÂNSITO:

**Uma leitura comparativa entre *Onde andar*á Dulce Veiga, de Caio Fernando
Abreu, e *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura e vida social em países de língua oficial portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Vera Maquêa

**Tangará da Serra/MT
Março/2023**

Luiz Kenji Umeno Alencar CRB 1/2037

CANDIA, Luciene.
C217c **Corpos Transgressores em Trânsito: Uma Leitura Comparativa entre Onde Andará Dulce Veiga, de Caio Fernando Abreu, e o Beijo da Mulher Aranha, de Manuel Puig / Luciene Candia - Tangará da Serra, 2023.**
181 f.; 30 cm. (ilustrações) Il. color. (sim)


Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2023.
Orientador: Profª Drª Vera Lúcia da Rocha Maquêa

1. Corpos Transgressores. 2. Onde Andará Dulce Veiga?. 3. o Beijo da Mulher Aranha. 4. Molina. 5. Jacyr/Jacyra. I. Luciene Candia. II. Corpos Transgressores em Trânsito: Uma Leitura Comparativa entre Onde Andará Dulce Veiga, de Caio Fernando Abreu, e o Beijo da Mulher Aranha, de Manuel Puig: .
CDU 82.09

ATA Nº 1

Aos dez dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e três, às 14h, nas dependências da Universidade do Estado de Mato Grosso, Câmpus universitário de Tangará da Serra/MT, foi instalada a sessão pública para julgamento da Tese da aluna LUCIENE CANDIA do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, intitulada: "Corpos Transgressores em Trânsito: uma leitura comparativa entre *Onde andaré Dulce Veiga*, de Caio Fernando Abreu, e *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig". Após a abertura da sessão, a profa. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa (UNEMAT), orientadora e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores: Examinadores internos Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT) e Profa. Dra. Marinei Almeida; e Examinadores externos Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos – Universidade Federal do Sergipe e Prof. Dr. Rosemar Eurico Coenga – Universidade de Cuiabá. Foi dada a palavra à autora, que apresentou a Tese e expôs seu trabalho. Em seguida, concluída a exposição, a profa. Vera Lúcia da Rocha Maquêa, presidente, passou a palavra aos examinadores externos, Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos e Prof. Dr. Rosemar Eurico Coenga, para arguirem a candidata e, em seguida, aos examinadores internos, Profa. Dra. Marinei Almeida e, em seguida, ao Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues para, do mesmo modo, arguirem a candidata. Concluídas as arguições, a banca teceu as considerações sobre o trabalho em julgamento. A seguir, procedeu-se à arguição e respostas da discente. Ao final, a banca, reunida em separado, resolveu APROVAR a doutoranda. Conforme as normas vigentes na Universidade do Estado de Mato Grosso, a versão final da Tese deverá ser entregue ao programa, no prazo de trinta dias, contendo as modificações sugeridas pela banca examinadora e constante na folha de correção anexa. Ainda, conforme a Resolução da pós-graduação, a candidata somente terá o título se cumprir as exigências acima. Nada mais havendo a tratar foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.

Documento assinado digitalmente

 JOSALBA FABIANA DOS SANTOS
Data: 27/04/2023 09:48:39-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. JOSALBA FABIANA DOS SANTOS, UFS (Examinador Externo à Instituição)


Prof. Dr. ROSEMAR EURICO COENGA, UNIC (Examinador Externo à Instituição)


Prof. Dr. AGNALDO RODRIGUES DA SILVA, UNEMAT (Examinador Interno)


Profa. Dra. MARINEI ALMEIDA, UNEMAT (Examinador Interno)


Profa. Dra. VERA LUCIA DA ROCHA MAQUEA, UNEMAT (Orientadora e Presidente da Banca)


LUCIENE CANDIA Doutoranda



Movida por amor, indignação e luta, dedico esta tese aos transgressores:

Esvanei Matucari, meu melhor amigo. Sempre será. (*In memorian* 2021).

Dona **Francisca Matucari**, mãe de Esvanei. (*In memorian* 2021).
Para nunca esquecer: vítimas precoces da Covid-19 no Brasil.

Manoel de Oliveira, Ketilen, Carol, ou tantos outros nomes femininos adotados por ele em seus 45 anos. Meu primo. (*In memorian* 2022). PcD, negro, pobre, periférico e travesti, Mané - apelido de infância, foi o primeiro corpo dissidente com quem tive contato desde criança. Sobreviveu às estatísticas de morte de pessoas *trans* no Brasil, e sempre enfrentou a rejeição e o preconceito com humor, mas também, às vezes, com confrontos necessários. Faço uso de seu nome masculino nesta dedicatória, porque, ao final da vida, ele quis ser identificado pelo pronome masculino. Assim será!

Dandara dos Santos, mulher trans, nordestina, cozinheira. Não resistiu à brutal violência sofrida em 15 de fevereiro de 2017, quando foi espancada por um grupo de homens, em plena praça pública, sem que ninguém a salvasse. Depois, alvejada por tiros e seu corpo exposto em um carrinho de mão, utilizado em obras de construção.

Dandara, sua memória é transgressora, seu nome é luta!

Dandara, presente!

A todos os corpos *transgressores*, vivos e encantados, por serem inspiração, por terem resistido, por resistirem.

AGRADECIMENTOS

Começo parafraseando Caio Fernando Abreu (com quem compartilho os dramas), em carta dirigida ao amigo José Márcio, ao dizer que para fazer literatura “tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te”. Cursar uma pós-graduação é, naturalmente, estar ciente dos esforços e das dificuldades encontrados nesse processo de formação. Todavia, nada comparada à sangria dos últimos três anos de pandemia e à violência política instalada no Brasil e demais países da América Latina. Por isso, apropriando do tom melodramático e exagerado do autor, posso afirmar que escrever e entregar uma tese nesta (ainda) difícil fase da história foi como sangrar abundantemente.

Ao meu corpo, sobrevivente e transgressor. Sem a minha insistência, impulsividade, teimosia e perseverança, constantes nesse período crítico atravessado, esta tese não seria possível. Pela resistência, mesmo com as forças minadas em vários momentos.

À Maria Luiza Candia, minha mãe, pela companhia integral nesses últimos três anos, sendo amparo emocional nos momentos mais difíceis pelos quais eu passei com a morte do meu pai e do meu melhor amigo, em 2021. Dividimos a angústia com a incerteza da vida quando ficamos gravemente doentes, também em 2021, em decorrência da Covid-19, e quando ela ficou acamada por uma infecção crônica agravada nos pulmões, num momento em que não havia vagas nos hospitais e não pudemos ser internadas e tratadas. Vivenciamos meses de recuperação lenta e com sequelas, uma cuidando da outra. Nesse período de doenças e longo tratamento, perdi minha bolsa sanduíche para Aveiro-Portugal e com ela, um sonho antigo que não pôde ser concretizado. Em contrapartida, fomos brindadas com a vida, o bem mais precioso, indiscutivelmente.

À Lili (*In memoriam* 2020), à Chiquinha (*In memoriam* 2022), ao Apolo, Ulisses, Branquinho, Fred, Chicão e Otelo, meus amados cães, pela ordem de nascimento. Ao Puma, o gato mais amigável e inteligente (*In memoriam* 2022); Fredão, o mais educado, limpo, ranzinza e antissocial, e Oliver, o filhote invasor que chegou em uma tarde triste e chamando tempestade; trouxe alegria, confusão e muita bagunça. Todo o meu amor.

Aos meus amigos, por ouvirem minhas ladainhas ao longo desses anos e por terem sido apoio nas fases mais difíceis da pesquisa e da escrita. Em especial, à rede de apoio: Gisele, Patrícia, Cássia, Renata, Hildo Jr. e Suelen, amigos amados, que me levantaram

quando caí e estenderam a mão quando eu mais precisei, principalmente pelo apoio financeiro. Jamais esquecerei!

Ao que meu querido amigo Luciano Gonçalves, pelas intensas, longas e quase diárias conversas sobre a vida, a progressão acadêmica, parcerias de trabalho, compartilhamento de memes e, ainda, pela leitura dos vários trechos da tese enviados para que opinasse e pelas referências compartilhadas com muita generosidade.

Às professoras doutoras Jane Tutikian e Marinei Almeida, pelas pertinentes contribuições na banca de qualificação.

À Vera Maquêa, minha orientadora, pela atenção, sensibilidade e compreensão. Sempre assertiva nas orientações e atenta, de verdade, ao que temos para dizer. Por ser inspiração.

Ao professor António Manoel, da Universidade de Aveiro, por dispor da leitura cuidadosa do meu plano de estudos e por tê-lo aprovado e se interessado pela minha pesquisa.

À coordenação do PPGEL, representados pela coordenadora, prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vivalda, secretária Márcia, e a todos os professores vinculados ao Programa, por contribuírem com a minha formação no doutoramento e como profissional docente.

Ao André, ex-secretário do PPGEL, pela dedicação e atenção aos estudantes, resolvendo com muita agilidade os trâmites burocráticos e sendo auxílio nos momentos mais necessários.

Ao Vitor Bruno, por esclarecer dúvidas quanto à formatação, referências, normas ABNT, e pelas traduções do inglês para o português, além de ter traduzido alguns trechos de citações. Vitor, muito obrigada pela parceria!

À CAPES, pela bolsa concedida.

RESUMO

Esta tese investiga, pelo viés da literatura comparada, dois romances: *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu, e *O beijo da mulher aranha* (1981) (*El beso de la mujer araña*, 1976), do argentino Manuel Puig. O foco de análise que move este estudo perpassa a perspectiva de transgressão, no sentido de ação, movimento que foge à noção social do comportamento dito normativo. No espaço literário, o recorte centraliza corpos que transgridem, em especial, Jacyr/Jacyra e Molina, personagens elevadas ao protagonismo nas obras citadas, respectivamente. O caminho investigativo considerou várias pesquisas e materiais de consulta, sem determinar tendências teórica ou crítica específicas. No campo analítico sobre raça e representação, por exemplo, consideramos os estudos de Frantz Fanon (2008; 1968); Achille Mbembe (2017); e bell hooks (2019); sobre sexualidade, além das inúmeras obras trazidas nas notas de rodapé em *O beijo da mulher aranha*, utilizamos como referências Michel Foucault (1985; 1988) e Judith Butler (2016), bem como acadêmicos que desenvolveram pesquisas na pós-graduação sobre esse tema. Apresentamos a definição de *paratextos* para Gérard Genette (1982) e sua funcionalidade no corpo do texto, principalmente no aspecto das notas ao pé da página; e também referenciamos Antoine Compagnon (1996), em sua abordagem sobre o *trabalho da citação*, em que apresenta as funções que a citação pode ter em um texto. Por conta da intensa relação dialógica dos romances analisados com os cenários da música, do teatro, e, especialmente do cinema, selecionamos uma série de figuras para ilustrar melhor o conteúdo, associando texto e imagem. A maioria das figuras está relacionada ao universo cinematográfico.

Palavras-chave: Corpos transgressores; *Onde andará Dulce Veiga?*; *O beijo da mulher aranha*; Molina; Jacyr/Jacyra.

RESUMÉN

Esta tesis investiga, con el enfoque de la literatura comparada, dos novelas: *Onde andar Dulce Veiga?* (1990), del escritor brasileo Caio Fernando Abreu, y *O beijo da mulher aranha* (1981) (*El beso de la mujer araña*, 1976), del argentino Manuel Puig. El foco de analisis que mueve este estudio camina por la perspectiva de la transgresión, en el sentido de acción, un movimiento que escapa a la noción social del llamado comportamiento normativo. En el espacio literario, el recorte centraliza cuerpos que transgreden, especialmente Jacyr/Jacyra y Molina, personajes elevados al protagonismo en las obras citadas, respectivamente. La ruta investigativa consideró diversos analisis y materiales de consulta, sin determinar tendencias teóricas o críticas específicas. En el campo analítico sobre raza y representación, por ejemplo, consideramos los estudios de Frantz Fanon (2008; 1968); Achille Mbembe (2017); y Bell Hooks (2019); acerca de la sexualidad, además de las numerosas obras citadas en las notas a pie de página en *El beso de la mujer araña*, donde utilizamos como referencias a Michel Foucault (1985; 1988) y Judith Butler (2016), así como a estudiosos que desarrollaron investigaciones de posgrado sobre este tema. Presentamos la definición de paratextos para Gérard Genette (1982) y su funcionalidad en el cuerpo del texto, especialmente en el aspecto de las notas al pie de la página; también nos referimos a Antoine Compagnon (1996), en su aproximación al *trabajo de citación*, en que el representa las funciones que puede tener la citación en un texto. Debido a la intensa relación dialógica de las novelas analizadas con los escenarios de la música, el teatro y, especialmente, del cine, seleccionamos una serie de imágenes para ilustrar mejor el contenido, asociando texto e imagen. La mayoría de las figuras están relacionadas con el universo cinematográfico.

Palabras llave: Cuerpos transgresores; *Onde andar Dulce Veiga?*; *O beijo da mulher aranha*; Molina; Jacyr/Jacyra.

RÉSUMÉ

Cette thèse étudie, à travers de la littérature comparée, deux romans: *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) (*Où sera Dulce Veiga?*), de l'écrivain brésilien Caio Fernando Abreu, et *O beijo da mulher aranha* (1981) (*El beso de la mujer araña*, 1976) (*Le baiser de la femme araignée*), de l'argentin Manuel Puig. Le centre d'analyse qui déplace cette étude dépasse la perspective de la transgression, dans le sens de l'action, un mouvement qui dépasse la notion sociale de comportement dit normatif. Dans l'espace littéraire, la coupure centralise des corps qui transgressent, en particulier, Jacyr/Jacyra et Molina, personnages élevés au protagonisme dans les œuvres citées, respectivement. Le parcours d'investigation a considéré plusieurs recherches et matériaux de référence, sans déterminer de tendances théoriques ou critiques spécifiques. Dans le champ analytique sur la race et la représentation, par exemple, on considère les études de Frantz Fanon (2008; 1968); Achille Mbembe (2017); et crochets de cloche (2019); sur la sexualité, ainsi que des nombreux ouvrages apportés en note de bas de page dans *Le baiser de la femme araignée*, nous avons utilisé Michel Foucault (1985; 1988) et Judith Butler (2016) comme références, ainsi que des universitaires qui ont développé des recherches de troisième cycle sur ce sujet. Nous présentons la définition des *paratextes* par Gérard Genette (1982) et sa fonctionnalité dans le corps du texte, principalement dans l'aspect des notes en bas de page; et nous référençons aussi Antoine Compagnon (1996), dans son approche par rapport au *travail de citation*, dans lequel il présente les fonctions que peut avoir la citation dans un texte. En raison de la relation dialogique intense des romans analysés avec les scénarios de la musique, du théâtre et surtout du cinéma, nous avons sélectionné une série de figures pour mieux illustrer le contenu, associant texte et image. La plupart des personnages sont liés à l'univers cinématographique.

Mots clés: Corps transgressifs; *Onde andaré Dulce Veiga?*; *O beijo da mulher aranha*; Molina; Jacyr/Jacyra.



Molina e Jacyra. Arte digital de Rauni Vilasboas (2022).

Algunos clásicos nos invitan a volver a sus páginas por ser una elocuente cápsula de tiempo de lo que una vez fue el mundo. Otros perduran por su belleza estética y sus temas universales, que trascienden las épocas y las culturas. Y luego hay obras trascendentales que requieren nuestra atención renovada porque el alcance completo de su resonancia, urgencia y visión solo se visualiza cuando el mundo ha empezado a ponerse al día con lo que el autor, de forma valiente y audaz, inmortalizó sobre la página.

Carolina De Robertis
Prólogo para a edição de *El beso de la mujer araña*,
Editora Vintage Español, 2021.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Filme <i>Absolutamente zero</i> , 1957.....	28
Figura 2. <i>Cinema Espanhol</i> , onde Manuel Puig assistia aos filmes quando criança, acompanhado de sua mãe María Elena (Mãe).....	52
Figura 3. Capa e frames de <i>Sangue de Pantera (Cat People)</i> , 1942)	90
Figura 4. Capa e frames de <i>O Grande Amor (Die Grosse Liebe)</i> , 1942)	98
Figura 5. <i>Alla en el Trapiche</i> (1943)	102
Figura 6. Iris (Jodie Foster) em <i>Taxi Driver</i> , 1976.....	116
Figura 7. Grace Jones.....	123
Figura 8. Imagem publicitária “Tirailleur sénégalais”, De Andreis, 1915.....	125
Figura 9. Capa do livro infanto-juvenil <i>O Macaco e a Velha</i> , 1986.....	126
Figura 10. Capa do filme <i>I walked with a zombie (A morta-viva)</i> , 1943.....	134
Figura 11. Personagem negra zumbi de <i>I walked with a zombie (A morta-viva)</i> , 1943..	135
Figura 12. Sombra da personagem negra assombrando a mocinha no filme <i>I walked with a zombie (A morta-viva)</i> , 1943.....	135

SUMÁRIO

<i>AL ANDAR SE HACE EL CAMINO</i>	14
ROTEIRO 1	
MODOS DE NARRAR	20
1.1 <i>PUXA PELA MEMÓRIA: TRANSGREDIR A LINGUAGEM</i>	20
1.1.1 <i>Eu deveria escrever: Caio Fernando Abreu, o escritor-polígrafo</i>	33
1.1.2 <i>30 páginas de banalidades: Manuel Puig, o cineasta literário</i>	44
1.2 <i>ARTE COMO REDENÇÃO NO INÓSPITO: LIMITE BRANCO E A TRAIÇÃO DE RITA HAYWORTH</i>	50
ROTEIRO 2	
<i>ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? E O BEIJO DA MULHER ARANHA: Intersecções transgressoras</i>	62
2.1 <i>GOTA A GOTA, PALAVRA POR PALAVRA: O PROJETO ESTÉTICO DE ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?</i>	62
2.2 <i>¿VOS VISTE LA PELÍCULA?: A TRANSGRESSÃO NA LINGUAGEM EM O BEIJO DA MULHER ARANHA</i>	67
2.3 <i>LIÇÕES TRANSGRESSORAS SOBRE A HOMOSSEXUALIDADE</i>	69
2.3.1 <i>Destino: nota sobre transgressão no imaginário cinematográfico</i>	96
2.3.2 <i>Notas de rodapé no projeto literário de Manuel Puig e Caio Fernando Abreu</i>	103
ROTEIRO 3	
CORPOS TRANSGRESSORES EM TRÂNSITO	107
3.1 <i>TRANSGREDIR PARA RESISTIR: RESTOS DA DITADURA MILITAR</i>	107
3.2 <i>O PASSADO É UMA CILADA: TRANSGREDIR ATRAVÉS DOS TEMPOS</i> ..	108
3.3. <i>MOLINITA: A MULHER ARANHA ROMÂNTICA</i>	110
3.4 <i>AGORA SOU JACYRA: JODIE FOSTER BRASILEIRA</i>	113
THE END/CONCLUSÃO	137
FICHA TÉCNICA BIBLIOGRÁFICA	145
ANEXOS	159
ANEXO 1 — As quatro irmãs: psico-antropologia fake, de Caio Fernando Abreu... 160	
ANEXO 2 — As quatro categorias de gays, de Reinaldo Arenas..... 164	
ANEXO 3 — Capa de <i>Lampião da Esquina</i> , edição dezembro de 1978. Latinoamerica: na terra dos hombres, paulada nas bonecas!..... 165	
ANEXO 3.1 — Reportagem 1: Na Argentina é assim – paulada nas bonecas! Um documento do exílio..... 166	
ANEXO 3.2 — Reportagem 2: Buenos Aires – dois policiais por quarteirão 167	
ANEXO 3.3 — Seção Literatura: <i>O beijo da mulher aranha</i> (trechos do romance de Manuel Puig)	168

ANEXO 4 — Capa de <i>Lampião da Esquina</i> , edição junho de 1979. De Sodoma a Auschwitz: a matança dos homossexuais. Essa mulher é lésbica! (Por isso a acusam de homicídio)	169
ANEXO 4.1 — Seção Cartas na mesa (carta dos leitores): Ternura e política (Recepção dos leitores sobre <i>O beijo da mulher aranha</i> , de Manuel Puig)	170
ANEXO 4.2 — Seção Opinião: E se Gilberto Freyre também fosse negro? (Crítica de Jorge Schwartz)	171
ANEXO 5 — Capa de <i>Lampião da Esquina</i> , edição agosto de 1979. Negros: qual é o lugar deles? De bicha, crioulo e louco, todos nós temos um pouco. Abdias Nascimento: ‘Democracia racial é o governo da minoria branca’	172
ANEXO 5.1 — Seção Cartas na mesa (carta dos leitores): Argentina cruel.....	173
ANEXO 6 — Capa de <i>Lampião da Esquina</i> , edição agosto de 1980. Mais tesão, menos encucação. Bichas e lésbicas na SBPC. Entrevistas: Sartre e Ninuccia Bianchi.....	174
ANEXO 6.1 — Seção Literatura: O insólito rendez-vous de María Félix com Che Guevara (Artigo de Jorge Schwartz sobre Manuel Puig)	175
ANEXO 7 — Capa de <i>Lampião da Esquina</i> , edição extra 1980. Entrevistas: 1. Manuel Puig fala de bichas sonhadoras e mulheres submissas; 2. Sartre, antes da morte, abre o jogo e fala de homossexuais; 3. Travestis dão um depoimento vivo sobre o sufoco paulista; 4. Movimento Louco-Lésbico: mulher com mulher não dá jacaré.....	176
ANEXO 7.1 — Seção Entrevista 1: Manuel Puig fala quase tudo.....	177

AL ANDAR SE HACE EL CAMINO

Ação indica travessia, como pode sugerir o verso do poema de Antonio Machado Ruiz (1875-1939), poeta espanhol. No contexto acadêmico, boa parte dos trabalhos traça caminhos diferentes da proposta inicial. Esta tese é um exemplo desse processo de maturação, pois germinou após uma provocação, despertando para a mudança no segundo ano de doutoramento. À época, fui questionada por uma banca de avaliação de projetos, por que fechava a pesquisa apenas com Caio Fernando Abreu, sem inserir outros autores contemporâneos ou mesmo autores com uma escrita que se aproximava de sua literatura. Com certa experiência na longa trajetória de estudos sobre as obras do escritor gaúcho, e embora o projeto inicial trouxesse referências de autores brasileiros e de outros latino-americanos, percebi a necessidade de uma aproximação maior entre dois escritores que produziram quase ao mesmo tempo, e, portanto, viveram períodos similares.

Foi a partir da exibição do longa-metragem *O beijo da mulher-aranha* (1986) - produção estadunidense e brasileira, adaptado do romance homônimo (1976) de Manuel Puig, em uma disciplina -, que este trabalho de doutoramento foi reformulado. A disciplina *Interartes* foi ministrada pela professora Dr. ^a Maria Elisa Rodrigues Moreira, pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, da Universidade Federal de Mato Grosso, em 2019. Julguei necessário salientar a mudança na pesquisa, porque não apenas fui impactada pela exibição do filme como, ainda, a leitura do romance certificou a reestruturação do projeto e um desafio, o desconhecimento sobre a literatura desse autor. Por este motivo, manifesto, por meio desta tese, meu agradecimento especial ao professor Dr. Juan Ferreira Fiorini, por mediar e conduzir a aula cinematográfica, pós exibição do filme. O livro *Contar filmes: o cinema imaginário em Manuel Puig* (2020), inclui-se na fortuna crítica pesquisada. A publicação é resultado da sua pesquisa de dissertação de mestrado, defendida pela Universidade Federal de Uberlândia, em 2017.

Desse modo, a tomada de decisão final em migrar para a literatura comparada e centralizar a análise dos dois romances: *Onde andaré Dulce Veiga?*, do brasileiro Caio Fernando Abreu (1948-1996), publicado em 1990, e *O beijo da mulher aranha* (*El beso de la mujer araña*), do argentino Manuel Puig (1932-1990), publicado inicialmente em 1976, na Argentina (as citações utilizadas aqui são da 7^a edição traduzida para o português, de 1981). Para evitarmos o excesso de repetição dos títulos analisados e dos nomes de seus respectivos autores, optamos, a partir de agora, também, pelas abreviações:

doravante *Dulce Veiga*; *O beijo*; CFA; Caio F.; Puig, podendo aparecer os nomes e títulos completos, a depender do contexto.

Um outro aspecto essencial de esclarecimento nesta apresentação diz respeito à preferência pela versão traduzida para o português de *El beso de la mujer araña*. Primeiramente, por tratar-se de uma análise mais abrangente da obra, resultaria em um número considerável de trechos, citações do romance, o que dificultaria a leitura para quem não lê em espanhol. Por defendermos maior acessibilidade às pesquisas acadêmicas para todos os leitores, optamos pela edição de 1981, da editora Codecri. Além disso, por avaliar o aspecto político de resistência da editora, pertinente aos temas que cercam este trabalho.

O foco desta pesquisa concentra-se na perspectiva de *corpos* transgressores na literatura, e também no cinema. São *corpos em trânsito* porque se movimentam e resistem no espaço literário (re)afirmando identidades, revelando sexualidade(s) e expondo a complexa e necessária discussão de gênero(s), muito antes dos estudos pioneiros publicados por Judith Butler, por exemplo, e demais acadêmicos que têm se debruçado sobre a pluralidade das questões voltadas ao gênero e à sexualidade.

Embora haja uma distância temporal entre os romances analisados, há intersecção e confluência na/pela linguagem artística, pela semelhança identitária entre as personagens e, principalmente, pelo contexto político, movimentos sociais e culturais costurados aos enredos, a saber: as ditaduras militares brasileira e argentina; o socialismo; a (re)democratização; as transformações na música; o espaço cultural da cidade de São Paulo; a imbricação das linguagens do cinema e do teatro na literatura e, finalmente, o protagonismo de personagens travestis/transsexuais nas narrativas.

Ao escolher o campo de estudo comparativo, foi necessário definir um escopo crítico dos dois autores, capaz de dar a tônica ao debate sobre os corpos transgressores. Em rápido levantamento de pesquisa pelo Catálogo de Dissertações e Teses da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), constatamos um volume extenso de pesquisas sobre *O beijo da mulher aranha* e *Onde andaré Dulce Veiga*. Os temas recorrentes e centrais desse volume expressivo de trabalhos das duas obras citadas, separadamente, concentram-se em: identidade(s); sexualidade(s) dissidente(s); homoerotismo; estética kitsch; e linguagem cinematográfica, para citar apenas alguns.

No recorte metodológico comparativo, encontramos algumas pesquisas dialógicas dos autores desta tese, tais como: *Romance e experimentação com a linguagem em*

Boquitas pintadas, de Manuel Puig, e *Onde andar Dulce Veiga?*, de Caio Fernando de Abreu. Wanderlan da Silva Alves (Dissertao, 2011); e *O olhar cinematográfico e a voz do enigma: uma leitura de The Buenos Aires affair e Onde andar Dulce Veiga?*. Isabel Jasinski (Dissertao, 1998), para citar apenas duas. Na filtragem da busca, não identificamos pesquisas realizadas na pos-graduao que contemplassem especificamente as personagens Molina e Jacyr/a, das obras analisadas neste estudo, especialmente quando a abordagem atravessa questoes de gênero, raa e política, diluídas na linguagem, convidando-nos, de certo modo, a estabelecer atravessamentos com outras áreas das ciências humanas como a sociologia, a antropologia, a medicina, a história, e até o discurso jurídico, base teórica que deu início ao amplo conceito de *interseccionalidade*, promovido no final dos anos oitenta pela militante dos direitos civis e defensora da teoria crítica da raa, a estadunidense Kimberlé Crenshaw.

Pela composio heterognea de temas que perpassam este trabalho, optamos por não delimitar uma parte, um capítulo (ou roteiro, como identificamos), apenas para a fortuna crítica utilizada na análise deste corpus, pois nossa inteno sempre foi entrelaar teoria e crítica na discussão proposta pelos elementos selecionados das narrativas. Além disso, atrelada às questoes metodológicas, estão as manifestaoes artísticas ambientadas nos cenários do cinema, da música e do teatro. Por isso, trouxemos também nesse combo, figuras/imagens que auxiliam o leitor nos aspectos imagéticos das temáticas abordadas. Neste sentido, selecionamos alguns trabalhos acadêmicos, já publicados, para sistematizar esta apresentao, pontuando que muitos outros estarão distribuídos nas três partes da tese, e também como referências para consultas nas páginas de rodapé, mesmo em caso de recortes que não contemplam diretamente o núcleo desta pesquisa.

Ao longo de trs roteiros, pretendemos identificar e discutir como os *corpos transgressores* situam-se nas obras em análise e suas representaoes simbólicas de resistência, e em que sentido o que cerca esses corpos influenciam nessa construo identitária. Ainda, comprovar em que medida a opressão e o autoritarismo da ditadura militar atuam como sombras na representao desses corpos políticos em trânsito. Por meio de pesquisa bibliográfica, buscamos investigar teorias que tratam da compreensão sobre gênero, identidade de gênero, sexualidade e transexualidade. Além disso, atentar-se como os movimentos culturais, sociais, políticos e religiosos ressoam na construo de identidade desses *corpos transgressores*; parte desse levantamento surge no capítulo dois, em pesquisa conjunta e paralela  do narrador das extensas notas de rodapé de *O beijo da mulher aranha*.

Por haver relação intrínseca entre literatura e cinema nas duas obras estudadas, renomeamos os capítulos em roteiros, na tentativa de aproximação do projeto estético dos romances. O roteiro um contextualiza a biografia e a relação profissional entre literatura e jornalismo, no caso de Caio Fernando Abreu, e o indissolúvel pacto entre literatura e cinema no conjunto das obras de Manuel Puig. Há, também, nessas narrativas, a presença do teatro e da música, estabelecendo um combo artístico-literário. É pela escolha da linguagem e no modo de narrar que o leitor, e as personagens, escapa à realidade e encontra refúgio nas artes. *O beijo da mulher aranha*, por exemplo, teve, logo após a publicação em livro, a primeira adaptação para o palco em 1981 (pelo próprio Puig), e anos depois, no cinema. William Hurt (1950-2022) recebeu o Oscar de melhor ator em 1986 pela atuação como Molina no filme homônimo, dirigido pelo argentino-brasileiro Héctor Babenco. Amparamo-nos na noção de narrador para Walter Benjamin (1987; 2015), na forma de desmontagem romanesca de *O jogo da amarelinha* (2019), de Julio Cortázar, para introduzir sobre a estrutura dos dois romances selecionados.

Ainda que o foco central não seja o período das ditaduras militares, o livro *A ficção na pós-ditadura* (2019), de Milena Mulatti Magri, contribuiu para a compreensão da mudança de linguagem em *Dulce Veiga*, uma vez que é um romance publicado pós-ditadura militar brasileira, mas que preserva discursivamente as consequências dos anos de repressão no país. Resultado da tese de doutorado de Magri, o livro traz uma abordagem das narrativas pós-ditadura de três autores brasileiros: Bernardo Carvalho, Milton Hatoum e Caio Fernando Abreu. Concentramos nas contribuições do capítulo um, ao tratar do romance brasileiro analisado.

O roteiro dois estrutura-se no interesse pela forma dos romances, e pela presença de narradores diversos. Em *O beijo*, a estrutura é formada, em sua maioria, por diálogos, similar a uma peça de teatro, e encenada em uma cela prisional. Além de identificar esse recurso, julgamos imprescindível a análise (a mais criteriosa possível) do uso excessivo das notas explicativas sobre a homossexualidade, tanto nos estudos médicos quanto psicanalíticos, desde o século XIX até o tempo contemporâneo ao romance, mesmo que alguns críticos não considerem debruçar-se sobre as notas. Esse recurso palimpsesto de *paratextos*, na classificação de Gérard Genette (1982), é pertinente à medida em que a figura de Molina centraliza o romance como sendo a única personagem assumidamente homossexual na trama.

Por fim, o roteiro três apresenta os *corpos transgressores*, perpassando por algumas personagens da literatura latino-americana apontadas como *transgressoras* no

contexto desta tese, e centralizando especialmente nas personagens Molina, de *O beijo da mulher aranha*, e Jacyr/a, de *Onde andar Dulce Veiga?*. A primeira personagem é considerada protagonista do romance argentino, enquanto a segunda ocupa um papel secundário na narrativa, mas isso não a impede que exerça protagonismo na obra de Caio Fernando Abreu, principalmente por consolidar uma representatividade muito distinta das demais personagens da trama e do conjunto da obra do autor. Este talvez seja o principal ponto que motivou o corpus desta pesquisa, por perceber certa ausência de problematizao acerca dessa personagem, adolescente, nordestino/a, negro/a, queer, semianalfabeto/a, dentre outros estigmas atribuídos aos corpos negros na literatura brasileira ao longo dos tempos.

A pesquisa comparativa possibilitou percorrer os estudos inter/transdisciplinares, fiando a literatura com outras frentes, território das ciências humanas e sociais: a sociologia, a história, os estudos culturais e decoloniais e, principalmente, aproximá-la ao universo artístico, amplamente explorado pelos autores. Para compreender o espao ocupado por Jacyr/a em *Dulce Veiga*, por exemplo, nos ancoramos nos estudos de importantes teóricos negros, a saber: os ps-coloniais Frantz Fanon (1925-1961), com *Peles negras máscaras brancas*, e *Condenados da terra* (1968); e Achille Mbembe (1957-), com *Crítica da Razão Negra* (2017); além da contemporânea bell hooks, com *Olhares negros: raa e representao* (2019), material fundamental para compreender não somente a imagem representada de Jacyr/a, mas de outras personagens negras recortadas como exemplificao nessa seo. Consideramos também a noo de *interseccionalidade*, sistematizada, inicialmente, a partir do discurso jurídico, por Kimberlé Crenshaw, em 1989. Por entender a complexidade e a amplitude do conceito, optamos apenas pelo recorte de sentido da sua origem para aplicá-la  noo de representatividade atribuída aos corpos negros, na literatura de Caio Fernando Abreu e de Manuel Puig, além de perpassar observaes no campo das artes, da publicidade e da cultura popular.

Outra fonte utilizada para consultas e referências são as cartas. Caio Fernando Abreu adotou a prática epistolar incessantemente (além de cartões postais enviados quando esteve em trânsito), seja para contatar amigos, amantes, familiares e responder projetos profissionais, no Brasil e no exterior, o mesmo ocorreu com Manuel Puig. É preciso lembrar que nessa época, décadas de 1970 a 1990, a utilizao de e-mails era incomum e a comunicao social são poderia acontecer pessoalmente ou por cartas. Soma-se a isso, inicialmente, a resistência de Caio F. em adotar os meios cibernéticos no

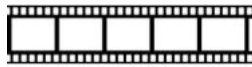
trabalho, a exemplo do uso do computador, assunto explorado de modo descontraído em crônicas (“Até que nem tão eletrônico assim”, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 13/11/1994) e nas próprias missivas.

O método teórico-analítico guiou a análise dos *corpos transgressores* nos romances selecionados, como dito, elegendo uma diversidade de materiais de consulta e de crítica. Além disso, não deixamos de citar, a relevância das contribuições de pesquisas acadêmicas publicadas em livros, periódicos, revistas, nos formatos de teses e de dissertações, documentários, filmes e canais de vídeos, caso da Biblioteca Villegas, que mantém um canal na plataforma YouTube e exhibe programações culturais da cidade de General Villegas, na Argentina, onde nasceu Manuel Puig, além de análises de algumas das obras do escritor, apresentações de músicas, teatro e de crítica literária.

Por ter citado a cidade argentina de Villegas, cabe informar uma infeliz coincidência dividida entre Manuel Puig e Caio Fernando Abreu, nos últimos anos. Em outubro de 2020, a casa na qual nasceu o escritor argentino foi demolida, e quase dois anos depois, em setembro (mês de aniversário do escritor brasileiro) de 2022, a casa da família Abreu, no bairro Menino Deus, em Porto Alegre, local onde Caio Fernando Abreu passou seus últimos meses com os pais e os girassóis, também foi demolida. Ambas não resistiram ao apelo da comunidade cultural em preservá-las para tornarem-se Centros Culturais ou mesmo Arquivos Públicos, uma vez que existem incontáveis manuscritos que serviriam para enriquecer o já vasto campo de fortuna crítica dos autores, bem como estariam acessíveis à população em geral.

ROTEIRO 1

MODOS DE NARRAR



1.1 PUXA PELA MEMÓRIA: TRANSGREDIR A LINGUAGEM

No ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*¹ (1987), texto publicado em 1936, Walter Benjamin concebe, basicamente, dois tipos de narradores distintos: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, sendo a premissa dessa classificação baseada em quem “viaja tem muito a contar”, ou seja, narrar a partir da experiência: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. (1987, p. 201). Em outro trecho, o vínculo entre o leitor e o narrador: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia.” (1987, p. 213). O acontecimento ainda se integra “na vida do contador de histórias para passá-lo aos ouvintes como experiência. Por isso, o contador de história deixa na experiência as suas marcas” (BENJAMIN, 2015, p.109).

Julio Cortázar (1914-1984), contemporâneo de Manuel Puig, inovou a estrutura do romance com *O jogo da amarelinha* (2019, [*Rayuela*, 1963]), considerado até como um antirromance, justamente por experimentar modos de narrar não convencionais, tornando os capítulos independentes e fugindo do formato linear, além de inserir e desafiar o leitor nessa construção, direcionando-o a uma leitura sequencial, ou, sendo guiado para ler em partes, de forma salteada. No processo de escrita, em carta endereçada ao amigo, Jean Barnabé, em 27 de junho de 1959, o escritor argentino confidencia: “cada vez gosto menos dos romances, da arte romanesca tal como é praticada nestes tempos. O que estou escrevendo agora será [...] algo assim como um antirromance, uma tentativa de

¹ As traduções mais recentes de *O narrador* têm sido intituladas de *O contador de histórias*. É importante esta ressalva, uma vez que evidencia ainda mais o papel do narrador como um contador de histórias. Na edição organizada por Patrícia Lavelle, a professora Carla Milani Damiano resenha na contracapa a importância do ensaio: “Esta nova edição do famoso ensaio traduzido anteriormente como ***O narrador*** — por nomes como Erwin Theodor Rosenthal, Modesto Carone e Sérgio Paulo Rouanet — *permite compreender de maneira aprofundada o contador de histórias, bem como o lugar que a narrativa oral ocupa entre os gêneros da epopeia, romance e short story*. Situado em uma época marcada pelo empobrecimento ou declínio da experiência, da memória coletiva e do patrimônio cultural transmitido de geração a geração, ***O contador de histórias*** aborda principalmente o esvanecimento dessa tradicional figura em meio à mudança de modos de produção, do artesanal ao industrial, bem como o surgimento da comunicação de massa na sociedade moderna”. (BENJAMIN, 2020, s/p, grifos nossos).

romper os moldes em que esse gênero está petrificado”. (CORTÁZAR, 2019, p. 539). Nessa mesma missiva, o autor posiciona-se em seu papel enquanto crítico literário, pois, mais do que questionar a forma tradicional do romance, indaga o comodismo no próprio gênero pelo qual ficou conhecido, o conto fantástico: “Meu problema hoje em dia é um problema de escritura, porque as ferramentas com as quais escrevi meus contos já não me servem para isso que eu gostaria de fazer antes de morrer” (2019, p. 540); e se autoavalia e reconhece sua grandiosidade: “Se hoje eu continuasse escrevendo contos fantásticos, me sentiria um perfeito vigarista; modéstia à parte, eles já se tornaram fáceis demais para mim, *je tiens le système*², como diria Rimbaud” (p. 540, grifo do original).

Na toada da indefinição do gênero e das possibilidades de narrar, Umberto Eco cita a metáfora do “bosque”, utilizada por Jorge Luis Borges, para pôr em discussão a narrativa e a ficção. *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994) é uma das principais referências da crítica literária sobre ficção, resultado publicado em livro das seis conferências que Eco realizou, em 1993, na Universidade de Harvard:

“Bosque” é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto de conto de fadas, mas para qualquer texto narrativo [...] Usando a metáfora criada por Jorge Luis Borges, *um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam*. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. (ECO, 1994, p.12, grifos nossos).

Nesse sentido, apropriando das possibilidades dos *caminhos que se bifurcam* no processo narrativo, podemos dizer que a ausência de um narrador tradicional em *O beijo da mulher aranha*, tal qual dita a tradição romanesca, não anula a função inovadora, e condutora, de narração de Molina, ao contrário, a personagem, ao retirar da experiência cinematográfica as histórias, recria, modela a forma pela oralidade. Molina assume o protagonismo em atuação cênica e apropria-se ao máximo desse exercício, pois retoma à tradição oral e transforma-se em uma Sheerazade latina.

O beijo da mulher aranha é o romance de maior visibilidade de Manuel Puig, sendo traduzido para o português em 1980 e em apenas dois anos, somando 11 edições. O romance portenho narra a convivência entre Molina e Valentín em uma prisão argentina, localizada em Buenos Aires. Molina é homossexual e foi condenado por “corrupção de menores”, e Valentín é um preso político que exerce a militância mesmo

² Na nota do tradutor: "Eu domino a estrutura."

encarcerado e sofrendo torturas para delatar seus companheiros de luta. Ainda que o espaço físico seja ambientado na prisão, a estratégia adotada de contação de histórias e da encenação teatral de Molina subverte a existência naquele ambiente, pois, ao narrar seus filmes (B) preferidos, as personagens escapam do lugar inóspito, cercado pela tortura, dores, náuseas e expurgação dos corpos. Assim, há dois mundos possíveis na narrativa de Puig: o presente “real” e o passado ficcional, logo, esse escape é um recurso apropriado na forma do romance.

Os estratagemas discursivos criados para convencer e enlaçar tanto Valentín quanto o diretor do presídio na teia de suas histórias convergem Molina no principal narrador do romance de Manuel Puig. Pela estrutura dramático-teatral, composta quase que exclusivamente por diálogos, *O beijo da mulher aranha* subverte a forma, sendo Molina o agenciador dessas transformações na linguagem, elevando-o a um combo de papéis: protagonista, ator/atriz, diretor e narrador. Ao narrar os filmes, Molina administra, interfere na história desde as primeiras linhas, dirigindo o próprio monólogo:

- Nota-se que ela tem algo estranho, *não é uma mulher como as outras*. Parece muito jovem, uns vinte anos no máximo, uma carinha meio de gata (...) mais redondo que oval, a testa larga, os pômulos também grandes mas depois vão para baixo em ponta, como nos gatos” (PUIG, 1981, p. 07, grifo nosso).³

³ Anselmo Peres Alós, um dos mais representativos pesquisadores da literatura de Manuel Puig no Brasil, pontua em seu artigo, “Sexualidades marginais nas bordas do texto: cinema, política e performatividade de gênero em *El beso de la mujer araña*” (2013), que as traduções podem, de alguma forma, alterar, deformar ou recriar o texto literário; por esse motivo, opta pelas citações das obras no idioma original. Sem discordar totalmente do crítico, justificamos a nossa opção em utilizar a versão traduzida com a intenção exclusiva de acessibilidade ao texto para todo leitor/a/e, e por reconhecer a natureza política e de resistência de algumas editoras brasileiras, a exemplo da Codecri. O pesquisador Flamarion Maués, em seu artigo “Livros, editoras e oposição à ditadura” (2014), explica que na segunda metade da década de 1970, com a expansão dos movimentos estudantil e sindical, novas editoras “surgiram com o projeto de publicar livros com claro caráter político” (MAUÉS, 2014, p. 92), entre elas, a editora carioca Codecri. Criada em 1972, pelos proprietários do revolucionário jornal *O Pasquim*, um dos mais importantes da imprensa alternativa brasileira, a Codecri passou também a editar livros, em destaque, conforme pontua Maués, para àqueles que abrangeram sobre ex-presos políticos ou ex-exilados. Dentre os lançamentos mais vendidos daquele período estão: *O que é isso, companheiro?* (1979), e *O crepúsculo do macho* (1980), ambos de Fernando Gabeira. De Manuel Puig, a editora também publicou *Pubis Angelical* (1976), além de várias edições de *O beijo da mulher aranha*. Apesar da escolha por essa edição, em casos de divergências com a tradução, recorreremos à edição em espanhol para esclarecimentos, a exemplo do que ocorreu com a palavra “homossexualidade”, na versão original, traduzida por “homossexualismo”, divergindo da proposta política de esclarecimento nas notas de rodapé do romance.

MAUÉS, Flamarion. Livros, editoras e oposição à ditadura. *Estudos avançados* 28 (80), 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/79685/83687>. Para mais informações sobre esse recorte das editoras de resistência na ditadura militar no Brasil, consultar: MAUÉS, Flamarion. *Livros contra a ditadura: Editoras de oposição no Brasil, 1974-1984*. São Paulo: Publisher, 2013.

As características que descrevem fisicamente a protagonista de um filme já sendo contado, ou seja, que sugere continuidade e não começo, sinalizam sobre a mulher-pantera, personagem filmica, mas, também sobre Molina, afinal, não são mulheres como as outras. Embora ocupe um significativo espaço de mais de quarenta páginas na narrativa, e por ter sido o primeiro, o filme sobre a mulher-pantera não aparece na adaptação para o cinema, dirigida por Héctor Babenco, invisibilizando a contação mais representativa e detalhada de Molina, além de ter sido a primeira que abre o romance e àquela que gera expectativa na leitura.

Na versão do cinema hollywoodiano, Irena Dubrovna (interpretada por Simone Simon) é a protagonista do clássico americano *Cat People (Sangue de Pantera)*⁴, lançado em 1942, sob a direção do cineasta francês Jacques Tourneur, e que depois ressurgiu na versão de 1984, também *Cat People*, ou *A marca da pantera*, no título traduzido para o português, dirigido pelo estadunidense Paul Schrader. Nessa segunda versão, Nastassja Kinski interpreta Irena, muito mais sexualizada e ‘selvagem’ que a adaptação dos anos quarenta. No filme de 1942, Irena, uma designer sérvia, apaixona-se pelo arquiteto naval Oliver Reed (Kent Smith), e eles casam-se, porém, o casamento não é consumado, pois a personagem é impedida de sentir prazer pelo sexo, uma vez que acredita que o desejo reacende uma antiga maldição de seu povo, a de transformação em pantera todas as vezes que seu corpo é estimulado sexualmente. Como adianta as primeiras linhas do romance de Puig, ela *não é uma mulher como as outras*, é “fera”, predadora, solitária e, lésbica, como sugerem alguns críticos, pelo fato de não conseguir vivenciar a sexualidade socialmente aceitável, a heterossexual.

Concentrado nas descrições minuciosas do encontro entre Irena e Oliver, no apartamento dele, Molina é surpreendido pela curiosidade ávida de Valentín em saber o desenrolar misterioso daquela aproximação, então, a lenda, o mito da mulher fera é revelado pelas memórias de quem conta:

Ela não tem coragem de olhá-lo nos olhos, deita a cabeça nos joelhos dele. Então começa a contar que havia uma lenda horrível em sua aldeia

⁴ Molina não nomeia os filmes que conta, à exceção do alemão *Destino*, então, as referências filmicas identificadas nesse estudo, e na leitura, resultam de pesquisa bibliográfica levantada, bem como das informações já publicadas pela fortuna crítica do autor que incluem livros, artigos, ensaios, dissertações, teses, entrevistas, documentários e os próprios filmes. Durante o processo de pesquisa, e acompanhando principalmente as entrevistas do escritor, pudemos coletar algumas pistas das referências filmicas na narrativa: “Este [*Sangue de Pantera*] eu usei todo. “A morta Viva” também. “Sem Milagre de Amor” é que eu só usei a primeira parte; a segunda era tão ruim que a reescrevi, quer dizer, Molina reescreveu. O da alemã é inventado.” (PUIG, 1980, p. 2 – entrevista).

da montanha, que sempre a aterrorizou, desde pequena. *E não me lembro direito como era aquilo, uma coisa da Idade Média*, que uma vez aquelas aldeias ficaram isoladas pela neve meses e meses, e morriam de fome, e que *todos os homens tinham ido para a guerra, uma coisa assim*, e que as feras da floresta chegavam famintas até as casas, não me lembro disso, e o diabo apareceu e pediu para uma mulher sair se queriam que trouxesse comida, e saiu uma mulher, a mais valente, e o diabo tinha ao lado uma pantera faminta, enfurecida, e aquela mulher fez um pacto com o diabo, para não morrer, *e não sei o que aconteceu* e a mulher teve uma filha com cara de gata. E quando voltaram os cruzados da Guerra Santa, o soldado que era casado com aquela mulher entrou na casa e quando foi beijá-la ela o despedaçou vivo, como teria feito uma pantera. (PUIG, 1981, p. 14, grifo nosso).

Aparentemente desinteressado pelo contexto histórico do filme, e escapando dos elementos que não agregariam ao seu modo de narrar, Molina foge à concepção inicial da história, a de um filme de guerra, retomando-o ao inventar e contar *Destino*, o filme sobre O Terceiro Reich. Para o historiador e crítico de literatura e filmes de terror, o estadunidense David J. Skall (2001, p. 219-220, grifos nossos):

Cat People foi originalmente concebido como uma história de guerra contemporânea. No primeiro tratamento de Lewton, uma divisão Panzer nazista invade uma vila balcânica. Os habitantes não ofereceram resistência imediata. Eles não têm motivos - à noite eles são capazes de se transformar em homens-gato gigantes e matar seus opressores. Lewton imaginou uma garota do vilarejo fugindo para Nova York, e levando a maldição do povo-gato com ela.⁵

Além da repressão sexual, o ciúme também é mote para a transformação da personagem em pantera. A fúria incontrolável de Irena não é apenas animalesca ou *histórica*, sugerida na história, é, antes de tudo, a reafirmação humana do direito à sexualidade⁶. Determinada a não viver sob às convenções patriarcais, de mulher submissa ao marido e recatada, a personagem subverte e opta pelo retorno ao mito, pela liberdade

⁵ Tradução livre do original: “Cat People had been originally conceived as a contemporary war story. In Lewton’s first treatment, a Nazi Panzer division invades a Balkan village. The inhabitants put up no immediate resistance. They don’t have to – at night they are able to turn into giant werecats and kill their oppressors. Lewton imagined a village girl fleeing to New York, and taking the cat-people curse with her.” (SKALL, 2001, p. 219-220).

⁶ Segundo Pentead e Araújo (2021, p. 03), o filme de Tourneur é “influenciado pelas teorias freudianas e, principalmente junguianas sobre o conceito de sombra”. Para um recorte de análise psicanalítica, consultar: LANGENBACH, Juliane. *Gothic shadowplays: the evolution of Gothic film and its visual aesthetic from the Gothic novel to the cinema of Jacques Tourneur, Roger Corman, and Tim Burton*. Zurique: 2013. Disponível em: < <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/164247/>> Acesso em 01 de out. de 2022.

da vida “selvagem”, ou seja, opta pelo direito de sentir desejo. No entanto, essa escolha só será possível com a morte de Irena.

Ainda sobre a forma, apesar de *O beijo da mulher aranha* ser construído por diálogos, em alguns momentos, o formato ininterrupto das histórias é marcado pela sintaxe em itálico, em que revela, descreve o fluxo de consciência das personagens que podem ser livres enquanto dormem e sonham. No entanto, há também um paradoxo discursivo, em que fica clara a incoerência do revolucionário marxista, ainda ligado à concepção burguesa de comportamento (machista), ordem, além de convenções sociais e de gêneros pré-estabelecidos. Na contemporaneidade, Valentín seria classificado sarcasticamente pela comunidade feminista de “o mito esquerdista desconstruído”, pois, ao julgar as figuras femininas das histórias de Molina como submissas e a serviço dos desejos masculinos, ele próprio desenha e anseia esse perfil de mulher, em uma repetição marcada pelo gênero. Nos sonhos do militante, o papel social da mulher deve ser de engajamento político, porém também preparada para servir e ainda moldada na ideia eurocentrista de beleza e no conceito equivocado de sexo frágil e dedicado.

- uma mulher europeia, uma mulher inteligente, uma mulher bela, uma mulher educada, uma mulher com conhecimentos sobre política internacional, uma mulher com conhecimentos de marxismo, uma mulher a quem não é preciso explicar tudo desde o abc, uma mulher que estimula o pensamento do homem com perguntas inteligentes, uma mulher de moral insubornável, uma mulher de gosto impecável, uma mulher que se veste com discrição e elegância, uma mulher jovem e madura ao mesmo tempo, uma mulher com conhecimentos de bebidas, uma mulher que sabe escolher o menu adequado, uma mulher que sabe pedir o vinho adequado, uma mulher que sabe receber, uma mulher que sabe dar ordens ao pessoal de serviço, uma mulher que sabe organizar uma recepção para cem pessoas, uma mulher de classe e simpatia, uma mulher desejável (PUIG, 1981, pp. 108, 109, grifos do original).

Em contrapartida aos desejos oníricos de Valentín, as heroínas dos filmes de Molina são classificadas de *femme fatales* do cinema, consideradas mulheres objetificadas e/ou animalizadas, a exemplo de Irena, personificada na figura mitológica da pantera negra selvagem. Entretanto, a abordagem crítica da pesquisa pretende ampliar a reflexão temática dessa definição, aparentemente simplista de Valentín e, infelizmente, ainda de alguns críticos literários, já que as personagens fílmicas se revelam muito além do enredo e da performance cênica romantizada.

Além disso, outro ponto fulcral do estudo é uma característica de Molina que parece escapar à crítica de *O beijo*, a sua identidade enquanto mulher e não a de homem.

Esse ponto da questão de gênero é marcado naturalmente na fala, Molina se vê no feminino tanto na escolha dos adjetivos: “eu te conto *desconjuntada*”; “Olha, aquilo era um poema, uma vez o vi servir uma salada, fiquei *tonta*”; quanto ao recordar desse antigo amor “-Sim, desculpa, mas quando falo sobre ele não posso falar como homem, *porque não me sinto homem*” (1981, pp. 31, 56, grifos nossos). O pedido de desculpas é uma tentativa de encerrar a constante correção de gênero sintático feita pelo companheiro de cela. Valentín insiste, em quase todo o romance, definir Molina como um homem gay, negando entender sua verdadeira identidade de gênero: “- Não fala como uma senhora de antigamente, porque você não é nem senhora... nem de antigamente” (p. 70).

Por fim, nos capítulos seguintes do romance de Manuel Puig, Molina e Valentín transformam-se enquanto sujeitos sociais: o primeiro compreende e contribui na luta política de engajamento e o segundo, além de repensar seu lugar de privilégios burgueses, desconstrói a imagem da mulher que tivera. Esse é um ponto-chave de *O beijo*, porque quando Molina pede um beijo de despedida ao amigo, em um momento de mais intimidade, este já o identifica como mulher, e mais, uma mulher sedutora: “Você é a mulher-aranha, que agarra os homens em sua teia.” (PUIG, 1981, p. 226). Desse modo, a convivência contínua e íntima entre as personagens resulta nessa identificação feminina de Molina, ou seja, a sua série de *atos, gestos e atuações* leva ao que a filósofa pós-estruturalista estadunidense Judith Butler (1956 -) conceitua como sendo *performativo*: “no sentido de que a essência ou identidade que por um outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”. (BUTLER, 2016, p. 235).

Onde andaré Dulce Veiga? é o segundo e último romance publicado de Caio Fernando Abreu. Nas primeiras edições, havia um complemento ao título, “Um romance B”, nas capas, já então uma clara referência ao universo do cinema e à categoria fílmica citada por Puig⁷. Como antecipa a dedicatória, o romance é uma homenagem às cantoras

⁷ Convencionou-se chamar de “filmes B” àqueles produzidos nas décadas de 1930, 1940. Com a crise econômica estadunidense em 1929 (queda da Bolsa de Nova York), e com o público reduzido nos cinemas, as produtoras precisaram adequar-se àquela realidade, utilizando a estratégia de exibição de dois filmes pelo preço de um. Então, os filmes de categoria “A” abriam as sessões com estrelas renomadas de Hollywood, enquanto que os “filmes B”, da sessão seguinte, estreavam com atores não tão famosos. No prefácio da coletânea *Cemitério Perdido dos Filmes B: Redux*, o jornalista e pesquisador da história do cinema, Carlos Primate, afirma ser equivocada a leitura que alguns críticos fazem da definição de “filmes b” como sendo inferiores, pelo contrário, serviram de referências para a estética do cinema produzido na contemporaneidade, a exemplo de *Kill Bill*, de Quentin Tarantino, e tantos outros. Primate contextualiza sobre essa categoria: “quando o assunto são filmes B – que, neste caso, são aqueles filmes que pelos motivos mais absurdos foram forçados a viver à margem do cinema “sério”, “oficial” ou “relevante” – aí sim

brasileiras. *Dulce Veiga* narra sobre o desaparecimento de uma cantora de rádio e a busca incessante de um jornalista (personagem não nomeado) para encontrá-la e, de certo modo, encontrar-se. Nesse percurso, o narrador-protagonista cria estratégias, como um detetive, para seguir os rastros da cantora desaparecida, então, começa a investigação pelas pessoas do passado de Dulce Veiga e desvenda mistérios que envolvem sua biografia e a ausência repentina. Diferentemente da cela em *O beijo*, o espaço externo no romance de Caio F. é de uma megalópole complexa, de transformação acelerada, dividida entre o passado de luzes, das divas da Rádio, com o contexto da ditadura militar contrapondo-se com a recente e frágil redemocratização. O trajeto detetivesco explora o urbano de uma São Paulo *underground*, cinzenta e caótica, mas também a cidade da subversão, do rock metal, do punk, da juventude livre, pós-revolução sexual dos anos 1970 e 1980, e dos casos de Aids nesses grupos.

Em 28 de janeiro de 1987, Caio F. publicou no Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*, a crônica *Onde Andará Lyris Castellani?*. Podemos definir o texto como carta de um fã, em que enaltece o talento e a beleza da atriz, em especial, atribuída à cintura de miss e às coxas. Na crônica, o autor sugere uma busca ou notícias da então artista que saiu de cena com o tempo, abandonando a carreira de atriz. Lyris Castellani (1934-) é uma atriz brasileira que estreou em vários filmes, antes mesmo do então chamado Cinema Novo, e em alguns deles atuava como cantora, comum nos filmes nacionais de então. O filme *Absolutamente zero* faz referências ao fenômeno dos programas de auditório da nascente televisão brasileira. Na foto abaixo, em cena, ao centro, a vedete vivida por Lyris Castellani.

estamos diante de um universo tão encantador quanto misterioso. São os chamados “filmes de gênero”: horror, suspense, ficção científica, espionagem, faroeste, policial;” (PRIMATI, 2014, p. 12).



Figura 1. Filme *Absolutamente zero*, 1957.

Atriz ao centro: Lyris Castellani.

Direção: Anselmo Duarte.

Onde andar Dulce Veiga? flerta com a redao jornalística, em especial, no processo criativo imediato. A emergência da escrita para o jornal funde-se com o bloqueio do cronista, atividade que Caio F. exerceu por muito tempo em vários jornais e revistas.

Já chega, disse para mim mesmo, parado nu no meio da penumbra gosmenta do meio-dia. Pense nesse milagre, homem. Singelo, quase insignificante na sua simplicidade, o pequeno milagre capaz de trazer alguma paz àquela série de solavancos sem rumo nem ritmo que eu, com certa complacência e nenhuma originalidade, estava habituado a chamar de *minha vida* tinha um nome. Chamava-se – um emprego. (ABREU, 2014, p. 18).

A estrutura do romance, propositalmente, é associada a um roteiro fílmico detetivesco, cheio de tramas e de aes, engendrada não apenas pela linguagem – marcada por referências diretas ao cinema, mas, ainda, pela forma com que as partes são divididas, por dias da semana, sugerindo, nessa organizao, metáfora da realidade comum: do caos de uma segunda-feira  tranquilidade de um domingo. Assim como em *O beijo*, *Dulce Veiga* joga com a tradio romanesca, pois mescla a narrao em primeira pessoa pelo protagonista, diálogos curtos e sequenciais (em referência direta aos contos de Dalton Trevisan), lembranas oníricas marcadas pela mudana da fonte (itálico) com a forma do texto jornalístico, a entrevista com a cantora Márcia Felcio. As formas de narrar ou esse jogo híbrido com a linguagem não ocorre apenas no romance, Caio F. já costumava testar variados formatos nos contos e tal qual o narrador de *gua viva*, de Clarice Lispector,

rebelou-se contra a definição de gêneros literários. Para exemplificar, o conto “Lixo e purpurina” reúne na mesma composição narrativa notas de um diário não linear, escrito ao longo do ano de 1974, em Londres, e ficção, condensando, no conteúdo, vivências cotidianas em terras estrangeiras e saudosismo do país natal.

O protagonista de *Dulce Veiga*, sendo jornalista, assume o papel de detetive e traça diariamente um roteiro centralizado na busca pela cantora de rádio, no entanto, assim como no romance de Manuel Puig, a estratégia é de escape da realidade. Abandonado pelo amante, a personagem se muda para um apartamento cedido por uma amiga em um prédio central decadente e cercado pela boêmia paulistana. A perda do amor obriga-o a pensar em um propósito que não seja a própria dor e da eterna espera e, assim, cria-se um mapa de personagens diversos e complexos que cercam o desaparecimento da artista.

Dentre as várias personagens complexas do romance de Caio F. está Saul, amante de Dulce, militante político e pai de Márcia. Saul foi preso político, e após sofrer constantes torturas, sobrevive, porém, enlouquece e é mantido em um esconderijo insalubre. Sobre essa personagem, há um trecho de ligação entre os romances analisados, Saul pede um beijo para o jornalista que se assume bissexual, assim como Molina pede para que Valentín, heterossexual, o beije na boca. O beijo do jornalista e de Saul é como um acerto de contas, afinal, o protagonista recorda-se que foi ele quem entregou Saul aos militares, duas décadas antes. Então, a ação é movida, também, pela culpa, quando descobre que o militante segue escondido em uma velha pensão na periferia de São Paulo, travestido da cantora Dulce Veiga, e em processo vegetativo: doente, viciado em heroína e com graves sinais de loucura. Saul representa, tanto fisicamente como emocionalmente, o sofrimento de muitos que sobreviveram ao regime militar, mas que agonizam em vida.

Mas embora ele olhasse direto para mim, compreendi que não me via. Nem a mim, nem a nada ou ninguém fora dele mesmo. Habitava outro mundo, talvez aquele mesmo de onde Dulce Veiga certa vez o chamara, enquanto preparava a fuga, para cuidar da menina, aquela mesma que cuidava dele agora. Sorria crispado, um fio de baba escorrendo do canto da boca, as pernas abertas, os dois braços de veias machucadas largados sobre o veludo verde. Como se navegasse no espaço, como se pilotasse uma nave espacial. Perdido em galáxias, a cabeça jogada para trás, as pálpebras azuis semicerradas, longe de nós e de tudo, sozinho no volante de sua loucura. [...] Como talvez, pensei amargo, como talvez, sem querer, vinte anos atrás denunciei Saul, e você nem sabe disso. Era horrível pensar aquilo. E eu não tinha culpa, queria me jogar aos pés de Saul, gritar feito um louco, mais louco que ele, rolando no chão, rangendo os dentes, que eu era muito jovem, que eu não sabia o que fizera. (ABREU, 2014, p. 225, 226).

Nas duas obras, *O beijo da mulher aranha* e *Onde andar Dulce Veiga?*, as ditaduras militares, argentina e brasileira, compõem o cenário político opressor que não apenas tortura e/ou “desaparece” com o sujeito, mas mata lentamente os ideais, as esperanças. Embora o romance de Caio F. tenha sido escrito e publicado logo após a redemocratização, em 1985, preserva os resquícios, as sequelas desse período de violência no Brasil. Para Magri (2019), o protagonista de Dulce Veiga figura como um narrador-testemunha, uma vez que presencia a abordagem e violência dos repressores contra Saul, no apartamento da cantora, ao mesmo tempo em que se esforça para lembrar desse passado, vinte anos depois. A autora destaca, ainda, a marcação temporal ilustrada na diagramação em itálico do texto, “marcando de forma visível uma diferença de registro em relação à narrativa que vinha sendo desenvolvida no presente” e mais, “sugere uma memória que não pode ser controlada pelo narrador, que interrompe sua narração para dar lugar aos fragmentos do passado que ressurgem.” (2014, p. 59).

[...] eu era muito jovem, eu não sabia de nada. Não lembro se foi quando o elevador chegou lá embaixo ou se quando abriu a porta no andar onde eu estava, não sei mais o momento exato em que do elevador antigo, porta de grades, saíram quatro ou cinco homens apressados, vestidos de terno, um deles tinha uma arma na mão, e me jogaram contra a parede. O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse:  l que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora.
Não lembro quase mais nada, depois. Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento. Na rua, as pessoas falavam em voz baixa, passavam apressadas, olhando para o chão, fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada, com homens armados em volta. Lá embaixo, na avenida São João, bem em frente àquele prédio onde, há vinte anos, antes de sumir no mundo, morou um dia Dulce Veiga.
 (ABREU, 2014, pp. 224, 225, grifos nossos).

No mesmo formato de texto em itálico, dividindo o passado do presente, surgem as lembranças de Pedro, o amante que partiu. O jornalista retoma ao início do romance, desde quando se conheceram em um fortuito encontro na estação de metrô até seguirem juntos a partir daquele diálogo rápido. A mudança na diagramação não apenas separa as partes e distingue o tempo da narração, mas, também, desestrutura a forma tradicional, organizando e distinguindo, assim, os núcleos das duas histórias: a do protagonista e a de Dulce Veiga.

Erguendo os olhos para o rosto daquele homem jovem que eu ainda não sabia que era Pedro, entre os solavancos do trem, do lado oposto da barra amarela que afunda pelo túnel, tomado por aquelas sensações e todas essas outras que tento especificar agora, algumas sem nome, como aquele calafrio crispado e gozoso da montanha-russa, um segundo antes de despencar no abismo, esbarrei num rosto claro que oscilava de um lado para o outro, eu não sabia se pelo balanço do trem ou se estaria um pouco bêbado. Devia ser sábado, passava da meia-noite.

Ele sorriu para mim. E perguntou:

– Você vai para a Liberdade?

– Não, eu vou para o Paraíso. Ele sentou-se ao meu lado. E disse.

– Então eu vou com você. (ABREU, 2014, p. 149, 150).

Outra ocorrência significativa da forma, e do conteúdo, está na entrevista organizada pelo jornalista-protagonista sobre Márcia Felácio, filha de Dulce Veiga. No extenso texto, que mescla biografia e ensaio, o leitor pode acompanhar, sob o viés do narrador, informações minuciosas que parecem ter espaço apenas nessa estrutura, não composta por perguntas e respostas diretas, mas em um formato de narração em primeira e terceira pessoa: “*Quando perguntei ela disse que tanto fazia, esses melodramas ridículos românticos caretas de vinte anos atrás, que ela adorava. Sou louca por Troy Donahue*⁸, *revelou*” (ABREU, 2014, pp. 133, 134, grifos nossos). Dividida em duas colunas, distribuídas em seis páginas, o texto pode confundir, uma vez que a leitura da primeira coluna segue sequencialmente a da página seguinte, igualmente ocorre com a segunda coluna. Essa plasticidade na forma concede à estrutura textual um combo diversificado de informações sobre a vida da personagem. Ficamos sabendo, por exemplo, sobre a descendência familiar de Márcia Felácio: a herança genética portuguesa paterna, urbana e rica; e a mistura de alemães e indígenas na composição familiar materna, de vivência interiorana e simples, miscigenação essa que compõe o histórico do brasileiro desde a colonização. Esse trecho descritivo sobre as avós de Márcia, que ficaram responsáveis

⁸ Ao citar sua admiração por Troy Donahue, na entrevista, Márcia acaba por revelar-se na identificação com essa personagem, galã do cinema estadunidense dos anos 50 e 60. O ator, apesar de ter feito sucessos memoráveis, teve sua vida pessoal devastada pelo uso de álcool e drogas. Após protagonizar mocinhos em várias produções consecutivas, em 1965, aceitou o desafio profissional de interpretar um psicopata assassino em *My Blood Runs Cold (Meu Sangue Ficou Gelado)*. O filme não teve boa repercussão e, a partir daí, sua carreira no cinema começou a ruir. No final dos anos sessenta, vivia nas ruas, e chegou a prostituir-se por um tempo para sustentar o vício em drogas. Somente em 1974, com a participação em *The Godfather II (O Poderoso Chefão – Parte II)*, de Francis Ford Coppola, interpretando o genro violento de Vito Corleone, volta a ter dignidade e consegue alguns outros papéis. Faleceu em 2001. Consultar: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,morre-troy-donahue-astro-de-candelabro-italiano,20010902p2484>> Acesso: 02 de novembro de 2022.

pela sua criação, também revela elementos da estética *kitsch*⁹, quando o protagonista descreve as mortes trágicas (que beiram ao absurdo) das matriarcas:

Quando a mãe desapareceu, Márcia não tinha dois anos. O pai, filho único, mandou-a primeiro para a vó paterna, no Rio de Janeiro, uma senhora portuguesa bem de vida, viúva num apartamento em Copacabana. Márcia tinha sete, oito anos, *quando ela morreu atropelada, que se excedia no vinho do Porto*. O pai [...] mandou-a para a outra avó, *a tal Francisca Veiga*, num lugar chamado Alto Paraíso de Goiás. *De lá era as memórias mais felizes*, tipo banhos de rio, vestidinhos de algodão, tetos de sapê, pés descalços e inacreditáveis noites estreladas. [...] *Tudo muito poético e bucólico e folclórica*, enquanto a avó Francisca, meio curandeira, aprontava tisanas e unguentos para capiaus. Honesta, Francisca provava cada uma de suas beberagens antes de aplicá-las. *E como numa fábula irônica, um dia, misteriosamente, morreu envenenada por um de seus próprios remédios*. (ABREU, 2014, pp. 136, 137, grifos nossos).

De espírito livre, Márcia Felácio não se prende às definições de gênero e assume paixões com mulheres e com homens. Márcia e o jornalista flertam um romance platônico, ao mesmo tempo em que ela se relaciona amorosamente com Patrícia, e ele angustiado pela ausência do antigo namorado, Pedro. O protagonista sente-se desconfortável com a figura da cantora e reconhece a intimidação do mito da origem, a vagina: “Vacilei na entrada, exagerando na atitude de respeito. O temor do macho, uma vagina dentata devia adorar esse tipo de coisa”. (ABREU, 2014, p. 133).

– Evidente que Márcia Felácio é só um nome artístico, mais para compor com o nome do grupo, as Vaginas Dentatas. A nossa intenção é passar para esse macho tradicional, em decadência, sem um mínimo de autoconhecimento, primeiro uma sugestão de prazer, e logo em seguida outra de terror total. Nós queremos soar assustadoras como uma ameaça de castração, de impotência, de mutilação. Mas o meu nome verdadeiro mesmo é Márcia Francisca da Veiga Prado, Márcia F., para os amigos. (ABREU, 2014, p. 174).

As jovens personagens, Márcia e Patrícia, integram a *Vaginas Dentatas*¹⁰, uma banda de punk-rock, com título que faz alusão aos diferentes mitos culturais das vaginas dentadas ao longo dos tempos. Assim como o mito da mulher-pantera aparece no primeiro filme narrado por Molina numa reafirmação identitária de liberdade, ressurge no romance de Caio Fernando Abreu pela provocação do nome da banda feminina, composta por jovens mulheres, brancas, cosmopolitas, independentes, feministas e livres. Em *Dulce*

⁹ A estética *kitsch* será melhor elucidada no roteiro 2.

¹⁰ No romance, o nome da banda de punk-rock é grafado desta forma, com “t”, no entanto, o mito refere-se às vaginas dentadas e não dentatas.

Veiga, os mitos são revisitados metaforicamente para exemplificar tanto a noção de liberdade das *femmes fatales* do rock brasileiro como na ideia conceitual de transitividade da construção feminina de Jacyra, na travessia flexível entre os gêneros, feminino e masculino, justificada a partir do mito religioso da transformação e de dualidade na figura do orixá do Candomblé, Oxumaré.



1.1.1 *Eu deveria* escrever: Caio Fernando Abreu, o escritor-polígrafo

Paulo César de Carvalho, professor, pesquisador e compositor, descreveu, em seu artigo “16 anos sem Caio Fernando Abreu”, o papel desempenhado pelo escritor na longa trajetória dedicada à escrita, ao trabalho incessante com a palavra:

Woody Guthrie, guru de Dylan e dos músicos de protesto, escreveu em seu violão folk: “arma de matar fascistas”. *A máquina de escrever de Caio F. era uma arma contra toda forma autoritária de poder*. Sua obra vista em seu conjunto é uma espécie de “barricada invisível” contra toda forma de preconceito, de ódio, de intolerância: seus contos, suas novelas, suas peças, suas cartas, *seus romances são um antídoto contra qualquer manifestação de tirania*. (apud DIP, 2016, p. 51, grifos nossos).

No Programa *Roda Viva*, com a convidada Rachel de Queiroz, Caio Fernando Abreu, na função latente de jornalista, integrou o grupo de entrevistadores, e pouco antes das sucessivas questões desconcertantes à escritora brasileira, revelou ser um bom leitor desde a infância. Compreende-se a marcação adjetiva, *bom*, no sentido da sua complexidade, ou seja, de crônicas em jornal, até então objeto de informação direcionado ao público adulto.¹¹ Na biografia escrita por Paula Dip, *Para sempre teu, Caio F.* (2009), a leitura e a escrita precoces logo são marcadas pela transgressão, desde a criação de sua primeira personagem, Lili Terremoto, ou “a menina que quer fugir de casa”:

Parece exagero, mas eu comecei a escrever ficção com 6 anos de idade, assim que aprendi a ler e escrever. As coisas foram indo devagar. Eu

¹¹ “Quando eu era criança, o meu pai comprava sempre o *Cruzeiro*, e eu lia aquela última página que você escrevia e me lembro até hoje de uma crônica, que na verdade era um conto chamado “Miss” e o meu pai dizia assim: não leia essa mulher, ela é comunista”. Entrevista com Rachel de Queiroz, Programa Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zzCoEwnI-Ek&t=656s>. Acesso: 03 setembro 2021.

nasci no interior e minha avó, que era professora de português no colégio estadual, me estimulava muito. Minha mãe era professora de história, tinha muito livro em casa, e eu comecei a escrever de uma forma um pouco inconsistente, intuitiva mesmo. Logo comecei a inventar as minhas historinhas: minha primeira heroína foi Lili Terremoto, uma menina da pá virada. Não parei mais. Eu não sabia muito bem o que estava fazendo. Acho que não me passava pela cabeça que livros fossem escritos por escritores. Não sabia que queria ser escritor. Depois, eu comecei a ir por esse caminho, li muito Monteiro Lobato, li *As mil e uma noites*, e atacava a biblioteca do meu pai às escondidas: as coisas que ele me proibia de ler eram justamente as que eu lia. (Excerto de diário. In: DIP, 2009).

Ainda na adolescência, aos 14 anos, venceu um concurso literário escolar com o romance *A maldição dos Saint-Marie*. A reformulação desse texto, mesmo que no formato de peça teatral, dialoga com Manuel Puig no pretexto das influências, das referências artísticas que formam e circulam a literatura produzida por eles.

É evidente que a história cheia de clichês, influenciada por radionovelas, fotonovelas e melodramas mambembes do Circo-Teatro Serelepe, não presta, mas talvez possa render algumas risadas. Anos mais tarde, foi a base para Luiz Arthur Nunes e eu escrevermos a peça teatral *A maldição do Vale Negro*. Não mudei absolutamente nada do original: *a graça aqui, creio, está justamente no tosco e no tolo.* (ABREU, 2018, p. 537, grifos nossos).

É pela formação desse leitor que ocorre o processo de maturidade criativa, a partir do início dos anos setenta. Antes da sua primeira publicação, Caio F. ingressou nos cursos de Artes Dramáticas e Letras, mas logo trancou-os para dedicar-se mais ao trabalho no jornalismo.¹² Espaço de trânsito de boa parte dos escritores, a redação jornalística flerta com o processo de criação na trajetória do autor tanto como via para publicação de crônicas quanto espaço de lugar-comum na narrativa, a exemplo do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*; sendo o narrador-protagonista um jornalista que encontra trabalho em um jornal decadente, estereotipado e em ruínas. Autodidata, em uma época em que se poderia atuar como repórter, redator e colunista sem ter nenhuma formação acadêmica, Caio F. vivenciou essa experiência com afinco. A trajetória no jornalismo começa em 1968, aos 20 anos, em SP, integrando a primeira equipe de repórteres da revista *Veja*.

¹² Para mais informações ver: CANDIA, Luciene. “Jornalismo vampiro” (capítulo 1), em *As cartas epifânicas de Caio Fernando Abreu: a escrita de urgência* (dissertação). 2011. UNEMAT. Tangará da Serra - MT. Disponível em: < <http://portal.unemat.br/index.php?pg=site&i=ppgel&m=dissertacoes-e-teses>>.

Também, nesse período, foi redator de fascículos da editora *Abril*. Ainda nessa idade, finaliza seu primeiro romance, *Limite branco*.

Aos 22 anos, publica seu livro de estreia, *Inventário do Ir-remediável* (1970), conjunto de quatro inventários (da morte / da solidão / do amor / do espanto) resultando em 25 contos. Nessa obra, é nítida a intervenção clariceana na sua escrita observada logo pelos títulos dos contos, em especiais: “O ovo”; “Paixão segundo o entendimento”; “Amor”; “Apenas uma maçã”; e “O rato”. Desde *Inventário*, início dos anos setenta, Caio F. sinalizava para o ciclo temático sobre morte e deslocamento que se repetiria circularmente nas demais obras, processo descrito pela autora Maria Adelaide Amaral¹³: “[...] em 1979, ele flertava com a ideia da morte [...] discorriamos sobre a fatuidade e o absurdo da existência, sobre o ser e o nada, temas, enfim, caros à geração que se formou à sombra do existencialismo” (*apud* ABREU, 2014, p. 9).

Embora não seja o cerne deste trabalho, mas que por algum motivo está imbricado como corpo transgressor, destacamos uma observação pertinente em *Inventário do Ir-remediável*: as dedicatórias. Os elementos paratextuais nas obras de Caio Fernando Abreu figuram como um campo de pesquisa frutífero. Nesse livro, a dedicatória homenageia quatro mulheres: a primeira delas é Carmen da Silva (1919-1985). Conterrânea do escritor, Carmen atuou na imprensa, foi psicanalista e publicou pelo menos quatro romances, entre outros textos literários como uma autoficção, uma novela, dois livros de ensaios e artigos críticos, além de representar uma das vozes feministas de seu tempo.

O aspecto militante da vida de Carmen da Silva é imprescindível, pois é o que marca inclusive a sua partida, na cerimônia fúnebre no Cemitério São João Batista. Em crônica publicada no *Jornal do Brasil*, “Carmen, sua vida valeu!”, Affonso Romano de Sant’Anna descreve esse momento ímpar, em que o caixão é carregado pelas mulheres durante todo o percurso e sobre ele, uma “bandeira de cetim cor-de-rosa onde o símbolo feminista surgia em purpurina azul. E quando o caixão baixava à sepultura, e em tom de chamada, alguém gritou: Carmen da Silva!, todas as mulheres uníssonas responderam: “presente”.¹⁴ A homenagem de Sant’Anna é, antes de tudo, crítica, pois ele questiona por que a imprensa não fez uma cobertura sobre o último momento dessa personalidade

¹³ Prefácio “A paixão segundo Caio F.” (clara alusão clariceana à *A paixão segundo GH*), da coletânea *Caio Fernando Abreu: O essencial da década de 1970* (2014), organizado pela editora Nova Fronteira.

¹⁴ In: SANT’ANNA, Affonso Romano. “Carmen, sua vida valeu!” (crônica). *Jornal do Brasil*, 5 de maio de 1985. Disponível em: <https://carmendasilva.com.br/site/php/content.php?id=22&idc=82>. Acesso em: 16 de setembro de 2021.

pública brasileira, além de problematizar uma fala do Secretário de Segurança sobre os assassinatos de 46 mulheres no estado do Espírito Santo, reportagem que coincide com a notícia pública da morte da líder feminista Carmen da Silva. À época, Dirceu Cardoso culpabilizou as vítimas por serem “provocantes e sensuais” e despertarem o desejo em seus assassinos. A indignação de Sant’Anna à fala de um gestor público é representativa e atual, principalmente pelo legado de luta do movimento feminista pelos direitos das mulheres.

A exposição desse aspecto paratextual das dedicatórias às personalidades femininas são, de algum modo, representações influentes no conjunto das obras de Caio F., bem como de Manuel Puig. Várias dessas personalidades literárias aparecem mais de uma vez em crônicas, contos, romances, seja na internalidade da narrativa ficcional ou pelas epígrafes e dedicatórias. Carmen da Silva é uma delas que mereceu mais de uma dedicatória. Em 1965, o conto “O príncipe sapo” é enviado para publicação quando ela era editora da revista *Claudia*, sendo publicado um ano depois. O autor é surpreendido, ao receber, em 1966, uma carta de Carmen da Silva juntamente com a edição da revista em que o conto foi publicado. Essa delicadeza não será esquecida, e na republicação de “O príncipe sapo”, em *Ovelhas Negras* (1995), a escritora reaparece também na forma de dedicatória. Esse detalhe não nos escapa, uma vez que a atitude sensível do envio da carta e da primeira publicação do conto traça por definitivo a futura carreira do autor: “Foi naquele momento que me tornei definitivamente escritor” (ABREU, 2018, p. 556).

Hilda Hilst (1930 – 2004) é a segunda escritora homenageada em *Inventário do Ir-remediável*. Hilst, assim como Lispector, faz-se presente nas primeiras publicações do autor. No seu primeiro romance, *Limite branco* (1970), a epígrafe inicial é um fragmento poético de “Odes maiores ao pai” (série de poemas publicados na coletânea *Trajectoria Poética do ser, entre 1963 a 1966*).¹⁵ No entanto, dois anos antes, já havia esse diálogo literário com a poeta paulista. Com a decretação do AI-5, no final de 1968, e então alvo do Dops – Departamento de Ordem Política e Social -, ou a polícia repressiva do Regime Militar Brasileiro, Caio F., então com 20 anos, exila-se no sítio de Hilda Hilst, *Casa do Sol*, e escreve “A visita”, conto lançado duas vezes: no Suplemento Literário, de *O Estado*

¹⁵ “Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto
Te empobrecem de afeto. No gesto te consomem.
Tocaram-te nas tardes, assim como tocaste
Adolescente, a superfície parada de umas águas? Tens ainda nas mãos
A pequena raiz, a fibra delicada que a si se construía em solidão?” (HILST *apud* ABREU, 1970, p. 09).

de S. Paulo, e no Caderno de Sábado, do *Correio do Povo*; retornando em 1995 como uma de suas *ovelhas negras*. “A visita”, segundo o texto que introduz o conto em *Ovelhas*, é um “tributo à moda do realismo-mágico latino-americano” (ABREU, 2018, p. 563), e dedicado a Dante Casarini, ex-marido de Hilst, sendo a epígrafe inicial é um fragmento de um dos 50 poemas de *Da Morte. Odes Mínimas* (1980). Sem deixar de lembrar que “da morte” é o primeiro dos quatro inventários de *Inventário do Ir-remediável*, e composto por 6 contos. A epígrafe de Hilst¹⁶ amalgama-se à narrativa de “A visita”, uma vez que esta, filiada à linguagem do realismo mágico, elege o tempo como personagem fulcral.

Graças à dedicação frenética da epistolografia ao longo de décadas, a amizade entre Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst é revelada em pormenores na coletânea *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst* (2016), publicado por Paula Dip, amiga pessoal do autor. Pelo copilado de cartas e pela pesquisa de Dip, fica-se sabendo, por exemplo, que o escritor foi o primeiro morador da *Casa do Sol*, reduto de Hilst em Campinas, hoje transformado em Instituto, que mantém a filosofia inicial de morada: estadia temporária para escritores, artistas e pesquisadores. Segundo Mário de Andrade, a partir do Modernismo Brasileiro, as cartas se tornaram documentos menos formais à versão clássica, e território para qualquer assunto ou tema: “Eu sempre afirmo que a literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista. Antes, com alguma rara exceção, os escritores brasileiros só faziam estilo epistolar, oh primores de estilo! Mas cartas com assunto” (ANDRADE, 1972, p. 182). Nossa intenção, ao eleger as cartas como ferramenta de interlocução, é explorar o vasto acervo de informações trocadas pelos autores com seus contatos, e não problematizar o gênero, questionando-o enquanto documento verídico ou ficcional¹⁷.

¹⁶ *Irreconhecível*

Me procuro lenta

Nos teus escuros.

Como te chamas, breu?

Tempo. (HILST apud ABREU, 2018, p. 563, grifos do original).

¹⁷ Para consultar um estudo mais apurado sobre a relação das cartas com o projeto literário de Caio Fernando Abreu, indicamos a tese de doutorado: ALSEMI, André Luiz. *O escritor à paisana: a voz literária na correspondência de Caio Fernando Abreu*. 2018. 226 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154262>. Acesso em: 05 dez. 2022; e a dissertação de mestrado: FRITSCH, Israel A. M. de Castro. “*Verdade inventada*”: autoficção nas cartas de Ana Cristina Cesar e Caio Fernando Abreu. 2019. 90 f. Dissertação (Mestrado) - Estudos de Literatura, Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202477>. Acesso em: 05 jan. 2023.

Madalena Wagner e Maria Lúcia Magliani são as últimas amigas homenageadas na abertura de *Inventário*. O nome de Maria Lúcia retorna em outras publicações em dedicatórias, epígrafes ou mesmo como uma personagem secundária em *Dulce Veiga*, sendo a amiga que cedeu o apartamento em São Paulo para o protagonista morar: “Há mais de ano, desde que Lúcia me passara o apartamento antes de fugir para o interior de Minas Gerais” (ABREU, 2014, p. 59). Nos próximos cinco livros de contos, *O ovo apunhalado* (1975); *Pedras de Calcutá* (1977); *Morangos Mofados* (1982); *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e *Ovelhas negras* (1995), as figuras representativas circundantes nas produções de Caio F., tanto nas versões paratextuais como inspirações para personagens e narrativas, foram pessoas próximas das vivências do autor no exercício do ofício na imprensa. Algumas delas, especialmente Hilda Hilst e Clarice Lispector, tornaram-se motes, inspirações criativas, impactando indiretamente na sua identidade de escrita intimista e filosófica.

Assim, as referencialidades e personalidades artísticas e literárias, mais próximas, constantemente presentes e revisitadas nas obras do escritor, citadas na dedicatória do seu primeiro livro de contos, *Inventário do Ir-remediável*, e outras referências femininas nos livros posteriores, distinguem-se das representadas por Manuel Puig, na medida em que, neste, as figuras eram de atrizes ou personagens fílmicas, personificadas em divas, a exemplo da atriz hollywoodiana Rita Hayworth, presente no título de *A traição de Rita Hayworth* (1968), e referência também nas narrativas.

O irremediável elo com a escrita fez com que Caio Fernando Abreu se interessasse por outras frentes artísticas. Pela ligação já estabelecida com o teatro desde a época da graduação, quando começou o curso de Artes Dramáticas, dedicou-se a escrever peças: *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*; *Sarau das 9 às 11* (nesta também atuou na montagem de 1979), *A Comunidade do Arco-íris* (texto direcionado ao público infantil), *A Maldição do Vale Negro*, *O Homem e a Mancha*, *Zona Contaminada*, além de adaptar para o palco o romance *Reunião de Família*, de Lya Luft, que fora publicado em 1987. No prefácio da coletânea *Caio Fernando Abreu: Teatro Completo* (1997), Luiz Arthur Nunes assegura que foi na montagem do romance de Luft para o teatro que o autor comprovou sua versatilidade na escrita de peças: “Ele sabia e dominava a diferença de

gêneros. Na operação por que passou em suas mãos o livro de Lya Luft, o épico vira dramático, o contar vira representar, a narrativa vira cena.” (NUNES, 1997, p. 10)¹⁸.

Para o público infanto-juvenil, publicou *As frangas*, em 1988, obedecendo ao convite de Clarice Lispector no final de *A vida íntima de Laura*, em que convida os leitores a enviarem histórias sobre galinhas. Caio F. resolveu, então, aceitar o desafio e contar a história de oito galinhas que moravam em cima de sua geladeira (na verdade, tratavam-se de frangas decorativas): a sueca Ulla, a nordestina Gabi, as três Marias (Maria Rosa, Maria Rita e Maria Ruth), a carioca “empinadíssima” Otília, a bela Juçara e a norte-americana Blondie. As frangas de Caio Fernando Abreu são dotadas de humanização, apesar de servirem como objetos de decoração, pois apresentam características, identidades, personalidades completamente diferentes da discreta galinha Laura, que no livro de Lispector é uma galinha de “verdade”. No começo d’*As frangas*, o escritor confia aos jovens leitores sua admiração pela autora de *A vida íntima de Laura* e explica a preferência por frangas, ao invés de galinhas:

Eu gostava muito da Clarice e queria agradar um pouco a ela. Ela já morreu, mas sempre acho que a gente pode continuar querendo agradar a quem já morreu. Gosto de pensar que quem já morreu fica num lugar quentinho, que a gente não vê, cuidando de quem ainda não morreu. E se você quiser agradar a essa pessoa, é só fazer coisas que ela gostava. Aí ela fica ainda mais quentinha e cuida ainda melhor da gente. Pois como eu sei umas histórias de galinhas bem engraçadas, vou tentar contar elas pra Clarice e pra vocês, certo? Mas antes de começar tenho que explicar que gosto muito mais de chamar galinha de franga do que de galinha. Por quê? Olha, pra dizer a verdade, nem sei direito. (ABREU, 2005, pp. 6, 7).

Mesmo que a marca de identidade literária de CFA seja mais conhecida e premiada no terreno da prosa, com os romances, os contos e as crônicas, permitiu-se explorar, ainda, a escrita em versos, no entanto, não houve a publicação em livro do conjunto desse vasto material até 2012. As pesquisadoras Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima Silva reuniram na coletânea *Poesias nunca publicadas de Caio*

¹⁸ Para consulta às peças de teatro: ABREU, Caio Fernando. *Teatro Completo*. Porto Alegre: Sulina / IEL - Instituto Estadual do Livro, 1997. Das inúmeras pesquisas acadêmicas sobre suas montagens, destacamos a dissertação de mestrado *Uma poética em um ato: o teatro crítico de Caio Fernando Abreu*, por concentrar-se na apurada crítica do autor aos temas que permeiam o conjunto de sua obra, a saber: “o autoritarismo militar, o crescimento dos movimentos sociais, os valores patriarcais e a violência, entre outros”, conforme adianta o resumo do trabalho. PAULA, Marcela Oliveira de. *Uma poética em um ato: o teatro crítico de Caio Fernando Abreu*. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2017.

Fernando Abreu (2012) cento e dezesseis poemas, a grande maioria deles inéditos, a partir de um apurado estudo de investigação que resultou na tese de doutorado de Chaplin¹⁹, defendida em 2010. A extensa pesquisa fora dividida e organizada por décadas, a partir de 1960 até 1990, além de um número considerável de poemas que se encontram sem data específica de quando foram escritos, resultando em um trabalho primoroso para a fortuna crítica do escritor, especialmente em um campo até então pouco pesquisado de sua imensa produção literária.

Na introdução da coletânea de poemas, as autoras lembram que Caio Fernando Abreu sempre produziu poesia, a exemplo de Clarice Lispector, mas que ambos mantiveram a escrita desse gênero em segredo. A descoberta do material, organizado em pastas, só pode sinalizar a intenção do autor de que, um dia, os poemas fossem conhecidos pelo público. Um outro aspecto relevante são as variadas versões da construção de um mesmo poema (de objeto da Crítica Genética), manuscritos que revelam, como conclui as organizadoras, “processos de construção, desconstrução e reconstrução do texto literário, [em que] o escritor repensa o próprio conceito de escrever, que nasce solitário e adquire nova dimensão ao desvelar-se aos leitores, críticos e pesquisadores” (CHAPLIN; SILVA, 2012, p. 08).²⁰

No território da tradução, duas obras merecem destaque nesta seção por um recorte de identificação pessoal, seja pelo conteúdo das narrativas, seja pela relação entre os autores. *A balada do café triste e outras histórias* (*The ballad of the Sad Café*, 1951[2009 no Brasil]) é uma coletânea composta por sete longos contos da escritora estadunidense Carson McCullers (1917-1967) e, *Assim vivemos agora* (*The way we live now*), que pode ser considerada novela, de Susan Sontag (1933-2004), lançada nos Estados Unidos em 1986, mas só traduzida para o português e publicada no Brasil em 1995. Quando traduziu *A balada do café triste*, CFA ressaltou, no prefácio, a resiliência

¹⁹ CHAPLIN, Leticia da Costa. *De ausências e distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu*. 294 f. Doutorado em LETRAS. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 01/09/2010.

²⁰ Além de contextualizar a imersão pela produção poética de Caio Fernando Abreu, as pesquisadoras apresentam algumas curiosidades: o conto “Pedras de Calcutá”, publicado no livro homônimo e lançado em 1977, tem inspiração no poema “Diário”, de Mário de Andrade; os poemas “Gesto, prece”, “Oriente” e “Presse to open” foram publicados, o primeiro no jornal *Cruzeiro do Sul*, no final da década de 1960, e os outros dois no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nos anos 1970. Na seção de manuscritos sem data, há o poema “Poltrona verde”, em clara referência ao móvel da cantora Dulce Veiga, do seu segundo romance. A primeira, terceira e quinta estrofes desse poema finalizam com versos que são trechos das canções: *Vapor barato*, de Macalé e Duda; *Fumando espero*, de Dalva de Oliveira; e *Pra dizer adeus*, de Edu Lobo. (CHAPLIN; SILVA, 2012). Esse curioso detalhe, explicitado no manuscrito, exemplifica que a literatura de CFA é permeada, ainda, pela musicalidade, aspecto inerente à poesia.

da autora frente às dificuldades físicas que quase a impediram de seguir a carreira literária:

Delicada aquarelista de uma linguagem feita de semitons, Carson McCullers publicou este livro em 1951, com apenas 34 anos. Depois de 3 anos, com três outros livros publicados, estava com o lado esquerdo do corpo paralisado. Até sua morte, em 1967, com 50 anos de idade, usou apenas um dos dedos para escrever à máquina, coisa que só conseguia fazer deitada e com terríveis dores. Quem sabe daí – do ato de criação indissolúvelmente ligado a dor física – ela tirou seu extraordinário poder de compreensão para com as deformidades humanas (ABREU *apud* MCCULLERS, 2009, p. 7).

Com Carson McCullers, Caio F. firma um pacto de resistência (e de sobrevivência) por meio da escrita, quando são testados fisicamente, no caso dela, pelo corpo parcialmente paralisado e acometido por fortes dores; e no caso dele, em leitos de hospitais, nos momentos mais críticos que antecederam sua morte. Até o fim de suas vidas, ambos produziram. No hospital, o autor brasileiro escreveu as cartas para além dos muros, conjunto de quatro crônicas, em que descreve, permeadas de intensa subjetividade, a difícil fase da doença, desde a descoberta do vírus HIV (“Primeira carta para além dos muros”) até a publicação da última crônica (“Mais uma carta para além dos muros”), pouco menos de dois meses antes da sua morte. Nesse sentido, o interesse de CFA pela tradução de *A balada do café triste e outras histórias* ancora-se na resiliência e na identificação dos males do corpo, além de dividirem o fascínio interesse por personagens segregados socialmente. A primeira crônica, “Primeira carta para além dos muros”, publicada em *O Estado de S. Paulo*, 21/8/1994, relembra e se identifica pelo que passou a escritora:

Em Carson McCullers doía fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar. (ABREU, 2006, p. 106).

Ainda no processo de pós-tradução, mas agora desempenhando seu papel enquanto crítico, o escritor tece elogios à qualidade estética dos contos do livro que traduziu, ao mesmo tempo em que provoca ironicamente os críticos literários que já chegaram a considerar o conto como um gênero de menor importância: “Depois de ler

Carson McCullers, dificilmente alguém com um mínimo de bom gosto literário poderá dizer que o conto é um gênero menor”²¹. (ABREU *apud* MCCULLERS, 2009, p. 7). Ao elevar os excluídos e os marginalizados ao protagonismo, McCullers constrói um mosaico de personagens *outsiders*²² que habitam suas obras, particularmente nos contos, desenhando complexidade para além da estrutura narrativa. Caio F. descreve em sua crítica na nota de tradução, elementos que compõem e amplificam a forma desenvolvida nos contos presentes na coletânea: “um mínimo de palavras, um máximo de intensidade”, e ainda, após “preenchidos os brancos, [McCullers] irrompe o que deveria ser a alma de todo bom conto: a epifania” (2009, p. 7)²³.

Em outra tradução, na contracapa da novela *Assim vivemos agora*, Caio Fernando Abreu exalta o pioneirismo de Susan Sontag ao abordar o tema da Aids “esta novela – ou conto longo – de Susan Sontag foi provavelmente a primeira obra de ficção sobre AIDS” (ABREU, 1995, n/p), contudo, ele próprio já havia apresentado o vírus na novela “Pela noite”, publicada em *Triângulo das águas* (1983), e conforme o pesquisador Marcelo Secron Bessa (1997, p. 51), “pode ter sido uma das primeiras narrativas a abordar o tema da doença no Brasil”. Em seguida, ainda na orelha do livro, Caio F. faz uma avaliação

²¹ O jornalista, escritor, professor e crítico literário, Wilson Martins (1921-2010), publicou na revista *Veja* de 30/05/1979, o artigo “O país dos contistas”, que depois esteve presente na robusta coletânea *Pontos de vista: crítica literária*, na reedição de 1995, em que reuniu seus textos críticos para jornais e revistas. Conhecido pelos posicionamentos polêmicos, Martins critica em “O país dos contistas”, o que considerou a “superprodução de contos”, em clara afirmação de que qualquer pessoa poderia escrever nesse gênero, uma vez que o “conto deixou de ser criação literária [...] para se transformar em indústria editorial”. (MARTINS, 1995, p.89). Apesar de a crítica de Martins voltar-se às produções brasileiras, Caio Fernando Abreu localiza e assegura a qualidade estética de McCullers no gênero para o público brasileiro.

²² Sem tradução direta para o português, a expressão moderna *outsider* tem se consagrado principalmente nas artes para se referir a personagens ou sujeitos considerados *desviantes*, ou seja, aqueles que desviam do caminho da considerada normalidade, ou mesmo, que divergem de um padrão de comportamento social majoritário.

²³ Lygia Fagundes Telles, no prefácio da edição de *O ovo apunhalado*, de 1975, tece elogios à forma do conto de Caio Fernando Abreu, tal qual o autor faz com Carson McCullers: “Original sempre, mas sem se preocupar com modismos (importados ou não) que tentam impressionar um público que, de resto, já não se impressiona com nada. Ele não escreve o antitexto, mas o texto que reabilita e renova o gênero. Caio Fernando Abreu assume a emoção. Emoção que é vertida para uma linguagem que em alguns momentos a rara plenitude próxima de um estado de graça. [...] Quando nos seminários de literatura os teóricos pedantes acabam por condenar a palavra, minha vontade simplesmente é mostrar-lhes um livro como este. Provar-lhes a atualidade da desacreditada palavra com a própria palavra, quando a serviço de uma técnica rica de recursos. Aliada a uma imaginação cintilante”. (TELLES, 1975, p. 14). In: ABREU, Caio Fernando Abreu. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1975. Sobre a crítica de Telles à Academia, Caio Fernando Abreu complementa em outro momento, filiando sua escrita ao “trash”, ao kitsch: “Acho que sou uma figura atípica na literatura brasileira, enquanto uns fazem literatura limpa, eu sou o oposto, porque lido com o trash, de onde tiro não só ‘boa literatura’, mas também vida pulsante. Acho que isso é aterrorizante, principalmente no meio universitário. Tudo é muito estético, é tudo muito cristalino.” (ABREU, 1997, p. 11).

crítica à contemporaneidade do tema na obra e seu valor estético, muito embora, novamente, ele próprio sustentou insistentemente essa temática em suas produções, a partir de “Pela noite”:

Quase dez anos depois da sua publicação, *Assim vivemos agora* não envelheceu absolutamente nem parece datado. Mesmo com as muitas descobertas científicas sobre o HIV e as novas formas de tratamento, o texto continua vivo como se escrito hoje. Talvez porque, bem mais que científico, trata-se de um documento humano – e, mais que sobre AIDS, seja sobre amizade e a solidariedade nos grandes centros urbanos. [...] Na intrincada teia de relacionamentos, sentimentos contraditórios vão emergindo, desde o terror de estar também contaminado até o espanto perante a morte [...]. Escrito num contraponto das vozes – sempre em tom de diz-que-diz-que – de inúmeros personagens, na sua carga quase insuportável de tensão e emoção, *Assim vivemos agora* parece ter sido escrito num só fôlego. E da mesma forma pode ser lido, mergulhado sem susto nos infernos emocionais dos personagens de Sontag e apreciando os magníficos recursos técnicos da autora. (ABREU, 1995, n/p).

No cinema, assinou o roteiro do filme *Romance* (1988), dirigido pelo diretor e amigo Sérgio Bianchi, além de iniciar, sem seguimento, o roteiro de *Onde andarás Dulce Veiga?*, deixando para o cineasta Guilherme de Almeida Prado a responsabilidade da adaptação e da direção do filme homônimo. Um fato curioso, e provocativo, na trama de *Romance* gira em torno de acontecimentos e de personagens semelhantes aos de *Dulce Veiga* e *O beijo da mulher aranha*. No enredo do filme, é a partir da morte de um intelectual de esquerda, António (no romance argentino, Valentín é um militante de esquerda), que a história repercute e fia-se a três outras personagens ligadas ao protagonista: a jornalista Regina, investigadora do caso (António escrevia um livro denunciando autoridades políticas), lembra o narrador de *Dulce Veiga*, que faz do desaparecimento da cantora uma investigação própria; Fernanda, companheira do morto, perde-se na angústia dos discursos de António; e, André, gay, que mostra-se vítima da ideologia da liberdade sexual.

Já para a televisão, mercado de entretenimento mais popular, o autor gaúcho escreveu o roteiro de alguns episódios de séries, conforme relata em carta para o amigo Luís Arthur Nunes, em junho de 1984: “[...] *Joana*, tipo *Malu Mulher*, com Regina Duarte; outra, *Ronda*, sobre Sampa, com Bruna e Ricceili, Para a segunda, já tive aprovado um roteiro, *A hora do capeta*, que Paulo José gosta e quer dirigir” (ABREU, 2016, p. 63). Um mês depois, na carta destinada a outro amigo, Luciano Alabarse, de

julho de 1984, o autor detalha outros trabalhos para a TV, reclama do cansaço e da falta de tempo para dedicar-se à literatura:

Está acontecendo que estou ficando meio aflito por não ter tempo para o meu próprio texto. Ando morto de vontade de escrever, e não encontro jeito. Me comprometi (guarde segredo) com Suzana Saldanha para escrever um espetáculo (ou reescrever algumas coisas que eu e Luiz Arthur fizemos tempos atrás); a Brasiliense me cobra o Rimbaud para outubro – e este é uma coisa que eu QUERO muito fazer; tem todo o trabalho da *IstoÉ*; Manoel Carlos e Regina Duarte, numa reunião exaustiva, ontem, decidiram fazer uma das minhas histórias – o *Pronto-Socorro Sexual* –, tenho que fazer o roteiro final, para passar à outra, o *Fragmentos*; Mário Prata me pede o roteiro cinematográfico de *Besame mucho*; Sérgio Bianchi quer outro roteiro original e diálogos para um roteiro pronto (*Romance*). Estou cansado, cansado, cansado. (ABREU, 2016, pp. 68, 69).

Diante do pluralismo de atuação de Caio Fernando Abreu, fica evidente o entrelaçamento do exercício de escrita literária com a jornalística, uma vez que por ter se dedicado muitos anos a esse ofício, a escrita tomou forma nos textos ‘curtos’, enquanto que em Puig, familiarizado com os roteiros de cinema, dedicou-se, na literatura, mais ao gênero romanesco.



1.1.2 30 páginas de banalidades: Manuel Puig, o cineasta literário

*Fiz minha obra, criei meu estilo, com os dejetos, com o lixo jogado fora pelas pessoas cultas, com as sobras deixadas pela intelligentsia. Com o mau gosto que eles desprezavam e achavam inútil, armei meu discurso e dei peso à minha linguagem.*²⁴
Manuel Puig

Para o professor e crítico literário Silviano Santiago (2008, p. 1121), Manuel Puig foi “o primeiro grande autor latino-americano que trabalha com a forma de escombro derivada do excesso de excesso da indústria cultural estadunidense e argentina, ou seja, com o quase lixo”. Movido pelo excesso, e também pela crítica política em suas obras, o

²⁴ PACHECO, Gustavo. *The Manuel Puig affair*. 28 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/the-manuel-puig-affair-23408343>. Acesso: 05 março 2021.

autor argentino teve seu terceiro romance, *The Buenos Aires affair*, censurado na Argentina. Ainda, passou a receber ameaças de morte da Triple A, também conhecida como Aliança Anticomunista Argentina, fazendo com que vivesse em condição de entrelugar, vivida em vários países, inclusive no Brasil, até sua morte, em 1990, no México.

Manuel Puig publicou os romances: *A traição de Rita Hayworth* (*La traición de Rita Hayworth*), de 1968; *Boquinhas pintadas* (*Boquitas pintadas*), de 1969; *The Buenos Aires affair* (mesmo título na edição em português), de 1973; *O beijo da mulher aranha* (*El beso de la mujer araña*), de 1976; *Pubis Angelical* (mesmo título na edição em português), de 1979; a novela *Maldição eterna a quem ler estas páginas*, em 1980 (esta novela foi publicada primeiramente em inglês, *Eternal curse on the reader of these pages*, e depois, o autor traduziu para o espanhol, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*); *Sangue de amor correspondido* (*Sangre de amor correspondido*), de 1982; *Cai a noite tropical* (*Cae la noche tropical*), de 1987; textos em relatos, *Los ojos de Greta Garbo* (1993); e as peças teatrais inéditas *Under a mantle of stars* (publicada em inglês e em espanhol, *Bajo un manto de estrellas: el misterio del ramo de rosas*), de 1997; *Triste golondrina macho* (1997) e *La tajada e Gardel, uma lembrança* (1998); e os roteiros de cinema: *Un destino melodramático*, *Argumentos* (2004) e *Los 7 pecados tropicales y otros guiones* (2004); além de dois volumes de cartas destinadas à família *Querida familia: Tomo 1 Cartas europeas* (2005)²⁵ e *Querida familia: Tomo 2 Cartas americanas* (2006).

Essas publicações só foram possíveis após um apurado trabalho de pesquisa dos arquivos de Manuel Puig na Argentina, coordenado por Carlos Puig, irmão e herdeiro do escritor, e de uma equipe de pesquisadores que incluem o professor Dr. José Amícola, e as professoras, Graciela Goldchluk, Roxana Páez e Julia Romero. A partir desse trabalho acadêmico, surgiu o primeiro estudo geneticista: *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (1996), além de uma edição crítico-genética de *El beso de la mujer araña* (1998), com o acréscimo de um CD-ROM com manuscritos desse romance. Através desse conjunto de arquivos, soubemos que o autor pesquisou livros de medicina forense no processo de escritura de *The Buenos Aires affair* (TOMASINI, 2019)²⁶, procedimento

²⁵ Conferir a edição: SAÍTTA, S. Manuel Puig, *Querida familia: Tomo 1. Cartas europeas* (1956-1962). *Orbis Tertius*, Ensenada, AR, v. 11, n. 12, 2006. Disponível em: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12r10>. Acesso em: 1 mar. 2023.

²⁶ Informações extraídas da tese de doutorado: TOMASINI, Silvina Julia. *O Brasil dos argentinos: os romances cariocas de Manuel Puig*. 150 f. Doutorado em Estudos de Literatura. Instituição de Ensino: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Defesa: 29/03/2019.

identificado também na ampla pesquisa realizada para compor as notas de rodapé de *O beijo da mulher aranha*. Ainda conforme a pesquisa de Silvina Julia Tomasini (2019, p. 46), Puig dedicou-se à escrita de roteiros, mas sem filmá-los:

Além de escrever vários roteiros de cinema que nunca foram filmados, Puig adaptou *El lugar sin límites* de José Donoso, que filmou Arturo Ripstein em 1978, mas se recusou a participar nos créditos. Por outro lado, participou como roteirista nos filmes baseados na sua obra, como *Boquitas pintadas* (Torre Nilson, 1974), *Pubis angelical* (Raúl de la Torre, 1982) e *El beso de la mujer araña* (Babenco, 1985), embora não gostasse de participar neles. Sobre a adaptação de *Boquitas pintadas*, diz em entrevista: “Yo no creía demasiado en las posibilidades cinematográficas de la novela pero acepté porque pensé que cualquier otro se encontraría con las mismas dificultades y por lo menos yo conocía bien la novela. Pero no trabajé cómodo, precisamente por la reducción de espacio”²⁷ (“Una narrativa de lo melifluo”, 1982).

O poeta argentino Jorge Luis Borges, em *Arte poética* (2001, p. 140), afirma que para ser escritor, basta “simplesmente ser fiel” à própria imaginação: “quando escrevo, não penso no leitor (porque o leitor é um personagem imaginário) nem penso em mim (talvez porque eu também sou um personagem imaginário, penso no que quero transmitir”²⁸. Foi explorando as possibilidades que a escrita pode oferecer que Manuel Puig investiu na forma e no conteúdo literários.

Onde andarás Dulce Veiga? constitui-se romance, porém construído na expectativa de uma produção cinematográfica futura, o que de fato ocorreu. Já o processo de escritura de *A traição de Rita Hayworth* dá-se ao contrário, inicia no roteiro e termina abrigado na literatura. A forma híbrida desse romance antecipa a estrutura das produções seguintes de Manuel Puig, em que mescla longos diálogos sequenciais entre personagens distintas (composição mais familiar ao cinema e ao teatro) com uma narração conduzida geralmente pelo protagonista. Agrega-se ao conteúdo e à forma do romance, cartas, diários, textos escolares, cadernos de memórias, e monólogos íntimos das personagens

²⁷ Tradução livre: “Eu não acreditava muito nas possibilidades cinematográficas da novela, mas aceitei porque pensei que qualquer outro também teria as mesmas dificuldades e pelo menos eu conhecia bem a novela. Mas não trabalhei confortável, mais precisamente pela redução de espaço.”

²⁸ Do original: “Cuando escribo, no pienso en el lector (porque el lector es un personaje imaginario) ni pienso en mí (quizá porque yo también soy un personaje imaginario), sino que pienso en lo que quiero transmitir”. (2001, p. 140).

(fluxo de consciência), materiais que formam a estrutura dos romances seguintes do autor.²⁹

Manuel Puig esclarece essa mudança no prólogo de *A cara do vilão*, volume de dois roteiros cinematográficos, publicado em 1985, ao mesmo tempo em que narra o início da carreira de escritor. Enquanto Caio Fernando Abreu esteve familiarizado com a literatura desde muito jovem, e quando adulto, exercendo-a paralelamente ao ofício de jornalista, Manuel Puig consagrou-se na escrita a partir da frustrada tentativa em trabalhar no mercado cinematográfico, conforme detalhes relatados pelo autor:

Finalmente me dei conta que podia ser mais interessante *explorar as possibilidades anedóticas de minha própria realidade* e pus-me a escrever um roteiro que inevitavelmente se tornou romance. Por que inevitavelmente? *Eu não decidi passar do cinema ao romance. Estava planejando uma cena do roteiro em que a voz de uma tia minha, em off, introduzia a ação no tanque de lavar roupa de uma casa de cidade pequena. Essa voz não podia se estender por mais de três linhas, mas continuou sem parar umas 30 páginas.* Não houve jeito de fazê-la calar. Ela só tinha banalidades para contar; mas pareceu-me que a *acumulação das banalidades dava um significado especial à exposição.* Esse acidente de 30 páginas de banalidades ocorreu em um dia de março de 1962. Creio que o que me levou a essa mudança de meio expressivo foi uma necessidade de maior espaço narrativo. Uma vez que eu pude enfrentar a realidade, depois de tantos anos de fuga cinematográfica, *interessava-me explorar essa realidade, esmiuçá-la, para tentar compreendê-la.* E o espaço clássico de uma hora e meia de projeção cinematográfica não me bastava. *O cinema exige síntese e meus temas exigiam de mim outra atitude; exigiam de mim análise, acumulação de detalhes.* (PUIG, 1985, pp. 12, 13, grifos nossos).

A migração do roteiro para romance pode ser compreendida como mais um elemento da forma na escrita de roteiro, no sentido da noção primária de que uma fala da personagem não poderia ultrapassar o limite de três linhas; “o cinema exige síntese”. Em contrapartida, os temas propostos pelo autor, mesmo que em diálogos permeados por

²⁹ A composição marcadamente dialógica é recorrente em todos os romances de Manuel Puig, instrumento que revela, desde o começo, a tônica da narrativa e de suas personagens. Em *Cai a noite tropical*, publicado em 1988, por exemplo, os diálogos iniciais indicam a forte relação entre Nídia e Luci, duas irmãs argentinas, idosas, que vivem no Rio de Janeiro, e revisitam as memórias pela conversa e vivência cotidianas. Nas primeiras linhas, o afeto e o tom melancólico antecipam a nostalgia e a solidão das protagonistas:

“- Que tristeza dá a esta hora, por que será?

- É essa melancolia da tarde que vai escurecendo, Nídia. O melhor é começar a fazer alguma coisa e ficar muito ocupada a esta hora. Depois, já é noite, é diferente, essa sensação passa.” (PUIG, 1989, p. 05).

Cartas familiares, registros de boletins policiais, e mesmo matérias extraídas dos jornais somam-se à estrutura que compõe *Cai a noite tropical*, forma e conteúdo também presentes em *The Buenos Aires affair*.

banalidades nas histórias, exigiam “análise, acumulação de detalhes”, aspectos que caberiam a um outro formato estético: à literatura.

A mulher aranha começou com uma estrutura inicial que mudou. A princípio não tinha o filme da mulher pantera e havia uma introdução mais curta, com uma discussão sobre Drácula, algo assim. E nesses dias em que eu comecei a escrever [...] apareceu na televisão de Nova York “Cat People”, o filme da mulher pantera. E resultou absolutamente irresistível. Aqui está tudo. Tudo no filme me ajuda a introduzir os personagens, é ideal. (PUIG *apud* ROMERO, 1999, tradução livre).³⁰

A justificativa referencial de Manuel Puig em fazer uso do filme para a narrativa é também um recurso compartilhado por Caio Fernando Abreu em seu segundo romance, mas neste a inspiração parte do universo da música. Puig foi nômade, geograficamente, ao atravessar vivências em vários países desde que saiu da Argentina, e na escrita, experimentando a forma literária, o roteiro cinematográfico e as peças teatrais: “[...] *minha formação foi outra, foi cinematográfica*, eu tenho muita dificuldade de me concentrar na leitura, trabalho o dia inteiro, e à noite, *se resolver ler um livro de ficção, me dá vontade de reescrevê-lo*; assim, prefiro ler biografias, ensaios, etc. *Ficção, nunca*”. (PUIG, 1980b, p. 2, grifos nossos).

Na América Latina, Manuel Puig manipulou com destreza as linguagens literária e cinematográfica, feito que nenhum outro/a autor/a havia conseguido, não por ser uma estética inovadora, uma vez que anteriormente, no chamado “boom”, Jorge Luis Borges e Gabriel García Márquez, escritores do cânone literário, incorporaram no que a escritora e crítica literária Suzanne Jill Levine chamou de “consciência do cinema”:

Ainda que duas gerações de importantes escritores “do Boom”, desde Borges até García Márquez, incorporaram em sua escritura uma consciência do cinema, da arte por excelências do século XX, e apesar de que reconheceram as ricas possibilidades que ofereciam os filmes como fontes de técnicas narrativas, ninguém antes de Puig (com a exceção parcial de Cabrera Infante), integrou tão radical e lucidamente o modo e a experiência do cinema, quer dizer, nenhum deles assumiu o tema do espectador - uma atividade comum para as pessoas no chão da

³⁰ Do original: “La mujer araña empezó con una estructura inicial que cambió. Al principio no iba la película de la mujer pantera y había una introducción más corta, con una discusión sobre Drácula, una cuestión así. Y en esos días que yo empezaba a escribir [...] y apareció en la televisión de Nueva York “Cat People”, la película de la mujer pantera. Y me resultó absolutamente irresistible. Aquí está todo. Todo en esta película me ayuda para introducir a los personajes, es ideal”. (PUIG *apud* ROMERO, 1999).

América Latina, senão na maior parte do mundo³¹. (LEVINE, 2012, p. 50).

Borges referiu-se ao cinema no prólogo de *História universal da infâmia* (2001), ao dizer que a vida de um homem poderia ser reduzida a duas ou três cenas de um filme. Comentário que acena o interesse do poeta pelo cinema. Por fim, sem ser nossa intenção polemizar sobre as idiossincrasias entre literatura e cinema, expomos como Manuel Puig concebe essa relação:

Podem o cinema e a televisão acabar com a literatura, com a narrativa, para ser mais específico? A minha impressão é negativa, é impossível que isso ocorra. *Porque se trata de duas leituras diferentes*. No cinema a nossa atenção vê-se requisitada por tantos pontos de atração diferentes que acaba sendo muito difícil, ou diretamente impossível, a concentração num discurso conceptual complicado. No cinema a nossa atenção tem de se dividir entre o apelo da imagem, o da palavra, o da música de fundo. Além disso, o apelo da imagem em movimento é algo que tem que ser especialmente levado em conta. Não é a mesma coisa que a solicitação de um quadro, onde se conta com a imobilidade da imagem. Em compensação, a concentração que a página impressa permite dá margem ao narrador a outro tipo de discurso, mais complexo especialmente no aspecto conceptual. De mais a mais, o leitor pode parar para refletir, o livro pode esperar, a imagem cinematográfica não. [...]

Por tudo isso, creio que *a leitura do espectador cinematográfico é diversa da do leitor de romance, e que essa leitura cinematográfica, se tem mesmo alguma coisa da leitura literária, tem também muito da leitura de um quadro. Seria então uma terceira leitura, que participa de características da leitura literária e da plástica, mas que é afinal de contas diferente*. (PUIG, 1985, p. 15, grifo nosso).

O que Manuel Puig reforça em sua declaração são as possibilidades diferenciadas de leituras que se diversificam de acordo com a manifestação artística e com a individualidade de cada um. Não se pode atribuir a mesma leitura a um filme e a uma obra literária, pois são artes distintas, como os sujeitos também o são. De qualquer modo, é intrínseca nossa necessidade em escutar, e em contar histórias, seja através do cinema, seja através da literatura.

³¹ Do original: “Aunque al menos dos generaciones de importantes escritores del Boom, desde Borges hasta García Márquez, incorporaron en su escritura una conciencia del cine, el arte por excelencia del siglo XX, y a pesar de que reconocieron las ricas posibilidades que ofrecían las películas como fuente de técnicas narrativas, ninguno antes que Puig (con la excepción parcial de Cabrera Infante) integró tan radical y lúcidamente el modo y la experiencia del cine, es decir, ninguno de ellos asumió el tema del espectador – una actividad común para la gente no solo en Latinoamérica, sino en la mayor parte del mundo”. (LEVINE, 2012, p. 50).



1.2 ARTE COMO REDENÇÃO NO INÓSPITO: *LIMITE BRANCO* E *A TRAIÇÃO DE RITA HAYWORTH*

Observa-se, já nas primeiras obras de Caio Fernando Abreu e Manuel Puig, a tônica caracterizadora das produções seguintes de ambos. *A traição de Rita Hayworth*, do autor argentino, e *Limite Branco*, do brasileiro, lançados em 1968³² e em 1970, respectivamente, sinalizam elementos narrativos que se repetirão no conjunto das obras. Autoficcionais, as narrativas intersectam-se no tempo de produção e no contexto marcadamente histórico e violento das ditaduras militares nos dois países. O romance argentino foi publicado quando Puig tinha 36 anos e intencionou-se, inicialmente, ser roteiro cinematográfico, no entanto, o projeto constituiu-se romance. É justamente nesse trânsito do cinema para a literatura que as obras do autor formam sua unidade e estética próprias. A partir da vasta experiência de aprendizado no mercado cinematográfico, o autor ensaia o atravessamento de outras manifestações artísticas, desde a elevação da música e culturas populares à forma e recorrência de conversas cotidianas, e expõe a itinerância das linguagens e a resiliência amparada pelas artes, num cenário inóspito e hostil de existência na América Latina. O inovador da produção puiguiana está na fricção do projeto romanesco moderno agregado à cultura de massa, à indústria cultural do cinema pelos filmes hollywoodianos, e pela música popular, nas letras de tango, boleros e outros ritmos, trilhas das personagens nas narrativas.

O cenário temporal de *A traição de Rita Hayworth* difere, em partes, de *Limite branco*, pois neste, o autor brasileiro concentra-se nas angústias presentes na transição da adolescência e do impacto que a mudança de cidade acarreta à personagem-protagonista; já o romance puiguiano atravessa as vivências de duas décadas do autor a partir da

³² *A traição de Rita Hayworth* (*La traición de Rita Hayworth*) marca dois acontecimentos importantes: no Brasil, em plena ditadura militar, 1968 foi considerado “o ano que não acabou”, por ter instituído o AI-5 (Ato Institucional n. 5), no governo do general Costa e Silva, marcando o período mais violento da história, e de maior perseguição política às liberdades. O AI-5 perdurou até dezembro de 1978. Para acessar o documento oficial: http://www.planalto.gov.br//CCIVIL_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso: 2 jan. 2023. Ainda em 1968, e 1969, apesar de toda turbulência política, chegam em solo brasileiro as primeiras obras clássicas do fenômeno denominado de *boom* latino-americano, a exemplos de *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez e *Antologia pessoal*, de Jorge Luis Borges, além de muitos outros títulos.

infância, nos anos trinta, em General Villegas, distrito de Buenos Aires. A oposição entre campo x metrópole sinaliza a própria condição de trânsito da personagem, e também do autor em certa medida. Puig faz uso da paródia para situar a ambientação do romance que começa de dentro da intimidade da família, pelas vivências na casa, para fora, num cenário que contrasta com Buenos Aires. Como em *Limite branco*, extensos monólogos interiores e reflexivos marcam a condição periférica das personagens, presas à trivialidade, à banalidade do cotidiano, como na primeira parte, “Em casa dos pais de Mita, La Plata, 1933”, no extenso diálogo entre duas personagens femininas, enquanto bordam toalhas, avaliam a estética de Coronel Vallejos, a cidade fictícia de *A traição de Rita Hayworth*:

- Coronel Vallejos é tão feia como Mita disse?
- Não, Violeta. Eu gostei bastante. Não é verdade, mamãe, que não é tão feia? Logo que cheguei, *quando desci do trem me deu a impressão de muito feia porque não há casas nem mesmo de dois andares e tudo parece muito plano*. É uma zona de grande seca e não se veem muitas árvores. *Na estação há charretes em vez de táxis e a dois quarteirões e meio fica o centro da cidade*. Só umas poucas árvores, vê-se que crescem com dificuldade, mas o que não se vê é grama em parte alguma. Mita plantou grama já duas vezes, contando com o mês de abril, mas não cresceu. (PUIG, 1967, online).

Para driblar o cenário inóspito de Coronel Vallejos, as personagens refugiam-se no cinema, e logo após a avaliação da cidade, citam um lançamento do cineasta colombiano Carlos Palau. No romance de estreia, Puig posiciona-se na figura de um diretor cinematográfico, dirigindo as personagens e permitindo leveza e fluidez aos diálogos, ao retirar do centro a figura mediadora do narrador tradicional, aquele que conduz a história. O cinema torna-se espaço das primeiras experiências do escritor com o mundo fora da província a qual vivia, fazendo com que a identificação com essa linguagem sobressaia à literária, posto que é a partir do território dos cineastas que Puig adquire experiência. Entretanto, em suas últimas produções, o protagonismo não é mais do cinema, posto que ocorre uma mudança de linguagem e de conteúdo, distanciando dos primeiros romances. (CORBATTA, 2009).

Contrariamente ao que alguns críticos queriam ver, meu relato não é um ataque contra a alienação do cinema, mas sim a tudo aquilo que me fez refugiar nele, ou seja, esse meio machista e prepotente no qual o forte explora o fraco sob o aplauso de todos. *Buscando as razões do meu fracasso*, encontrei a atividade que se aproximava ao meu caráter: escrever. (PUIG, 1973 *apud* FIORINI, 2020, p. 25, grifo nosso).



Figura 2. Cinema Español, onde Manuel Puig assistia aos filmes quando criança, acompanhado de sua mãe María Elena (Male).

Foto: Lucía Merle

Fonte: https://www.clarin.com/viajes/escapadas/escapada-general-villegas-pasos-manuel-puig_0_1BofIzvzp.html. Acesso: 05 fev. 2023.

Molina, tal qual Maria Margarita, protagonista do romance chileno *A contadora de filmes* (2012), de Hernán Rivera Letelier, explora a memória fotográfica e reúne elementos despercebidos pelo espectador na exibição, mas que compõe a estética performática interpretada por ele num hibridismo teatral e cinematográfico.

Queria contar os filmes cada vez melhor.

No cinema comecei a me deter em detalhes que a maioria dos espectadores passava por alto; pequenos detalhes que me serviam para dar mais ênfase às minhas narrações: a forma acanhada da loura amante do mafioso pintar os lábios, um tique quase despercebido do pistoleiro nos instantes que antecediam o sacar do revólver, a forma em que os soldados acendiam o cigarro nas trincheiras para que o inimigo não visse o fulgor do fósforo. (LETELIER, 2012, pp. 35-36).

A história sobre os enredos dos filmes, e do próprio povoado no deserto do Atacama, transforma o progresso econômico da mina de carvão em lenta destruição daquela comunidade, que reflete e antecipa o conflito pelo qual o Chile passou no início dos anos 1970, com o golpe militar que destituiu do poder o governo de Salvador Allende, eleito democraticamente. Ambientado no final dos anos 1950, *A contadora de filmes*³³

³³ O premiado cineasta brasileiro Walter Salles assina a apresentação (na orelha do livro) de *A contadora de filmes*, na rara edição em português, publicada pela extinta Cosac Naif, em 2012 (a mesma utilizada nas citações da obra nesta tese). Salles cita inclusive Manuel Puig como sendo um dos autores que foram capazes de mesclar “esse desejo de desvendamento com a atração que o cinema lhes suscitava”, ou seja, esse fenômeno de desvendar seria o que Jorge Luis Borges chamou de “missão” de um escritor dar nome ao que ainda não havia sido nomeado. Para o cineasta, Puig, Letelier e tantos outros misturam-se a grandes nomes da literatura universal que conseguiram cumprir o que definiu Borges.

retoma à memória e à oralidade para contar sobre a família e o povoado em que vive a pequena Maria Margarita, narradora e protagonista do romance de Letelier. A natureza lúdica e fantástica projetada nos filmes narrados é o contraponto suportável das sucessivas tragédias pelas quais a família irá passar, gradativamente, até à derrocada familiar e, por fim, da própria narradora. A rotina de frequentar a matinê do cinema de Maria e seus irmãos é interrompida, ainda na infância, quando o pai da personagem, trabalhador da mina de carvão, sofre um grave acidente paralisando, assim, as suas pernas e inviabilizando o duro trabalho que exercia. Sem dinheiro para continuar assistindo aos filmes, o pai promove um concurso entre os irmãos para eleger um/a contador/a de histórias. Maria Margarita possui a capacidade de contar as poucas histórias que assistia de forma dramática e encenada, especialmente os melodramas do cinema mexicano. Na narração da mega produção *Ben-Hur* (1959), há empate entre Maria e seus irmãos, e ela ainda não é eleita para ser a narradora oficial, mas é a partir desse filme que a personagem descobre e revela os elementos capturados enquanto espectadora e de como o seu entusiasmo, a riqueza de detalhes e a interpretação cênica de cada personagem comovem a plateia que a assiste narrar.

O filme durou três horas. Chorei mais que Sara García, a veterana atriz do cinema mexicano. Eu nunca havia gostado tanto de um filme. Depois soube que, além de ser tão longo, tinha sido o filme mais caro da história. E que havia ganhado onze prêmios Oscar. E além de tudo, Charlton Heston era um dos atores de quem eu mais gostava.

Cheguei em casa com os olhos vermelhos. Todos me esperavam com grande expectativa. Tomei em silêncio a xícara de chá, me pus na frente deles, e sem que meus joelhos tremessem nem nada, comecei minha narração.

Foi então que alguma coisa se apoderou de mim.

Enquanto contava o filme – *gesticulando, dando braçadas, mudando a voz – ia como que me desdobrando, transformando, convertendo-me em cada um dos personagens.* Naquela tarde fui bem-Hur, o juvenzinho.

Fui Messala, o malvado do filme. Fui as duas mulheres leprosas que Jesus curou.

Fui o mesmíssimo Jesus.

Eu não estava contando o filme, eu estava atuando o filme. Mais ainda: eu estava vivendo o filme. Meu pai e meus irmãos me ouviam e olharam para mim de boca aberta.

Havia um projeto para adaptar o romance de Hernán Rivera Letelier em filme, dirigido pelo próprio Walter Salles, porém ainda não concretizado, conforme aponta a reportagem abaixo.

Para mais informações, consultar: EXAME. *Deserto chileno será o cenário de filme de Walter Salles.* Da Redação. 20 de abril de 2012. Disponível em: <https://exame.com/casual/deserto-chileno-sera-o-cenario-de-filme-de-walter-salles/>. Acesso em 25 fev. 2023.

“Essa menina é uma artista completa”, comentou meu pai quando, esgotada até a última gota, acabei de contar o filme. Ele e meu irmãos pareciam estar flutuando. E estavam com os olhos marejados. (LETELIER, 2012, pp. 31, 32, grifos nossos).

São também pelas memórias fotográficas, riqueza de detalhes, e pelas vivências pessoais, que Manuel Puig desenhou os elementos narrativos que compuseram suas primeiras novelas. O caráter mais íntimo e revelador dado às primeiras produções contribuíram para que alguns críticos passassem a considerar a estreia de Puig na literatura como autobiográfica, justamente por interligar aspectos muito “reais” de sua biografia, experiências vividas e recordações, muito presentes em *A traição de Rita Hayworth* ou *Boquinhos pintadas*, seus dois primeiros livros. Na extensa entrevista concedida ao Lampião da Esquina, em 1980, o autor responde a Aguinaldo Silva sobre como iniciou a carreira na literatura, ao mesmo tempo em que esclarece o caráter autobiográfico em sua segunda novela:

Aguinaldo – **Pois é, você se preparou para fazer cinema. E como é que veio para na literatura?**

Puig – Bom, na verdade, eu estava escrevendo um roteiro; o momento em que este roteiro se transformou em novela (**“Boquinhos Pintadas”**: **foi o primeiro livro de Puig**)³⁴ eu não sei bem como foi, porque foi uma coisa que aconteceu sozinha. Acho que foi porque, pela primeira vez, estava trabalhando com material autobiográfico. Antes, nos meus roteiros, eu fazia cópias de filmes antigos; o que me excitava era copiar, e não criar-. Mas quando resolvi escrever um roteiro a partir de um tema autobiográfico, precisei de muito espaço, e assim surgiu uma novela. (PUIG, 1980, p. 2 – entrevista – grifos do original).

Sobre a abordagem autobiográfica, a bibliotecária argentina Patricia Bargeró opina em entrevista concedida aos pesquisadores Juan Fiorini e Maria Elisa Rodrigues, para o periódico *Polifonia* (2021). Nascida em Emilio Bunge, próximo a General Villegas, Bargeró dedica-se com afinco a estudar e a difundir a literatura de Manuel Puig em seu país e, principalmente, na América Latina. Desenvolveu um longo projeto nas escolas em que apresentava a literatura do autor aos jovens estudantes. Ainda criou a série

³⁴ Há um equívoco nessa informação entre parênteses, o primeiro livro publicado por Manuel Puig foi *A traição de Rita Hayworth*, em 1968, *Boquinhos pintadas* fora lançado um ano depois, em 1969. Ambos são compostos de materiais autobiográficos, inclusive alguns nomes de lugares, de pessoas e experiências vividas coincidem com a de lugares e cidadãos reais de General Villegas, por isso, o escritor sofreu certa rejeição em sua comunidade natal, por ter exposto esses acontecimentos em seus romances, conforme contou Patricia Bargeró, em entrevista. A confusão pode ter ocorrido porque o livro, *A traição de Rita Hayworth*, foi censurado na Argentina.

de eventos “Puig en Acción” (disponibilizados pela plataforma YouTube) e é membra da “Asociación Te Queremos Tanto”. Há quase três décadas, Bagero tem sido uma das principais referências para os estudiosos de Puig. Ao ser questionada pelo entrevistador se é possível separar o literário do biográfico nos livros do escritor, ela responde:

“**Patrícia:** [...] Não sei como fazem outros escritores, mas até onde sei, *a escritura foi para ele o modo de exorcizar sua vida e seus conflitos*. Ele disse [isso] em quase todas as suas entrevistas. Talvez inventou um personagem, como os críticos gostam de dizer, pois bem: saiu perfeito. (FIORINI; RODRIGUES, 2021, p. 11, grifo nosso).³⁵”

A pesquisadora também relata na entrevista sobre o impacto do romance de estreia, *A traição de Rita Hayworth* em sua identidade argentina e de como a rejeição de General Villegas a Manuel Puig impulsionaram sua curiosidade e o desejo em conhecer a escrita do autor, ou seja, buscar entender por que o hostilizavam tanto.

A [obra] que mais me transpassou foi *A traição de Rita Hayworth*, que li primeiro, e fiz atravessada pela dor, culpa, com necessidade de reparação. Com raiva de mim e do povo [de General Villegas]. Não podia entender que tudo isso tivesse acontecido: sentia que ali estavam sua infância e adolescência, algo desse lugar que o havia marcado. (FIORINI; RODRIGUES, 2021, p. 09, grifos do original).³⁶

Escutava dizer que havia um sujeito ressentido que revelava histórias e sujava a reputação das pessoas de sua cidade. Durante anos essa foi a versão que aceitei, não havia outra. Nem me preocupei em saber mais. Quando me dei conta que havia sido indicado ao Prêmio Nobel de Literatura e que liam [seus livros] nas universidades, fiquei intrigado. Como era possível que um monte de fofocas tivesse valor literário? (FIORINI; RODRIGUES, 2021, p. 10)³⁷.

³⁵ **Juan:** [...] Para vos, ¿es posible despegar lo literario de Manuel Puig de lo biográfico, o te resulta imposible leerlo sin mezclar la vida y la obra?

Patrícia: [...] No sé qué hacen otros escritores, pero hasta donde sé, la escritura fue para él el modo de exorcizar su vida y sus conflictos. Lo dice en casi todas sus entrevistas. Quizás inventó un personaje, a eso les gusta decir a los críticos, pues bien: le salió perfecto. (FIORINI; RODRIGUES, 2021, p. 11).

³⁶ Tradução livre do original: “La que más me golpeó fue *La traición de Rita Hayworth*, que leí en primer lugar, y lo hice atravesada por el dolor, la culpa, la necesidad de reparación. Enojada conmigo, con el pueblo. No podía entender que todo eso hubiera pasado: sentía que ahí estaban su infancia y adolescencia, algo de este lugar que lo había marcado.” (FIORINI; RODRIGUES, 2021, p. 09).

³⁷ Tradução livre do original: “Escuchaba decir que había un tipo resentido que se había sacado todo el odio contra el pueblo destapando historias y ensuciando gente. Durante años esa fue la versión que acepté, no había otra. Ni me preocupé por saber más. Cuando me enteré que había sido candidato al Premio Nobel de Literatura y que se lo leía en las universidades, recién ahí se me despertó la intriga. ¿Cómo era posible que un montón de chismes tuviera valor literario?” (FIORINI; RODRIGUES, 2021, p. 10).

Apesar da polêmica que cerca os conceitos de autobiografia e autoficção, identificamos este último - apresentado pelo romancista, tradutor e crítico francês Serge Doubrovsky, em seu romance *Fils* (1977), na produção romanesca tanto de Manuel Puig como de Caio Fernando Abreu. Sobre essa discussão conceitual, referindo à poética, Ana Cristina Cesar (1952 – 1983), em seu depoimento no Curso “Literatura de mulheres no Brasil”, de 1983, publicado no volume *Crítica e Tradução* (1999), reflete o fazer literatura e os elementos da “história pessoal” que compõem o objeto ficcional:

[...] quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada, entende, que é basicamente história, *a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal. Essa história, ela não consegue ser contada. Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou.* [...] Mesmo que eu pegue um diário, como tentei fazer, mesmo que eu pegue um diário e coloque ali como literatura, mesmo assim continua a haver uma história que não pode ser contada. É um tormento e, de repente, é engraçado também. Você não pode contar... (CESAR, 1999, p. 262, grifo nosso).

Dessa forma, acompanhando a linha de pensamento da poeta carioca, o procedimento estético a transforma em literatura, deixando de ocupar apenas relatos pessoais ou cronológicos, fatos encontrados nos gêneros dos diários e dos cadernos de memórias. Com *Fils* (1977), Doubrovsky funde as fronteiras do plano narrativo, memórias biográficas - realidade, com as memórias do narrador – ficção.

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais, por assim dizer, autoficção, por se haver confiado a linguagem de uma aventura a aventura da linguagem, fora dos limites da sabedoria e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré ou pós-literatura, CONCRETA, como se diz da música. (DOUBROVSKY, 1977, s/p)³⁸.

Em contraposição à definição do também francês Philippe Lejeune, defendida anteriormente em *O pacto autobiográfico* (1975), em que, para o autor, a autobiografia pode ser compreendida como uma “(...) narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa

³⁸ Tradução livre do original: “Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, du traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, CONCRÈTE, comme on dit musique.” (DOUBROVSKY, 1977, s/p).

real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1996, p.14). O pesquisador chega à essa conclusão após elencar quatro categorias essenciais ao gênero: forma de linguagem, assunto tratado, situação do autor e posição do narrador. As duas últimas, Lejeune considera as mais importantes para definir a autobiografia, compreendendo que a “situação do autor” refere-se a uma pessoa real; e a “posição do narrador” pode destinar tanto para a identidade que o autor assume, sendo adotada pela personagem principal quanto pela *perspectiva retrospectiva* da narrativa. (LEJEUNE, 1996). Ainda, o aspecto que garante a categorização da autobiografia é que o nome da personagem e do autor sejam idênticos. Quando isso não acontece, como no caso do protagonista de *Dulce Veiga*, que não é nomeado, resta ao último critério eleito por Lejeune: o pacto, subdividido em três etapas:

- a) Pacto *romanesco* (a natureza de ficção do livro é indicada na capa ou na página de rosto) [...] o pacto romanesco não é claramente indicado no início do livro. [...]
- b) Pacto = 0: não apenas o personagem não tem nome, mas o autor não firma nenhum pacto, - nem autobiográfico, nem romanesco.
- c) Pacto *autobiográfico*: o personagem não tem nome na narrativa, mas o autor declarou-se explicitamente idêntico ao narrador [...] em um pacto inicial. Exemplo: *Histoire de mês idées* [História de minhas idéias], de Edgar Quinet; o pacto, incluído no título, é explicitado em um longo prefácio, assinado por Edgar Quinet. Ao longo da narrativa, o nome não aparecerá nem uma só vez, mas, pelo pacto, “eu” remeterá sempre a Quinet. (LEJEUNE, 1996, pp. 29, 30, grifos do original).

Avesso às classificações, Caio Fernando Abreu contestou a categorização desse gênero em sua obra. Em entrevista a *O liberal*, em 1990, jornal paraense, posicionou-se de modo enfático sobre suas referências e, ao ser questionado se sua literatura podia ser considerada autobiográfica, respondeu:

A minha literatura não é autobiográfica. Eu acho que há sempre uma grande confusão nesse sentido. Eu vivi, graças a Deus, o sonho hippie, profunda e sonhadamente, e isso me enriqueceu demais. Mas não fui apenas eu, uma geração inteira viveu. E acho que isso é redutor, porque vivi também o movimento punk, os anos 50, o movimento beatnik, o existencialismo... No momento em que a minha literatura tem uma marca forte de contracultura, ela fatalmente está marcada por este tipo de experiência (ABREU, 1990 *apud* BARBOSA, 2010, p. 75, grifos nossos).

O escritor, ao elencar os movimentos culturais e históricos pelos quais vivenciou, pode não definir completamente o conjunto de sua obra como autobiográfica, porém

indica que aspectos experimentados tenham servido de material para a ficção, fenômeno também característico em Manuel Puig, embora boa parte de sua fortuna crítica defenda o gênero autobiográfico, principalmente em suas primeiras publicações. Na introdução de “Lixo e purpurina”, que tem a forma de um diário e integra o conjunto de contos de *Ovelhas negras* (1995), Caio Fernando Abreu afirma que o conteúdo do conto “*é parte verdadeiro, em parte ficção. [...] De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade, e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade?*” (2018, p. 590, grifos do original), como quando descreve na ficção, e em carta à amiga Vera Antoun, o fato de ter sido preso por roubar³⁹.

16 de maio

Passamos a noite na delegacia de Earl’s Court. Motivo: Hermes e eu fomos presos roubando uma biografia recém-lançada de Virgínia Woolf, escrita por Quentin Bell, o filho de Vanessa. Ficamos rondando, eram dois volumes cheios de fotos, eu estava com a capa marroquina, Hermes com um casaco enorme. Enfim apanhamos um volume cada um e saímos para a High Street Kensington. Já estávamos quase no parque quando o cara da livraria veio correndo atrás. Chamaram a polícia, Hermes nervosíssimo, achando que seríamos deportados. [...] O juiz era uma mulher, cara muito fechada. [...] Não adiantou nada: trinta libras de multa para cada um. Merda, todo o dinheiro que eu pretendia levar para o Brasil (ABREU, 2018, pp. 603-604, Lixo e Purpurina).

Dia seguinte:

Saindo da prisão.

Fui ao dentista, depois encontrei com Homero e Fê para roubar umas coisinhas. Tudo bem. Os lugares de sempre. Biba, Pin Import, Kensington Market. Eu tava cansado, queria vir embora. Homero quis ir ainda a uma livraria. Fomos, aí fiquei alucinado por uma biografia de Virgínia Woolf, com fotos belíssimas, dois volumes. Apanhei um, Homero outro. Saímos. Dois caras nos viram, nos seguiram. Nos apanharam na esquina. Dormimos na prisão. Fomos julgados hoje de manhã. Resultado: 30 libras de multa, que equivale a mais ou menos 500 contos. Temos três semanas para pagar. (ABREU, 2016, pp. 416-417, carta à Vera Antoun).

Um outro exemplo da realidade versus ficção também pode ser comprovado na fase em que o autor brasileiro morou em Londres, em 1974, no conto “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, publicado primeiramente em *Pedras de Calcutá* (1977), e depois no conjunto de textos que compõem *Estranhos estrangeiros* (1996). Através dos

³⁹ Na nota de rodapé, o organizador da coletânea esclarece: “No circuito internacional do desbunde nos anos 70, “*shop lifting*” (pequenos furtos em lojas burguesas) podia ter o sentido de uma ação política, algo como um gesto anarquista de desapropriação do capital em escala micro. Era algo que se fazia em grupo, como no caso relatado nesta carta.” (ABREU, 2016, p. 417).

fragmentos, das partes dispersas escritas nesse período em terras londrinas, o conto apresenta experiências vividas dessa fase. Sobre o encontro, ou desencontro, entre realidade versus ficção, lembramos a declaração da escritora, e amiga do autor, Hilda Hilst em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*.

Caio se transformou em um escritor que tem um tipo de *transparência* de que eu gosto muito. *É muito difícil o escritor falar sobre a própria verdade*. Se um escritor tem uma verdade, ele deve ser absolutamente claro, não deve usar máscaras, não deve falsificar. O Caio é assim: um escritor que diz tudo o que sente e que está sempre buscando a verdade. Eu gosto de toda a obra do Caio e, principalmente, do esforço e da disciplina que ele faz para se dizer por inteiro. Ele é um escritor que sempre jogou limpo, sempre apostou no que escreve. O Caio empenha a vida, a morte, a doença, tudo o que tem em sua literatura. A tentativa do escritor é sempre essa: dizer a sua pequena verdade para o outro. (*O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 9.12.1995). (apud BARBOSA, 2008, p. 75, grifo nosso).

A estreia de Caio F. na literatura aconteceu aos 18 anos de idade, e já ali antecipa a introspecção de suas personagens e o ciclo contínuo de deslocamento que o acompanhará na ampla passagem pelos gêneros narrativos, especialmente pelos contos, crônicas e cartas. Em *Limite branco*, o protagonista Maurício demonstra, pela jornada em transição, sua condição de estrangeiro de si mesmo, em especial pelos conflitos naturais experimentados na adolescência, e pela descoberta da sexualidade, na relação ambígua com o amigo Bruno: “[...] Mas eram muitas as palavras que ocorriam, muitos os fatos, e sua mente ainda não suficientemente amadurecida não sabia distinguir as principais das secundárias. *Por isso calava e, devagar, passava a mão pelos cabelos do amigo*”. (ABREU, 1970, p. 129, grifo nosso)⁴⁰.

No capítulo XIV, intitulado “Bruno”, o narrador assume a voz em terceira pessoa, e passa a ser o observador das vivências e das aflições entre os dois amigos. A voz em primeira pessoa e existencialismo latente de Maurício são deixados nos capítulos nomeados de “diários”. O receio em vivenciar a sexualidade transforma as dúvidas das personagens em sofrimento: ““Por que é tudo tão imundo e tão difícil? Hein, Maurício, me diz, por quê?”. Sacudiu os ombros, como para livrar-se do não-saber que pesava sobre eles, curvando-os para baixo. [...] Eu tenho medo, Maurício, eu tenho muito medo”.

⁴⁰ Para as citações de *Limite Branco*, selecionamos a versão de 1970, pela extinta Editora Expressão e Cultura. Sabemos que com as novas edições, e com algumas alterações executadas pelo próprio autor, houve mudanças, no entanto, a escolha por essa edição se explica pela proximidade com a primeira experiência de escrita, e de formação literária, de Caio Fernando Abreu.

(1970, p. 131). Conforme a acadêmica brasileira Moema Silveira Franca, em sua tese *A construção de subjetividades homoeróticas na literatura de Caio Fernando Abreu*, defendida em 2017, na Sorbonne 3, pensando no que intitulou de “subjetividades minoritárias”:

Caio Fernando Abreu adota, do ponto de vista literário, a estratégia de abraçar o ponto de vista da “clandestinidade”, do olhar de “fora do mundo”, ou seja, investe no deslocamento do leitor-modelo para uma posição mais incomum na literatura nacional, assumindo a voz do “outro”, do estranho, do estrangeiro dentro da própria casa. (FRANCA, 2017, p. 131).

Nos capítulos anteriores, Diário II, Maurício, apesar do desejo alimentado pelo amigo, e de saber que Bruno também compartilhava dessa sexualidade dissidente, ansiava ser livre, assumindo que o estar fora do mundo, na posição clandestina - e fora do lugar, estendia-se à constante busca pela liberdade, por isso, a consciência da solidão, outro tema circular na obra de Caio Fernando Abreu.

Foi assim com Bruno. Só agora eu sinto que as minhas asas eram maiores que as dele, e que se ele se contentava com os ares baixos, eu queria os grandes espaços, as amplitudes azuis onde os meus olhos pudessem se perder, onde o meu corpo pudesse se espojar sem medo de contatos outros. [...] todos me parecem tão fracos, tão incapazes de ir muito longe. Talvez eu me engane, e minhas asas sejam bem menores que o meu ímpeto. Mas se forem como eu penso, acho que estou fadado à solidão. (ABREU, 1970, 49).

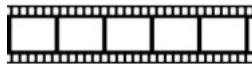
Embora a marcação da idade de Maurício seja evidente, essa característica nômade e deslocada da personagem reaparecerá no protagonista de *Dulce Veiga* que também sinaliza a condição da eterna espera pelo ex-amante Pedro, desaparecido.

*Os dias se interrompiam quando ele ia embora. Recomeçavam apenas no mesmo segundo em que tornava a chegar.
Não sei quanto tempo durou. Só comecei a contar os dias a partir daquele dia em que ele não veio mais.
Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro.
Eu queria que voltasse, não conseguia viver outra vez uma vida assim sem Pedro.
Nos meses seguintes, não havia nenhum sinal dele pelas ruas, os hospitais, paradas de ônibus, estações de metrô, uma por uma, tarde da noite, amanhecendo nas padarias.
Por vezes, na rua, alguém de costas parecia com ele.
Parei de trabalhar. Parei de ser e de fazer qualquer outra coisa além de esperar que ele voltasse.
Mas Pedro não voltou, eu não voltei.
As luzes da casa nunca mais tornaram a acender com sua chegada.* (ABREU, 2014, p. 171, grifos do original).

ROTEIRO 2

ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? E O BEIJO DA MULHER ARANHA:

Intersecções transgressoras



2.1 *GOTA A GOTA, PALAVRA POR PALAVRA: O PROJETO ESTÉTICO DE ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*

*Te escrevi à mão, um pouco deitado. Imagina: escrever, agora, dói não mais como metáfora, mas fisicamente. Nos últimos seis/sete meses, escrevendo entre oito/dez horas por dia, fiquei com um PUTA desvio na coluna. [...] curioso que o ato de criar possa arrebetar o corpo da gente. [...] **Onde andaré Dulce Veiga?** foi o livro que mais me doeu. (ABREU, em carta a Luciano Alabarse, SP. 02.08.90, grifos do original).*

Onde andaré Dulce Veiga? organiza-se em uma estrutura híbrida literária-cinematográfica, de capítulos ou cenas: I – Segunda-feira – Vaginas dentatas; II – Terça-feira – *The Hard Core of Beauty*; III – Quarta-feira – A fera muçulmana; IV – Quinta-feira – Poltrona verde; V – Sexta-feira – O labirinto de mercúrio; VI – Sábado – Vaga estrela do norte; e VII – Domingo – Nada além, indicando, na linearidade dos sete dias da semana, o caminho traçado pelo jornalista-detetive desde o espaço caótico (simbolizados pelos pesados dias da semana, segunda a sexta-feira) da cidade de São Paulo, perpassando por outra capital cosmopolita, Rio de Janeiro, e encerrando seu trajeto na interiorana e mística Estrela do Norte, em Goiás (descrito pelos dias do final de semana, portanto, uma narrativa pautada na leveza e no descanso).

Conectado às mudanças culturais que o Brasil e o mundo vivenciavam nos finais dos anos oitenta e início dos anos noventa, o romance de Caio F. também contempla o cenário musical. Esse mapeamento de ritmos, do *punk*, *heavy metal* à fusão da Bossa Nova para o movimento de contracultura como *Os Novos Baianos* e a *Tropicália*, atravessa e entrelaça toda a narrativa. Essa marcação temporal na música fica evidente pelas gerações: a mãe, Dulce Veiga, representa o projeto da MPB, da Bossa Nova, enquanto a filha, Márcia Felácio, simboliza a fúria dos novos tempos, com letras e performance do *punk-rock* e o som pesado do *metal*.

Nos capítulos finais do romance, identificados pelo final de semana, sábado e domingo, entendemos melhor essa transição com a descoberta de que Dulce Veiga optou (ou empreendeu uma fuga) em viver reclusa no interior do país. As imagens descritas pelo narrador da casa remetem ao aconchego, à ideia de segurança, de *retorno ao ventre materno*, na analogia poética bachelardiana (1957)⁴¹. A casa, localizada e isolada no topo de uma colina, ilustra uma escolha de vida hedonista, baseada no conceito de desapego: “Além da mesa com quatro cadeiras, algumas esteiras e almofadas no chão. Não havia também quadros nas paredes, nem bibelôs ou qualquer enfeite. Apenas um guardanapo branco no centro da mesa, algumas flores amarelas, um cesto de frutas no canto.” (ABREU, 2014, p. 290). Somada à essa ambientação rústica, campestre, e cercada por animais domésticos, a simplicidade da casa de Dulce revela-se contrastiva à efervescência urbana e caótica da cidade de São Paulo, representada pela rua em que vivia o jornalista:

Britadeiras vibravam no prédio em construção em frente ao Quênia’s Bar, ao lado da funerária. Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas fervilhantes numa longa fila, do Cariri à estação da Luz, lembravam [o filme] *Metropolis*. A cidade ia explodir um dia, e eu não tinha nada com isso. Ou tinha? (ABREU, 2014, pp. 117, 118).

Depois do verde da mata lá embaixo, interrompido apenas pelas clareiras de desmatamento, manchas de petróleo no mar, feridas na pele [...] Árvores gigantescas além das vidraças e aquelas pessoas baixas, de cabelos lisos e olhos miúdos, movendo-se em câmera lenta no meio da umidade, davam a sensação estranha de que eu estava em outro país. Mas no país verdadeiro, como se o falso fosse de onde eu vinha. Senti medo. Eu era um alienígena vindo da corte neurótica e mínima do centro do país. [...] nos últimos vinte anos, a cidade crescera tanto que Estrela do Norte agora era apenas um bairro afastado. Periferia da periferia na periferia do Brasil. (ABREU, 2014, pp. 280, 281).

A repetição temática do retorno na literatura de Caio Fernando Abreu está permeada pela dicotomia do caos e da paz, na eterna busca do sujeito em deslocamento, “eu quero encontrar outra coisa” (p. 302), clama Dulce Veiga. A pesquisadora e crítica literária Tânia Pellegrini nos lembra que essa reiteração temática “procura poetizar a

⁴¹ Em *A poética do espaço* (1957), Gaston Bachelard (1884-1962) faz alusão às imagens poéticas do espaço da casa. Para o filósofo, retornar ao lar é como retornar ao *ventre materno*. “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos.” (BACHELARD, 1978, p. 200).

crueza do presente” (PELLEGRINI, 1999, p.76), e nas produções do autor revela-se pelos cenários insistentemente revisados, como Passo da Guanxuma.

Passo da Guanxuma é uma cidade fictícia que surge desde a reedição⁴² do primeiro romance de Caio F., *Limite branco*, no capítulo X, na descrição de uma viagem do protagonista e sua família: “As árvores interpunham seus galhos entre ele e o *Passo da Guanxuma*, cada vez mais parecida com um presépio esquecido entre dois montes” (ABREU, 2014, p. 46). Em entrevista ao Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo* (1988), sobre o lançamento do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, o escritor explica ao jornalista que Guanxuma é uma planta: “Guanxuma é uma planta do Rio Grande do Sul que serve para fazer um chá digestivo ou vassouras. As duas funções dela são de limpeza, o que resulta em uma espécie de metáfora”. Assim, a metáfora está na construção de um nome para uma cidade fictícia, o lugar de retorno de seus personagens perdidos, “É uma cidade ficcional, do qual fiz até um mapa. É muito importante no livro”.⁴³ Em *Os dragões*, dos 13 contos, Passo da Guanxuma aparece em 4 deles: “Linda, uma história horrível”; “O destino desfolhou”; “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”; e “Pequeno monstro”. Na nota do autor em “Introdução ao Passo da Guanxuma”, publicado em *Ovelhas Negras* (1995), o leitor conhece então, o projeto de construção dessa cidade “planejada” na ficção.

A primeira vez que a cidade imaginária Passo da Guanxuma apareceu num conto meu foi em Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga, escrito em 1984 e incluído no livro Os dragões não conhecem o paraíso. Naquele conto é narrado o assassinato de Dudu Pereira, que volta a aparecer aqui. Em outras histórias, voltou a aparecer o Passo, até que assumi a cidade, um pouco como a Santa Maria de Juan Carlos Onetti. Este texto, de 1990, pretendia ser o primeiro capítulo de um romance inteiro sobre o Passado tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo. De qualquer forma, acho que tem vida própria, com o estabelecimento de uma geografia e esses fragmentos de histórias quase sempre terríveis respingados aqui e ali como gotas de sangue entre as palavras. (ABREU, 2018, p. 568, grifo em itálico no original).

⁴² Passo da Guanxuma aparece em *Limite branco* apenas na reedição de 2014, pela editora Nova Fronteira. Na edição de 1970, pela editora Expressão e Cultura, o nome é substituído por “cidadezinha”.

⁴³ Trechos extraídos da entrevista no recorte digital do jornal, disponível na página da Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, da PUC-RS. Disponível em: <http://delfosdigital.pucrs.br/dspace/handle/delfos/1271>. Acesso: 21/10/2020.

Em *Dulce Veiga*, a cena saudosista na narração do jornalista remonta ao cenário da viagem de Maurício e sua família, em *Limite branco*, explicitada acima. O cenário e as lembranças se repetem, como se o jornalista fosse a voz adulta do protagonista do primeiro romance de Caio Fernando Abreu. Após o instante de nostalgia, mesclada à sensação de eterno deslocamento, a personagem conscientiza-se da realidade da vida e de seus aspectos do cotidiano, depois de passar muito tempo “inventando os próprios dias”:

Quando íamos para a fronteira, no começo do verão, minha mãe passava dois dias fazendo pão, fritando pastéis, matando e assando frangos. Pressentindo ausências, o cachorro uivava baixinho, metido embaixo da cama. Depois o pai tirava da garagem o velho Chevrolet parecido com um morcego, e eu ficava olhando a luz esbranquiçada das manhãs no Passo da Guanxuma. A viagem durava um dia inteiro, até o rio Uruguai. Pouco depois do meio-dia, o pai encontrava alguma sombra à beira da estrada, perto de um açude, a mãe estendia uma toalha xadrez na grama e abria os guardanapos brancos com os frangos, os pastéis, os pães. Antegônias, ela dizia, talvez aqui existam antegônias. Como se fosse viajar outra vez, de manhã cedo, apoiei o pé direito no chão e apertei os olhos com força, cheios de areia. Agora a mãe viria com a caneca de café quase sem açúcar, um pedaço de pão doce feito em casa, apura, guri, só falta tu. (ABREU, 2014, p.172, grifo nosso).

Era preciso encontrar Dulce Veiga, manter aquele emprego, continuar a viver. Mesmo sem encontrá-la, mesmo que Pedro jamais voltasse. *A vida não é apagável*, pensei. Nem volta atrás. Ainda não construíram a máquina do tempo. *Ninguém virá em meu socorro. Faz tanto tempo que invento meus próprios dias. Preciso começar por algum ponto.* Fiquei repetindo em voz alta essas coisas inúteis, óbvias, lamentativas. *Eu queria a minha mãe, eu queria aprender a acordar cedo, outra vez, partir para a fronteira da Argentina e não voltar nunca mais.* (ABREU, 2014, pp.173, 174, grifo nosso).

O processo que separa os dois lugares, metrópole e interior, onde a cantora Dulce Veiga está, é marcado pelo místico, pela “religiosidade” da limpeza do corpo, da fuga do real, mas não pelo uso de drogas sintéticas, como ocorre quando a personagem está em São Paulo, mas pela *ayahuasca*.⁴⁴

Lá fora, uivou para a lua. Dulce ajoelhou-se à minha frente, estendeu um caneco de ágata:

– Beba, vai te fazer bem.

⁴⁴ A ayahuasca é uma bebida indígena, alucinógena, produzida a partir da extração do cipó Mariri e de folhas de Chacrona, ervas amazônicas. O chá é a base utilizada em religiões como o Santo Daime e União do Vegetal, campos de espiritualidade que pregam a preocupação com o próprio bem-estar a partir da expansão da consciência.

Espiei um líquido amarelo, frio, denso, meio dourado. Tinha um cheiro que lembrava tangerina, amêndoas, terra molhada, e a palavra exata que me ocorreu foi: pungente. De alguma forma, doía.

– O que é isso?

– Um chá, só um chá. Toma, vai te fazer bem.

Peguei o caneco de suas mãos, provei com uma careta. Era certamente a coisa mais amarga que já provara em toda a minha vida. (ABREU, 2014, p. 291).

Além do recurso cinematográfico de cortes, *Dulce Veiga* apropria-se da técnica de colagens de diferentes discursos, mesclando linguagens e gêneros culturais, que entrelaça narrativa policial, envolta de suspense e reviravoltas na trama, ao recurso melodramático, transfigurada pela música. Em carta endereçada a Luciano Alabarse, Caio Fernando Abreu descreveu o difícil processo de dedicação à escrita do seu segundo romance, e a conexão com a música: “*Dulce Veiga* é um livro todo construído no sentido do encontro com o ato de CANTAR. Que se possa *cantar*, e o universo passa a ter sentido. [...] fui ao enterro do Cazuzu. [...] Foi bem bonito: o povão cantando, ele dormindo” (ABREU, 2018, p. 157). Para o escritor, em entrevista a José Castello para o Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo* (9/12/1995), *Dulce Veiga* não obteve a mesma recepção no Brasil comparado à França quando foi publicado. No jornal francês *Le Monde*, de 10 de junho de 1994, com o título “Infernal Brésil”, Nicole Zand tece sua crítica:

A intriga policial, entende-se que importa menos para Abreu, neste romance que afinal não tem nada de ‘policial’, apenas a busca de si mesmo, num mundo agressivo e em ruínas, onde a feiura é a Beleza, onde a confusão dos sexos, das religiões e dos espíritos reina. Onde as drogas pesadas são o substituto inevitável para um mundo onde, além do bem e do mal, reina o Nada. (ZAND, 1994 *apud* BARBOSA, 2008, p. 64).⁴⁵

Muito além da atmosfera descrita pela jornalista francesa sobre *Onde andar* *Dulce Veiga?*, o romance encena espaços do jornalismo e do cinema, áreas de atuação de Caio F. e de Puig, seja profissionalmente ou como preferências artísticas pessoais. Nesse aspecto da montagem, o romance sobrepõe não somente a diversidade de personagens e suas histórias como na ausência de linearidade na passagem do tempo: presente, passado.

⁴⁵ Tradução livre do original: “L’intrigue policière, on l’aura compris, importe moins pour Abreu, dans ce roman qui n’a finalement rien d’un ‘polar’, que la quête de soi, dans un monde agressif et déglingué, où la laideur est Beauté, où regne la confusion des sexes, des religions et des esprits. Où les drogues dures sont le substitut inévitable à un monde où, au-delà du bien et du mal, règne le Rien”. (ZAND, 1994 *apud* BARBOSA, 2008, p. 64).

Essa suspensão temporal desencadeia o mistério, transferindo ao receptor a função de detetive, tal qual o protagonista.

Como bem apontou Araújo (2011), é justamente essa composição do excesso, do exagerado, que compõe a estética do melodrama no romance, identificada pela variedade musical, pelos gêneros cinematográficos, pelos apelos sensoriais e pela memória ilustrada através das imagens, aguçando os sentidos e instigando a curiosidade do espectador-leitor. A esse combo, a referencialidade literária é outro componente agregador à forma romanesca de CFA, em *Dulce Veiga* ela ocorre a partir da epígrafe, na citação de um trecho de *Sonhos de Bunker Hill (Dreams from Bunker Hill)*, de John Fante. Não por menos, duas razões unem as narrativas, a primeira delas está no texto de apresentação do romance de Fante, escrito em 1985 por Caio F.; a segunda, relaciona-se à vertiginosa busca pelo sonho de escrever, perseguida pelos dois protagonistas: no romance estadunidense, Arturo Bandini sobrevive trabalhando como garçom na caótica e efervescente Los Angeles dos anos trinta, em pleno *boom* do cinema hollywoodiano (cenário esse dos filmes contados por Molina), enquanto aspira ser um escritor; já no romance brasileiro, o protagonista-jornalista-detetive chega à frenética São Paulo e começa trabalhar em um pequeno jornal decadente e envolto de segredos, pós ditadura militar brasileira, e compartilhando do mesmo sonho de Bandini, o de tornar-se um escritor. O fracasso, a metáfora do recomeço e o signo da resiliência cruzam as narrativas e projeta-se da epígrafe às páginas iniciais de *Dulce Veiga*:

I had seventeen dollar in my wallet.
Seventeen dollars and the fear of writing.
I sat erect before the typewriter and blew on my fingers.
Please, God, please Knut Hamsun, don't desert me now.
I started to write and I wrote:

John Fante

Dreams from Bunker Hill (ABREU, 2014, p. 15)⁴⁶.

“Você começa hoje, cara” – Dissera Castilhos no telefone. [...] Espantoso: na noite anterior eu fora dormir como um jornalista desemprego, endividado, amargo, solitário e desiludido de quase quarenta anos para acordar no dia seguinte, magicamente, com aquela voz do passado me comunicando pelo telefone que eu era – *da pesada*. (ABREU, 2014, p. 20, grifo do original).

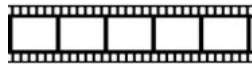
⁴⁶ Eu tinha dezessete dólares em minha carteira.

Dezessete dólares e o medo de escrever.

Sentei ereto em frente à máquina de escrever e meti meus dedos.

Por favor, Deus, por favor, Knut Hamsun, não me deserte agora.

Eu comecei a escrever e escrevi: (Tradução livre).



2.2 ¿VOS VISTE LA PELÍCULA?: A TRANSGRESSÃO NA LINGUAGEM EM *O BEIJO DA MULHER ARANHA*

A relação narrativa-roteiro expande-se também para a estrutura de *O beijo da mulher aranha*, entretanto, nas apresentações dos títulos, a organização segue, digamos, uma linha mais tradicional, dividida entre duas partes com quinze capítulos sequenciais. Diametralmente ao romance de CFA, a trama de *O beijo* é constituída por diálogos entre os protagonistas Molina e Valentín, sinalizado pelos travessões indicativos de falas, um formato mais próximo do teatral⁴⁷. No capítulo onze, por exemplo, o clímax revela uma suposta traição de Molina, quando descobrimos que ele foi infiltrado na cela na função de espião, na tensa conversa entre a personagem e o diretor do presídio, ocorre, então, uma ruptura dos diálogos anteriores, ali, Molina transgride e desenha uma nova teia discursiva, transformando o algoz em “vítima”.

As reflexões e o fluxo de consciência de Molina mesclam-se às memórias dos filmes, ao mesmo tempo em que a personagem critica o comportamento hostil de Valentín. Ao ser tratado de forma rude pelo militante, ‘Molinita’ questiona seu interesse por ele e, paralelamente, narra mentalmente a contraditória história do avião com a empregada. O emaranhado de informações e a confusão das *personas* narrativas são evidenciados pela forma, na sobreposição das pontuações, seguidas de palavras em letras minúscula, reticências, interrogações e vírgulas.

[...] o que é que torna um rosto bonito?, por que sinto tanta vontade de acariciar um rosto bonito?, por que sinto vontade de ter sempre perto de mim um rosto bonito, de acariciá-lo e beijá-lo?, um rosto bonito tem que ter um nariz pequeno, mas às vezes os narizes grandes também têm graça, e os olhos grandes, ou que sejam olhos pequenos mas que sorriam, olhinhos de bom... Um cicatriz da ponta da testa que corta uma sobrancelha, corta a pálpebra, retalha o nariz e se afunda na fase do lado contrário, uma risca em cima de um rosto, um olhar turvo, um olhar de mau, estava lendo um livro de filosofia e por que fiz uma

⁴⁷ No Brasil, a peça *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos, é ambientada em um quarto de motel, e também provoca inquietação não apenas pelo estreito espaço marginalizado do bordel, mas pela pressão e violência representadas pela intensa discussão na madrugada entre as personagens: Neusa Sueli (prostituta) e seu companheiro Vado (cafetão). O clima torna-se ainda mais cortante com a presença de Veludo, gay, faxineiro do estabelecimento e amigo de Neusa. O espetáculo foi censurado pela ditadura militar e só estreou após insistentes tentativas do elenco. A peça de Plínio é um exemplo de como um cenário de confinamento, quarto, potencializa o clima de tensão entre as personagens.

pergunta me lançou um olhar turvo, como é ruim que alguém lance um olhar turvo, ou que não te olhem nunca?

, mamãe nunca me lançou um olhar turvo, condenaram-me a oito anos por me meter com um menor mas mamãe não me olhou turvo, mas mamãe pode morrer por minha causa, o coração cansado de uma mulher que sofreu muito, um coração cansado – de tanto perdoar?, tantos desgostos a vida toda ao lado de um marido que não a compreendeu nunca, e depois o desgosto de um filho afundado no vício, e o juiz não me perdoou nem um dia, e disse na frente dela que eu era o fim, o pior, um puto asqueroso, para que nenhum menino se aproximasse de mim por causa disso ele me condenava a nem um dia menos do que a lei manda, e, depois que falou isso tudo mamãe tinha os olhos fixados no juiz, cheios de lágrimas como se alguém tivesse morrido, mas quando se virou e olhou para mim fez um sorriso, “os anos passam depressa e se Deus me ajudar estarei viva” e tudo vai ser como se nada tivesse acontecido, e, a cada minuto que passa o coração bate, cada vez mais fraco?, que medo que o coração dela se canse e que já não possa mais bater, mas eu não falei nem uma palavra com este filho da puta, jamais contei uma palavra sobre minha mãe, porque se tiver coragem de falar besteiras eu mato este filho da puta, o que é que ele sabe de sentimentos?, o que é que sabe o que é morrer de sofrimento?, o que é que ele sabe o que é carregar a culpa de que minha mãe doente fique cada vez mais grave? Minha mãe está grave?, minha mãe está morrendo?, não vai esperar por mim sete anos até eu sair?, o diretor da penitenciária cumpre a promessa?, será verdade o que me promete?, indulto?, redução de pena? (PUIG, 1981, pp. 92, 93).

Uma outra mudança na linguagem em *O beijo* acontece com a inserção de um documento que descreve a ficha dos prisioneiros, com dados pessoais e a descrição dos crimes cometidos por eles. Esse modelo de documentação oficial é recorrente na produção de Manuel Puig, está presente em *The Buenos Aires affair*, *Boquinhos pintadas* e outros. Na ficha, monta-se um perfil de comportamento dos prisioneiros, Molina, por exemplo, não representa nenhum risco ao Estado e aos companheiros de cela, pois é classificado com “bom comportamento”, “boa conduta”; em contrapartida, Valentín é anárquico, e tem “comportamento reprovável por rebeldia.”

MINISTÉRIO DO INTERIOR DA REPÚBLICA ARGENTINA
 Penitenciária da Cidade de Buenos Aires
 Relatório para o senhor Diretor do Setor III, preparado pela Secretaria Privada

Sentenciado 3.018, Luis Alberto Molina.

Sentença do Juiz Criminal Dr. Justo José Dalpierre, expedida a 20 de julho de 1974, no Tribunal da Cidade de Buenos Aires. Pena de 8 anos de reclusão por delito de corrupção de menores. Recolhido ao Pavilhão B, cela 34, no dia 28 de julho de 1974, com os processados amorais, Benito Jaramillo, Mario Carlos Bianchi e David Margulies. Transferido

a 4 de abril de 195 para o Pavilhão D, cela 7, com o preso político Valentín Arregui Paz. *Boa conduta. Bom comportamento.*

Preso 16.115, Valentín Arregui Paz.

Prisão efetuada a 16 de outubro de 1972 na estrada 5, na altura de Barrancas, pouco depois da Polícia Federal ter surpreendido um grupo de ativistas que promovia distúrbios nas duas fábricas da indústria automobilística, onde os operários se encontravam em greve e situadas na beira daquela estrada. Posto à disposição do Poder Executivo da Nação e à espera de julgamento. Recolhido ao Pavilhão A, cela 10, com o preso político Bernardo Giacinti no dia 4 de novembro de 1974. Participou da greve de fome em protesto pela morte do preso político Juan Vicente Aparicio durante interrogatórios policiais. Castigado com solitária dez dias a partir de 25 de março de 1975. Transferido a 4 de abril de 1975 para o Pavilhão D, cela 7, com o processado por corrupção de menores Luis Alberto Molina. *Comportamento reprovável por rebeldia, considerado o cabeça da citada greve de fome e outros movimentos de protesto por suposta falta de higiene no Pavilhão e violação de correspondência pessoal.* (PUIG, 1981, p. 129, grifos nossos).

A artimanha revela-se em seu duplo quando o militar e Valentín são enredados no discurso, nas histórias da Sheerazade argentina, sem que ambos desconfiem ou duvidem das *personas* construídas e encenadas nos espaços da cela e da sala com os oficiais. A interrupção de um narrador externo nesse fluxo intenso de conversas reveladoras surge nas notas de rodapé, exploradas a seguir, ocorrendo, assim, brusca mudança na composição da linguagem.



2.3 LIÇÕES TRANSGRESSORAS SOBRE A HOMOSSEXUALIDADE

Como o banheiro, a nota de rodapé permite lidar privadamente com tarefas feias; como o banheiro, as notas de rodapé descem suavemente pela tubulação – muitas vezes, recentemente, nem mesmo no pé da página, mas no fim do livro. Fora da vista, e até mesmo fora das reflexões, parecem ser exatamente o lugar a que um dispositivo tão banal deva pertencer. (GRAFTON, 1998, p.17).

Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010 [1982]), o crítico e teórico literário francês Gérard Genette (1930-2018) caracteriza a *transtextualidade* como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (2010, p. 13). Dentre as cinco relações transtextuais elucidadas por Genette (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade), as notas de

rodapé são consideradas recursos paratextuais que cercam o texto, ou seja, interagem com o discurso narrativo por serem adicionais à obra.

Ao longo do século XIX, acreditava-se que a função das notas de rodapé era mais evidente, uma vez que, para o historiador Anthony Grafton (1950 -): “o texto convence, as notas provam” (1998, pp. 24-25). Um exemplo dessa afirmação está no excesso (necessário) desse aparato paratextual em *O Guarani*, romance de José de Alencar. Publicado em 1857, a narrativa romântica possui cinquenta e nove notas de rodapé, dessas, vinte e uma são referências a autores lidos pelo autor. As informações conferem credibilidade às notas, à medida que o leitor identifica as pesquisas realizadas antes ou durante o processo de escrita. Ao adicionar as bibliografias complementares ao pé das páginas, Alencar assegura a confiabilidade das notas, método explorado por outros autores românticos como Gonçalves de Magalhães no polêmico poema *Confederação dos Tamoios*, de 1856⁴⁸.

Em *O trabalho da citação* (1996)⁴⁹, o francês Antoine Compagnon tratou a “escrita como exercício da intertextualidade”, ao tratar sobre o recurso da citação na obra literária, considerando-a equivalendo à utilização das notas de rodapé. Para o autor, a citação, e/ou também as notas, ocupa “um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura” (1996, p. 22). Nesse sentido, conforme o crítico, a leitura e a escrita imbricam-se, por isso, não podem ser desvinculadas. As notas de rodapé (assim como a citação) resultam das leituras realizadas pelo escritor, a obra será sempre fruto desse conhecimento prévio, mesmo quando o autor não fizer uso desses recursos paratextuais.

A citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. [...] Ela marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca como uma

⁴⁸ Na edição em livro, as notas aparecem ao final do livro, organizadas na sequência de cada canto e descritas minuciosamente. Somam-se às notas finais, além das referências bibliográficas, estudos sobre a flora e a fauna brasileiras, bem como uma espécie de glossário com as definições linguísticas e culturais apresentadas nos versos.

ARAGUAIA, Gonçalves de Magalhães Visconde de. *A confederação dos tamoios: Poema*. Rio de Janeiro, RJ: Tipografia Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1856.

⁴⁹ Conforme informação na nota da edição em português de 1996, o volume: “é uma edição reduzida de *La seconde main ou le travail de la citation*, de Antoine Compagnon, publicada pelas Éditions du Seuil, em 1979.” A edição optou por recortes, fragmentos da “escrita como exercício da intertextualidade”. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 176 p.

piscadela: é sempre a perspectiva do olho que se acomoda. (COMPAGNON, 1996, p. 22).

Nesse liame, já na segunda metade do século XX, o entrelaçamento de recursos que dão forma ao romance puiguiano é atravessado, também, pelas notas de rodapé. Em *O beijo da mulher aranha*, nove longas notas funcionam como teias discursivas conectadas ao centro da narrativa, então, diálogos e notas sobre estudos da homossexualidade intersectam, gradativamente, conforme a relação entre Molina e Valentín consolida-se. Esse recurso paratextual tem função muito mais valorizada que apenas um “comentário do texto” (GENETTE, 2009, p. 142), pois em *O beijo* são argumentos (externos à narrativa) que corroboram para defesa de uma sexualidade natural, sem o peso da estigmatização atribuída à (homo)sexualidade. Para tal, o narrador das notas ao pé das páginas faz uma apurada apresentação crítica das pesquisas situadas nas áreas da psicanálise, antropologia, medicina, sociologia, bem como no discurso religioso, e outros campos de análise, para compor um panorama dos estudos da homossexualidade da época⁵⁰.

Anco M. Tenório Vieira, em sua crônica “O Recife na teia de Manuel Puig”, relembra como o autor justificou o uso das notas de rodapé no romance em uma palestra na cidade pernambucana⁵¹.

Quanto às notas de rodapé, isso remetia ao seu universo da infância. Nascido e crescido em General Villegas, nos pampas argentinos (só aos 13 anos se mudaria para Buenos Aires), ele, sendo homossexual, sofrera com a falta de informação sobre a sua orientação afetiva. Na sua juventude (nascera em 1932) a medicina se dividia sobre o tema. Uns, defendiam que era uma doença mental; outros, deficiência de testosterona. Assim, ao escrever o seu romance ele pensara em um jovem, também nascido e vivendo no interior da Argentina, que se descobre homossexual. Ao ler o seu livro ele teria as informações mais recentes defendidas tanto pela medicina quanto pela psicanálise sobre

⁵⁰ Esclarecemos que não é nossa intenção discutir ou aprofundar sobre as teorias e conceitos apresentados pelo narrador nas notas ao pé da página do romance puiguiano. Entendemos se tratar de complexos estudos em variados campos do conhecimento que desviariam o foco central dessa pesquisa. Nosso objetivo é expor, o mais detalhadamente possível, a proposta do narrador em estabelecer uma teia discursiva entre os diálogos no corpo da narrativa e as notas de rodapé, entrelaçando as variadas formas estéticas na escritura de Manuel Puig. A priori, as notas estavam isoladas da pesquisa, porém, no desenvolvimento da tese, julgamos imprescindível que elas fossem apresentadas.

⁵¹ Anco M. Tenório Vieira conta a partir do ponto de vista de espectador da palestra de Manuel Puig em Recife, mesmo assim, julgamos necessário retomar à sua experiência narrativa, uma vez que em todas as oportunidades em que foi questionado sobre o uso das extensas notas de rodapé em *O beijo da mulher aranha*, o escritor sempre reafirmou a mesma justificativa, de que sua intenção era disponibilizar literatura científica sobre a homossexualidade aos jovens, especialmente quem não tinha/tem acesso a esse conteúdo de forma sistematizada e pública.

o tema. Ele desejava que este jovem hipotético sofresse e se angustiasse menos do que ele sofrera e se angustiara quando se descobriu gay. (VIEIRA, 2011, p.24).

A insistente curiosidade pelas referências paratextuais resultou na mesma questão em diversas entrevistas e palestras concedidas por Manuel Puig, sendo assim, as lembranças de Vieira comprovam a resposta do escritor argentino dois anos antes, em entrevista para o histórico jornal cultural carioca *Lampião da Esquina*, ao comentar sobre sua identificação com Molina e a necessidade do uso das notas de rodapé:

Bom, eu escrevi esse romance porque tinha necessidade de *um personagem que defendesse o papel da mulher submetida* [...]. Eu não estava, naquele momento, decidido a trabalhar com um protagonista homossexual. Tinha postergado isto sempre, por uma razão muito clara: é que os leitores heterossexuais tinham tão poucas informações sobre o que era a homossexualidade, que me parecia difícil falar sobre o assunto. Afinal, é sempre com a cumplicidade do leitor que se fabrica um personagem, não é? Então, eu contava com leitores que tinham poucas informações sobre o assunto, e assim, direto, eu preferia não abordá-lo. *Mas o que me interessava por em discussão era o papel da mulher submetida*; e só me ocorreu um personagem que poderia representá-lo: era um *homossexual com fixação feminina*! Isso me levou, também, a *incluir no livro aquelas notas de pé de página; para que o leitor pudesse se colocar melhor ante a personagem Molina*. Sim, *porque há muitas questões sexuais que ainda não estão claras; e uma, sem dúvida, é a questão da homossexualidade*; até poucos anos não se sabia nada sobre ele; só de uns dez anos para cá é que começaram a aparecer livros, pesquisas, mais informações.

[...]

Alceste: Mas qual foi sua intenção, ao colocar no livro aquelas notas?

Puig: Já disse: foi explicar melhor o personagem Molina. Veja, eu pensei particularmente na Espanha de Franco; naqueles jovens de província, que estavam saindo de toda aquela repressão, *que nunca tinham lido sequer Freud... Eles não sabiam nada sobre a homossexualidade; como iam entender o Molina sem aquelas notas?* (PUIG, 1980a, p. 12, grifos nossos)⁵².

⁵² PUIG, Manuel. *Lampião da Esquina*. Em agosto foi assim: crioulo não é gente, bicha e mulher tem mais é que morrer. Ano 3, número 28, setembro de 1980. Rio de Janeiro.

Manuel Puig concedeu essa entrevista para Francisco Bittencourt, Leila Mícolis, João Carneiro, Alceste Pinheiro, Antônio Carlos Moreira, Marcelo Liberali e Aguinaldo Silva, editores da revista *Lampião da Esquina*, em setembro de 1980. Embora as explicações sobre as notas fossem repetitivas nas inúmeras entrevistas, optamos por eleger essa em especial por alguns motivos: voltaremos a utilizar outros trechos dessa longa entrevista sobre *O beijo da mulher aranha* e também por *Lampião da Esquina* ter sido um marco de publicação LGBTQIA+ na imprensa alternativa, quando houve essa abertura nos anos setenta, ainda em plena ditadura militar. O jornal teve edições publicadas entre 1978 a 1981. Em São Paulo, *Chanacomchana* somou-se ao jornal carioca na temática homossexual. Em formato de boletim ou fanzine, criado por coletivos que formaram os grupos Lésbico-Feminista – LF (1979-1981) e Ação Lésbica-Feminista – GALF (1981-1989), a publicação circulou entre 1981 até 1987. Além disso, Caio Fernando Abreu foi colaborador em algumas edições de *Lampião da Esquina* e, mesmo que a publicação não tenha um formato acadêmico ou sejam jornais independentes, escolhemos esse material, uma vez que dialoga

As notas surgem pela primeira vez no diálogo entre os protagonistas, na tentativa de proximidade, porém com ressalvas: “Nem que te distancies nem que te aproximes.” (PUIG, 1981, p.53). Valentín ainda se sente desconfortável diante do companheiro de cela homossexual, evitando aproximação física, no entanto, dispõe-se compreender melhor a paixão platônica de Molina por um garçom: “Acho que para te compreender preciso saber *o que acontece com você*. Se estamos nesta cela juntos é melhor a gente se compreender, e eu sei muito pouco sobre pessoas com *tuas inclinações*.” (1981, p. 53, grifos nossos). Os grifos marcados na fala da personagem direcionam à explicação das notas, à medida que parece haver algo de errado com Molina, ou que seja preciso entender mais sobre sua sexualidade ou desdobramentos, “inclinações”.

Embora a narrativa transcorra no início dos anos setenta, em plena Revolução Sexual, e após o período das intensas manifestações de Stonewall⁵³, nos Estados Unidos, as relações homoafetivas eram (e ainda são) criticadas e vistas como tabu pela sociedade. Na edição 28 de *Lampião da Esquina* (1980), Puig tece uma crítica aos norte-americanos, após ser lembrado pelo entrevistador de uma fala anterior: “Você disse que um grupo homossexual norte-americano não gostou da fragilidade de Molina; queriam um homossexual forte”, e o autor responde: “O problema com os norte-americanos está numa valorização talvez inconsciente do masculino. Para mim trata-se de um equívoco, *pois é preciso reivindicar o aspecto positivo do feminino*. Porque de machos...”, e outro

com o foco desse estudo. Os trechos utilizados no corpo do texto estarão disponíveis, completos, nos anexos. Para consultar todas as edições de *Lampião da Esquina*, acessar a página oficial: < <http://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.

⁵³ Conhecida como marco zero da luta pelo movimento de igualdade civil dos homossexuais no século XX, a Revolta de Stonewall (nome dado em homenagem ao bar *Stonewall Inn*, onde a revolução começou) ocorreu na noite de 28 de junho de 1969. O conflito entre os LGBTQIA+ e os policiais naquele dia foi uma resposta transgressora (não organizada) às sucessivas violências cometidas pela polícia americana nos bares frequentados por homossexuais. A partir daquela revolta, ocorreram, em diversas cidades dos Estados Unidos, inúmeras manifestações de apoio à causa LGBTQIA+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, queer, intersexo e assexuais). Em 28 de junho de 1970, foi organizada a primeira marcha do Dia do Orgulho Gay (desde o início dos anos 1990, utiliza-se a sigla LGBT, hoje mais abrangente com LGBTQIA+). Uma das personalidades transgressoras dessa manifestação foi a americana Marsha P. Johnson (1945-1992), mulher trans, negra e profissional do sexo. Sua morte foi declarada pela polícia como suicídio, embora seu corpo, encontrado no rio Hudson em 1992, apresentasse inúmeras marcas de violência. Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera (1951-2002) são consideradas ícones do ativismo em defesa das pessoas transgêneras (o termo utilizado na época era travesti, não se atribuía a terminologia “transexualidade” ainda). É preciso lembrar, com certa surpresa e tristeza, que mesmo nas inúmeras manifestações nas ruas que sucederam a Revolta de Stonewall, as pessoas transgêneras eram ainda mais estigmatizadas, pois sofriam o preconceito e a violência inclusive do público gay da época. Ver documentários: *As Revoltas de Stonewall (Stonewall Uprising)* (2010), de Kate Davis; *Vida e morte de Marsha P. Johnson* (2017), de David France; *Antes de Stonewall* (1985), de Greta Schiller, relançado em 2019.

entrevistador, Aguinaldo Silva, completa “... A gente já está de saco cheio!” (PUIG, 1980a, p. 13, grifo nosso). Com a categorização do termo, homossexualidade, no século XIX, a repressão e o controle foram ainda mais acirrados contra esse público, no entanto, segundo Michel Foucault (1985, p. 96), houve um discurso de reação, pois a “homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou a sua “naturalidade” e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico”.

A primeira nota de rodapé elenca três teorias “sobre a origem física do homossexualismo⁵⁴” (PUIG, 1981, p. 53), rejeitadas pelo pesquisador e sexólogo inglês D. J. West. Para cada síntese teórica descrita há uma conclusão, negando-a como justificativa científica sobre a origem da homossexualidade. A primeira delas “tenta estabelecer que o *comportamento sexual anormal* provém de um desequilíbrio da proporção de hormônios masculinos e femininos, ambos presentes no sangue dos dois sexos.” (PUIG, 1981, p. 53, grifo nosso). O narrador recorre à ciência médica para explicar a ineficiência da primeira teoria nos estudos de Swyer, em *Homossexualidade*⁵⁵, *aspectos endocrinológicos*; Barahal, no trabalho intitulado *Testosterona em homossexuais masculinos psicóticos* e, finalmente, a pesquisa realizada com mulheres, *A influência de andrógenos urinários na sexualidade da mulher*, do doutor Foss. Assim, “Pode-se assegurar, então, que a *escolha do sexo* por parte do sujeito amoroso não tem relação demonstrável com a atividade endócrina, isto é, com as secreções hormonais.” (p. 54, grifo nosso). Os grifos nos dois fragmentos, “comportamento sexual anormal” e “a escolha do sexo”, são importantes uma vez que esses termos representavam o pensamento social em considerar a homossexualidade como “anormal”, ou desvio destoante da heterossexualidade, esta considerada normal, natural nas relações humanas. Expomos em aspas a expressão “escolha do sexo”, pois a expressão já foi superada pelos estudos de

⁵⁴ A partir de 1 de maio de 1990, a denominação “homossexualismo” foi substituída por “homossexualidade”, uma vez que deixou de ser considerada uma doença mental pela Organização Mundial da Saúde (OMS). A tradutora da edição em português (Editora Codecri), utilizada nesse texto, optou pela palavra com o sufixo “ismo”, mesmo que o autor, na versão original em espanhol, tivesse escrito “homossexualidad”. Nesse sentido, esclarecemos que à exceção das citações, faremos o uso do termo “homossexualidade”, em respeito aos estudos sobre gênero e a Puig.

⁵⁵ Uma observação reveladora nessa primeira nota de rodapé é o uso da expressão “homossexualidade”. Tal como preferiu Manuel Puig na versão castelhana, os pesquisadores citados: West, Swyer, Lang e Kallman, também optaram pelo uso da palavra sem o sufixo “ismo” que remetia, apontado anteriormente, à patologia, condição essa tão rebatida pelo narrador na exposição das pesquisas.

gênero (BUTLER, 2016), por desconstruir o estabelecido de que o sexo é natural e o gênero pode ser socialmente construído.

O vocábulo “homossexual” surgiu em 1869, citado pelo jornalista Karl Maria Kertbeny (1824-1882) e passou a ser amplamente discutido na ciência. No aspecto cientificista, Foucault, em *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1988) esclarece que a homossexualidade “foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie” (pp. 43-44). Ainda conforme o filósofo, a transição de sodomia, sentido de perversão, para “homossexualismo”, patologia, possibilitou um deslocamento de prática para a criação de uma espécie de sujeito.

A homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX. Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um podia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido. Categorizado e nomeado como desvio da *norma*, seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação – um lugar incômodo para permanecer (LOURO, 2004, p. 29, grifo do original).

De volta às notas de rodapé, esclarecida e descartada a primeira teoria rejeitada por West, a seguinte, ainda na nota um, cita o “intersexualismo”, sinônimo de hermafroditismo, para explicar a possível origem física da homossexualidade. A nota cita outro autor, além de West, T. Lang, *Estudos sobre a determinação genética da homossexualidade*, em que “conclui que os homossexuais masculinos seriam geneticamente mulheres cujos corpos sofreram uma completa inversão sexual em direção à masculinidade” (1981, p.55). Em seguida, o narrador rebate essa teoria “por não conseguir explicar as características físicas normais da grande maioria, 99 por cento, dos homossexuais” (1981, p.56). Além disso, cita também mais dois teóricos para rebater a teoria de Lang: C.M.R. Pare, com *Homossexualismo e sexo cromossômico*, e J. Money, em *Estabelecimento do papel do sexo*. Pare esclarece em sua pesquisa que não havia diferenças físicas dos homossexuais em relação aos heterossexuais, já Money assegura que os intersexuais não eram bissexuais apenas pela condição biológica. Logo, anulou-se a questão física, desdobrando-se para o psicológico: “se pode concluir que o heterossexualismo e o homossexualismo (...) são atividades adquiridas através de um

condicionamento psicológico, e não predeterminadas por fatores endócrinos.” (1981, p. 56).

Na mesma página em que se encerra a primeira nota, de volta aos diálogos, as personagens iniciam uma articulação discursiva emblemática sobre o que, afinal, é ser um homem. Antes, Molina reafirma sua identidade feminina ao descrever o garçom, uma vez que sua definição do masculino se estende ao outro: “quando falo sobre ele não posso falar como homem, *porque não me sinto homem.*” (PUIG, 1981, p. 56, grifos nossos). Depois, responde a Valentín: “[...] o mais bonito *do homem* é isso, ser bonito, forte, mas sem fazer alarde de força, e que vai avançando com segurança. Que caminhe com segurança *como meu garçom*, que fale sem medo, que saiba o que quer, aonde vai, sem medo de nada.” (1981, p. 57, grifos nossos). Para o pragmático Valentín, a definição de homem não está nas características físicas, e sim, embora confuso na elaboração, no campo da subjetividade, ao mesmo tempo em que se situa nesse lugar (de homem/heterossexual/justo):

- Hum... *não me deixar* diminuir por ninguém, nem pelo poder.... Não, é mais ainda. Isso de *não me deixar diminuir* é outra coisa, não é o mais importante. Ser homem é muito mais ainda, é não humilhar ninguém com uma ordem, com uma gorjeta. É mais, é... não permitir que ninguém a teu lado se sinta diminuído, que ninguém a teu lado se sinta mal. (1981, p. 58, grifos nossos).

Finalmente, a terceira e última teoria apresenta a hereditariedade como justificativa para explicar a origem física da homossexualidade. No entanto, ao citar o *Estudo comparativo dos aspectos genéticos da homossexualidade masculina*, de F. Kallman, o narrador afirma que a “vaguidão das provas apresentadas” na pesquisa não se sustentam, descartando a hereditariedade como possibilidade explicativa. Tal qual Alencar, o narrador puiguiano discorre nessa primeira longa nota, diversas referências de autores e suas pesquisas para desmontar as (in)definições sobre a origem física da homossexualidade. Convém lembrar que essa primeira longa nota, distribuída em quatro páginas, é didática e conduz o leitor leigo que, assim como Valentín, desconhece esse campo de conhecimento das “inclinações”. Diferentemente do recurso utilizado por José de Alencar, as notas de *O beijo* costuram-se à narrativa, aos diálogos, não sendo possível retomar ao enredo sem a compreensão teórica dissecada ao pé das páginas.

Molina cede, no capítulo cinco, o espaço de narrador para Valentín; deixa o posto de contador de filmes e quer ocupar o de espectador, ouvinte: “Eu gostaria muito que

você me contasse um [filme]. Um que eu não tenha visto.” (1981, p. 86). Nesse capítulo, percebe-se uma aproximação entre as personagens. Sofrendo dos sintomas decorrentes da comida envenenada, Molina pede atenção, cuidado, pelas estratégias de sedução; seja pelo olhar: “Mas não me olha assim, Molina” (p.85), seja pelo apelo emocional através da figura materna: “Que vontade de ver minha mãe, daria tudo por estar um pouco com ela hoje” (PUIG, 1981, p.85). Embora Valentín insista no foco aos estudos, não consegue ignorar as falas do companheiro, e responde a todas elas.

A terceira nota⁵⁶, inicialmente, remonta às teorias científicas refutadas por D. J. West e cita sua obra: *Psicologia e psicanálise da homossexualidade*, em que apresenta agora três “interpretações não científicas vulgarmente generalizadas sobre as causas do homossexualismo” (1981, p.86). West sinaliza, primeiramente, a visão “mais avançada” da Igreja ao classificar “o impulso homossexual” como sendo “um dos vários impulsos “malignos”, mas de índole natural” (1981, p.86). Essa interpretação, supostamente progressista da Igreja, é um avanço por considerar a homossexualidade “natural” e não “comportamento sexual anormal”, descrita na primeira das teorias científicas.

Em seguida, a próxima justificativa está na linha da psiquiatria moderna, que reduz “ao campo psicológico as causas do homossexualismo” no tripé não-científico: a perversão; a sedução e a segregação, difundidas entre o povo. Na “perversão”, a homossexualidade é encarada como um vício qualquer, entretanto, segundo West, o vício poderia ser “escolhido”, “enquanto que o homossexual não pode desenvolver um comportamento sexual normal embora se proponha isso, porquanto mesmo conseguindo realizar atos heterossexuais dificilmente poderá eliminar seus mais profundos desejos homossexuais.” (p.86). Nesse sentido, embora a homossexualidade não seja caso de escolha, continua estigmatizada na seara da anormalidade.

A segunda teoria difundida entre o povo consiste na “sedução” estimulada por um indivíduo do mesmo sexo, geralmente na juventude. A nota cita *Comportamento sexual de jovens criminosos*, de T. Gibbons, em que este corrobora com West ao refutar essa teoria, e conclui que embora o indivíduo seja seduzido por outro do mesmo sexo, apenas poderia explicar o começo da prática homossexual e não pode “justificar que se detenha o fluxo de seus desejos heterossexuais” (1981, p. 86).

⁵⁶ Preferimos interromper a sequência das notas por questão temática. A segunda nota é uma extensão do diálogo interrompido entre Molina e Valentín. Trata-se da continuação do segundo filme contado. *Destino* é um filme de propaganda nazista. Retomaremos a essa nota filmica ao final desse subtítulo.

“Segregação” é a terceira teoria popular, segundo a qual se jovens, rapazes ou moças fossem integrados apenas com outros do mesmo sexo, certamente iniciariam práticas homossexuais que os marcariam para o resto das vidas. Para combater essa teoria, o narrador cita S. Lewis e sua obra *Surpreendido pela alegria*; o livro de memórias defende que a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo, caso dos internatos, está relacionada mais à “necessidade de descarga sexual que à livre escolha do objeto amoroso” (pp. 86, 87). Na sequência referencial, o narrador salta da autobiografia religiosa do escritor irlandês C.S. Lewis para a psicanálise de Sigmund Freud. Cita o clássico *Interpretação dos sonhos* na tentativa de entender “as peculiaridades sexuais” (p.87) a partir da infância. Ao convocar o conceito de libido (necessidade de “satisfação sexual e afetiva” (p.87), manifestada desde a infância), a homossexualidade sai do campo biológico, ou do que seria a ordem natural, para a aprendizagem, ou aquilo que pode ser ensinado. Dentre as variadas manifestações da libido, Freud atenta para as mais complexas e “inconvenientes” delas: o incesto e a homossexualidade. Então, ocorre um corte, uma ruptura; a nota termina introduzindo essa linha justificativa que terá sequência na nota seguinte, vinte e seis páginas à frente.

Um dos pontos-chave para o foco das notas ao pé da página em *O beijo* foi procurar uni-las como fios à teia narrativa central, ao enredo, de modo indispensável, uma vez que, ao expor estudos científicos ou conceitos populares sobre a noção de origem da homossexualidade, o narrador das notas acompanha a progressão afetiva dos protagonistas. No intervalo entre a terceira e a quarta nota de rodapé, por exemplo, a relação entre Molina e Valentín avança e é íntima o suficiente para remexer, manusear o corpo.

Valentín passa a sofrer fisicamente com a comida envenenada oferecida na prisão e a resistência em ser atendido na enfermaria tem uma justificativa que inicialmente ele não pode compartilhar: “São coisas de que não posso falar porque nós do movimento temos um compromisso” (p. 99). No entanto, diante da insistência de Molina e da promessa de segredo, o militante sucumbe:

- Aconteceu com um companheiro, criaram o hábito nele, [de prescreverem o barbitúrico Seconal] e o amoleceram, tiraram-lhe a vontade. Um preso político nunca deve ir para a enfermaria, ouviu, nunca. Eles não te podem fazer nada por causa disso. Mas a nós sim, depois nos interrogam e aí já não temos resistência, nos fazem soltar o que quiserem... Aí, aiiii... Olha, são umas pontadas tão fortes... como se me abrissem um buraco... Parece que estão me enfiando um punhal na barriga. (PUIG, 1981, p. 99).

Como recompensa à confiança de Valentín, Molina começa a contar um filme, mas antes esclarece: “não é um filme que eu goste. (...) É desses filmes que agradam aos homens, por isso vou te contar, você está doente”.⁵⁷ (1981, p. 100). Há três pontos de observação nesse breve esclarecimento: 1. A temática do filme não agrada a Molina pois, diferentemente dos outros, trata-se de um enredo de cunho fortemente político; 2. A não identificação no gênero masculino, o gosto é do Outro, “agradam aos homens” e não às mulheres, como se identifica; e 3. A narrativa sobre o jovem sul-americano revolucionário não é uma produção cinematográfica como as demais histórias adaptadas oralmente. Esta, para agradar Valentín, é construída simultaneamente no ato de contar e com esse artifício, Molina joga a sua teia sedutora. O tema da tessitura narrativa parece desprezioso, porém funciona como isca para que o militante se revele e conte sobre sua vida. A interrupção da história acontece em decorrência dos fortes sintomas de Valentín e então, o cuidado, a intimidade, o toque entre os corpos se dá na esfera da expurgação, do escatológico, diarreia e vômito.

[Molina] - Não, não limpa com o lençol, espera...

[Valentín] - Não, deixa, tua camisa não...

[Molina]- Sim, pega, limpa, você vai precisar do lençol para não se resfriar.

[Valentín] - Mas é tua muda, você fica sem camisa para trocar...

[Molina] - Anda, espera, levanta, assim não passa, assim, com cuidado, espero que não passe para o lençol.

[Valentín] - Não passou para o lençol?

[Molina] - Não, ficou na cueca. Anda, vamos, tira.

[Valentín] - Que vergonha me dá...

[Molina] - Isso mesmo, devagarzinho, com cuidado... perfeito. Agora a parte mais grossa, limpa com a camisa.

[Valentín] - Que vergonha...

[Molina] - Você não dizia que é preciso ser homem... que história é essa de sentir vergonha?

[Valentín] - Embrulha direito... a cueca, para não soltar cheiro.

[Molina] - Não se preocupe, eu sei fazer as coisas. Está vendo, assim, tudo bem embrulhado na camisa, é mais fácil para lavar que o lençol. Pega mais papel.

(...)

[Valentín] - É a raiva, uma raiva que me dá vontade de chorar, raiva de mim mesmo.

[Molina] - Vamos, sossega, não vai se virar contra você mesmo, está louco... (1981, p. 105).

(...)

⁵⁷ Para que não desviemos do foco de abordagem das notas de rodapé sobre homossexualidade, optamos por não detalhar o ‘filme’ sobre o revolucionário. Mais adiante, ainda nesse subtópico, iremos retomar a esse enredo contrapondo com a segunda nota e a obra cinematográfica *Destino*.

[Molina]- Vomita no meu lençol, espera, vou dobrar, e você vomita dentro e depois embrulhamos bem e não vai ficar cheiro.

[Valentín] - Obrigado.

[Molina] - Obrigado o quê, vamos, enfia os dedos na garganta.

[Valentín] - Mas depois você vai sentir frio, sem o lençol.

[Molina] - Não, o cobertor me agasalha bem. Vamos, vomita. (1981, p. 108).⁵⁸

Após o contato corpo a corpo pela sujeira, a intimidade entre Valentín e Molina estende-se na linguagem, em uma leve discussão de casal: [Molina] “- Cala a boca, já a [toalha] encontrei, acha que eu sou tão tola?” (1981, p. 113). A quarta nota retoma ao conceito de libido, de Freud, e aponta a repressão dos “impulsos instintivos”, aprendida pelo indivíduo para adequar-se ao modelo heteronormativo da sociedade de sua época: “O casal matrimonial legítimo, como ideal proposto para a sociedade, não seria necessariamente o ideal de todos, e os excluídos não encontrariam outra saída senão reprimir ou ocultar suas tendências socialmente indesejáveis.” (1981, p. 113). É nesse ponto que podemos entrelaçar a intimidade exposta nos diálogos com o conteúdo científico da nota de rodapé, pois o narrador sinaliza para uma relação fora do padrão social heterossexual.

Ainda na contraposição às teorias anteriormente apresentadas, Anna Freud⁵⁹ surge na nota como autora de *Psicanálise da criança*, compondo mais uma referência teórica de libido a partir da infância. Para a psicanalista, a libido está presente na vida da criança desde o nascimento e desfruta-se dela até a punição dos adultos, na forma de castigos, para corrigir esse comportamento, resultando no sentimento de culpa. A nota afirma que tanto os freudianos ortodoxos quanto os dissidentes concordam que “as primeiras manifestações da libido infantil são de caráter bissexual” (1981, p. 113), mas, ao completarem cinco anos já começam a perceber as diferenças sexuais, sendo esse conflito

⁵⁸ Por ser um excerto de diálogo mais extenso, inserimos a identificação das personagens antes das falas para melhor direcionamento na leitura. O mesmo acontecerá em outros fragmentos de diálogos entre as personagens.

⁵⁹ Anna Freud (1895 – 1982) foi uma das filhas do “pai da Psicanálise” e responsável pela disseminação e ampliação de seus estudos sobre o público infantil. Por isso, ao citá-la, o narrador é assertivo em dois sentidos: Anna Freud é considerada “a mãe da Psicanálise infantil”, uma das primeiras psicanalistas, junto com Melanie Klein, pioneira nos estudos psicanalíticos desenvolvidos com crianças e também por, na vida pessoal, protagonizar um segredo e longo romance com Dorothy Tiffany Burlingham (1891 – 1979), com quem conviveu por décadas até a morte, na mesma casa, mesmo sem assumir publicamente o relacionamento (Indicação de leitura biográfica: YOUNG-BRUEL, Elisabeth. *Anna Freud: uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1992).

resolvido na adolescência⁶⁰. A questão problemática, em caso de não resolução desse conflito, remonta na discussão inicial das teorias sobre a homossexualidade ocupar um espaço de desvio: no homem, “abre-se a possibilidade da impotência” e de “responder sexualmente só a outros homens”; na mulher, o “conflito não resolvido resulta principalmente na frigidez e em lesbianismo” (1981, p. 114). Quando o leitor começa a reflexionar e questionar a formação desses dualismos nos indivíduos, homens impotentes ou gays – mulheres frígidas ou gays, a nota encerra a abordagem.

Diante das teorias apresentadas na quarta nota, retornamos à narrativa, à cena imagética de Molina limpando as fezes de Valentín como se faz com um bebê, e logo em seguida, ao recompor-se da vergonha e da fragilidade, o militante conta sobre sua mãe. Nas camadas gradativas do desejo, um elo se fortalece. Valentín é desenhado como sujeito heterossexual, dominado por preconceitos e indefinições sobre a própria sexualidade. Ainda que tenha namorada, também comunista, e uma amante, desenvolve uma relação afetiva com Molina, resultando em beijo na boca e sexo, tal qual em um relacionamento amoroso.

No contexto sedutor que antecede a quinta nota, no capítulo sete, a música é mais um elemento cultural agregador. Como em *Dulce Veiga*, as letras das canções localizam esse espaço narrativo. No bolero “Mi carta”, do músico, compositor e ator argentino Mario Clavell (1922-2011), o vocativo é feminino, “querida”, porém, Molina canta para Valentín e evoca o masculino: “Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... *los sueños tristes de este amor extraño...*” (1981, p. 117, grifo nosso). Mesmo que o militante ainda não conecte a intenção sedutora nos versos da canção com a carta recebida da namorada, Molina faz uso da música sobre o lamento de uma carta triste como pretexto para aproximar-se mais do amigo, apesar de este criticar o “romantismo ababacado” (1981, p. 117) do bolero.

⁶⁰ A nota não menciona, porém, a longa descrição dos conflitos sexuais que as crianças e os adolescentes podem apresentar direcionam para o Complexo de Édipo, conceito freudiano desenvolvido para explicar o vínculo entre pai, mãe e filho na fase de desenvolvimento psicosssexual da criança à adolescência. É necessário explicar que, embora não tenhamos adentrado em uma discussão mais abrangente sobre as teorias presentes nas notas, esse termo cunhado por Freud passou por inúmeras reformulações ao longo dos anos e ainda hoje é amplamente discutido na teoria psicanalítica.

[Valentín]: Eram realmente notícias más. Se quiser pode ler a carta.

[Molina]: Não, é melhor não...

[Valentín]: Não começa com a mesma história de ontem à noite, que é que você tem a ver com minhas coisas, não vão te perguntar nada. Além disso eles já a abriram e leram antes de mim, como você é trouxe.

(...)

[Molina]: Está vendo como sou *boba*, não tinha me ocorrido que aqui eles abrem as cartas se quiserem. Assim está certo, não me importo que a leias. (1981, p. 117, grifo nosso).

A estratégia funciona, uma vez que, além de Molina ter permissão para ler a carta, Valentín ainda deixa claro o estreitamento da relação, pois, em seguida, irá apontar os códigos na linguagem da carta recebida, indicando, desse modo, intimidade e confiança com o companheiro. Camuflada no tratamento amoroso da namorada, a mensagem epistolar é, na verdade, ferramenta de notícias políticas sobre o movimento revolucionário. Tais expressões são esmiuçadas na interpretação de Valentín e chega a um ponto crucial na relação: expõe ao leitor a fragilidade do comunista, cada vez mais preso à teia dominante de Molina.

[Valentín]: - Quando diz “desde que sou velha”, quer dizer desde que entrei no movimento. E quando diz “a luta pela vida” é a luta pela causa. E tio Pedro, infelizmente, é um rapaz de 25 anos, companheiro nosso do movimento. E eu não sabia que tinha morrido, não me entregaram nunca a outra carta, devem ter rasgado quando abriram.

(...)

[Valentín]: Quando diz que a família ficou por conta dela quer dizer que ela agora está a frente de nosso grupo. (...) A sobrinha Mari é ela mesma, e se o rapaz é bom para sustentar a casa, quer dizer que é bom como elemento de luta. Entende?, de briga.

[Molina]: - Sim, mas não entendo a história das relações.

[Valentín]:- Quer dizer que estava sentindo muito minha falta, e *nós fizemos um pacto de não tomar carinho por ninguém, porque isso depois te paralisa quando você deve atuar.*

[Molina]: - Atuar de que forma?

[Valentín]: - *Atuar. Arriscar a vida.* (1981, pp. 118, 119, grifo nosso).

Pouco antes do asterisco que aponta as teorias da nota de rodapé, Valentín pede que Molina cante novamente o bolero de Clavell. O novo trecho da canção parece adiantar o futuro da relação entre eles: “Tesoro, aunque la vida no nos una nunca, y estemos – porque es preciso – siempre separados... te juro, que el alma mía será toda tuya, mis pensamientos y mi vida tuyos, como es tan tuyo... este dolor...” (1981, p. 120). Os desdobramentos desse capítulo resumem-se a dois temas norteadores no romance: o medo

da morte e a manifestação do amor. Aqui, ainda, é apenas a lembrança de Valentín da amante do passado e do término decorrente do controle: “Se não tivesse ficado assim... uma mãe castradora...” (1981, p. 122). O narrador, na quinta nota, cita primeiramente a obra *Teoria psicanalítica da neurose*, de Otto Fenichel, para explicar a probabilidade de a orientação sexual estar relacionada ao estreitamento no relacionamento com um dos genitores, no caso do menino, por exemplo, a ausência da figura masculina paterna e a proximidade com a mãe fará com que este incorpore “inconscientemente hábitos e também manias”, resultando no menosprezo social “por seus traços efeminados” (1981, p. 120). O marco no discurso dessa nota, no campo da psicanálise, está na “orientação sexual” e não mais na “inclinação”.

Além de apresentar a teoria de O. Fenichel para tratar de “orientação”, Freud reaparece para elucidar os mitos de Édipo e de Narciso nas obras *Da transformação dos instintos* e *Introdução ao narcisismo*: “Para Freud, então, tanto o mito de Édipo como o de Narciso são componentes do conflito original que dá origem ao homossexualismo” (1981, p. 121). Assim, o narrador destaca na primeira obra freudiana, citada acima, a progressão ou o desenvolvimento da sensibilidade erótica. Ao exemplificar essa vivência a partir das fases de desenvolvimento dos bebês, a leitura retoma à memória de Valentín recebendo os cuidados de Molina, em páginas anteriores e nas seguintes, neste mesmo capítulo. Comparar a teoria com os diálogos parece inevitável, uma vez que o comunista começa a experimentar a amplitude sexual. A sujeira começou pela boca, pelo vômito, nas páginas anteriores, “- Vomita no meu lençol (...) e depois embrulhamos bem e não vai ficar cheiro.” (1981, p. 108) e avançou para a mais secreta parte íntima, o ânus, as fezes. Para Freud, há também uma gradação da libido nos bebês, começando pela boca e avançando para a mais complexa do desenvolvimento, a fase anal. Com a intenção de fiar teoria e diálogos, relacionamos abaixo essas duas partes, nota e diálogos.

[Nota]: (Freud) Afirma que o começo da libido nos bebês é de caráter predominantemente difuso, e que daí até conseguir a educação de seu desejo e fazer com que este recaia numa pessoa do sexo oposto, com quem o prazer se obterá através da união genital, deverá passar por outras etapas. *A primeira é a oral, em que o prazer deriva dos contatos bucais, tais como a sucção. Depois vem a etapa anal, em que a criança deriva sua satisfação dos movimentos do intestino. A última e definitiva é a fase genital. Freud a considera a única forma madura de sexualidade, afirmação que seria, anos depois, contestada por Marcuse.*

[Diálogos]

[Molina]: - Relaxa bem, solta tudo que depois eu lavo o lençol.

[Valentín]: - Por favor, faz um bolo com o lençol porque estou soltando tudo líquido.

(...)

[Molina]: - Fica tranqüilo e se acha que já soltou tudo, seu cagão, fala que eu te limpo. (...) - Mas vira primeiro que eu te limpo, se é que você já acabou. (...) E por sorte temos bastante água, vou molhar esta ponta limpa do lençol e te limpo bem. (...) – Espera, agora...espera... que te embrulho no cobertor como bife rolê. Espera... levanta desse lado. (1981, pp. 121, 123, 124, grifo nosso).

Na toada discursiva freudiana, *Caráter e erotismo anal* é o quarto livro citado na nota e segue na abordagem da “influência de desejos anais reprimidos” (1981, p. 122), concentrando-se na terceira fase do desenvolvimento da libido, a fase anal, e no prazer sentido na infância por reter as fezes. De acordo com Freud, a fixação anal é presa, “sem possibilidade de chegar à fase final, ou seja, a genital.” (1981, p. 122). West contradiz Freud ao afirmar que a sodomia não é exclusiva dos homossexuais, uma vez que “os casais heterossexuais também a praticam, enquanto que indivíduos de “caráter anal” (ou seja, avaros, obsessivos de limpeza e ordem, etc) não sentem necessariamente inclinações pelo homossexualismo.” (1981, p.122).

É a partir do capítulo oito, exatamente na metade do romance e fim da primeira parte, que percebemos o objetivo de Molina ocupar a mesma cela de Valentín: extrair dele informações sobre os outros integrantes do movimento comunista em Buenos Aires, para que o Estado possa dismantela-los. Após a exibição descritiva dos relatórios de prisão dos dois presos protagonistas, em que detalham identidade, ‘crimes’, julgamento, tempo de condenação e detalhes sobre o espaço das celas, há um longo diálogo entre o diretor da prisão e Molina. Enquanto aquele tenta a todo custo extrair informações, a protagonista cria manobras, escapes pela linguagem, desviando do foco e mais, utiliza dessa teia sedutora para beneficiar-se com boa alimentação. O rumo traçado discursivamente por Molina foi explorado no subtítulo anterior dessa pesquisa.

Outro asterisco é indicativo para a nota ao pé da página, mas antes, o diretor lembra Molina da sua condição enquanto “sentenciado”, sem direito à contestação: “Meça suas palavras, companheiro” (PUIG, 1981, p. 131). Após essa marcação de poder, Freud é novamente convocado com *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (publicação de 1905), e retoma à *repressão*, pertinente ao diálogo ameaçador. Na teia freudiana, o narrador tece o conceito: “[a repressão] provém da imposição do domínio de um indivíduo sobre outros, sendo esse primeiro indivíduo não outro que o pai. A partir de tal domínio é que se estabelece a forma patriarcal da sociedade” (1981, p.131), e então, interligamos

o domínio à inibição na fala do militar, pois o sistema patriarcal baseia-se “na inferioridade da mulher e na *forte repressão da sexualidade*” (p.131, grifo nosso). Ora, esse controle do Estado sobre os corpos dá-se nas entrelinhas, por exemplo, no relatório de prisão de Molina, no início do capítulo. O suposto ‘crime’ da personagem é o de “corrupção de menores”, sem detalhamento, levantando dúvidas se houve, de fato, algum delito que justificasse o cárcere. Ao ter a (homo)sexualidade exposta de forma clara, a protagonista é suscetível à repressão social e do Estado, logo, “meça suas palavras” pode também ser entendido como “meça sua sexualidade”. Ainda na nota, depois de associar o patriarcalismo à ascensão do monoteísmo ocidental (auge da religião), o narrador lembra que “Freud se preocupa especialmente com a repressão sexual, pois considera os *impulsos naturais* do ser humano muito mais complexos do que a sociedade patriarcal admite”, além disso, “acredita também na *natureza essencialmente bissexual do nosso impulso sexual original*” (p.132, grifos nossos). As duas marcações sinalizam uma perspectiva mais progressista e libertária nos estudos psicanalíticos sobre a homossexualidade nesse ponto da narrativa, e adianta a também naturalidade bissexual de Valentín.

Apesar de Sigmund Freud liderar as referências paratextuais em *O beijo*, outros estudiosos dialogam com suas teorias, a exemplo do psicanalista austríaco Otto Rank, considerado pupilo do pai da psicanálise. Rank surge para endossar que a repressão progressiva começa com a dominação paterna e se estende ao Estado, no claro objetivo de excluir cada vez mais a figura da mulher. Em um recorte mais específico e atual, Dennis Altman⁶¹ é citado com *Homossexual, opressão e libertação*, obra originalmente lançada em 1971, relacionando a repressão sexual com a necessidade “de produzir uma grande quantidade de filhos para fins econômicos e de defesa” (p. 132). O autor sustenta ainda, segundo o narrador das notas, que a repressão é legitimada na tradição religiosa judaico-cristã, exprimindo-se de três maneiras: “associando o sexo com 1) pecado e seu consequente sentimento de culpa; 2) a instituição familiar e a procriação e filhos, como única justificativa; 3) rejeição de tudo o que não for sexualidade genital e heterossexual.” (p. 132). Ainda no viés do discurso religioso, em *O sexo na história*, Gordon Rattray

⁶¹ Dennis Altman (1943 -) é um acadêmico australiano, professor universitário e ativista pelos direitos dos homossexuais desde seu primeiro livro, *Homossexual: Opression and Liberation (Homossexual, opressão e libertação)*, citado no romance de Manuel Puig. A publicação abrange, além da repressão sexual e outros tópicos similares, a iniciante marcha de movimentos dos direitos LGBTs, e isso acontece após a Revolta de Stonewall, ocorrida no final dos anos sessenta. Destacamos um pouco mais a biografia desse importante pesquisador, uma vez que o conjunto de suas obras compõe vasta fortuna crítica sobre o tema da homossexualidade a partir dos anos setenta, marco da revolução sexual.

Taylor, sob a ótica da antropologia, lembra-nos que o crescimento da repressão sexual e o desenvolvimento do sentimento de culpa (associada ao cristianismo) foram fatores favoráveis à vitória dos hebreus, no século IV a. C., por serem considerados um povo mais repressivo sexualmente comparado aos gregos, que naturalizavam as relações homoafetivas tanto quanto às heteronormativas.

Por fim, as últimas obras que fecham a sexta nota de rodapé são divergentes ao tratarem da libertação sexual. Em *A função do orgasmo*, do psiquiatra Wilhelm Reich, “o orgasmo perfeito” só pode ser obtido “através do acoplamento genital heterossexual” (1981, p. 133), de forma que esse entendimento defendido por Reich resultaria, posteriormente, na hostilidade da homossexualidade e além, inclusive o uso de anticoncepcionais (desenvolvido nos anos sessenta) seria um empecilho para essa definição de prazer ‘perfeito’, demonstrando como um conceito patriarcal publicado em livro nos anos vinte pode reverberar por muito tempo. Em contrapartida, *Eros e civilização*, novamente com o sociólogo Herbert Marcuse, “esclarece que ela [liberdade sexual] implica mais que a simples ausência de opressão; a libertação requer uma nova modalidade e uma revisão da noção de “natureza humana”.” (p.133, grifo do autor). Logo, se o pé da página inicia a partir do discurso opressor do diretor da prisão - e depois de situar a trajetória da repressão no Ocidente através de variada bibliografia -, finaliza sinalizando a liberdade com Marcuse e sua sólida argumentação de que após “séculos de repressão”, há lugar para “a mutabilidade essencial da natureza humana” (p.133), ou seja, há espaço para, de fato, a liberdade sexual ser celebrada, sem a agrura da moralidade.

É na segunda parte de *O beijo* que se inicia a sétima nota e nesta, a *sublimação* apresenta-se como uma variação de *repressão*, conceito amplamente abordado nos paratextos anteriores. Na concepção freudiana, sublimação é: “a operação mental através da qual se canalizam os impulsos libidinosos inconvenientes. Os canais da sublimação seriam qualquer atividade – artística, esportiva, profissional – que permitisse o emprego dessa energia sexual” (1981, p. 143). Essa definição é um fio discursivo atado à fala, que direciona à nota, de Molina para Valentín: “– Não pensa, que piora as coisas” (p. 143), enquanto este sofre intensamente com as reações físicas da comida envenenada. Em outras palavras, sublimar para desviar a direção, enquanto o corpo padece da tortura.

Logo, nesse contexto, transgredir é não se ocupar da dor intencional causada pelo Estado para que o corpo político desista; e, também, direcionar o desejo para outro campo, a arte, por exemplo. No entanto, surgem contrapontos teóricos ao conceito de Freud - que leva em consideração certo grau de *repressão* “para preservar a sociedade

contemporânea” (p. 143) -, Horman O. Brown e Marcuse são citados, o primeiro propõe a “total eliminação da repressão” (p. 143), já o segundo “considera fundamental a mudança da sociedade, na base de uma evolução que leve em conta os impulsos sexuais originais” (p. 143). Para reforçar o progressismo de Marcuse, Altman retorna às notas na afirmação de “que a liberdade não somente deveria eliminar a contenção sexual, como proporcionar a possibilidade prática de realizar aqueles desejos.” (p. 144). Nesse sentido, a sexualidade deixa de ser considerada algo “natural e instintivo” para, segundo ele, ser *aprendida*. No mesmo viés, *Política sexual*, da teórica feminista Kate Millett, é citado para reforçar que a “revolução sexual deveria ser uma liberdade sem hipocrisias, não corrompida pelas bases econômicas exploradoras das alianças sexuais tradicionais, ou seja, o casamento” (1981, p. 144)⁶². Por considerar este trecho da nota importante fundamentação teórica, recorreremos ao livro de Millett para complementar a síntese ao pé da página do romance, bem como recuperar o posicionamento de Marcuse na mesma longa nota.

Uma revolução sexual exigiria antes de mais, talvez, *o fim das inibições e tabus sexuais, especialmente aqueles que mais ameaçam o casamento monógamo tradicional: a homossexualidade, a «ilegitimidade», as relações sexuais pré-matrimoniais e na adolescência. Deste modo, o aspecto negativo no qual a actividade sexual tem sido geralmente envolvida seria necessariamente eliminado, juntamente com o código moral ambivalente e a prostituição.* Esta revolução teria por objetivo estabelecer um princípio único de tolerância, completamente alheio aos sórdidos e alienantes fundamentos económicos das tradicionais alianças sexuais. (MILLETT, 1970, p. 10, grifos nossos).

Ainda no contexto da referência de *Política sexual*, voltamos à mulher-pantera, primeira narrativa contada por Molina, para evidenciarmos a provocação da autora à teoria freudiana de que: “O mito popular da mulher ciumenta faz também parte do

⁶² *Política sexual (Sexual Politics)* foi publicado pela primeira vez em 1970. Resultado da tese de doutorado da educadora, escritora e feminista estadunidense Katherine Millett (1934 – 2017), o livro explora, em tom ensaístico, a exclusão das mulheres da História, no sentido legal, cultural e político. Para explicar as dinâmicas de poder do patriarcado, Millett utilizou-se da literatura contemporânea, ao mesmo tempo em que discutia a literatura antiga e manifestações culturais ao longo dos tempos, desde a literatura medieval ao Renascimento no Ocidente. Nessa análise, a autora exemplificou a estrutura misógina em três cenas de sexo na literatura: *Sexus*, de Henry Miller; *Um sonho americano*, de Norman Mailer e *O diário do ladrão*, de Jean Genet, sendo este último um contraponto dos dois primeiros, uma vez que Genet lidava com a “opressão sexual”, abordada persistentemente nas notas de *O beijo*. Considerados autores progressistas no tema da libertação sexual em suas criações, Miller, Mailer e D. H. Lawrence são desconstruídos em *Política sexual*, uma vez que ainda reforçavam o patriarcado e a violência de gênero. Mencionamos, ainda, a ácida crítica de Millett a Freud, em sua afirmação de que as mulheres têm “inveja do pênis” (MILLETT, 1970, p. 174). Para mais informações, consultar: MILLETT, Kate. *Política sexual*. Do original *Sexual Politics*. Tradução: Alice Sampaio; Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1970.

programa de Freud que nos garante que este vício provém igualmente da inveja do pênis.” (MILLET, 1970, p. 191).

Qualquer desejo de uma existência menos humilhante e menos confinada é imediatamente atribuído a um desvio anormal e irrealista em relação à sua identidade genética e por consequência ao seu destino. A mulher que resiste à «feminilidade», isto é, que recusa o temperamento, o estatuto e a função femininos, passa por expor-se à neurose, porque a feminilidade é a sua sina como «a anatomia é o destino». Ao tentar escapar assim ao único destino que a natureza lhe reserva, ela caminha para o nada. (MILLET, 1970, pp. 191, 192).

Complementar à crítica de Millet, do perigo representado pela figura que destoa do desvio “normal”, que nega, de certo modo, a noção de feminilidade atribuída às mulheres, portanto, “ameaçadora”, Robin Wood define a define na função do “Outro”, em *Hollywood from Vietnam to Reagan* (2003), como quem viola uma sociedade repressiva: “Todos os Outros da cultura burguesa patriarcal branca – trabalhadores, mulheres, gays, negros – são ameaçadores de várias maneiras, e sua própria existência representa uma demanda de que a sociedade se transforme.” (WOOD, 2003, p. 160)⁶³. Logo, para o autor, “*Cat People* centra-se na repressão da sexualidade feminina, num período em que o Monstro está quase invariavelmente masculino e fálico.” (WOOD, 2003, p. 77)⁶⁴. É Irena quem é a Outra, quem representa o perigo, a ameaça, que se converte em Monstro quando se sente ameaçada e ataca, muito embora seja ela a esposa traída pelo marido com a colega arquiteta.

[...] a decisão já tomada, de entregar-se ao marido naquela noite. Está feliz, e corre, e chega quase sem fôlego. Mas fica paralisada na porta. Já é tarde e todos foram embora, menos o marido e a colega, e estão falando, de mãos dadas, não se sabe se é um sinal de amizade ou o quê.
[...]

- Então, lá no escritório estão ele e a outra falando, e param de falar porque escutam uma porta que range. Olham e não há ninguém, o escritório está escuro, só a mesa deles, com aquela luz meio sinistra de baixo para cima. *E se ouvem pisadas de animal, que amassam algum papel ao pisá-lo* e, sim, agora me lembro, há uma cesta para papeis. *A outra solta um grito e se refugia atrás dele*. E grita: “Quem está aí? Quem é?” e então pela primeira vez se ouve a respiração do animal, *como um rugido entre dentes*, entende? Ele não sabe com que se defender e pega uma régua dessas grandes. E nota-se que

⁶³ Do original: “All the Others of white patriarchal bourgeois culture—workers, women, gays, blacks—are in various ways threatening, and their very existence represents a demand that society transform itself”. (WOOD, 2003, p. 160).

⁶⁴ Do original: “Cat People is centered on the repression of female sexuality, in a period where the Monster is almost invariably male and phallic.” (WOOD, 2003, p. 77).

inconscientemente ou seja como for ele lembra do que Irena contou, que a cruz espanta o diabo e a mulher pantera, e a luz da mesa projeta umas sombras como de gigante em cima da parede, dele com a colega agarrada a ele, e a poucos metros a sombra de uma fera de cauda comprida, e parece que ele está segurando uma cruz na mão. *São somente as réguas de desenho que ele coloca em cruz, mas aí se ouve um rugido terrível e na escuridão os passos do animal que foge espavorido.* (PUIG, 1981, pp. 31, 32, grifos nossos).

Irena havia se encontrado com o médico, angustiada pela sua condição de intocável. Sofre assédio de quem deveria acolhê-la, mas consegue desviar do que Molina chama de “tratamento meio maroto” do médico, por não resistir ao sentir desejo por uma “mulher encantadora”. Decidida a vencer o anseio e o temor de si mesma, Irena vai ao encontro do marido no escritório de arquitetura, pronta para consumir o casamento. Na porta, a personagem vê e percebe a intimidade entre o marido e a colega, depois de ele ter cedido às incansáveis investidas da arquiteta. Estar “paralisada na porta” indica que a protagonista descobre que está sendo traída, sente ciúmes, raiva, e os sentimentos levam à transformação em seu corpo, de mulher à pantera. Ao intimidar o casal com seus rugidos e presença ameaçadora, fica claro o deslocamento da personagem, é ela a Outra, Irena está à margem, e sua morte social é irremediável, mesmo que na narração de Molina, ele estabelece que a amante de Oliver é “a outra”, num sentido de reprovação. Após uma defesa confusa do marido em afugentá-la com o sinal da cruz com réguas de desenho, que lembra como se espanta um vampiro, Irena foge furiosa. As cenas seguintes marcam os pontos de tensão e terror em *Cat People*, em uma sequência misteriosa de perseguição selvagem e, ao mesmo tempo, repleta de elementos sensuais. Alice, a arquiteta, (interpretada por Jane Randolph) decide nadar na piscina do hotel (“onde é proibida a entrada de homens”) quando é encurralada por Irena, pantera enfurecida e a trilha sonora gera tensão e dúvida se a fera irá atacá-la ou apenas assustá-la, sinalizando um comportamento animalesco movido pela repressão sexual que culmina na fúria e violência.

A arquiteta está muito nervosa por tudo o que aconteceu, e aquela noite ao voltar ao hotel onde é proibida a entrada de homens pensa que para acalmar seus nervos que estão tão alterados a melhor coisa seria descer e nadar um pouco. *Já é noite fechada e não há absolutamente ninguém na piscina.* [...] Irena, por ser mulher, não tem o menor problema para entrar, deixam ela passar. [...] [Alice] Está ajeitando o cabelo para colocar a touca de banho quando *escuta passos.* Pergunta um pouco alarmada se é a porteira. Não há resposta. Então fica aterrorizada, larga a saída de banho e mergulha. *Olha do meio da água para as bordas da piscina, que estão escuras, e se ouvem os rugidos de uma fera preta que*

passa enfurecida, quase não se vê, mas uma sombra vai como que deslizando pela beirada. [...] Aqui não tem ninguém, por que essa gritaria toda? A outra está envergonhada, não sabe como explicar o medo que sente, imagina como é que vai dizer que apareceu ali uma mulher-pantera. E então diz que pensou que havia alguém lá, um animal escondido. E a porteira a olha como que dizendo que é que esta babaca está falando, veio uma amiga visitá-la e se assusta por causa disso, por ouvir uns passos, e estão nisso quando avistam no chão a saída de banho em farrapos e pegadas de patas de animal, que pisou no molhado... (PUIG, 1981, pp. 32, 33, grifos nossos).



Figura 3. Capa e frames de *Sangue de Pantera* (*Cat People*, 1942). EUA.

Direção: Jacques Tourneur

Na teia discursiva de Millett, Marcuse “sustenta não apenas um livre fluir da libido, mas também a transformação desta” (p. 144) e mais, diverge da moralidade civil que proíbe o corpo como “simples objeto”; para o sociólogo, o corpo é “meio e instrumento de prazer” (p. 145). Por fim, a sétima nota encerra, mais uma vez, na contraposição teórica retomando a conceitos conservadores como o de J.C. Unwin, antropólogo inglês, em seus estudos sobre regulações maritais e sociedades não-civilizadas, concluiu que a “liberdade sexual conduz à decadência social” (1981, p. 145). E mais, Unwin defende que uma

[...] das primeiras bases de uma sociedade organizada [...] se dão somente a partir do momento em que se implanta a repressão sexual. Enquanto que as sociedades onde se permitem relações sexuais livres – prenupciais, extraconjugais e homossexuais – permanecem num subdesenvolvimento quase animal. (PUIG, 1981, p. 145).

Entretanto, paradoxal ao próprio argumento, o narrador pontua que Unwin, ao mesmo tempo, “sustenta que as sociedades estritamente monogâmicas e altamente repressivas não conseguem sobreviver muito tempo, e se conseguirem, em parte, é através da submissão moral e material da mulher.” (1981, p. 145). Mais uma vez, essas oposições teóricas das notas, centralizadas entre repressão e a liberdade, são refletivas na sequência narrativa, pois nesse momento, revelou-se o acordo entre Molina e o diretor e cada vez que regressa desses encontros geram-se tensão e expectativa no enredo.

No encerramento do décimo capítulo, um marco representativo introduz a oitava nota de rodapé: as reticências, sinalizando o silêncio de Molina após o descontrole emocional de Valentín e a ordem: “Cala a boca” (p.167). Ao derrubar o fogareiro com o querosene, enquanto Molina preparava um chá para ele, Valentín age no tom de censura, o que resulta em silenciamento pelo signo da pontuação. Em seguida, uma extensa nota começa referindo-se ao cerne explosivo da discussão diegética, citando *Desvios*, obra J. L. Simmons. Na pesquisa do sociólogo, “os homossexuais são objeto de uma rejeição, por parte das pessoas, consideravelmente maior que os alcoólatras, jogadores compulsivos, ex-presidiários e ex-doentes mentais.” (pp. 168-169). Então, o silêncio da personagem responde à violência da *rejeição*. Na segunda obra da nota, *Homem, moral e sociedade*, o psicanalista britânico J.C. Flugel sugere que a rejeição é ensinada na infância, e atribui o comportamento conservador do sujeito àqueles que se identificam, quando crianças, com a forma severa dos pais; e como consequência, estes “abraçarão as crescer causas conservadoras e serão fascinados pelo regime autoritário.” (1981, p. 169). Em contrapartida, as crianças transgressoras às regras de comportamento reacionário dos pais tendem, futuramente, repudiar “as diferenças de classe e compreenderão aqueles que têm inclinações pouco convencionais, por exemplo, os homossexuais.” (p. 169). Por mais que pareça uma teoria maniqueísta sobre o comportamento humano, o narrador propõe uma reflexão, se o ódio e a rejeição podem ser ensinados, o contrário desses sentimentos também poderia.

Assim, a passividade de Molina, “deixa eu te mimar um pouco...” (1981, p. 167), e a resposta violenta e desproporcional de Valentín, “- Basta!... porra!!!”, seguido de “- Cala a boca!!!”, são exemplos da construção cultural da heterossexualidade sendo

desmantelada. Se Molina serve à representação de mulher submissa, aquela que cuida, é resiliente à ofensa abaixando a cabeça, Valentín encaixa-se na versão heterossexual que não permite controle, mesmo que isso limite-se a cuidados como um pedaço de bolo e chá. O militante é assertivo na ordem: “- Não me digas o que tenho que fazer, por favor...”, e irrompe em fúria após o afeto: “deixa eu te mimar um pouco...” (1981, p. 167). Nas notas teóricas, o espaço não é mais de *repressão* e sim de *rejeição*, intensificada pela consciência de proximidade entre os protagonistas. No entanto, o esfacelamento do padrão heterossexual acontece pela voz narrativa de Valentín, com insistentes pedidos de desculpa, perdão e a consciência do erro, enquanto Molina fecha-se na/para a linguagem. Essa atitude pode ser lida de duas maneiras, a mais ‘simplista’ de submissão feminina ou, a transgressão na forma vingativa do esvaziamento do (não)dito.

Na direção da rejeição pela violência, Freud ressurgue nas notas com “Carta a uma mãe norte-americana”, para justificar que a homossexualidade “não é um vício nem uma degradação, nem sequer uma doença” (1981, p. 169)⁶⁵, e mais, salienta ainda a superação da “etapa de “perversão polimorfa” da criança – na qual estão incluídos impulsos bissexuais” (1981, p. 169, grifo do original)⁶⁶. Logo após, Marcuse e Dennis Altman surgem para problematizar o lugar da heterossexualidade na sociedade, tida como a única

⁶⁵ A carta resposta à mãe de um jovem homossexual, escrita em 1935 por Sigmund Freud, configura-se importante documentação histórica para os estudos da sexualidade e de gênero, não apenas por ser assinada pela maior autoridade científica sobre o tema, mas, principalmente, por já esclarecer que a homossexualidade não é “crime”, “vício”, “degradação”, nem “doença”, e sim, “variação da função sexual causada por uma certa repressão do desenvolvimento da sexualidade”. Em uma linguagem epistolar afetiva, o psicanalista tranquiliza a mãe aflita, cita personalidades gays do passado, Platão, Michelangelo, Leonardo da Vinci, e oferece apoio, tratamento ao filho, não para a cura do desejo sexual, e sim, orientá-lo por meio de análise, uma vez que “pode lhe proporcionar harmonia, paz de espírito e completude, mesmo se ele continuar ou não um homossexual”. Para consulta à carta completa (no original em alemão e na tradução em português): <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/09/1920160-em-carta-escrita-em-1935-sigmund-freud-negou-possibilidade-de-cura-gay.shtml>>

⁶⁶ Butler contesta a noção freudiana: “Além disso, como identificar, desde a origem, uma predisposição “feminina” ou “masculina”? Por que traços é ela reconhecida, e em que medida supomos que a predisposição “feminina” ou “masculina” é a precondição de uma escolha de objeto heterossexual? Em outras palavras, até que ponto nós tomamos o desejo pelo pai como prova de uma predisposição feminina, só porque partimos de uma matriz heterossexual do desejo apesar da postulação da bissexualidade primária? A conceituação da bissexualidade em termos de *predisposições*, feminina e masculina, que têm objetivos heterossexuais como seus correlatos intencionais sugere que, para Freud, *a bissexualidade é a coincidência de dois desejos heterossexuais no interior de um só psiquismo*. Com efeito, a predisposição masculina nunca se orienta para o pai como objeto de amor sexual, e tampouco se orienta para a mãe a predisposição feminina (a menina pode assim se orientar, mas isso antes de ter renunciado ao lado “masculino” da sua natureza disposicional). Ao repudiar a mãe como objeto do amor sexual, a menina repudia necessariamente sua masculinidade e “fixa” paradoxalmente sua feminilidade, como uma consequência. Assim, não há homossexualidade na tese de bissexualidade primária de Freud, e só os opostos se atraem” (BUTLER, 2016, pp. 111-112, grifos do original).

possível, considerada “sexualidade normal”. Esse posicionamento interessa à discussão da narrativa, pois, de acordo com Altman, “a repressão da bissexualidade se realiza através da implantação forçada de conceitos histórico-culturais prestigiosos de “masculinidade” e “feminilidade”, que conseguem sufocar os impulsos de nosso inconsciente e aparecer na consciência como única forma de comportamento” (1981, p. 169), ou seja, como ainda pontua o narrador, esses papéis sociais sobre masculinidade e feminilidade são delineados desde a infância, resultando na ideia social de que “o homem sente que sua masculinidade depende de sua capacidade de conquistar mulheres, e a mulher sente que sua realização só pode ser alcançada ligando-se a um homem” (1981, p. 169).

Nesse sentido, se por um lado, as notas acenam para a rejeição aos homossexuais, por outro, também expõem e condenam a estereotipia, nos papéis estabelecidos de ser homem e de ser mulher. Por fim, e já adiantando a identidade bissexual de Valentín, a penúltima nota do romance direciona o olhar para a pressão social imposta aos bissexuais, “dado que a bissexualidade ameaça tanto as formas aburguesadas de vida homossexual exclusiva como os heterossexuais, e esta característica explicaria o motivo pelo qual a bissexualidade assumida é tão pouco comum.” (1981, p. 170).

No final da oitava nota, compreendemos a crítica de Puig ao conservadorismo do movimento político de esquerda, mesmo com a ascensão das lutas e conquistas dos movimentos sociais, a liberdade sexual continuou ainda mais marginalizada. O narrador relembra, amparado em Altman, que apesar de Lenin ter sido a favor da liberdade sexual na antiga URSS, rejeitando, por exemplo, as leis anti-homossexual da época, essas mesmas “foram reintroduzidas em 1934 por Stalin, e o preconceito contra o homossexualismo como uma “degenerescência burguesa” se firmou em quase todos os partidos comunistas do mundo.” (1981, p.170)⁶⁷. Então, interligamos essa breve informação com a resistência de Valentín em compreender “as inclinações” sexuais do seu companheiro de cela, além de um longo percurso para entender que a identidade de Molina passa pelo pronome feminino e não pelo masculino, como insistentemente questiona na narrativa. A última referência citada trata-se de *O nascimento da*

⁶⁷ Para mais informações sobre esse período político- histórico, ver Toitio (2018).

Indicações de leituras sobre esse tema: TOITIO, R. D.. A pederastia se tornou política, Moor!. *Cadernos Cemarx*, Campinas, SP, n. 11, p. 177–198, 2018. DOI:10.20396/cemarx.v0i11.11297. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/11297>>. Acesso em: 20 abr. 2022. GREEN, J. N. *A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina*. Cadernos AEL: homossexualidade, sociedade, movimento e lutas, Campinas, v. 10, n. 18/19, p. 13-41, 2003.

contracultura, do historiador e sociólogo norte-americano Theodore Roszak, publicado no emblemático ano de 1968. O livro dedica-se, entre outros temas, ao movimento de libertação sexual, trazendo ao cerne da discussão, pesquisadores conhecidos nas notas de *O beijo*, como Herbert Marcuse, Norman Brown, Sigmund Freud, Marx entre outros.

Como uma espécie de *flashback* teórico, a última nota volta à psicanálise freudiana e à libido infantil, amplamente explorada nas páginas anteriores, além do conceito de *sublimação*. Fenichel reaparece com a imposição da identidade sexual heteronormativa, considerada por ele a mais “comum” - a menina identificar-se com o modelo da mãe, e o menino com o modelo do pai -, sendo possível a identidade homossexual apenas nos casos em que não houver “satisfação” na identificação dos pares. Nesse caso, da identificação da criança com o modelo do progenitor do sexo oposto, há maior probabilidade de uma exposição ao “homossexualismo”. É preciso expor, conforme apresentado por Fenichel, que o “comum” (identidade sexual heterossexual) é naturalizado pela sociedade ocidental, mas que já reflete a expõe a identidade homossexual. A saber, a síntese (e a progressão) das teorias exemplifica também a avaliação de sentimentos das personagens. Nesse capítulo, Molina faz o aviso da sua saída do presídio, o que resulta na “confusão na cabeça” de Valentín. O militante perde a fome, desconserta-se, não tem interesse e nem concentração para a leitura e pede para descansar; “Até logo” (1981, p. 178) lança-se para a nota como uma pausa, reflexão do não-dito.

Na sequência, o narrador apresenta uma autoria fictícia, a doutora dinamarquesa Anneli Taube⁶⁸ e o livro *Sexualidade e revolução*. Em entrevista a Manfred Engelbert e José Amícola, Puig explica sobre esse recurso de identidade ficcional de uma teórica:

MANFRED ENGELBERT: Vai nos dizer quem é o cientista inventado? Você disse em uma entrevista com Ronald Christ que há uma invenção nas notas, em que expressa que seria como uma conclusão pessoal.

MANUEL PUIG: A doutora dinamarquesa Anneli Taube não existe. (Risos). Na edição dinamarquesa pedi: “coloquem esse outro nome, a

⁶⁸ No levantamento das obras ‘reais’ das notas, o nome Aino Taube surgiu na pesquisa. Trata-se de uma atriz dinamarquesa, nascida em 1912, que atuou em pelo menos cinquenta filmes entre as décadas de 1930 até o final dos anos oitenta. Embora tenha encontrado pouca informação disponível sobre a artista, a referência cruzou-se com o nome da sexóloga Anneli Taube, uma vez que a cinefilia de Molina nos filmes recontados em *O beijo* concentram-se a partir dos anos trinta, época em que Aino Taube mais estreou como musa nos filmes *Estudantes em Paris* (1932); *Man's Way with Women* (1934); *Arte pela Arte* (1938); *Apenas uma noite* (1939) e outros nas décadas posteriores: *Eles arriscaram suas vidas* (1940); *Life Goes On* (1941); *Segredos das Mulheres* (1952); *Para o Bem da Minha Juventude Intemperante* (1952); *Último par fora* (1956); *The Touch* (1971); *Cara a cara* (1976); e *Amigos* (1988). Mesmo que o nome da atriz não tenha aparecido no romance, tampouco seus filmes, é uma possibilidade de referência artística nas notas, não esquecendo do entrelaçamento entre a literatura e o cinema nesse estudo.

inglesa ...” Esqueceram e deixaram a dinamarquesa Anneli Taube. (Risos). Mas ninguém se deu conta de nada.

JOSÉ AMÍCOLA: Porque nós buscamos, mas, como há vários livros que não encontramos, então ficamos em dúvida.

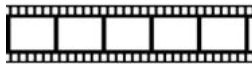
MANUEL PUIG: Sim, é ela. (PUIG *apud* ALÓS, 2013)⁶⁹.

Nas três páginas de nota, o narrador legitima em cada parágrafo, ao citá-la insistentemente, a voz de autoridade da sexóloga imaginária Anneli Taube. Se, como deduz Engelbert na entrevista, essa estratégia poderia ser de “conclusão pessoal”, o narrador ocuparia a função e faria a síntese, depois de alinhar e discutir detalhadamente teorias de décadas sobre a homossexualidade. No entanto, ao eleger uma teórica, o narrador das notas de rodapé expõe lacunas de gênero, bem como amplia reflexões do feminino e da sexualidade em “recentes trabalhos” (PUIG, 1981, p. 178). No combo de referências científicas, pesquisadores homens ocuparam o espaço da ciência e dos discursos sobre a (homo)sexualidade; lembremos que antes de Taube, o narrador citou apenas Anna Freud e a feminista Kate Millett como fontes femininas no embasamento teórico. A pesquisadora-personagem, Anneli Taube, critica, ao fim da nota, um comportamento social emblemático: da mesma que os heterossexuais, os homossexuais podem adotar “modelos de comportamento burgueses”, não de modo natural, mas imposto socialmente.

Nesse subtópico, apresentamos inúmeras obras, em diversificados campos de estudos, porque pretendíamos, assim como o narrador, contextualizar os avanços (e retrocessos) de pesquisas em torno da homossexualidade ao longo dos tempos. Manuel Puig dizia não se considerar um leitor assíduo, e quando lia, modificava a forma e o conteúdo, como se fosse o autor da obra. A paixão pelo universo cinematográfico sempre esteve à frente dos seus interesses, porém, na entrevista concedida ao jornal *Lampião da Esquina*, ao ser questionado sobre o paradoxo de não ser um leitor, mas conhecer tantas teorias sobre a sexualidade, ele justifica: “[...] aquilo não me custou nada, porque não era ficção; meu problema é apenas com a leitura de ficção.” (PUIG, 1980, p.12)⁷⁰.

⁶⁹ Tradução livre do original: MANFRED ENGELBERT: ¿Vas a decirnos quién es el científico inventado? Tú en la entrevista con Ronald Christ dices que hay una invención en las notas, dónde expresas algo que sería más bien tu conclusión personal. MANUEL PUIG: La doctora danesa Anneli Taube no existe. (Risos). En la edición danesa le dije: “pongan ese otro nombre, la inglesa tanto...” Y se olvidaron y dejaron la danesa Anneli Taube. (Risos). Pero nadie se dio cuenta de nada. JOSÉ AMÍCOLA: Porque nosotros estuvimos buscando, pero, como hay varios libros que no encontramos, entonces quedaba abierta la duda. MANUEL PUIG: Sí, es ella.

⁷⁰ Apesar de sua literatura estar correlacionada à sétima arte, Puig também manifestou interesse pela chamada “alta literatura” latino-americana do século XX, a exemplo, escreveu o roteiro “A cara do vilão”,



2.3.1 *Destino*: nota sobre transgressão no imaginário cinematográfico

Na introdução do ensaio *O cinema de Guy Debord* (1998)⁷¹, Giorgio Agamben afirma que os humanos são a única espécie animal capaz de manter o incontestável fascínio pelas imagens, por isso, o hábito de ir ao cinema.⁷² No constante exercício de escape do cárcere, as composições imagéticas são exploradas por Molina e projetadas em sua narração. Baseado em antigas produções, conforme lembra o pesquisador Anselmo Peres Alós (2007)⁷³, *Destino* é um filme inventado, “inspirado [n]os filmes expressionistas alemães dos Estúdios UFA, particularmente *Die Grosse Liebe* [*O Grande Amor*], de 1942, e com referências aos filmes de espionagem dos anos 30, como aqueles protagonizados por Marlene Dietrich e Greta Garbo.”⁷⁴ *Destino* exigiu também uma apurada pesquisa de Manuel Puig sobre o conteúdo dessa produção imaginária:

publicado no volume homônimo, baseado no longo conto da elogiada escritora argentina Silvina Ocampo; conforme apontado no Roteiro I, subtópico 1.2 dessa tese.

⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord (Le cinéma de Guy Debord) (1995). In: *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998, pp. 65-76. Disponível em: <<http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/ocinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em 29 de abril de 2022.

⁷² Manuel Puig e sua mãe costumavam assistir ao menos cinco filmes por semana quando viviam na cidade argentina de General Villegas. Ver reportagem documental “Soy lo que soy”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WNZ8KxNxxUg>>. 21 jul 2015.

Estamos tratando da relação entre literatura e cinema, especificamente, no entanto, sabemos que, com a pandemia da COVID 19, e o isolamento, ir ao cinema deixou de ser um hábito social. Com as pessoas em casa por mais de dois anos, a internet, juntamente com os canais de televisão a cabo e as plataformas de *streamings* possibilitaram uma gama de acesso a produções cinematográficas, séries, documentários, festivais e outros, sem sair de casa. Inevitavelmente, o fascínio pelas imagens é outro, porém, as variadas alternativas acessíveis hoje certificam o que Agamben diz.

⁷³

Utilizamos como fortuna crítica alguns estudos defendidos e publicados anteriormente sobre os romances de Puig e Abreu. A tese de Anselmo Peres Alós, intitulada *A letra, o corpo e o desejo: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly* (2007), foi um dos trabalhos que mais contribuíram para a composição dessa pesquisa. Posteriormente, a tese foi publicada em livro. Consultar: ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

⁷⁴ *O Grande Amor* (*Die Grosse Liebe*), lançado em 1942, encena a história romântica entre o piloto Paul Wendlandt e a cantora Anna Holberg. Dirigido pelo cineasta alemão Rolf Hansen, o filme compõe um dos mais de 900 lançamentos da UFA (Universum Film AG), fazendo parte do apogeu da companhia cinematográfica alemã, a partir da segunda metade dos anos 30. Apesar de ser conhecida na História por ter sido nacionalizada e utilizada como produtora de filmes de propaganda nazista, a UFA lançou memoráveis clássicos do cinema mundial: *Nosferatu* (1922); *Metropolis* (1927) e *O anjo azul* (1930), estrelado por Marlene Dietrich que dá vida à Lola, uma cantora de cabaré. Nota-se, mais uma vez, a figura artística de uma cantora, representação performática marcada nos dois romances analisados. Atualmente, a

[...] estava em Nova York fazendo uma pesquisa na biblioteca sobre propaganda nazista (na biblioteca da rua 42 tem todo esse passado, com o filtro de Franco, está tudo traduzido para os franquistas, para que eles acessassem esses recursos) -, estava vendo isso para preparar o filme alemão do romance. (PUIG *apud* ROMERO, 1999, tradução livre)⁷⁵.

Na nota de rodapé, durante a narração de *Destino*, soubemos que “[...] a diva máxima da canção francesa”⁷⁶ recebeu um convite para trabalhar na Alemanha, e o recurso paratextual, em formato de documento oficial, indica tratar-se de uma produção com temática nazista: “Serviço publicitário dos estúdios Tobias-Berlín, destinado aos exibidores internacionais de seus filmes, referente à superprodução *Destino*”. (PUIG, 1981, p. 72). Ao explorar a Alemanha, Leni Lamaison conhece o oficial Werner e é conduzida com fascínio pela história alemã e pelo discurso nacionalista-socialista do amante, de que nesse período, o Reich prosperava enquanto uma dita minoria, como os judeus, impedia que o progresso avançasse ainda mais. Defesa endossada também pelos defensores da ditadura militar brasileira, e da argentina, conforme declaração do autor argentino:

Tenho muito interesse por esse período da história alemã, porque vejo essa intensificação de uma atitude autoritária como algo latente na Argentina. Na Argentina certas propostas autoritárias têm aceitação, atraem e aí vem toda essa prática machista muito natural. Por isso me interessei em mostrar isso, porque fiz tudo com base em uma pesquisa de documentos de propaganda nazista, traduzidos para o espanhol pela embaixada espanhola em Berlim durante esses anos. E me parecia que na Argentina tudo isso tinha que encontrar um eco, um interesse. Nos documentos havia referências muito claras à situação da mulher. Nada é inventado quanto ao que está dito ali: “A mulher não merece estar no parlamento”, “a mulher que deu onze filhos deu mais que qualquer mulher em qualquer campo de batalha”. Eu dediquei tudo isso exclusivamente aos meus compatriotas, então não foi uma estratégia

UFA recebeu novo nome, Babelsberg, e continua na produção fílmica, inclusive de parte de *Bastardos Inglórios* (2009), do cineasta estadunidense Quentin Tarantino, sobre um grupo de judeus que matava nazistas em plena Segunda Guerra Mundial. Consultar: COELHO, Luciana. *Bastarda gloriosa*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 8 nov. 2009. Caderno +mais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0811200914.htm>. Acesso em: 13 jun. 2022.

⁷⁵ Do original: [...] estaba en Nueva York haciendo una investigación en la biblioteca sobre propaganda nazi (en la biblioteca de la calle 42 tienen todo eso pasado por el filtro de Franco, está todo traducido para los franquistas, para aplicar ellos los recursos) -, estaba viendo eso, para prepararme para la película alemana en la novela (PUIG *apud* ROMERO, 1999).

⁷⁶ O universo da música também ocupa a narrativa do filme imaginário *Destino*. No cinema, *O Grande Amor* (*Die Grosse Liebe*), a personagem cantora é interpretada por pela atriz, e diva, sueca Zarah Leander. Para melhor contextualização dos filmes sobre O Terceiro Reich, consultar a dissertação de mestrado: NOGUEIRA NETO, Hugo. *A forma flutuante: desejo e doutrina nos filmes do Terceiro Reich*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-19032018-110458/>. Acesso em: 02 mar. 2023.

com a censura, pelo contrário. Isso foi uma das coisas que lá na Argentina mais podia incomodar naquele momento. (PUIG, 2002, p. 628).

Ao ignorar o apelo de propaganda nazista do enredo, Molina ocupa-se do tom melodramático dos encontros entre a cantora francesa, e espiã, Leni Lamaison e o oficial alemão do Terceiro Reich, Werner, que “começam a se amar com loucura” (1981, p. 65), na descrição inicial do quarto capítulo. Essa “loucura” encaixa-se na definição tanto do sentimento de paixão desmedida quanto na traição da protagonista, dividida entre o compromisso político com seu país e o romance com um nazista. Nesse momento, Valentín faz um alerta sobre o teor temático do filme e o perigo em querer fugir tanto da realidade, movimento que, segunda a personagem, leva à “alienação”. Molina reage como a mocinha da história, e responde em tom romântico: “[...] porque enquanto estou aqui *trancafiado* não posso fazer outra coisa senão pensar em coisas bonitas para não ficar *louco*”, e continua, mas agora posicionando-se no gênero feminino: “- Que me deixe fugir um pouco da realidade, para que ficar ainda mais desesperado? Quer que eu fique *louca*? Porque bicha já sou.” (PUIG, 1981, p. 69, grifos nossos). Por fim, Valentín sentencia “E fugir assim da realidade pode ser um vício, é como uma droga”, para logo adiante, assumir tanto esse estado de fora do lugar, de deslocamento, fuga do que é ‘real’, pois está fascinado pela narrativa inventada, quer saber sobre a história de amor e guerra, mesmo que os princípios de *Destino* subvertam sua ideologia política. O que Valentín ainda não assume é que também tem a necessidade de sair da condição de prisioneiro físico e sentir-se livre na esfera imaginária.



Figura 4. Capa e frames de *O Grande Amor* (*Die Grosse Liebe*, 1942). Alemanha. Direção: Rolf Hansen.

Leni encontra-se numa encruzilhada identitária: nascida em Alsácia - cidade francesa que teve domínio alemão ao longo da história –, portanto, entre duas identidades (franco-germânica), a personagem não pertence a nenhum lugar. Esse entremeio, entre-lugar, é também a condição de Irena, a mulher pantera, como narra Molina:

[...] ele percebe que é *estrangeira* pelo sotaque. A moça conta que é uma refugiada, estudou belas-artes em Budapeste, ao estourar a guerra embarcou para Nova Iorque. *Ele lhe pergunta se sente falta de sua cidade. É como se passasse uma nuvem pelos olhos dela, toda a expressão do seu rosto se escurece, e diz que não é de nenhuma cidade, vem das montanhas, lá pela Transilvânia.* (PUIG, 1981, pp. 08,09, grifos nossos).

O fato de Irena ser estrangeira a coloca à margem social, atípica, além de ocupar o lugar de fera castradora. Já Leni enquadra-se na definição de estrangeira traidora, a exemplo do mito bíblico da estrangeira Dalila que, para proteger seu povo - os filisteus, seduz e trai Sansão ao cortar seus cabelos, objeto de domínio de sua força. Embora transgressoras, Leni e Irena não escapam à morte. Compreendemos o deslocamento territorial das personagens de Manuel Puig, uma vez que o autor também se insere nesse não-lugar, desde que saiu da Argentina e passou mais tempo de sua vida em outros países, inicialmente para estudar cinema e depois, na condição de exilado.

Outra característica que compõe a estética de *Destino* é o excesso de elementos que integram os cenários do filme e que remete à tendência estética do *kitsch*, uma vez que reformula, esteticamente, velhas tradições culturais como a *habanera*⁷⁷, ritmo cantado por Leni em seus espetáculos. Em seu artigo “A utopia do kitsch: literatura e arte latino-americana no final do século XX” (2017), Lidia Santos faz um importante estudo sobre as estéticas *kitsch* e *camp*, este último a partir do conceito de Susan Sontag (1966). Para a pesquisadora, Manuel Puig insere-se nesse cenário artístico como

[...] um dos pioneiros do uso do kitsch e do cursi na literatura da América Latina. Citando, parodiando e reciclando o clichê e o “mau gosto”, sua entrada na cena intelectual argentina promove uma espécie de “tradição do velho” como resposta à “tradição do novo” presente na estética de ruptura herdada do alto modernismo. Tradição que lhe chegava pelo cinema norte-americano e pelo rádio, na província onde nascera, fazendo-o, por exemplo, reciclar o tango, na época caído já em desgraça na cosmopolita capital de Buenos Aires (SANTOS, 2017, p. 08).

A essência do *kitsch* baseia-se na noção de alteridade, a condição do que é outro, do que é distinto. No mercado de consumo, embora adquirindo um produto de qualidade inferior, falsificado ou cópia, reprodução de uma arte, por exemplo, a aquisição satisfaz o desejo pela premissa da imitação, da ideia de ter consumido parte do que parece ser inalcançável. No ensaio “Kitsch: um problema ético-estético” (1972), o pesquisador Antonio Alexandre Bispo associa a expressão à cafonice e define como “um termo usual nos meios artísticos para designar produto artístico barato, sem maior valor estético, de mau gosto. [...] com o sentido de ‘fazer dinheiro’.” Ou seja, se é um produto voltado ao mercado, “precisa agradar, conquistar, cativar e prender a atenção do maior número possível de pessoas.”⁷⁸ Nessa definição, compreende-se melhor a origem histórica do termo, relacionada à ascensão da burguesia versus queda da aristocracia, à industrialização, ao consumo exacerbado e ao enriquecimento da sociedade, mesmo que em níveis bastante desiguais. É esse deslocamento do que é contrário que identificamos

⁷⁷ *Habanera* é um ritmo dançante afro-cubano, considerado um dos primeiros produtos culturais de exportação para a Europa. A escolha desse gênero musical não é aleatória, pois interliga-se à forma híbrida do romance puigiano em *O beijo da mulher aranha*. Segundo Alejo Carpentier, musicólogo e escritor cubano, a *habanera* marca de modo abrangente, enquanto produto cultural, a relação entre a Europa e as Américas, a “alta cultura” e a “baixa cultura” (CARPENTIER, 1979). Consultar: CARPENTIER, Alejo. *La musica en Cuba*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

⁷⁸ BISPO, Antônio. *Kitsch: um problema ético-estético*. 1972, s/p. Disponível em: [Kitsch: Problema Ético-Estético \(1972\). A. A. Bispo \(akademie-brasil-europa.org\)](http://Kitsch: Problema Ético-Estético (1972). A. A. Bispo (akademie-brasil-europa.org).). Acesso em 10/02/2023.

na literatura puiguiana, como no diálogo em que Valentín questiona o gosto duvidoso de Molina por eleger *Destino* seu filme favorito.

[...]

- Por que é que você gosta tanto? Está todo arrebatado.
- Se me mandassem escolher um filme para ver de novo eu escolheria esse.
- E por quê? *É uma imundície nazista, ou você não percebe?*
- Olha... é melhor eu calar a boca.
- Não cala. Fala o que você ia falar, Molina.
- Chega, vou dormir.
- O que foi?
- Por sorte não tem luz e eu não tenho que olhar para tua cara.
- Era isso o que você queria dizer?
- Não, *que a imundície pode ser você e não o filme*. E não fala mais comigo.
- Desculpa.
- ...
- De verdade, desculpa. Não pensei que você fosse se ofender desse jeito.
- *Você me ofende porque pen... pensa que não... não percebo que é propaganda na... nazista, mas se eu gosto é porque está bem feito, além disso é uma obra de arte, você não sabe por... porque não viu.*
- Você está louco, vai chorar por causa disso?

[...]

- E não pensa que estou chorando por tua causa. Foi que me lembrei... dele, *de como seria bom estar com ele*, e falar com ele sobre tudo isto... isto que eu gosto tanto, em vez de falar com você. (PUIG, 1981, pp. 51, 52, grifos nossos).

Enquanto o primeiro está preocupado com seus ideais e o viés político do enredo, o contador de filmes agarra-se à estética, composta pelos elementos *kitsch*, sendo que um desses aspectos é a idealização de um amor trágico, impossível, entre Leni e o oficial alemão, antecipando o final igualmente fatídico dos prisioneiros. Molina ofende-se porque é atacado, novamente, pelo companheiro que o trata como sujeito ingênuo, alienado, incapaz de perceber questões para além do sentimentalismo e da estética romântica e dramática. A dualidade, o jogo estratégico do duplo na composição *kitsch* puiguiana parece relacionar-se à discussão canônica nas artes, e na própria literatura, do que é considerado como “alta” ou “baixa” literatura, “alta” ou “baixa” cultura, “belo” ou “feio”, “bom” ou “mau gosto”, ambiguidades balizadas, ainda (?), pela noção de classe social, pressupondo que o público consumidor desses produtos seja o popular, a massa.

Ela lhe dedica toda noite suas canções em cena, sobretudo uma. É uma *habanera*, o pano vai se levantando e entre as palmeiras feitas de papel prateado, como o do cigarro, sabe?, bem, atrás das palmeiras se avista

a lua cheia bordada de lantejoulas que se reflete no mar feito de uma fazenda sedosa, o reflexo da lua também é bordado de lantejola. Há um cais tropical, um cais de uma ilha, e a única coisa que se ouve é o vaivém das ondas, que a orquestra imita com maracas. E tem um veleiro luxuosíssimo, imitado em cartão, mas que parece de verdade. Um homem maduro de têmporas grisalhas muito alinhado no leme, de boné de capitão e fumando um cachimbo, e um foco fortíssimo ilumina de repente ao lado dele a portinha aberta que dá para as cabines e lá aparece ela, muito séria, olhando o céu. Ele lhe faz uma carícia, mas ela se esquiva. Está com o cabelo solto, repartido no meio, um vestido comprido de renda preta, mas não é transparente, sem mangas, duas alças fininhas e mais nada, saia vaporosa. Aí começa a orquestra com uma espécie de introdução e ela avista um rapaz da ilha que arranca, na praia, uma flor de uma planta de orquídeas selvagens, e sorri e como que pisca o olho para a moça da ilha que se aproxima. Ele põe a flor no cabelo dela e a beija, abraçam-se e vão para a selva escura, sem perceber que a flor caiu do cabelo da moça. E aparece um primeiro plano daquela orquídea selvagem mas finíssima, caída na areia, e em cima da orquídea vai surgindo esfumada a cara de Leni, como se a flor se transformasse em mulher. Então levanta-se um vento meio de temporal mas os marinheiros gritam que é favorável e o veleiro vai partir e ela desce pelo cais até a areia, e levanta a flor que é bela, feita de veludo. E canta. (PUIG, 1981, p. 65).



Figura 5. *Alla en el Trapiche* (1943), Colômbia.

Diretor: Roberto Saa Silva.

Fonte: <https://echandoflorescine.wordpress.com/2016/05/18/alla-en-el-trapiche/>

Os detalhes minuciosamente descritos por Molina na cena em que Leni se apresenta nos remete à plasticidade musical e tropicalista do popular, e ao mesmo tempo

clássico, *Alla en el Trapiche*⁷⁹, comédia colombiana de 1943, dirigido pelo diretor chileno Roberto Saa Silva, a partir do roteiro de Gabriel Martinez. O simulacro da descrição cênica de Leni no palco ressurgue quase 50 anos depois, mais moderno e caracterizador, em *Tacones Lejanos (De Salto alto)*, filme de Pedro Almodóvar, de 1991. Na obra almodovariana, no entanto, a personagem cantante, Letal (interpretada por Miguel Bosé), é uma *crossdresser*, que segundo definição da pesquisadora travesti Pietra Azevedo, “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” (2020, p.04)⁸⁰. Letal, na performance de cantora de cabaré, homenageia a personagem Becky del Páramo (Marisa Paredes) e faz sua apresentação em um cenário bastante similar à descrição do palco em que Leni encena seu espetáculo. A composição melodramática e os elementos *kitsch* na construção romanesca de Puig torna-se, digamos, pioneira do que veremos nos filmes do cineasta espanhol, especialmente os produzidos a partir dos anos noventa. Soma-se a essa característica estética, o fascínio do espanhol com as obras de Manuel Puig.



2.3.2 Notas de rodapé no projeto literário de Manuel Puig e Caio Fernando Abreu

Inicialmente, justificamos que o estudo das notas de rodapé em *O beijo da mulher aranha* não seria um elemento de análise, no entanto, no andamento dessa pesquisa e comparando as notas desse romance com as outras obras de Manuel Puig, e mesmo com o conjunto das obras de Caio Fernando Abreu, concluímos ser imprescindível a exposição desses longos paratextos. Alguns aspectos influenciaram para tal decisão, sendo a

⁷⁹ *Alla en el Trapiche* (1943) é uma comédia musical que narra a história de Dora, filha do dono de uma fazenda, El Trapiche. Predestinada a se casar com um herdeiro de outra fazenda próxima à da sua família, Dora pede ao pai para viajar aos Estados Unidos. Lá, conhece o compatriota Leonardo, com quem vive uma tórrida paixão. De volta a terra natal, Dora enfrenta problemas, pois o pai havia hipotecado as terras para a viagem da filha, e agora precisa resgatar a fazenda. Os elementos dramáticos, e estéticos, de *Alla en el Trapiche*, assim como a história de amor entre Leni e Werner, são perpassados pela música popular, tal qual a *habanera* cantada pela francesa em *Destino*.

⁸⁰ A pesquisadora faz uso da expressão *cdzinha* (abreviação “abrasileirada” de *crossdresser*), ao se referir às interlocutoras de sua pesquisa. Para ela, a terminologia travesti, citando Kulick (2008), é uma figura latino-americana, sendo o Brasil um dos países centrais do continente, desta forma, *cdzinha*, criada em português é mais comum e amplamente utilizada pela comunidade das travestis, ao invés de *crossdresser*, na sua origem. AZEVEDO, Pietra. Fazendo a linha *cdzinha*: performance transidentitária de *crossdressers* brasileiras em Lisboa/PT. *Equatorial*, v.7n.12| jan/jun 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/18510/12556>. Acesso: 21 de janeiro de 2023.

primeira delas: a inclusão de um narrador “externo”, pois o romance é composto, em sua maioria, de diálogos entre os protagonistas, Molina e Valentín, entretanto, as teorias apresentadas e o filme de propaganda nazista conectam-se aos diálogos. Além disso, há uma urgência na busca pelas causas, origem da homossexualidade, como necessidade de esclarecer as mudanças conceituais em vários campos do conhecimento e das instituições sociais.

Em *The Buenos Aires affair* há uma significativa quantidade de notas, vinte e seis ao total, mas reduzidas em extensão comparadas com *O beijo*, e, embora, também, conduzidas por um narrador distinto ao do corpo narrativo, obedece à gradação orgástica da personagem Gladys. É função do narrador conduzir a velocidade do orgasmo, interferindo na densidade do prazer, em notas sequenciais curtas e cruas. Dessa forma, os narradores das notas interferem e interligam-se à diegese; essa vinculação não acontece nas notas de rodapé das obras de CFA. Nos demais romances de Manuel Puig, *Boquinhos pintadas*, *Sangue de amor correspondido*, *Cai a noite tropical*, e nos roteiros filmicos de *A cara do vilão* não constam notas ao pé da página. Entretanto, em *Boquinhos pintadas* há interferência do narrador ao final das cartas que compõem alguns dos dezesseis fascículos, como o autor preferiu nomear, considerando o romance como folhetim. No final de uma das missivas trocadas entre as personagens Juan Carlos e Nené, há a descrição da cena do local em que se encontra a personagem, no sanatório. Esses trechos facilmente poderiam ocupar as notas de rodapé, pelo sentido de asterisco, aspas de explicação que justificam a personalidade da personagem, além de esclarecer a linguagem de Juan, com erros de ortografia e gírias portenhas, como na parte em que descreve a revisão de texto feita por um colega. Essa estrutura ocupa o espaço entre uma e outra carta seguinte no fascículo, sendo mais uma peça da colagem estruturada e organizada pelo autor na composição desse romance.

Cosquín, sábado, 27 de julho de 1937.

MINHA QUERIDA:

Tenho diante de mim a tua carta, com o a esperei, está datada de sexta-feira última, 8, mas o selo do correio de Vallejos é do dia 10, por que demoraste tanto em despachá-la? Como verás, estou por conta. [...] Escreva-me logo, seja boazinha, e não demore, como da última vez, em pôr a carta no correio.

Te espera, impaciente, e te beija muito

TEU JUAN CARLOS

Em tempo: esqueci de lhe dizer que tenho aqui no sanatório um bom amigo, da próxima vez te falarei dele.

Sob o sol da varanda, arruma seus rascunhos, empurra o cobertor para um lado e deixa a espreguiçadeira. Dirige-se ao quarto número 14. No corredor, troca um quase imperceptível olhar com uma jovem enfermeira. O doente do quarto 14 recebe-o com alegria. Em seguida, dispõe-se a corrigir a ortografia das três cartas: a primeira – apenas meia folha – dirigida a uma senhorita, a segunda – de duas folhas – dirigida à irmã, e a terceira – de seis folhas – dirigida a outra senhorita. Em seguida há uma longa conversa, durante a qual o visitante narra quase toda a história de sua vida. (PUIG, 2004, pp. 100, 103, grifos nossos).⁸¹

Caio Fernando Abreu dispensou o recurso paratextual excessivo, salvas raras exceções, em alguns contos, no conjunto de suas obras. Nos romances *Limite branco* (1971) e *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990); e nos livros de contos *Inventário do irremediável* (1970); *Pedras de Calcutá* (1977) e *Ovelhas negras* (1995), as notas são inexistentes. Em *O ovo apunhalado* (1975), existem duas notas que identificam autoria nos contos “Cavalo branco no escuro” – em rápida referência à Maria Lídia Magliani, responsável pelo trecho grifado na narrativa -, e em “O ovo apunhalado”, quando cita *Imagine*, canção de John Lennon, insistindo a atenção do leitor na letra da música. A maior incidência de notas informativas está presente em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), a primeira delas logo na abertura do livro, indicando possibilidades de leitura com “treze histórias independentes” ou como “romance-móvil”, uma espécie de romance desmontável, conforme explicação do próprio autor.

A poeta Ana Cristina César (amiga íntima de Caio F.) é identificada nas notas em dois contos de *Os dragões*: “Linda, uma história horrível” – informando que o verso do poema na narrativa encontra-se em *A teus pés*, livro de 1982 – e “A outra voz” – neste conto, as narrativas poéticas de Caio F. e Ana Cristina César imbricam-se com trechos de *Inéditos e Dispersos* (1985), compilado dos escritos de Ana C. -. Duas notas atribuem autoria aos trechos de poesia e música, respectivamente, a Ricardo Redisch, com o livro de poemas *Quem se debate é afogado* (1980), e a “São João, Xangô menino”, canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ainda em *Os dragões*, outro poeta é referenciado nas notas, Antonio Augusto Caldasso Couto, com versos inéditos incluídos na narrativa de “O rapaz mais triste do mundo”. Na novela “Bem longe de Marienbad”, publicada nos

⁸¹ O grifo em itálico destaca a interferência do narrador pós-carta, na edição traduzida para o português, de 2004, da editora José Olympio, não há essa marcação, mas na versão original, o autor evidencia o itálico para distinguir da matéria textual epistolar.

anos noventa, o refrão da canção “Marienbad”, transcrito na narrativa, é atribuído à Barbara e F. Wertheimer na nota.

Já em *Morangos Mofados* (1982), as notas aparecem nos contos: “O dia em que Urano entrou em Escorpião”, em que cita Ernest Becker, *A negação da morte*, e André Barbault, *Astrologie* - autores e obras das citações apresentadas na narrativa -; e “O dia que Júpiter encontrou Saturno” - identifica o poeta Henrique do Valle e o livro *Vazio na carne*, referência do trecho poético transcrito na história -. Ainda em *Morangos Mofados*, um de seus contos mais conhecidos e adaptados para o teatro, “Aqueles dois”, a terceira e última nota do livro identifica o filme citado no sedutor diálogo entre os protagonistas Saul e Raul. Trata-se do filme *Infâmia*, conforme a nota, dirigido por William Wyler, do original *The Children’s Hour*, adaptado da peça de Lilian Hellman. (ABREU, 2019, pp. 27, 139, 148).⁸²

Diferentemente da estratégia utilizada em *O beijo*, em que as notas servem à narrativa justificando com diversificadas e complexas referências, as três notas de rodapé de *Morangos Mofados* aparecem apenas como sucintas bibliografias para consulta, no entanto, a história imbrica-se com as referências citadas. Para exemplificar essa relação diegese-nota-diegese, retomamos ao conto “Aqueles dois”, em que narra a relação de amizade entre dois colegas de uma repartição pública. Com afinidades e interesses artísticos em comum, a amizade entre Raul e Saul evolui, sugerindo um romance sutil sob a sombra de amizade profunda. Alheios aos olhares intimidadores e às piadas do ambiente de trabalho, as personagens não escapam à impunidade e são demitidas da firma com hostilidade pelo chefe: “os dois ouviram expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral.” (ABREU, 2019, p. 154).

Expressões violentas tão amplamente repetidas nas teorias apresentadas no romance de Manuel Puig para condenar a homossexualidade, “Aqueles dois” esclarece porque é uma “história de aparente mediocridade e repressão”, como adianta o resumo abaixo do título. Publicado no começo dos anos oitenta, em plena ditadura militar brasileira, o conto ainda dialoga com *Infâmia*, clássico hollywoodiano de 1961, protagonizado por Audrey Hepburn e Shirley MacLaine, nos papéis de duas amigas

⁸² Nos contos presentes em *Morangos Mofados*, além das notas citadas, há um outro recurso agregador à narrativa, espécie de subtítulos entre parênteses que acompanham os títulos: “O dia em que Urano entrou em Escorpião (Velha história colorida); “O dia que Júpiter encontrou Saturno (Nova história colorida)” e “Aqueles dois (História de aparente mediocridade e repressão)”, sendo que as duas primeiras se complementam continuamente.

professoras que vivem juntas e dirigem um internato. Tal qual no conto de CFA, a história de ‘amizade’ entre as protagonistas é sutil, uma vez que os Estados Unidos, nesse período, também sofriam com a censura política nas artes e na literatura. A personagem de MacLaine, na obra cinematográfica, não suporta a repressão social e ela mesma condena o sentimento pela companheira, sentindo-se “suja” e inadequada; em clara alusão à homofobia estrutural, comete suicídio. Em oposição ao drama americano, “Aqueles dois” transgride ao transferir a infelicidade aos outros, aos colegas de repartição, em um final com influência clariceana: “Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro [...], ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram.” (ABREU, 2019, p. 154).

ROTEIRO III

CORPOS TRANSGRESSORES EM TRÂNSITO



3.1 TRANSGREDIR PARA RESISTIR: RESTOS DA DITADURA MILITAR

Transgredir, no Brasil, torna-se ação ainda mais desafiadora, especialmente nos últimos anos pela gestão política conservadora e de extrema-direita. No início do ano de 2020, pretendeu-se censurar quarenta e três títulos literários nacionais e canônicos, além de autores da literatura universal. Antes dessa tentativa de cerceamento, houve outras da sociedade civil e, inclusive, da gestão municipal que tentaram proibir livros didáticos que ilustravam genitália masculina no conteúdo de ciências ou mesmo por tratar de diversidade sexual⁸³. Autores como Machado de Assis, Rubem Alves (todos os livros desse autor foram considerados “inadequados às crianças e aos adolescentes”), Franz Kafka, Mário de Andrade e tantos outros seriam os responsáveis pelos textos subversivos e “impróprios”.

No topo da lista proibida, dentre as obras selecionadas pela secretaria de educação de Rondônia, está a coletânea *O melhor de Caio Fernando Abreu*. Essa antologia de contos e crônicas compõe um dos títulos do projeto editorial de comemoração de aniversário da Editora Nova Fronteira. Qualquer obra do escritor já seria uma escolha emblemática, uma vez que, insistentemente, dedicou-se a tratar de temas e personagens invisibilizados socialmente. Utilizando-se de metáforas e de uma linguagem marcada pela poeticidade, Caio Fernando Abreu abordou a repressão reiteradamente, sobretudo em três títulos publicados nas décadas de setenta e início dos anos oitenta: *O ovo apunhalado*; *Pedras de Calcutá* e *Morangos Mofados*. Dessa seleção, o conto “Garopaba mon amour” destaca-se por ser uma narrativa fragmentada ou construída por cortes cinematográficos em que se mescla a liberdade, simbolizada pelo estilo de vida *hippie*, e a repressão, descrita pelas sessões de tortura sofridas pela personagem protagonista. A marcação

⁸³ Para mais informações, ver reportagem “Censura de livros expõe “laboratório do conservadorismo” em Rondônia”. *El País*. REGIANE OLIVEIRA São Paulo 07 fev. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-02-08/censura-de-livros-expoe-laboratorio-do-conservadorismo-em-rondonia.html>>. Acesso em: 11 jun. 2022.

temporal da ação presente e as memórias de violência no passado lembram que o direito à sexualidade sempre foi negado, seja em plena ditadura militar, seja no atual cenário da educação brasileira.

Talvez não seja equivocado afirmar que a ficção brasileira das duas últimas décadas é uma «ficção em trânsito», pelo fato de ir deixando de lado elementos temáticos que a acompanharam desde a sua formação, incorporando outros que ainda estão se consolidando.

De fato, pois, terminou o regime militar, em 1985, percebe-se que, além de já estabelecer um íntimo tête-à-tête com o mercado, ela abandona a «literatura de resistência» predominante na década anterior, em grande parte comprometida com um ideário de esquerda —com seus testemunhos, confissões, romances, reportagem— introduzindo outras soluções temáticas: a questão das minorias (incluam-se aí as mulheres, os negros e os homossexuais) e o universo das drogas, da violência e da AIDS. Trata-se, nesse caso, de um abandono relativo, pois a resistência de certa forma ainda pulsa, só que agora menos politizada e mais fragmentária, bem menos esperançosa e mais que nunca centrada nas cidades (PELLEGRINI, 2002, pp.160, 161).

A exemplificação da tentativa de censura a livros literários na região norte do país ilustra como o Estado, ainda que em um sistema democrático, e ainda passados trinta e sete anos da redemocratização e fim do governo militar, ousa impedir o acesso de jovens a vivências literárias que podem, inclusive, servir de reconhecimento, a exemplo de Jacyr/Jacyra, adolescente negro/a de *Dulce Veiga*. Para além dos estereótipos atribuídos à personagem, a performance de gênero é o principal elemento de identificação dos leitores jovens desse romance. Reconhecer-se nas representações, artísticas e literárias, de figuras que estão à margem social é, de certo modo, libertar-se da condição de aprisionamento imposta por agentes do Estado.



3.2 O PASSADO É UMA CILADA: TRANSGREDIR ATRAVÉS DOS TEMPOS

Os anos de chumbo, figura de linguagem utilizada ao longo das décadas para denominar o período de repressão vivenciado na América Latina, esteve presente na literatura todo esse tempo, inclusive na efervescência da ditadura militar (1964-1985). No Brasil, e principalmente nos países latinos mais atingidos por esse regime autoritário, a resistência encontra fôlego na ficção. *O beijo da mulher aranha* foi publicado na Argentina no ano em que ocorreu o golpe militar liderado pelo General Jorge Rafael Videla, em 1976, e que se estendeu até 1983. Como já salientado anteriormente, *Onde*

*andar*á Dulce Veiga, de Caio F., é um romance com contexto pós-ditadura militar e início da redemocratização, por outro lado, ainda muito ambientado pelo cenário de instabilidade política e sequelas desse período.

No artigo, “Sobre a escrita como abrigo e resistência”⁸⁴, a professora e crítica literária Regina Dalcastagnè apresenta diversificadas resenhas de obras contemporâneas que contemplam o período da ditadura militar brasileira. A autora cita livros como: *K. Relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, que inclusive teve partes incluídas nos relatórios da CNV (Comissão Nacional da Verdade), em que consta o depoimento do ex-delegado de polícia, que revela o destino dos corpos da professora da USP, Ana Rosa e de marido, Wilson Silva, assassinados e incinerados; *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, e tantos outros que compõem uma rica bibliografia sobre “os anos de chumbo” no Brasil. Regina Dalcastagnè justifica a necessidade de revisitar essas obras publicadas, diante do cenário político que se estabeleceu no Brasil dos últimos anos:

Tentativas de censura similares ocorreram em exposições de arte, em conferências, em programas de radiodifusão, em inúmeros espaços culturais e acadêmicos. A ditadura é, atrás apenas das discussões sobre gênero e sexualidade ligadas à emancipação feminina e às demandas de reconhecimento da população LGBT, o maior tabu para a extrema-direita. (DALCASTAGNÈ, s.d., s.p.).

Dentre os diversos títulos, divididos entre autores e autoras, Dalcastagnè não destaca nenhum que contemplasse a comunidade LGBT, seja pela autoria, seja pela representação de personagens. Seguindo a mesma linha de seleção que a pesquisadora fez, e fazendo jus ao legado literário e de militância política e de gênero, citamos Cassandra Rios, escritora paulistana ainda à margem da crítica literária brasileira, apesar da sua extensa obra e de luta incessante em defesa da liberdade. Dos mais de 50 títulos publicados, pelo menos 36 deles foram censurados no País, especialmente por

⁸⁴ DALCASTAGNÈ, Regina. Sobre a escrita como abrigo e resistência. *Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco*, s. d.

Disponível em: <<http://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%A3o-impressa/edicoes/1364-2015.html>>. Acesso em: 02 de novembro de 2022. Dalcastagnè também publicou uma lista de obras literárias brasileiras que têm como contexto, a ditadura militar, dentre elas, está o romance *Onde andar*á Dulce Veiga?. Disponível em: <<https://suplementopernambuco.com.br/artigos/2962-uma-lista-de-narrativas-da-ditadura,-por-regina-dalcastagn%C3%A8.html>> Acesso em: 02 de novembro de 2022.

considerarem sua literatura “nociva”⁸⁵, e por associar o conteúdo erótico das narrativas ao comunismo.

Cassandra Rios foi recordista em vendas de livros, alcançando a marca de 1 milhão, em 1970, à frente de Clarice Lispector, Jorge Amado e Érico Veríssimo. Rotulada pelo regime como “escritora maldita”, principalmente por resistir às constantes perseguições, a autora se inscreve na chamada literatura de resistência e, também, por ser uma das transgressoras daquela geração. Das dezenas de romances, *Uma mulher diferente* (1968), publicado inicialmente em 1965, destaca-se pela protagonista, porque desvenda logo nas primeiras linhas, o assassinato de uma personagem travesti, encontrada boiando em um rio e identificada por dois rapazes que a encontraram como “uma belíssima loira”. Não resta nenhum mistério sobre a identidade de gênero dessa “mulher diferente”, Ana Maria, a trama, na verdade, busca identificar quem, afinal, é o assassino. Envolta pelo suspense policial, a narrativa transgride os limites da linguagem, definindo a vítima como “mulher”, uma vez que, nessa época, a palavra transexualidade, ou mesmo a identificação como travesti, não era usual. O protagonismo de uma personagem transexual, embora morta, em um romance dos anos sessenta, é muito significativo, apesar da tentativa de apagamento pela censura política e pelo tabu social quanto ao gênero não tradicional. Caio Fernando Abreu, em carta destinada à Jacqueline Cantore, em 24/6/1981, conta sobre o impacto que teve ao encontrar com a escritora: “Fiquei paralisado. Afinal, é um mito.” (ABREU, 2018, p. 21).



3.3 MOLINITA: A MULHER ARANHA ROMÂNTICA

Se Deus é menina e menino
Sou Masculino e Feminino...
Vou assim todo o tempo
Vivendo e aprendendo.

Masculino e Feminino, Pepeu Gomes.

⁸⁵ G1. *Quem foi Cassandra Rios, a escritora mais censurada da ditadura militar*. Coluna Pop & Arte, 31 mar. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/03/31/quem-foi-cassandra-rios-a-escritora-mais-censurada-da-ditadura-militar.ghtml>. Acesso em 02 nov. 2022.

Os (des)limites de identidade de gênero vêm sendo abordados na literatura ocidental há muito tempo. Um exemplo dessa representatividade é a inquietante novela *Sarrasine*, do escritor francês Honoré Balzac (1799-1850), publicada na primeira metade do século XIX. Originalmente lançada na *Revista de Paris*, em 1830, a curta narrativa é dividida em duas partes: na primeira, o narrador-personagem (não identificado) conhece uma jovem moça em um salão de festas e, ao passearem pelo espaço, a jovem assusta-se com a escultura de uma mulher. Nesse momento, fica claro para a moça, e para o leitor, que a história da estátua era desconcertante, tabu. No entanto, pela insistência da jovem, o narrador decide contar, desvendando, assim, a segunda parte: a paixão do escultor francês, Sarrasine, por um *castrato*, Zambinella. Fascinado pela voz e pela figura feminina, Sarrasine esculpe a estátua da amada. Após descobrir que a cantante é um homem, o escultor decide matá-la, mas é impedido e acaba morto a golpes de espada pelos soldados dos mecenas de Zambinella. Antes disso, Sarrasine, tomado pela fúria, tenta invalidar ou mesmo anular a figura por quem se apaixonou, não por ignorância, como bem expõe Roland Barthes em seu conjunto de ensaios *Masculino, feminino, neutro* (2004), mas pelo enigma do *inominável*, da *coisa*:

[...] o velhote amedronta como uma coisa cujo nome não se pode encontrar (provoca frio, não pode ser tocado), e Sarrasine morre assim que consegue dar a Zambinella seu verdadeiro nome; entre todas as coisas, ela é a mais terrível, ela é o *nada* (“*Não te matarei, pois não és nada*”). (BARTHES, 2004, p. 236).

Felizmente, nesse sentido, com o avanço de estudos sobre a identidade de gênero, a tentativa de invisibilizar personagens a exemplo de Zambinella, na literatura, tem sido cada vez menor. Balzac, ao apegar-se à paixão pela ópera, resolve abordar o tema do gênero “indefinido” de forma muito pertinente, pois a figura do *castrato* era comum nesse século e estava associada à estética da voz. Os *castrati* eram cantores talentosos, nascidos homens, e geralmente oriundos de famílias pobres, porém submetidos à castração física antes da puberdade, para que atingissem a extensão vocal feminina nas óperas. Na Itália, os *castrati* passaram a formar o coral das igrejas católicas a partir do século XVI. Com o tempo, esse costume cultural foi gradativamente encerrado.

A escritora e musicista contemporânea, também francesa, Léonor de Récondo (1976-), publicou em 2017 o romance *Ponto Cardeal*. Com tradução para o português, no Brasil, em outubro de 2020, a história narra a transição de Laurent para Lauren, um pai de família tradicional que uma vez na semana resolve travestir-se de Mathilda, sua

persona feminina. Com o passar do tempo, insatisfeito, Laurent percebe que não pode viver incompleto e decide, então, completar toda a transição e enfim, tornar-se mulher. As obras de Récondo, Puig, Abreu, e tantas outras, não apenas enriquecem e difundem essas temáticas de gênero e sexualidade na literatura, mas também humaniza temas que, mesmo nos dias atuais, continuam invisibilizados, distorcidos ou sendo ridicularizados.

O narrador da crônica “Suspiros de domingo”, de Caio Fernando Abreu, publicada em *O Estado de S. Paulo*, de 18/3/1987, faz referência crítica à atuação de William Hurt⁸⁶ no papel de Molina e de como a representatividade da personagem de Manuel Puig no romance foi afetada na versão filmica. Atenta-se, ainda, ao singelo movimento, no filme, no qual Molina, ao sair do banho, enrola a toalha nos cabelos num movimento de sedução, reproduzindo a performance de Rita Hayworth no filme *Gilda*.

Por trás das palavras gordas, às vezes tem coisas bonitas acontecendo bem devagarinho [...]

Meu fim de semana continua com a reprise de *O beijo da mulher-aranha*. Viajo nos mínimos movimentos de William Hurt e o discretíssimo processo de *desveadização* de seu personagem Molina. Desde sua primeira aparição — enrolando uma toalha nos cabelos e jogando a cabeça para trás, num simulacro de Rita Hayworth, em *Gilda* — à medida que vai tomando consciência da realidade, sua afetação vai desaparecendo. O Molina assassinado por Aninha Braga na Praça da Sé deixou de ser apenas uma bicha cheia de esgares e trejeitos: tornou-se uma pessoa triste, quase solene na maneira como escolhe a solidariedade — mesmo mortal — para destino. *O amor — essa palavra tão esbelta — humaniza? E Molina aceita morrer pela palavra esbelta, não pelas palavras gordas.* (ABREU, 2012, pp. 118, 119, grifos nossos).

“Suspiros de domingo” faz alusão à performance de Molina no filme, em que o narrador identifica a “desveadização” da personagem de William Hurt. Na cena 1, por exemplo, o foco é a forma como a personagem feminina enrola os cabelos, em trejeitos de sedução que remetem à Rita Hayworth em *Gilda*, “a sua empregada preparou um

⁸⁶ William Hurt foi um ator estadunidense, heterossexual e cisgênero, que interpretou a personagem Molina na versão filmica de *O beijo da mulher aranha*, na segunda metade dos anos 1980. Apesar da elogiada dedicação à performance, hoje, Hurt encontraria resistência para ocupar o papel, uma vez que existe, nos últimos anos, uma reivindicação da comunidade LGBTQI+ para que atores e atrizes transexuais ocupem os papéis de personagens trans/travestis. O movimento combate o “Transfake”, fenômeno atribuído quando artistas cisgêneros (sujeitos que se identificam com o sexo biológico) interpretam personagens travestis/transexuais em manifestações artísticas culturais: no teatro, no cinema, na televisão, em séries e outras. Em 2018, o filme chileno *Una Mujer Fantástica* (2017) recebeu a estatueta do Oscar de 2018, de melhor filme estrangeiro, tendo como protagonista, pela primeira vez na história do cinema, uma atriz e cantora lírica transgênero. A chilena Daniela Vega interpretou Marina, uma garçonete e estudante de canto lírico transexual. O filme mostra os desafios vivenciados pela personagem, após presenciar a morte súbita do namorado, e sofrer, além do luto, acusações e agressões por parte da família dele.

banho de espuma para ela. A estrela pega uma toalha e a enrola na cabeça como um turbante. Suas unhas estão pintadas de rosa-pêssego. Ela desamarra seu robe de tafetá e o deixa escorregar suavemente por suas coxas até o chão de ladrilho. Sua pele brilha. Seu pequeno tornozelo toca a água perfumada, depois suas pernas sensuais. Até que finalmente todo o seu corpo é acariciado pela espuma...” (*O beijo da mulher aranha*, 1985, versão filmica, cena 1). Na narrativa puiguiana, Molina assume performances, as mais variadas possíveis, de atuação, de contação, de articulista, e de direção do próprio espetáculo. Como uma aranha, Molina tece, progressivamente, as redes de relacionamentos que articula para sobreviver e para proteger o amante. Pela linguagem, Molinita, carinhosamente chamado por Valentín na intimidade, cria estratégias para persuadir o Estado - na figura do diretor, e distrair o militante da sua condição política-ideológica em tempo integral.

A morte romântica de Molina, em *O beijo da mulher aranha*, ocorre em prol de um ideal político, mesmo que este seja a do amado/amante. Ao final, Molina encena, talvez propositalmente, a própria morte, em um final trágico como a das protagonistas dos filmes românticos narrados por ele. O assassinato da personagem se dá pelos companheiros de luta política de Valentín, então, retorna ao que Manuel Puig disse, em entrevistas, que pretendia atacar a hipocrisia da esquerda e a rejeição plural da sexualidade nos anos 1970, em plena liberdade sexual. O desfecho da morte encerra um ciclo de relacionamento amoroso entre dois prisioneiros e comprova o sentimento incondicional de Molina pelo revolucionário, a de morrer é também uma prova de amor. Assim, há que se pontuar que as circunstâncias da morte de Molina são distintas da morte da travesti assassinada no romance de Cassandra Rios, *Uma mulher diferente*.



3.4 AGORA SOU JACYRA: JODIE FOSTER BRASILEIRA

Bicha não morre, vira purpurina.
Vera Verão

Dentre a seara de personagens coadjuvantes de *Onde andaré Dulce Veiga?*, algumas se destacam pelas marcas de personalidade que não escapam à observação crítica ou, pela mesma ótica do narrador, debochada e estigmatizante. De qualquer modo,

personagens como Jacyr/Jacyra⁸⁷ sobrevivem ao julgamento e transcendem na cena literária ao longo dos anos, por ocupar um complexo espaço de representação, uma vez que é cercada de clichês na definição do narrador, no entanto, é justamente essa (in)constância que a define como figura transgressora.

Composto da junção dos nomes dos pais: Jandira e Moacyr, Jacyr tem catorze anos, é negro, pobre, faz “bicos” como faxineiro e vive com a mãe no mesmo edifício decadente em que mora o protagonista do romance de Caio Fernando Abreu. Entre as faxinas e as experiências sexuais noturnas, a personagem - embora semianalfabeta, segundo o narrador -, interessa-se pelas cantoras de rádio em uma época tardia para essa veneração. Observa-se, nesse aspecto, uma característica incomum a essa personagem, então tomada de estigmas que a caracterizam irrelevante, secundária⁸⁸. No entanto, Jacyr/a revela-se uma figura muito representativa na narrativa, a começar pela sua ambiguidade de gênero, pela androginia, fundamentada no mito religioso de Oxumaré.

O antropólogo e fotógrafo francês Pierre Verger (1902-1996), em seu livro *Orixás*, publicado em 1981, apresenta algumas características de Oxumaré: “No Brasil, as pessoas dedicadas a Oxumaré usam colares de contas de vidro amarelas e verdes; a terça-feira é o dia da semana consagrado a ele”. (VERGER, 1981, p. 79). Por isso, é na “Terça-feira – The Hard Core of Beauty”, do romance de Caio F. que Jacyr/a é apresentado/a, confundindo o narrador: “[...] do fundo do corredor onde eu estava pensei primeiro que a silhueta era de mulher. Alguma cliente dos búzios de Jandira [...]. Ou cliente dos rapazes do segundo andar, embora jovem demais para pagar homem”. (ABREU, 2014, p. 66). Na tradução de José Paulo Paes, “O duro cerne da beleza” (*The Hard Core of Beauty*) é um trecho do poema de William Carlos Williams, reproduzido abaixo.

⁸⁷ Optamos pelo uso dos dois nomes da personagem, porque as performances ocorrem separadamente, ora enquanto Jacyr, um adolescente gay, ora montada como Jacyra, uma adolescente “pintosa”. Lembrando que o processo de transformação e de identidade da personagem ocorre gradativamente até despontar futuramente à fase adulta.

⁸⁸ Jacyra reaparece, mais tarde, já adulta e “pintosa”, no conto “As quatro irmãs (uma antropologia fake)”, a performática e a mais irreverente das quatro irmãs, e sem o “y” que caracterizava sua origem familiar materna-paterna. Jacira sobreviveu.

<p>The hard core of beauty The most marvelous is not the beauty, deep as that is, but th classic attempt at beauty, at the swamp's center:</p>	<p>O duro cerne da beleza O mais esplêndido não é a beleza, por profunda que seja, mas a clássica tentativa de beleza, em meio ao charco:</p>
--	---

Tradução de José Paulo Paes.

In: "William Carlos Williams: Poemas" (1987).

Octavio Paz, poeta mexicano, ao comentar sobre a forma do poeta estadunidense, afirma: "Williams torce o pescoço da estética tradicional; a arte não imita a natureza, imita seus procedimentos criativos." (PAZ, 1987, s.p). Nessa fusão entre a poética de Williams no título do segundo capítulo de *Dulce Veiga* e a descrição estética da apresentação de Jacyra, recorreremos à definição de Reginaldo Prandi sobre a beleza de Oxumaré, em *Mitologia dos orixás*:

Mas Oxumarê era belo,
tinha a beleza do homem
e tinha a beleza da mulher.
Tinha a beleza de todas as cores.
Naná o levantou bem alto no céu
para que todos admirassem sua beleza.
Pregou o filho no céu com todas as suas cores
e o deixou lá para encantar a Terra para sempre.
E lá ficou Oxumarê, à vista de todos.
Pode ser admirado em seu esplendor de cores,
sempre que a chuva traz o arco-íris. (PRANDI, 2001, p. 262).

As duas performances de gênero diferem-se em personalidades, porém conectadas à cultura popular - Jacyr encanta-se com as divas da Rádio; já a montagem de Jacyra tem inspiração no cinema, na libertina e complexa adolescente Iris, interpretada por Jodie Foster, em *Taxi Driver* (1976)⁸⁹: "Estava *parado* na curva da escada, uma das mãos na

⁸⁹ *Taxi Driver* é um filme dirigido pelo cineasta ítalo-estadunidense Martin Scorsese, com roteiro de Paul Schrader, o mesmo que dirigiu *A marca da pantera*, versão de *Cat People* de 1982. É, ainda hoje, considerado um clássico do cinema dos anos setenta, por tratar de questões perturbadoras, dentre as quais: loucura, prostituição, solidão de sujeitos deslocados socialmente; e a complexa facilidade de acesso às armas nos Estados Unidos, que instiga e alimenta os preconceitos e a insanidade do protagonista, Travis Bickle, fazendo-o planejar, meticulosamente, atentados em massa em prol de um conceito higienista, destruindo a existência de pessoas que, como ele, vivem à margem da sociedade. A loucura toma forma,

cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios falsos. Parecia Jodie Foster em *Taxi Driver, versão mulata.*” (ABREU, 2014, pp. 67, 68, grifos nossos). Ao descrever a imagem de Jacyra, o narrador impõe a identidade de gênero masculino, “parado”, mesmo que ela esteja em sua *performance* feminina. Além disso, pontua uma clara diferença entre Jacyra e Iris, a primeira é mulata, a segunda é branca.

Outro ponto pertinente entre as duas personagens é a distinta representação sexualizada de seus corpos. Jodie Foster tinha apenas doze anos quando interpretou Iris no cinema e, embora suas roupas revelassem um corpo ainda em desenvolvimento, sua imagem não é apresentada explicitamente à sexualização, pelo contrário, tem elementos angelicais que sugerem uma inocência imaculada. Iris é livre, gosta do seu estilo de vida (mesmo que seja prostituída), e é apaixonada pelo cafetão Sport. Ainda divide a trama com o perturbado Travis, interpretado por Robert De Niro, justiceiro às avessas, que quer protegê-la das mazelas do submundo da prostituição, mas vê-se frustrado, afinal, Iris não quer ser liberta. No icônico diálogo na cafeteria, por exemplo, em que o enquadramento da câmera centraliza cada personagem de uma vez, destacando a excentricidade de cada um, Iris caçoa do intento de Travis em resgatá-la, ri da sua concepção higienista e apela à astrologia para livrar-se do insistente discurso de proteção.



Figura 6. Iris (Jodie Foster) em *Taxi Driver*, 1976.

Disponível em: <https://www.programme-tv.net/news/cinema/250344-taxi-driver-france-5-jodie-foster-joue-une-prostituee-a-12-ans/>. Acesso 12 maio 2022.

gradativamente, na vida de Travis. Dentre tantos aspectos obscuros dessa personagem, uma em especial destaca-se: a crítica e o asco pelo submundo dos marginalizados, sem compreender que ele próprio ocupa esse espaço de desencaixe, estando na fronteira de uma normalidade utópica.

Na direção contrária à jovem loira de olhos azuis está Jacyra, “mulata”, queer, sem cafetão, sem protetor, mas de espírito igualmente livre, tão liberta que nem Jandira, a mãe, a controla: “- Onde está Jacyr? – perguntei, dispersivo. – Pela vida, o santo cuida *dele*” (ABREU, 2014, p. 204, grifo nosso), para, em seguida, ser estigmatizada pelo narrador: “Hã-hã, eu disse. Não queria pensar no Quênia’s Bar, uma perna apoiada na privada, a outra bem aberta, e 25 centímetros até o cabo.” (p. 204). Antes dessa projeção imagética, Jacyr já havia sinalizado sobre as experiências sexuais na noite paulistana: “- Aquele negrão, sabe aquele negrão de cabelo rastafári que fica sempre ali no Quênia’s Bar? Aquele que vende fumo, diz que tem 25 centímetros, já pensou? Isso não é uma jeba, é uma jibóia.”, sendo que, mais adiante, limita sua capacidade de resistência: “- Até vinte aguento de boa, até o cabo. Vinte e cinco não sei, tenho até medo. Pode rasgar a gente por dentro, sei lá. Qualquer dia experimento” (p. 112).

Nesse sentido, facilmente, o leitor identifica em Jacyr/Jacyra uma liberdade sexual incomum para uma personagem tão jovem, e a forma sexualizada do excesso provoca uma inquietação, uma vez que nenhuma outra personagem do romance tem esse estigma exposto ou marcado por clichês: “- Tem cara que quer me comer em pé, no banheiro do Quênia’s. hotel não dá, sou de menor. Quando não tem outro jeito, *até dou*. Mas não entra direito, prefiro de quatro. Aí sim, entre tudo.” (p. 112). Em *Olhares negros: raça e representação* (2019), a teórica feminista e ativista antirracista bell hooks cita o historiador literário Sander Gilman para contextualizar a exposição sexualizada da corporeidade negra na literatura:

Sander Gilman, no ensaio “Black Bodies, White Bodies: Toward and Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature” [Corpos negros, corpos brancos: rumo a uma iconografia da sexualidade feminina na arte, na medicina e na literatura no final do século XIX], chama atenção *para o modo como a presença negra nos primórdios da sociedade norte-americana permitia que os brancos sexualizassem seu mundo projetando nos corpos negros uma narrativa sexual dissociada da branquitude*. Gilman documenta o desenvolvimento dessa imagem, comentando que, “por volta do século XVIII, a sexualidade dos negros, homens e mulheres, se torna sinônimo de sexualidade desviante”. (hooks, 2019, pp. 128, 129, grifos nossos).

Corpos negros são incomuns na literatura tanto de Caio Fernando Abreu quanto de Manuel Puig, para não dizer quase exceção na extensa produção de ambos. A relação cotidiana com pessoas negras pode ser considerada rara na vida do escritor brasileiro,

com exceção de poucos namorados e de “Negra”, citada em uma carta endereçada aos pais, Záel e Nair Abreu, ao contar que Francisco Bittencourt, primo do pai e um dos fundadores do jornal *Lampião da Esquina*, escreveu dois poemas para essa mulher (não identificada pelo nome). Segundo Caio F., Negra “criou” sua mãe, muito similar à figura de ama-de-leite, e que “se jogou em um poço”⁹⁰. Como “Negra” é referenciada na carta, sem nome (ao mesmo tempo em que é homenageada em um poema), e a tragédia que pôs fim à sua vida, nos permite compreender, um pouco, de qual lugar o autor construiu suas personagens negras.

Com isso, não pretendemos esboçar um mapeamento mais amplo, e detalhado, dessa visibilidade nas obras, no entanto, faremos o recorte de cinco personagens, distribuídos em vários livros dos autores, que permitirá uma compreensão mais abrangente do lugar ocupado por Jacyr(a), em *Onde andaré Dulce Veiga?*. No conto “Os sapatinhos vermelhos”, publicado na coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso*, a protagonista Adelina vinga-se do amante casado em uma orgia com três homens na véspera de Sexta-feira da Paixão, data sagrada para os cristãos. Sendo a performance sexual desses amantes muito mais relevante que suas identidades, o narrador, de certa forma, participa do plano de vingança de Adelina, ao objetificar esses corpos: “o negro, o tenista-dourado e o mais baixo”. Dos três, a personagem negra é estereotipada e recebe descrições físicas minuciosas.

Tinha traços finos, o negro, *afilados como os de um branco*, embora os lábios mais polpudos, meio molhados. Músculos que estalavam dentro da camiseta justa, dos jeans apertados. *Leve cheiro de bicho limpo, bicho lavado, mas indisfarçavelmente bicho atrás do sabonete*. [...] A mão grande, quadrada, preta e forte [...] o queixo era brusco, *feito a machado*. [...] Que o negro era Áries, jogador de futebol, mês que vem passo ao primeiro escalão, ganhando uma grana, Sérgio ou Silvio, qualquer coisa assim. (ABREU, 2018, pp. 467, 469, grifos nossos).

Ora, embora esses corpos masculinos adentrem a narrativa como pretexto para servir ao bel prazer de Adelina, fica evidente que as características ofensivas à raça são destinadas apenas à personagem negra, e mais, contrapõe-se quando comparada aos outros dois corpos. O “moço dourado com jeito de tenista” - que na verdade não é tenista, é bancário, recebe descrições elogiosas, quase poéticas: “tinha aquele dourado do pêssego quando mal começa a amadurecer espalhado na pele, nos cabelos.” (ABREU, 2018, p.

⁹⁰ Informação encontrada na carta datada de 21 de agosto de 1969, e publicada na coletânea *Cartas*, organizada por Ítalo Moriconi.

469). O “tenista-dourado” não recebe a denominação de “bicho limpo, lavado, indisfarçadamente bicho atrás do sabonete”, pelo contrário, é “homem” e tem “cheiro de colônia, desodorante, suor limpo de *homem* embaixo da camisa polo amarelinha” (2018, p. 470, grifo nosso); no sexo oral, Adelina conclui “certo gosto também de pêssego” do pênis dessa personagem branca, dourada, e ainda por cima, tem costas com “penugem macia”. A única demonstração de julgamento de Adelina à pele máscula de pêssego do “tenista-dourado” é quando deduz que este, ao fim, “vai acabar michê de veado rico” (2018, p. 469), no intento de ser um modelo famoso. O narrador limita-se à descrição contrastante apenas desses dois corpos, sendo que o terceiro, o “mais baixo”, é indiferente àquela “frescura toda”, queria mais era “foder”, não dançar, isento dos comentários da protagonista. Mesmo assim, sabemos que, além de baixo, tem “cabelos muito crespos contrastando com a pele branca”, ou seja, meio termo entre o “negro” e o “tenista-dourado”.

Ainda em “Os sapatinhos vermelhos”, é com o jogador de futebol que Adelina subverte os limites da sua sexualidade e experiencia o sexo anal: “O negro veio por trás, que gostava assim, tão apertadinho. Ela nunca tinha feito, mas ele jurou no ouvido que seria cuidadoso” (ABREU, 2018, p. 470). Sendo assim, ele migra da condição de “bicho limpo”, “bicho lavado” para ocupar o espaço da perversão, de quem administra a orgia com desenvoltura e dirige (como um diretor de cinema) as progressões sexuais das demais personagens. Apesar de estrear a volúpia vingativa (que irá repetir-se diversas vezes) com uma personagem negra, Adelina não é sádica como Lenita, de *A carne* (1888), do escritor Júlio Ribeiro. Libidinoso, a protagonista do romance naturalista, mesmo que tenha subvertido o papel atribuído à figura da mulher do seu tempo, por ser independente, culta e corajosa ao gozar dos prazeres da carne, escancara seu sadismo nas expressões de prazer ao ver os escravos sofrerem violência em cenas de tortura extrema, para depois, utilizando-se da posição de poder que ocupa, subjugá-los sexualmente, sendo instrumentos para seus instintos insaciáveis.

Em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), Frantz Fanon (1925-1961), teórico dos estudos pós-coloniais, intelectual, psiquiatra e filósofo, sustenta como os colonizadores oprimiram⁹¹, por muito tempo, a população negra, através do repetido discurso de

⁹¹ Fizemos uso propositalmente do verbo no pretérito, pois é nossa tentativa de reafirmar a condição de não assujeitamento dos corpos negros em um cenário contemporâneo de luta em defesa da liberdade e dos direitos da população negra. Publicado em 1952, *Pele negra, máscaras brancas* consolida-se como uma das obras símbolo do movimento antirracista.

inferiorização dessa comunidade, fazendo com que eles próprios se sentissem distantes do ideal humano, e aproximando-os da animalização, comumente assim figurado nas artes, nos produtos culturais e mesmo na literatura. Para Fanon (2008), mantêm-se, no imaginário das pessoas brancas, o mito de que o negro é constituído pelas performances sexuais. Nesse sentido, a visão histórica do corpo negro objetificado, sexualizado e estigmatizado é latente e, ainda, persistente.

[...] *o preto é fixado no genital, ou pelo menos aí foi fixado. Dois domínios: o intelectual e o sexual. O pensador de Rodin em ereção, eis uma imagem que chocaria. Não se pode, decentemente, bancar o durão” toda hora. O preto representa o perigo biológico. O judeu, o perigo intelectual. Ter a fobia do preto é ter medo do biológico. Pois o preto não passa do biológico. É um animal. Vive nu (FANON, 2008, p. 183, grifos nossos).*

Já em *A cara do vilão* (1985), de Manuel Puig, a polissemia de vozes e o tom de drama-suspense permeiam o roteiro cinematográfico, deixando suspensa a identidade humana, ou animal, da única personagem negra, não nomeada, da trama. Inicialmente, o “Negro” é descrito aparentemente funcionário na fazenda do ambíguo Armando, que ao apresentá-lo a Luís, demonstra crueldade ao subjugar-lo à condição animalesca e de completa submissão.

Traz o Negro amarrado à sua correia; na outra mão, um pau com que o açula. Durante toda a cena, o rosto do Negro permanece na sombra. Armando para o Negro, ferindo-o com o pau:
Armando – Tens um bom ouvido... Os cegos ouvem respirar de longe... (solta-o). Anda! [...]
O Negro caminha como que procurando um rastro. [...] Não se sabe se porque reconhece a voz dele, ou porque obedece à ordem de Armando. (PUIG, 1985, p. 58, grifos nossos).

Pouco mais adiante, uma característica perversa desvendará o mistério de quem afinal pode ser o vilão, Armando ou Luís, quando aquele descreve o porquê da cegueira do Negro, além da inexplicável justificativa de mantê-lo amarrado a uma árvore, como a um cão: “Um amigo meu, você não conheceu... Bateu nele uma vez, sem querer, e o Negro ficou mal, transtornado mesmo. Brigava com as pessoas e um dia amanheceu amarrado numa árvore... Alguém tinha arreventado os olhos dele, à ponta de faca.” (1985, p. 59). Em seguida, Luís faz a função de narrador e critica, na anotação do diário, a ação do amigo: “Armando ata a ponta da correia, que leva cadeado, a uma árvore, *como se se tratasse de um ato perfeitamente normal.*” (1985, p. 59, grifo nosso). A condição animalizada do Negro no roteiro puiguiano é duplamente exposta, tanto na versão humana

acossada, nas vozes dialogadas das personagens “vilãs”, Armando e Luís, como na versão cão submisso, na parte oposta da trama, nos diálogos entre as personagens que investigam a tragédia ocorrida na fazenda. Nas cenas seguintes, o narrador movimentava o jogo de suspense e entrega ao leitor mais uma opção de vilão, quando se descobre quem cegou o Negro, sob o pretexto de autodefesa em uma descrição minuciosa de luta corporal entre corpos branco e negro, e depois na função de “farejador” do corpo morto de Armando:

É o Negro. Está solto. Em seu pescoço traz amarrada a mesma corda comprida, mas ninguém o segura. Luís tenta acelerar o passo, mas o Negro se atira sobre a bicicleta *de uma forma animal* e caem ambos no chão. Estando perto do Negro, Luís descobre que os olhos deste estão intactos. *O Negro urra e bate ferozmente em Luís. Tenta estrangulá-lo.* Enlaçam-se na luta. [...] O Negro não cede. Luís se lembra de sua nova arma. Consegue liberar um braço e puxa o punhal. *O Negro agarra-lhe o pulso a fim de ele soltar a arma.* Luís empurra a arma no sentido *do rosto do Negro e crava-a num olho. O Negro dá um grito de dor, mas não cede.* Luís luta contra esse braço que ainda mantém o seu pulso preso e com um esforço crava-lhe o punhal no outro olho. O Negro solta-o, lança gritos de dor; contudo, ainda o procura em sua cegueira, para mata-lo. Luís, por trás, empurra-o até uma árvore e amarra-o no tronco com a corda que o Negro traz no pescoço.

[...]

ENCARREGADO - Foi o Negro que o achou... A gente teria procurado a noite inteira e nada. O cachorro o farejou.

Tavares observa que o cão tem a cavidade dos olhos sulcada por cicatrizes horríveis.

Tavares – E este cão?

ENCARREGADO – É o cachorro daqui. (PUIG, 1985, pp. 84, 95, grifos nossos).

O Negro, em *A cara do vilão*, encaixa-se no papel atribuído às personagens negras ao longo do tempo nos cenários literário e artístico. Fanon, em *Condenados da Terra* (1968), explana o processo contínuo de violências coloniais aplicadas sobre os corpos negros: “A rigor, animaliza-o. E, de fato, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. [...] O colono, quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestiário” (FANON, 1968, p. 31). Observa-se, claramente, essa classificação “bestiária” atribuída às personagens dos recortes desse subtópico, afinal, diferentemente das demais personagens, são consideradas e descritas como “bichos”. Ainda no que concerne à raça, em entrevista ao jornal *Lampião da Esquina*, Manuel Puig responde à pergunta de Leila, a entrevistadora:

Leila – [...] o jornal, como você sabe, é dirigido às minorias; há alguma coisa que você queira dizer especialmente? Alguma coisa dirigida às mulheres, aos negros...

Puig – Você disse negros. Bom, quando surgiu aquele assunto, “por que eu escolhi o Brasil para morar”, etc.: bom, *suponho que esta diferença que há aqui em relação à Argentina, essa possibilidade de ser espontâneo, eu diria mesmo até uma certa alegria de viver*, têm que ver com...

Francisco – **La sangre negra...**

Puig - ...Sim, *porque suponho que o inconsciente coletivo da raça é mais saudável, porque esteve durante menos séculos exposto a cultura repressiva*. (1980, p. 4, grifos nossos).

A visão equivocada do escritor reforça estereótipos há muito questionados, como a ideia de que as pessoas negras vivem em constante “alegria de viver”, porque estiveram “durante menos séculos exposto(s) a cultura repressiva” causa, no mínimo, estranhamento, justamente por compreender que durante o longo processo de colonização da história da humanidade, os negros viveram uma cultura de repressão ao serem retirados de seus países, escravizados e forçados a sobreviverem em continentes territoriais completamente distantes e diferentes culturalmente de suas origens. O desenvolvimento da América Latina, por exemplo, no qual Brasil e a Argentina estão incluídos, foi construído à base de muita violência e repressão sobre os corpos negros que aqui habitaram/habitam.

O Negro, no roteiro de *A cara do vilão*, vive como um cão, acorrentado à árvore da fazenda da personagem vilã, e constantemente submetido à violência e à tortura. “Negro”, que não tem o nome divulgado (tal qual “Negra”, a babá da mãe de Caio F.), não transparece nenhuma “alegria de viver”, pelo contrário, retribui com ataque e violência quando se sente ameaçado, tal qual um animal acuado pronto a se defender, na leitura conduzida pelo narrador. Compreendemos o comentário de Manuel Puig ao jornal a partir da resistência, ou seja, de que, apesar de viverem por séculos sendo oprimidos, violentados, torturados e assassinados, os corpos negros, também transgressores, continuam em trânsito, com certa “alegria de viver”, no entanto, desmontando discursos pré-concebidos.

De modo complementar aos estudos de Fanon, o filósofo contemporâneo Achille Mbembe (1957-), outra importante referência teórica dos estudos pós-coloniais, em *Crítica da Razão Negra* (2017), expõe sobre a construção histórico-social da atribuição do “substantivo Negro” (MBEMBE, 2017, p. 52) e como este está marcado por “processos de efabulação”, que apresentam “como reais, certos ou exactos, factos muitas

vezes inventados” (2017, p. 30). Mbembe disserta ainda sobre o que chama de “consciência ocidental do Negro” (2017, p. 58), uma vez que esta:

[...] designa tanto um conjunto de discursos como de práticas - um trabalho quotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais, *com o objectivo de fazer acontecer o Negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática* (MBEMBE, 2017. p. 58, grifo nosso).

Cercado de referências artísticas, principalmente do ambiente musical pop, e companhia frequente do protagonista, ora limpando seu apartamento, ora nos encontros casuais travestido de Jacyra, Jacyr é descrito pelo narrador com linguagem depreciativa e animalizada, entretanto, diferentemente da imagem do dominado e passivo “cão” no roteiro de Puig, a personagem de Caio Fernando Abreu, apesar de triunfante e independente, é comparada ao clichê racista da figura do macaco:

Era Jacyr, não Jacyra. De bermudas e tênis brancos muito limpos, camiseta vermelha com a cara de Prince, nem uma gota de maquiagem na cara miúda de mico-leão, tinha transformado novamente no mulatinho espichado, filho de Jandira e Moacyr-aquele-cafajeste. [...] Tarde demais, enquanto tentava encaixá-lo no fim daquela manhã, lembrei da faxina combinada com Jodie Foster no corredor. Jodie se fora, ficara uma espécie de Grace Jones mais baixa e clara, travestida de moleque. Os braços e as pernas eram iguais, longuíssimos. (ABREU, 2014, p. 108, grifos nossos).

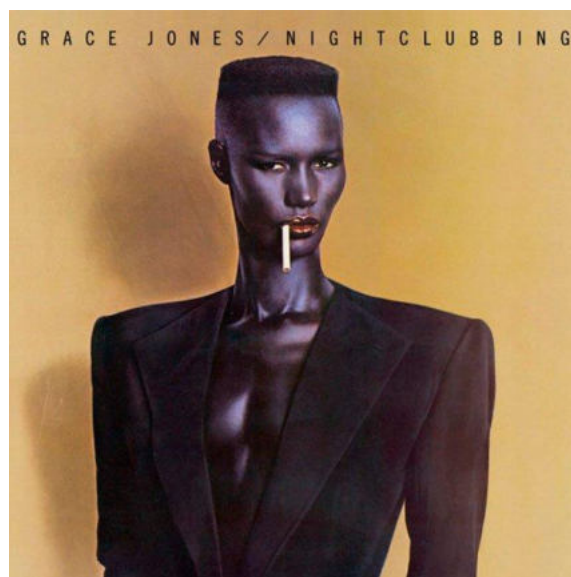


Figura 7: Grace Jones.
Capa do álbum *Nightclubbing*, lançado em 1981.
Gravadora: Warner Communications
Gênero: Eletrônica, Funk/Soul

A presença pop da cantora e modelo jamaicana Grace Jones (1948-) é muito pertinente nessa citação, justamente pela versatilidade andrógina (feminino e masculino) da artista que reflete em Jacyr/a, ora montada como Jacyra, com saia, botas, peruca e maquiagem, ora como Jacyr, um adolescente, convencionalmente comum, com camiseta do Prince, “travestido de moleque”. No quinto álbum de Grace Jones, *Nightclubbing*, a canção “Demolition Man” (Homem Demolidor), composta pelo cantor e compositor Sting, é um reflexo dessa ambivalência corpórea, por expressar uma imagem do corpo incomum, da identidade não-binária (quando não há identificação com os gêneros feminino e masculino), além de expor a linha fronteira entre o aceitável e o proibido socialmente, expressa nos trechos: “And don’t mess around with the demolition man” (E não se meta com o homem demolidor) e no refrão “I’m the sort of thing they ban” (Eu sou o tipo de coisa que eles proíbem). Jacyra está para Jodie Foster, na performance da adolescente branca de *Taxi driver*, enquanto Jacyr está para a representatividade andrógina (e de raça) de Grace Jones. A “cara miúda de mico-leão” é apenas referenciada pelo narrador quando a personagem está em estado natural, na ausência de maquiagem, quando não há a performance.

A comparação da corporeidade negra associada ao macaco não é recente na história social e é, ainda, reproduzida em espaços de entretenimento, principalmente no futebol. A relação associativa do negro com o macaco e seu principal alimento, a banana, fora, por vezes, retratada em produtos comerciais, caso este da farinha de banana francesa, comercializada por décadas com a imagem de um militar senegales e seu sorriso excessivo que renderam críticas, a exemplo da expressão “y’a bon banania” (“sorriso banania”), utilizada por Franz Fanon. O tradutor Renato Silveira, em *Pele negra, máscaras brancas*, explicita melhor o sentido desse termo:

A expressão y’a bon banania remete a rótulos e cartazes publicitários criados em 1915 pelo pintor De Andreis, para uma farinha de banana açucarada instantânea a ser usada ‘por estômagos delicados’ no café da manhã. O produto era caracterizado pela figura de um tirailleur sénégalais (soldado de infantaria senegalês usando armas de fogo), com seu filá vermelho e seu pompom marrom, característicos daquele batalhão colonial. O ‘riso banania’ foi denunciado pelo senegalês Léopold Sedar Senghor em 1940, no prefácio ao poema ‘Hóstias negras’, por ser um sorriso estereotipado e um tanto quanto abestalhado, reforço ao racismo difuso dominante. Em 1957, o publicitário Hervé Morvan criou uma versão mais gráfica, mais modernizada, do ‘sorriso

banania’, permanecendo sua estilização em uso nas caixas do produto até o início da década de 1980”. (In: FANON, 2008, p. 47).⁹²

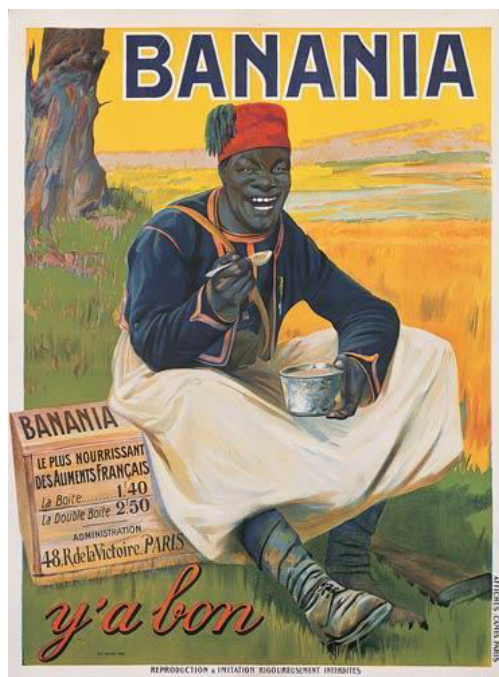


Figura 8. Imagem publicitária “Tirailleur sénégalais”, De Andreis, 1915.

Disponível em: <https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/dossierthematiques/marques-et-personnages/banania-1890>. Acesso 12 agosto 2022.

Na literatura brasileira infanto-juvenil, a capa de um famoso livro exemplifica a associação do corpo negro à figura do macaco, mesmo que essa referência esteja nas entrelinhas e possa sugerir uma abordagem ingênua. *O Macaco e a Velha*, livro de Ricardo Azevedo, publicado em 1986, conta a história de uma velha que quer se vingar do macaco que rouba suas bananas maduras. Então, ela se vinga do macaco, criando uma boneca de piche, talvez com a ideia de assustá-lo.

⁹² A associação Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples processou, em 2011, a empresa Nutrimaine, responsável pela marca Banania. Com a condenação, a empresa foi obrigada a deixar de comercializar produtos com o slogan “y'a bon banania”, por serem considerados ofensivos. (SIBEUD, 2016).



Figura 9. Capa do livro infanto-juvenil *O Macaco e a Velha*, 1986. Editora FTD.

Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/bibi-vem-historia-ai/2019/08/ouca-essa-estoria-classica-de-ricardo-azevedo-publicada-em-1986-o>. Acesso em: 19 fev. 2023.

Na capa, observa-se uma personagem branca, gargalhando e apontando o dedo para a boca do que seria a boneca de piche, que está sentada com os olhos arregalados e alinhada à cesta com bananas. O livro de Azevedo, que reverencia a tradição do conto popular, ou também chamado “conto de riso”, é problemático e assustador em diversos momentos, além da capa. Primeiramente, ideia de que o macaco é pouco inteligente, por não conseguir distinguir a boneca de cera de uma mulher, com isso, ele a ameaça com violência:

- Me dá uma banana, ô Catarina, senão leva um tapa.
A boneca nada e ele – pá – deu e ficou com a mão colada no beijo da moça de cera.
- Larga minha mão senão leva um beliscão!
A boneca nem ligou. O macaco deu e ficou com a outra mão presa.
- Me solta, ô Catarina! Me solta senão toma um chute!
Esperou que esperou. Meteu o pé e ficou mais grudado ainda⁹³.

⁹³ Trecho extraído da contação da história em áudio, realizada por Alessandra Barros. Ouça “O macaco e a velha”, de Ricardo Azevedo. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/bibi-vem-historia-ai/2019/08/ouca-essa-estoria-classica-de-ricardo-azevedo-publicada-em-1986-o>. Acesso em: 19 fev. 2023.

Para conhecer mais referências de representação do negro na literatura infanto-juvenil brasileira, consultar o trabalho da antropóloga Heloisa Pires Lima: “Personagens negros: um breve perfil na literatura infanto-juvenil”. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/secad/arquivos/pdf/racismo_escola.pdf, pp.101-115. Acesso em: 19 fev. 2023.

Após cair na armadilha, a velha dá ordem à empregada para que mate e cozinhe o macaco para o jantar. Na sequência entre matar, “esfolar, “temperar” e “assar”, o macaco entoava canções em que implora para que o processo seja lento, porque dói e lembra a todo momento que tem filhos. O macaco é servido, a velha delicia-se, mas logo em seguida tem um mal-estar relacionado à carne do animal, e novamente o macaco, do corpo da velha, canta que quer sair, sinalizando a intenção, e preferência, de escapar do corpo da personagem pelo ânus, na forma de flatulência, o que ocorre, e o macaco sai juntamente com os filhotes. A cena escatológica fica ainda pior quando o macaco, em tom de deboche perverso, é quem ri por último, caçoando da velha por ter saído de sua região íntima. É difícil acreditar que essa história tenha permeado o imaginário das crianças do final dos anos oitenta e até hoje seja lembrança saudosista de leitura e de cantigas propagadas por gerações, tanto no ambiente familiar como no espaço escolar. A ridicularização, a humilhação, a reprodução dos estereótipos associados aos negros é amplamente apresentada nessa curta história de forma natural, utilizando-se da literatura e da cultura popular como meios para perpetuar o racismo.

Em retorno ao romance *Dulce Veiga*, além da associação física relacionada à figura do “mico”, do macaco, por ser negro/a, Jacyr/a ainda é ridicularizado pelo narrador quanto à falta de conhecimento da gramática portuguesa: “Sobre o disco de Márcia, um bilhete de Jacyr: “*É bárbarô, vossê é amigo dela, me conçegue um de presente bofe*”.”⁹⁴ (ABREU, 2014, p. 110, grifos nossos). Em outra situação, na casa de Jandira, o protagonista avista uma colagem atrás do guarda-roupa e tenta identificar o ator na foto: “Fiquei tentando descobrir se o cara de peitos nus, eu precisava de óculos, seria Arnold Schwarzenegger ou *Sam Shepard*, mas estava achando que *Shepard* seria intelectual demais para o gosto de Jacyr” (p. 135). Jacyr/a, na concepção do narrador, seria incapaz de pertencer ao seu grupo, mais intelectualizado, representado pelas personagens circundantes do jornal, ou do universo musical de Dulce Veiga e seu núcleo, justamente por ocupar o raso espaço de estigmatizações destinado às personagens negras e nordestinas. Como nos lembra o sociólogo brasileiro Florestan Fernandes, em sua obra, *O negro no Mundo dos Brancos*, de 1972, o racismo atravessado ao longo dos séculos

⁹⁴ Curiosamente, no período da ditadura militar brasileira (1964-1985), existiu o Projeto Minerva, criado pelo Serviço de Radiodifusão Educativa (SRE), do Ministério da Educação e Cultura (MEC), que funcionou entre os anos de 1970 a 1989. O Projeto Minerva foi um programa radiofônico de educação, que reproduzia radioaulas para que fossem acompanhadas pelos interessados em concluir os 1º e 2º graus completos, uma vez que o ensino público no Brasil era escasso. É também pela programação cultural da rádio que Jacyr/a possivelmente acompanha as divas cantores, por isso, seu conhecimento dos ritmos e preferências musicais.

perpassa, entre outras esferas culturais, inclusive a tradição oral, pelas cantigas, ao descrever o papel do negro na sociedade brasileira que, mesmo ao ter suas características físicas elevadas comparadas ao do corpo branco, acontece por inferiorização, pela animalização desse corpo, abordado nesse subtópico. Exemplo desse fenômeno está na cantiga apresentada por Fernandes em seu livro, e que ilustra como as personagens negras de Caio Fernando Abreu e Manuel Puig estão representadas nas narrativas:

“O negro é burro de carga
O branco é inteligente
O branco só não trabalha
Porque preto não é gente.”

“Quem diz que preto se cansa
Não tem boa opinião
Se trabalha o dia inteiro
De noite inda faz serão.”

“Negro é bicho safado
Tem fôlego de sete gatos
Não fica doente nunca
Esse pé de carrapato.”
(FERNANDES, 1972, p. 206, aspas do original).

Uma outra personagem negra que compõe o núcleo do jornal em *Dulce Veiga é Pai Tomás*, que provoca dúvida no leitor, ora por tratar-se de um funcionário auxiliar de escritório, ora por incorporar a entidade “Preto Velho”. Com poucas passagens pelo romance, destacamos como Castilhos, o chefe, refere-se a ele: “- Pai Tomás, onde se meteu *essa anta*?” (ABREU, 2014, p. 23, grifo nosso). O insulto à capacidade intelectual da personagem não se justifica na narrativa, além de reforçar o estigma de ignorância pertencente somente no núcleo negro, uma vez que nenhuma das demais personagens recebe esse tratamento. A expressão, “*anta*”, pode parecer inofensiva ou mesmo transitar despercebida na leitura, no entanto, ao associá-la ao estereótipo intelectual atribuído pelo narrador a Jacyr fica claro não se tratar de coincidência ou mesmo de um aspecto que não deveria ser levado em consideração.

No roteiro adaptado do romance de Caio Fernando Abreu, Guilherme de Almeida Prado nomeia Pai Tomás como Oxumaré, o orixá, e a referência animalesca também é reproduzida na linguagem cinematográfica: “CASTILHOS (CONT.) (berrando) Oxumaré, chega aqui! Caio olha no computador. CASTILHOS (CONT.) Oxu! Onde se meteu *essa anta*?” (PRADO, 2008, p. 29). Ainda na adaptação, na página seguinte, há a

apresentação de Oxumaré, ou Pai Tomás, caracterizada pela religiosidade, os mesmos elementos da linguagem encontrados no romance: “OXUMARÉ (um pretão jovem, mas com o cabelo completamente branco, usando uma camisa cáqui desabotoada mostrando uma guia de contas vermelhas e pretas) está atrás de Caio e, sério, bate continência?” (PRADO, 2008, p. 30).

De repente materializou-se ao lado da mesa dele um negro jovem, mas de cabelos completamente brancos, como um Preto Velho de umbanda. Fez continência, sério. Por baixo da camisa cáqui desabotoada vi uma guia de contas vermelhas e pretas. Brilhavam, lustradas pelo suor da pele negra. [...]

– Pai Tomás, este é o nosso novo repórter de Variedades.

– Laroie! – disse Pai Tomás, curvando a cabeça branca.

Eu sorri. Quer dizer, contraí os músculos da face para mostrar os dentes. Estava me sentindo um pouco tonto, não tinha comido nada naquele dia. Pisquei, quando abri os olhos Pai Tomás tinha-se desmaterializado. (ABREU, 2014, pp. 24, 25).

A religião de Pai Tomás, personificação da figura do Preto-Velho, é o Candomblé, tal qual a de Jandira e Jacyr, ilustrada pelas guias de contas vermelhas e pretas e pela saudação, “Laroie”⁹⁵. Para Livia Lima Rezende, em seu artigo “Pretos-Velhos: o sagrado e o mágico na encruzilhada das religiões” (2017, pp. 3, 4), a figura ancestral do Preto Velho é muito mais significativa que as referências às características físicas: “Extrapolando esse aspecto mais físico, os pretos-velhos são usualmente associados a valores como a paciência, a humildade e a sabedoria”. Ainda para a pesquisadora:

Os pretos-velhos são espíritos de escravos africanos – por origem ou ancestralidade – que viveram e faleceram no Brasil durante o período escravista. Eles retornariam enquanto espíritos com o intuito de auxiliar aquelas pessoas que os procuram para se consultar acerca dos problemas mais variados: saúde, emprego, família, etc. Atualmente, essas entidades podem ser encontradas em diversas religiões, como a umbanda, a jurema sagrada, o kardecismo, o *omolokô*, a barquinha, dentre outras. (REZENDE, 2017, p. 2, grifo do original).

Também transita nesse espaço de migração territorial e de deslocamento social, Gabi, personagem-galinha da obra infantil *As frangas*, de Caio Fernando Abreu. O

⁹⁵ Laroie é uma saudação para Exu, um dos principais orixás do Candomblé, referência reforçada pelo uso das contas vermelhas e pretas de Pai Tomás. No artigo de Danielle Romani, “Fios e contas: símbolos de fé e proteção” (2013), ela esclarece que em cada nação do Candomblé, as contas podem ter sentidos diferentes. Na nação *ketu*, “As cores das contas dos orixás sofrem pequenas alterações, dependendo da nação do candomblé. Exu, normalmente, tem contas pretas intercaladas com vermelhas ou cinzas”. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/152/fios-e-contas--simbolos-de-fe-e-protecao#:~:text=As%20cores%20das%20contas%20dos,verde%20ou%20o%20azul%2Dmarinho>. Acesso em: 17 fev. 2023.

narrador da história atribuí características às oito “frangas” protagonistas, que na verdade são bibelôs, galinhas decorativas que ficam em cima da geladeira do narrador. Do estado nordestino da Paraíba, Gabi é primeiramente apresentada com qualidades relacionadas ao charme e à beleza, porém, a “burrice” a diferencia de todas as outras frangas, mesmo assim, ela é indiferente às críticas da carioca Otília, a franga que se acha intelectual e troca os nomes dos lugares. Gabi, além de “analfabeta”, “burra”, incapaz de aprender, é pouco viajada, não conhece lugares e questiona para que servem os livros. Entretanto, novamente, Gabi é uma franga “boa gente, não fica chateada” com as indiretas ou grosserias das frangas que detém o conhecimento. A franga paraibana representa de forma equivocada a noção de *cordialidade*, quando deveria confrontar as outras frangas, mas, para o próprio narrador, nem isso ela é capaz de perceber tamanha a sua ignorância, por isso, ela não se chateia com as companheiras.

Outro dia a Ulla veio me contar em segredo que a *Otília despreza a Gabi*, porque as únicas viagens que a Gabi fez foram da Paraíba para o Rio de Janeiro, e depois do Rio de Janeiro para São Paulo. *Ainda por cima é analfabeta*. A Ulla contou que a Gabi disse assim:

— *Mas por que é que uma franga precisa saber ler, Otília?*

— Pra saber das coisas, ora — respondeu a Otília, toda estufada. E começou a ler o jornal. Ela adora ler jornal. Principalmente notícias sobre frangas. Que, aliás, são muito raras, não sei se vocês já repararam. *A Gabi é boa gente, não fica chateada*. (ABREU, 2005, pp. 22, 23, grifos nossos).

A Ulla, que é a mais minha amiga e me conta tudo que elas falam, me disse há pouco que até a Otília achou muito chique essa porção de livros. A Gabi, *coitada, analfabeta*, perguntou — imaginem — pra que serviam. *A Ulla disse que de vez em quando tem vontade de ensinar ela a ler, mas depois pensa que a Gabi é muito burra, não vale a pena*. (ABREU, 2005, p. 34, grifos nossos).

Na crônica “Ah, bossa-nova, New bossa...”, publicada no *O Estado de S. Paulo* em 29/4/1986, e depois na coletânea *A vida grita nos cantos* (2012), o narrador, ao comentar sobre como conheceu a cantora paraense Eliete Negreiros, assume seus preconceitos, sem especificar exatamente de qual tipo: gênero, por ela ser uma cantora em ascensão; ou por ter nascido na região norte do país, o Pará. Antes das impressões sobre a artista, antes mesmo de conhecê-la, revela a necessidade de “suavidade zen” que a cidade não oferece, da arte como pretexto para a fuga: “Nos segundos roubados desse estrangulador ganhar-a-vida, me alimento de joias raras: João Gilberto, sempre, um pouco de Sade, Billie, Bassie, Nana Caymmi, Nara Leão, Schumann” (ABREU, 2012, p. 28),

oferecendo ao leitor suas preferências musicais, cristalizadas no clássico, na melódica bossa nova, gênero que transitava entre as rodas da classe média intelectualizada:

Foi no meio do speed que chegou Eliete. Eu nunca tinha prestado atenção nela. Mal nos conhecemos, mais através de um lindo amigo em comum — Milton Hatoum, *o Manaus. Mas tenho preconceitos. É feio, sei, mas tenho*. Daí pensava: *ai meu Deus, mais esta Arriguate, com aquelas letras concretistoides geladas & modernésimas...* (ABREU, 2012, p.29, grifos nossos).

O texto seria para enaltecer o talento da voz aveludada e a sensibilidade artística de Eliete, fenômeno que a caracterizava como integrante da “new bossa”, categoria criada pelo próprio narrador na crônica para definir as novas gerações do gênero musical, no entanto, antes disso, destila trechos em tom de deboche sobre sua identidade, antes de elogiá-la. Curioso observar a identificação do apelido de Milton Hatoum, “o Manaus”, em referência à sua cidade de origem, seguido pela autopunição e insistência de comportamento do narrador, ao assumir os próprios preconceitos: “é feio, eu sei, mas tenho”.

Para compreendermos mais amplamente a posição ocupada pelo jogador negro no conto “Os sapatinhos vermelhos”, pelos baianos, Jacyr/Jacyra e sua mãe Jandira, em *Dulce Veiga* e pela franga paraibana Gabi, na obra infantil *As frangas*, recorremos, novamente, aos estudos culturais, em especial, à interseccionalidade. O termo apareceu pela primeira vez em um artigo, “Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas”⁹⁶, da estadunidense Kimberlé Crenshaw (1959-), professora de teoria crítica de raça, em 1989, ao tomar como referência a experiência de Emma De Graffenreid, que acusou, na justiça, a *General Motors* por não a contratar, por ser mulher e por ser negra. O juiz alegou que a acusação não procedia, pois havia mulheres e homens negros como funcionários da referida fábrica de automóveis. No entanto, comprovou-se, para Crenshaw (2002), que as mulheres eram todas brancas e trabalhavam no escritório, e os homens negros ocupavam cargos de manutenção em um espaço onde só haviam homens, ou seja, padrão da justiça partia das experiências de mulheres brancas, homens brancos e homens negros.

⁹⁶ No original, em inglês: “Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics”. O artigo pode ser acessado em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CRENSHAW, 2002, p.177).

Ainda conforme outra pesquisadora do conceito, a professora e socióloga estadunidense Patricia Hill Collins (1948-), a noção de interseccionalidade apresenta uma “abordagem que afirma que os sistemas de raça, classe social, gênero, sexualidade, etnia, nação e idade são características mutuamente construtivas de organização social que moldam as experiências das mulheres negras e, por sua vez, são formadas por elas” (COLLINS, 2019 p. 460). Apesar de o termo fazer referência às discussões propostas e direcionadas ao feminismo negro, inicialmente, hoje, os estudos interseccionais têm nos ajudado a compreender o espaço ocupado pelos corpos dissidentes na literatura e nas representações artísticas. Graças ao fomento e à amplitude de pesquisas de intelectuais negros e não-negros, o conceito permite identificar o porquê durante tanto tempo, os corpos negros foram estigmatizados em produções que contribuíram para disseminar estereótipos de gênero, raça e de racismo geográfico.

No ensaio “Relações de Gênero, Possessão e Sexualidade” (1991), a professora e pesquisadora Patrícia Birman esclarece que na sociedade, a imagem dos cultos afro-brasileiros tem sido, ao longo dos tempos, associada às “formas desviantes” de sexualidade. O candomblé, segundo a autora, estava frequentemente relacionado a temas permeados pelo “charlatanismo, homossexualidade, prostituição” (BIRMAN, 1991, p.1). Antigos estigmas reaparecem em *Dulce Veiga*, especialmente porque Jacyr/a e Jandira encontram-se em um espaço social paralelo ao ocupado pelo protagonista, no entanto, embora o edifício seja o mesmo, o jornalista indica, todo o tempo, que tem amplo conhecimento cultural e literário, despreza e ironiza a posição que precisa ocupar num jornal em ruínas, enquanto as personagens negras carregam consigo toda a herança migratória, pois vieram da Bahia e são praticantes do Candomblé. Jacyr/a é uma recém adolescente travesti, mas com muita experiência sexual, além, é claro, de ajudar à mãe entregando panfletos de consultas exotéricas nas esquinas do centro de SP, sugerindo, na leitura pré-concebida do narrador, uma prática de charlatanismo. Com isso, confirma-se, nesse combo extraído do romance de CFA, os apontamentos de Birman, associando o Candomblé às práticas duvidosas para enganar, ao mesmo tempo em que serve como chacota.

Um outro arquétipo do negro na literatura de Manuel Puig está atrelado à imagem do mal, da figura primitiva, do selvagem, e está descrito na contação do filme *A morta-viva*, de 1943, mas que Molina diz ser *A volta da mulher zumbi*, clássico estadunidense de temática zumbi, atendendo ao pedido de Valentín, por um gênero mais “fantástico”. Nessa contação, destacamos, além da imagem de corpos negros como ameaça à personagem branca, a hostilização do vodu, religião de origem de matriz africana, praticada pela comunidade haitiana trabalhadora da plantação de bananas no filme, e responsável por “desencantar” os zumbis.

A moça sabe que é uma religião de pretos e diz que gostaria muito de ver alguma coisa, alguma cerimônia, porque devem ser muito bonitas, com muito colorido e música, mas a preta faz um gesto de susto e lhe diz que não, que deve se manter afastada de tudo aquilo, porque é uma religião muito sanguinária às vezes, e que não se aproxime de lá de maneira alguma. Porque... E aí a preta fica calada. E a outra pergunta o que foi, e a preta diz que existe uma lenda, que não deve ser verdadeira mas que ela tem medo do mesmo jeito, e é a dos zumbis. Zumbi? que é isso?, pergunta a moça, e a preta lhe faz sinais para ela não dizer aquela palavra em voz alta, só em voz baixa muito baixa. E explica que são os mortos que os feiticeiros fazem reviver antes do cadáver esfriar, porque eles próprios os mataram, com um veneno que preparam, e o morto-vivo já não tem vontade própria, e obedece a todas as ordens que lhe dão, e os feiticeiros os usam para que façam o que lhes der na telha, e os fazem trabalhar, e os pobres mortos-vivos, que são os zumbis, não têm outra vontade senão a do feiticeiro. E diz a preta que lá nas plantações há muitos anos uns pobres peões se rebelaram contra os donos porque lhes pagavam pouco, e os donos fizeram um acordo com o feiticeiro principal da ilha para que os matasse e os transformasse em zumbis, e foi assim que depois de mortos os fizeram trabalhar nas colheitas de bananas, mas de noite, para que os outros não percebessem, e os zumbis trabalham e trabalham, sem falar, porque os zumbis não falam, não pensam, embora sofram, porque no meio do trabalho, quando o luar os ilumina vêem-se rolar as lágrimas, mas não se queixam, porque os zumbis não falam, já não têm vontade própria e a única coisa que podem fazer é obedecer e sofrer. (PUIG, 1981, pp. 146-147, grifos nossos)⁹⁷.

⁹⁷ Esse detalhe sobre a poção dos “zumbis” tornou-se caso científico no começo dos anos 1980, no Haiti, quando Clairvius Narcisse apareceu vivo diante de sua irmã, no entanto, ele havia sido declarado morto em 1962, e seu atestado de óbito fora assinado por dois médicos, um norte-americano e um haitiano. Muito similar à narrativa descrita no filme de 1943, e na contação de Molina, no romance em 1976, a zumbificação tem raízes em cerimônias do vodu, conforme reportagem da BBC: “levado à fazenda de um feiticeiro vodu (vodu é uma religião local, um sincretismo de religiões africanas e catolicismo semelhante ao candomblé e à santeria cubana), o mesmo homem que, segundo ele, teria lhe administrado, secretamente, a poção que o colocara no estado de morte. A zumbificação de Narcisse teria sido uma punição, segundo as tradições locais da religião vodu.” Para mais informações, consultar: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56255674>. Acesso: 15 dez. 2022.

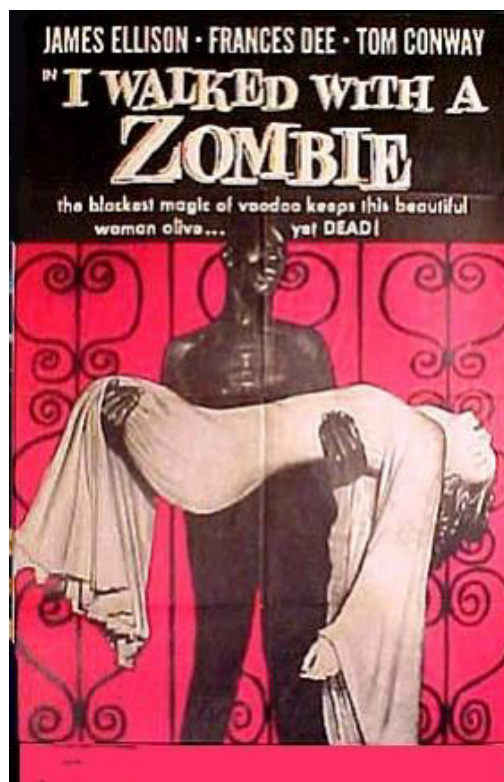


Figura 10. Capa do filme *I walked with a zombie* (*A morta-viva*), 1943.
Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2014/04/a-morta-viva-1943/>.
Acesso em 01 novembro de 2022.

Acima de tudo, *A morta-viva* explicitamente localiza o horror no coração da família, identificando-se com a repressão sexual em prol da preservação da unidade familiar. [...] *A morta-viva* é um dos melhores filmes de terror americanos e carrega isso mais longe. Ele é construído sobre um conjunto elaborado de oposições estruturais aparentemente bem definidas.

Sições: Canadá-Índias Ocidentais, branco-preto, claro-escuridão, vida-morte, ciência-magia preta, cristianismo-vodu, consciente-inconsciente, etc. – e procede sistematicamente para obscurecer todos eles. Jéssica está viva e morta; a Sra. Rand mistura medicina, cristianismo e vodu; a figura de proa é de São Sebastião e um escravo negro; a oposição preto-branco é poeticamente solapada em um padrão complexo de vestidos e patches de vodu; a motivação de todos os personagens é questionada; o mensageiro-zumbi Carrefour não pode ser mantido fora do domínio branco.⁹⁸ (WOOD, 2003, pp. 77, 78).

⁹⁸ Tradução livre do original: Above all, *I Walked with a Zombie* explicitly locates horror at the heart of the family, identifying it with sexual repressiveness in the cause of preserving family unity. [...] *I Walked with a Zombie*, one of the finest of all American horror films, carries this furthest. It is built on an elaborate set of apparently clear-cut structural oppoTHE AMERICAN NIGHTMARE 77 sitions: Canada–West Indies, white-black, light-darkness, life-death, science–black magic, Christianity-Voodoo, conscious-unconscious, etc.—and it proceeds systematically to blur all of them. Jessica is both living and dead; Mrs. Rand mixes medicine, Christianity, and voodoo; the figurehead is both St. Sebastian and a black slave; the black-white opposition is poetically undercut in a complex patterning of dresses and voodoo patches; the motivation of all the characters is called into question; the messenger-zombie Carrefour can't be kept out of the white domain. (WOOD, 2003, pp. 77, 78).



Figura 11. Personagem negra zumbi de *I walked with a zombie (A morta-viva)*, 1943.
Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2014/04/a-morta-viva-1943/>.
Acesso em: 01 nov. 2022.



Figura 12. Sombra da personagem negra assombrando a mocinha no filme *I walked with a zombie (A morta-viva)*, 1943.
Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2006/apr/07/1>.
Acesso em: 01 fev. 2022.

Além da personagem negra zumbi que perambula pela plantação, há também, dentro da casa dos senhores, a enfermeira, negra, que se assemelha à Manny, escrava que servia a mimada protagonista Scarlett O'Hara. Manny⁹⁹ foi interpretada pela atriz afro-americana Hattie McDaniel no clássico *E o vento levou*, produção cinematográfica de 1939, baseada no romance homônimo de Margaret Mitchell. A imagem de uma mulher negra, gorda, dócil e simpática é o estereótipo oposto ao da mulher negra sedutora e que está à disposição para satisfazer aos desejos mais lascivos.

É que chegou aquela preta tão simpática, ou me esqueci de te contar?
uma enfermeira preta, velha, boa, enfermeira de dia, de noite ela deixa

⁹⁹ Manny é o nome que identifica a escrava da protagonista e pode facilmente estar relacionado à expressão Mammy, em inglês. Segundo definição da tradutora de *Olhares negros: raça e representação* (2019), Stephanie Borges, o termo está ligado ao “estereótipo racista associado às mulheres negras, baseado na figura da escrava que cria os filhos dos senhores como se fossem seus, mas se desilude conforme eles crescem e a diferença senhor/escravo passa a definir a relação. A imagem foi atualizada pela empregada doméstica ou babá que cria os filhos dos patrões.” (apud hooks, 2019, p. 128).

sozinha com o doente grave uma enfermeira branca, nova, a expõe ao contágio. [...] – Bem, aquela preta é como se fosse uma governanta, mas muito boa. Uma gordona, com o cabelo já todo grisalho, e olha para a moça com boa cara desde que chegou. E quando a moça acorda do desmaio a preta já a levou para a cama, e a faz acreditar que o que ela teve foi um pesadelo. E a moça não sabe direito se acredita ou não, mas como acha a preta tão boa se tranquiliza, e a preta traz um chá para ela dormir, de camomila, alguma coisa, não me lembro. (PUIG, 1981, p. 142).

No processo de estudo e levantamento sobre a representatividade de corpos negros na literatura de Caio Fernando Abreu e Manuel Puig, especificamente nos dois romances escolhidos, procuramos ampliar o olhar para personagens como Jacyr/Jacyra, adolescente e queer, em romances latino-americanos. Na busca, encontramos a obra cubana *O rei de Havana* (2017), de Pedro Juan Gutiérrez (1950 -). O romance de Gutiérrez tem como protagonista, o anti-herói Reinaldo, um adolescente de treze anos, negro, que sofre uma reviravolta na vida em decorrência de uma série de episódios trágicos, dentre eles o que levou Reinaldo para a prisão. Ele e seu irmão, Nelson, viviam com a mãe e a avó em condições precárias e cercados por castigos sádicos da mãe, até que uma situação cotidiana muda a vida de todos. Enquanto se masturbavam olhando a sedutora vizinha, os irmãos são surpreendidos pela mãe e após uma breve discussão e ofensas trocadas pelas duas mulheres, Nelson, num instante de fúria, assassina a mãe com um pedaço de aço que perfura sua nuca e cérebro. Ao se dar conta daquela ação abrupta, a personagem corre e pula do quarto andar, morrendo na rua. Ao ver a cena, a avó, estarecida, fecha os olhos, exausta de viver. Nesse cenário de caos, Reinaldo é surpreendido pelos policiais, e após uma crise de riso de desespero, é preso, acusado de ser o autor de toda aquela tragédia. A narrativa crua e profundamente visceral de Gutiérrez não permite que o leitor respire, em apenas uma ou duas páginas, uma sucessão de acontecimentos muda repentinamente a vida das personagens. Reinaldo, ainda com treze anos, é enviado para o reformatório e lá tem suas primeiras experiências sexuais, no caso, tentativa de abuso de adolescentes mais velhos. Foge do reformatório e tenta sobreviver no submundo da marginalização na capital cubana. Não foi nosso objetivo, selecionarmos obras literárias com esse recorte, mas sabemos que, hoje, a literatura brasileira tem ampliado o protagonismo de corpos negros dissidentes, seja no espaço literário, e artístico, seja enquanto autores.

THE END CONCLUSÃO

A fusão entre um universo imaginário e nosso incontestável anseio por ouvir histórias é o que move a narrativa de *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig. Como apresentado na introdução, esta tese foi construída a partir de *caminhos que se bifurcam no bosque*, aqui, a metáfora de Umberto Eco, a partir da poética de Jorge Luis Borges, é emprestada para fazer alusão à pesquisa acadêmica. A ousadia em modificar um projeto de doutoramento pronto e, ao mesmo tempo, começar a pesquisar um autor (Manuel Puig) “do zero”, resume-se em um desafio corajoso, uma vez que existe uma quantidade, e qualidade, significativa de fortuna crítica sobre as obras desse escritor. Então, retomando ao *bosque* borgeano e *aos caminhos que se bifurcam*, tive que utilizar a estratégia de João e Maria, jogar pãezinhos para não se perder, ao mesmo tempo, sem a ilusão de acreditar que exista a saída do bosque, ou a chegada em algum lugar.

A Literatura Comparada é um ramo da teoria literária que permite a experimentação no campo da intertextualidade, por isso, a relação dialógica entre a literatura e outras frentes artísticas, como a ligação com o cinema, por exemplo. Além desse ponto, com o avanço cada vez mais frequente dos estudos sobre *corpos dissidentes* nas ciências humanas e na literatura, tornaram-se visíveis a representatividade de personagens travestis/transsexuais nos textos literários nos últimos cinquenta anos. Nas obras contemporâneas, os *corpos transgressores*, identificados aqui como sobreviventes/resistentes, não morrem mais ao final da narrativa. A retroalimentação dessa memória identitária é atravessada/entrelaçada por outras conexões artísticas, por movimentos culturais, sociais e pelo ativismo, que mantêm a discussão desse tema cada vez mais permanente na sociedade. Para exemplificar, retomamos ao pioneirismo da escritora Cassandra Rios, em retratar travestis/transsexuais em suas obras. Em *Uma mulher diferente* (1968), o assassinato da protagonista loira é revelado logo nas primeiras páginas. O foco do romance detetivesco não é descobrir a identidade da personagem, porque isso já foi dito, é uma travesti loira, o conflito estabelece-se em saber quem cometeu o crime. O protagonismo de um corpo assassinado em *Uma mulher diferente* pode parecer despercebido, mas, ao observar melhor, existe uma voz que ecoa a partir dessa condição, e de como as investigações na narrativa detetivesca é conduzida para descobrir quem, afinal, é o assassino daquela *mulher diferente*.

Citar a escritora brasileira Cassandra Rios como primeira referência do mote dessa pesquisa é reconhecer as contribuições que a autora trouxe à literatura brasileira sobre personagens dissidentes. Este é nosso ponto de largada. Ao eleger os romances *Onde andarás Dulce Veiga?* e *O beijo da mulher aranha* para um estudo comparativo, visamos um recorte que tentasse não reproduzir as discussões sobre identidade e sexualidade, por exemplo, já amplamente pesquisadas e publicadas, embora existam pesquisas comparativas entre outras obras de Manuel Puig e o segundo romance de Caio Fernando Abreu. Nosso escopo procurou evidenciar a noção de transgressão pelos corpos em trânsito, com visibilidade em duas personagens: Molina, que aparece diluído repetidas vezes em toda a tese; e Jacyr/Jacyra, que recebe um subtópico mais desenvolvido por tratarmos de questões relacionadas à raça, principalmente.

Na primeira parte, intitulada de Roteiro 1, apresentamos *os modos de narrar*, explorando a versatilidade dos autores com a linguagem, bem como abarcando aspectos de suas biografias. Além das considerações sobre a forma e conteúdo trazidas de Julio Cortázar, a partir de *O jogo da amarelinha*, citamos a figura do narrador nas definições de Walter Benjamin e da pesquisadora Milena Mulatti Magri, em seu livro *A ficção na pós-ditadura* (2019), no que tange ao narrador de Caio Fernando Abreu, e à breve relação entre com as primeiras obras dos autores, *A traição de Rita Hayworth* e *Limite Branco* com os romances selecionados neste trabalho. Ainda nessa primeira parte, trouxemos, brevemente, os conceitos de *autobiografia* e *autoficção*, sem nos comprometermos em fazer uma análise mais apurada e sistemática no conjunto das obras dos dois autores. O que nos interessa nesse ponto da abordagem são alguns cruzamentos entrelaçados entre a experiência biográfica e aspectos temáticos das narrativas. Ainda, por considerar a *autoficção* no projeto estético de Caio Fernando Abreu e Manuel Puig, as cartas validaram-se como materiais de pesquisa, então, por meio delas, percebemos que alguns elementos cruzam-se com as experiências pessoais dos autores.

No roteiro 2, *Onde andarás dulce veiga?* e *O beijo da mulher aranha*: intersecções transgressoras, concentramo-nos no projeto estético de cada um dos dois romances, do processo de criação às ferramentas engendradas por cada autor na construção das narrativas. Nesse campo, encontram-se as extensas notas de rodapé em *O beijo da mulher aranha*. Apropriando-se da técnica paratextual, optamos também pelo uso das notas ao pé da página, por considerar, assim como nos ensinou Antoine Compagnon sobre o *trabalho da citação*, que as notas (e as citações) são resultados das nossas leituras antes, ou durante, o processo de escrita. Para não descartarmos as pesquisas que caminharam juntas ao tema

desta tese, optamos em utilizar esse recurso amplamente nos três roteiros, no sentido de complementação, ou seja, para muito além de citar referências bibliográficas ou indicação de fortuna crítica, e sim, funcionando também como ferramenta para detalhar e expandir as análises destacadas no corpo do texto. Tornou-se necessário esse esclarecimento, pois com o desenvolvimento do estudo, e um robusto material de pesquisa, as notas ao pé das páginas foram importantes para manter-se uma linha coesiva de pensamento, bem como aguçar a curiosidade do leitor. Optamos por deixar um espaço entre uma nota e outra para facilitar a leitura, pois ao pé da página o tamanho da fonte é muito menor que a do corpo do texto.

No roteiro 3, o recorte concentrou-se na relação entre as ditaduras militares, brasileira e argentina, com os romances de Manuel Puig e Caio Fernando Abreu. Também, o foco direcionou para as personagens centrais neste estudo, Molina e Jacyr/Jacyra. A discussão em torno da imagem de corpos negros na literatura dos dois autores está incluída nessa parte da tese, juntamente com a apresentação de outros elementos artísticos e teóricos que cercam a temática de raça e representação ao longo do último século, na literatura, no cinema e na cultura popular. Foi durante essa pesquisa sobre a representação dos corpos negros na literatura de Manuel Puig, que descobrimos o interesse do autor em aprimorar a técnica da escrita literária, ao se inscrever em um curso sobre novela policial, ministrado por Jorge Luis Borges, em 1953 (LEVINNE, 2002), embora Puig não tenha se cansado de afirmar que era um péssimo leitor de ficção. Além desse detalhe de ter sido aluno do mestre argentino, Manuel Puig mostrou-se, novamente, interessado pela forma e conteúdo de nomes do cânone, como Silvina Ocampo, ao fazer uma releitura adaptativa do conto *El impostor* de sua conterrânea, que, assim como Borges, firmou-se como uma das mais importantes escritoras do *boom latino-americano*, tendo publicado, em 1940, o clássico, e fundamental, *Antologia de la literatura fantástica*, juntamente com Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, este último, seu marido.

O componente complementar no título, “em trânsito”, é para denominar os corpos literários, que surgiu neste estudo a partir da ideia de ressignificar a existência de personagens transgressoras na literatura latino-americana, aqui apresentadas nos romances argentino e brasileiro. Percebemos como a representatividade de Molina e Jacyr/a, em *O beijo da mulher aranha*, por exemplo, subverteu a lógica do senso comum das narrativas. Primeiramente, por não ter limitado Molina apenas a uma personagem adulta gay, alienada à política e aos movimentos sociais efervescentes em seu país.

Dotada de estratégias de sobrevivência e de luta, a personagem puiguiana utiliza-se da linguagem para compor um jogo de controle, metaforicamente comparado à artimanha de uma aranha, que constrói sua teia para capturar presas. Nessa composição articulada, Molina enlaça símbolos de poder, na figura do Estado que oprime, e na figura do amante, Valentín, que, embora seja um militante de esquerda e com ideais progressistas, conserva um discurso machista, sexista e homofóbico, no começo do romance. As camadas reveladoras dessa contradição política são desconstruídas ao mesmo tempo em que o enredo traz para esse diálogo as notas de rodapé, com apresentação de amplo estudo científico da sexualidade ao longo dos séculos XIV e XX. O recurso paratextual rebate, de forma esclarecedora, os discursos de opressão à sexualidade, instituídos pela ditadura militar argentina e pelas falas de Valentín.

Jacyr/Jacyra, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, também transita entre a alienação, a ‘irreverência’ comportamental e a hiperssexualização de seu corpo negro na voz do narrador. Entretanto, diferentemente de Molina, a voz da personagem de Caio Fernando Abreu surge como provas para embasar o discurso estigmatizante de quem conduz a narrativa, ou seja, a personagem jornalista. Alguns elementos transgressores permitiram elevar o protagonismo da personagem nesta análise. A dualidade, feminino/masculino, compõe as identidades de Jacyr e de Jacyra, dois nomes, duas personas que se complementam em um processo de transição natural, pois a personagem tem apenas catorze anos, portanto, adolescente, enquanto o protagonista, adulto, não é representado pela identidade de um nome.

Além de problematizar discursos que cercam as questões de gênero, raça, classe social e outros, a personagem de Caio F. resiste até o final do romance, e retorna em outro conto, ou crônica, como preferem alguns, “As quatro irmãs (antropologia fake)” (1991). Jacira, com “i” e não mais “y”, assume-se mulher, adulta, e “pintosa” no conto, sendo a mais popular entre as quatro irmãs que representam simbolicamente grupos/tipos de homossexuais com características e comportamentos específicos. De origem indígena, Jaci, em tupi guarani, significa “lua”, e ira, “mel”, composição que atribuí afeto, alegria e leveza à personagem no conto, em contraposição às manifestações intempestivas da adolescência no romance. Alguns aspectos da representação da personagem no romance retornam à narrativa curta, potencializando o discurso do protagonista de *Dulce Veiga*, abordado ainda no roteiro três, última parte deste trabalho.

Como fortuna crítica, elegemos o jornal *Lampião da Esquina* como fonte de referência e de consulta de artigos e entrevistas de Manuel Puig, quando morou no Rio

de Janeiro, e também para evidenciar a publicação como resistência nas décadas de 1970 e 1980, período em que o jornal esteve em funcionamento, e por considerar as décadas em que Caio Fernando Abreu dedicou-se à escrita jornalística, seja em revistas, jornais ou catálogos. O escritor colaborou nas primeiras edições de *Lampião da Esquina*, e teve alguns dos seus livros indicados no jornal para leitores LGBTs.

Ao final deste trabalho, agregamos sete anexos que complementam os temas expostos. No primeiro, anexamos o conto *As quatro irmãs: Psico-Antropologia fake* (o texto havia recebido o título de *A lenda das Jaciras*, antes de *As quatro irmãs*, e também é considerado crônica por alguns críticos), de Caio Fernando Abreu, publicado inicialmente na Revista *Sui Generis*, para que o/a leitor/a “reencontre” Jacira, adulta e a mais “pintosa” das quatro irmãs. No anexo dois, exibimos *As Quatro Categorias de Gays*, do escritor cubano Reinaldo Arenas, para fazer um contraponto de leitura entre as categorias das “irmãs” apresentadas pelo autor brasileiro.

A capa de *Lampião da Esquina*, edição dezembro de 1978, *Latinoamérica: na terra dos homens, pauladas nas bonecas*, ilustra o anexo três, juntamente com duas reportagens curtas: Reportagem 1: *Na Argentina é assim: paulada nas bonecas! Um documento do exílio*; e Reportagem 2: *Buenos Aires: dois policiais por quarteirão, além da Seção Literatura*, que indica e exhibe trechos do romance *O beijo da mulher aranha*. Elegemos essa edição como anexo pela identificação com o cenário político da Argentina, e, de certa maneira, reiterar o discurso de Manuel Puig quanto ao conservadorismo em seu país.

O anexo quatro apresenta a capa de *Lampião da Esquina*, edição junho de 1979, e o título *De Sodoma a Auschwitz: a matança dos homossexuais*. Essa mulher é lésbica! (Por isso a acusam de homicídio). Dessa edição, duas seções nos interessam: a Seção Opinião: *E se Gilberto Freyre também fosse negro?* (Crítica de Jorge Schwartz), uma crítica ácida de Schwartz sobre Gilberto Freyre; e a Seção: Cartas na mesa (carta dos leitores) – Ternura e política (Recepção dos leitores sobre *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig).

Já no anexo cinco, a capa de *Lampião da Esquina*, edição agosto de 1979, *Negros: qual é o lugar deles? De bicha, crioulo e louco, todos nós temos um pouco*, a reportagem especial sobre Abdias Nascimento, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras brasileiras: ‘Democracia racial é o governo da minoria branca’, nos interessa pela discussão de raça muito bem apresentada pelo convidado. Nesta mesma edição, há a Seção: Cartas na mesa (carta dos leitores) –

Argentina e Manuel Puig, em que os leitores opinam sobre a obra de Puig e relatos de experiência de gays na Argentina.

Mais tesão, menos encucação. Bichas e lésbicas na SBPC. Entrevistas: Sartre e Ninuccia Bianchi ilustra a *Lampião da Esquina*, edição agosto de 1980, e está no anexo seis. O foco de maior visibilidade desta edição está na Seção Literatura: *O insólito rendez-vous de Maria Felix com Che Guevara*, artigo denso de Jorge Schwartz sobre Manuel Puig. O anexo sete apresenta a edição extra de 1980, com quatro entrevistas: **Manuel Puig fala de bichas sonhadoras e mulheres submissas**; Sartre, antes da morte, abre o jogo e fala de homossexuais; travestis dão um depoimento vivo sobre o sufoco paulista; Movimento Louco-Lésbico: mulher com mulher não dá jacaré, com destaque para a extensa entrevista “Manuel Puig fala quase tudo”. Trechos dessa entrevista foram utilizados como referências nesta tese.

Entre a conclusão e as referências bibliográficas, apresentamos uma colagem com reportagens que destacam protagonistas trans no cinema, na música e em séries televisivas. Fizemos essa homenagem por dois motivos: primeiro para destacar a posição de protagonismo desses corpos, vilipendiados ao longo da história do cinema, por exemplo, no caso de Jacyr/Jacyra que não foi representado/a na adaptação fílmica de *Dulce Veiga*; segundo para combater o *Transfake*, movimento que tem crescido cada vez mais entre os/as/es artistas transexuais, que consiste em impedir que artistas cisgêneros interpretem personalidades ou personagens trans, o que ocorreu no filme de Héctor Babenco, com a interpretação de Molina pelo ator William Hurt, em 1986, e de tantos outros corpos representados no cinema, ou no teatro. Recentemente, ocorreu um protesto, em 22 de janeiro de 2023, em Lisboa, Portugal, na montagem da peça de teatro *Tudo sobre minha mãe*, adaptação do clássico homônimo de Pedro Almodóvar, de 1999, quando um ator cisgênero interpretava o papel de Lola, a personagem trans na obra almodovariana. O *Transfake* é uma prática que remonta ao *blackface*, quando atores/atrizes brancos/as pintavam os rostos de preto para interpretarem personagens negros/negras. Entre as referências e os anexos, fizemos a montagem de reportagens que valorizam os corpos negros como representantes da atual política brasileira, seja enquanto corpos trans ocupando cargos no Executivo, ou de corpos negros nas funções de ministros de estado, em importantes pastas como Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, e o Ministério da Igualdade Racial. Além disso, imagens e representatividade de corpos trans ocupando pastas de secretarias em defesa da cidadania da comunidade LGBTQI+.

Por fim, quanto à produção de Caio Fernando Abreu, em entrevista ao Caderno 2, de *O Estado de São Paulo*, na condição de entrevistado, ele assume ser um escritor da sua geração: “[...] os escritores são biógrafos da emoção. E se daqui a 50 anos alguém quiser saber o que as pessoas sentiam nos anos 90 pode encontrar algumas respostas, talvez na literatura. Então, *eu quero biografar o humano do meu tempo*”. (ABREU, 1996, entrevista, grifo nosso). Portanto, as leituras empreendidas nesta pesquisa consideram conteúdo e forma relacionados a esse período, porém compreendendo a plasticidade da obra de arte em diálogo com o nosso tempo, além de dialogar e contribuir com a fortuna crítica já existente dos autores, em especial, do autor brasileiro e o recorte da discussão sobre raça, incomum nas pesquisas encontradas do conjunto das obras dos dois autores. Cada vez mais é imprescindível identificar, situar e problematizar as temáticas abordadas no campo literário, principalmente quando essas discussões permeiam o cenário social contemporâneo.

TRANSFAKE NUNCA MAIS!



'Uma mulher fantástica' é primeiro filme estrelado por transexual a levar Oscar

Filme chileno é estrelado por Daniela Vega, cantora e atriz transexual chilena. Outros filmes sobre trans já levaram - mas com atores cisgênero.

Por G1
04/03/2018 23h24 - Atualizado



Daniela Vega em "Uma mulher fantástica"

Em 2018, Daniela foi a primeira pessoa trans a apresentar uma cerimônia do Oscar, e o filme levou a estatueta de Melhor Filme Estrangeiro no mesmo ano.

CINEMA

'Bixa Travesty': documentário mostra Linn da Quebrada se descobrindo travesti

Filme mostra atriz, cantora e participante do BBB 22 em diálogo com a mãe e com outros ícones da arte

LGBTQUIA

O corpo político da cantora transexual negra Linn da Quebrada é a força motriz desse documentário que a captura em sua esfera pública e privada, ambas marcadas não só por sua presença de palco inusitada, mas também por sua incessante luta pela desconstrução de estereótipos de gênero, classe e raça.

Laverne Cox em "Orange is the new black"

Em 2014, tornou-se a primeira mulher trans a ser indicada ao Emmy para a categoria de Melhor Atriz Convidada em uma série. Cox interpretou o papel de Sophia Burset em 'Orange is the New Black'. Também foi indicada em 2020.



Jamie Clayton em "Sense 8"

Uma das oito protagonistas da série de sucesso na Netflix, Clayton também participou da série vencedora do Emmy, Dirty Work, em 2012.



Mj Rodriguez em "Pose"

Com maior elenco trans da história da televisão, 'Pose' recebeu 9 indicações no Emmy 21, inclusive a de Mj Rodriguez ao prêmio de Melhor Atriz de Drama pela personagem Blanca.



Em entrevista ao *Globo*, Linn diz: "Antes eu era traveco, agora sou mulher", definindo-se como bicha, travesti e mulher cisgênero. Ela também revela que, antes de ser Linn, foi Luno e, aos 17 anos, Laura. "Linn da Quebrada vem dos cacos de um espelho que antes refletia um homem", conta.

papo de CINEMA

NOTÍCIAS VÍDEOS

LAERTE-SE

SINOPSE

Retrata a trajetória da cartunista e chargista brasileira Laerte, considerada uma das mais proeminentes do gênero no Brasil. Tendo vivido parte de sua vida como homem, ela assumiu sua transexualidade aos 57 e, de lá pra cá, experimenta uma jornada única e pessoal sobre o que é, de fato, ser uma mulher.

Atrizes trans no cinema



FICHA TÉCNICA BIBLIOGRÁFICA

ABELLÁN, Francisco Rocamora. El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig. *Anales de la universidad de Murcia*, Murcia, v. 38, n. 2, p. 313- 336, 1980. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10201/21959>. Acesso em: 27 jan. 2023.

ABREU, Caio Fernando. A lenda das Jaciras: psico-antropologia fake. *Revista Sui Generis*, Rio de Janeiro, p. 22-23, 1996.

ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986 – 1996)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Apresentação: Maria Adelaide Amaral. Rio de Janeiro: Agir, 2014.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Apresentação: Márcia Denser. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Apresentação: Marcelo Pen. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ABREU, Caio Fernando. *Cartas: Caio Fernando Abreu*. Organização: Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002b.

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização Ítalo Moriconi. Santa Catarina: HB, 2016. *E-book*.

ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ABREU, Caio Fernando. “Eu quero biografar o humano do meu tempo”. [Entrevista cedida a] Kill Abreu. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 ago. 1996. Caderno 2, p. 2.

ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura LTDA, 1970.

ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002a.

ABREU, Caio Fernando. *Pedras de calcutá*. Porto Alegre: Agir, 1982.

ABREU, Caio Fernando. “Querem acabar comigo”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1987. Caderno 2, p. 2.

AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. *Intermédias*, 11 jul. 2007. Disponível em: <http://intermedias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em: 29 abr. 2022.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALMEIDA, César. *Cemitério perdido dos filmes B: Redux*. Prefácio Carlos Prinati. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014.

ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly*. 2007. 229 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

ALÓS, Anselmo Peres. Sexualidades marginais nas bordas do texto: cinema, política e performatividade de gênero em *El beso de la mujer araña*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 3, p.1121-1147, dez. 2013. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000300020&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 abr. 2022.

ALSELMI, André Luiz. *O escritor à paisana: a voz literária na correspondência de Caio Fernando Abreu*. Orientador: Adaberto Luis Vicente. 2018. 226 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154262>. Acesso em: 05 dez. 2022.

ALVES, Wanderlan da Silva. *Romance e experimentação com a linguagem em Boquitas pintadas, de Manuel Puig, e Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando de Abreu*. Orientador: Arnaldo Franco Junior. 2011. 265 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/99088>. Acesso: 2 jul. 2021.

ALVES, Wanderlan da Silva. *Uma estética do paradoxo: aspectos do melodrama no romance latino-americano do pós-boom*. Orientador: Arnaldo Franco Junior. 2014. 665 f. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127630/000844063.pdf?sequence=1>. Acesso: 20 ago. 2021.

AMICOLA, José; ENGELBERT, Manfred. Fragmento del Seminario com Manuel Puig em Gottingen. Encuentro del 29 de mayo de 1981. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer arana*. Edición crítica: José Amicola, Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 625-637.

- ANDRADE, Mário. Amadeu Amaral. In: ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins/INL-MEC, 1972.
- ARAGUAIA, Gonçalves de Magalhães Visconde de. *A confederação dos tamoios*: Poema. Rio de Janeiro, RJ: Tipografia Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1856.
- ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *Onde andar*á Dulce Veiga, de Caio Fernando Abreu, e a poética do melodrama. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. *Anais eletrônicos* [...]. Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0407-1.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2022.
- ARENAS, Reinaldo. As quatro categorias de gays. In: ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 107-108.
- ASSIS, Dayane N. Conceição de. *Interseccionalidades*. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/554207/2/eBook%20-%20Interseccionalidades.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2023.
- AZEVEDO, Ricardo. *Histórias que o povo conta*. São Paulo: Editora Ática, 2002. p. 26-30.
- BABENCO, Héctor. *O beijo da mulher-aranha*. 1 vídeo (9 min.). Publicado pelo canal Kiko Mollica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vAykfdQqwhY>. Acesso em: 23 nov. 2020
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores.)
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BARBOSA, Nelson Luis. “*Infinitivamente pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”. Orientadora: Sandra Margarida Nitrini. 401 f. 2009. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BARR, Charles. Robin Wood obituary (Obituário de Robin Wood). *The Guardian*, 4 jan. 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/theguardian/2010/jan/04/robin-wood-obituary>. Acesso em: 1 fev. 2023.
- BARTHES, Roland. *Masculino, feminino, neutro*. In: BARTHES, Roland. *Inéditos Volume 2 – Crítica*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 230-259.
- BBC. Como cientistas desvendaram mistério de poção que criava 'zumbis' no Haiti. *BBC News Brasil*, 14 mai. 2021. Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/geral-56255674>. Acesso em: 04 mar. 2023.

BBC. Quem foi Cassandra Rios, a escritora mais censurada da ditadura militar. *GI*, 31 mar. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/03/31/quem-foi-cassandra-rios-a-escritora-mais-censurada-da-ditadura-militar.ghtml>. Acesso em: 11 nov. 2022.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução: Marijane Lisboa, Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. v. 1.

BENJAMIN, Walter. *O contador de histórias e outros textos*. Tradução: Georg Otte, Marcelo Backes, Patrícia Lavelle. Organização: Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2020.

BERKS, John. What Alice Does: Looking Otherwise at “The Cat People”. *Cinema Journal*, v. 32, n. 1, p. 26-42, 1992.

BIRMAN, Patrícia. Relações de gênero, possessão e sexualidade. Rio de Janeiro: *PHYSIS — Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1991.

BIRMAN, Patrícia. Tramas e transe: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevôo. *Estudos feministas*, Florianópolis, p. 403-414, maio/ago. 2005.

BITTENCOURT, Francisco *et al.* Manuel Puig fala quase tudo. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 1-5, mar. 1980.

BOCCHINO, Adriana. Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, ano 10, n. 13, p.125-141, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Arte poética*. Barcelona: Crítica, 2001.

BORGES, Jorge Luis. O homem da esquina rosada. In: BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. 2. ed. rev. Tradução: Alexandre Eulálio. São Paulo: Globo, 2001.

BRAGA, J. L. *O Pasquim e os anos 70: mais para epa que para oba*. Brasília: Editora UnB, 1991.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*: Brasília, DF, mar. 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br//CCIVIL_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 2 jan. 2023.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CANDIA, Luciene. *As cartas epifânicas de Caio Fernando Abreu: a escrita de urgência*. Orientador: Aroldo José Abreu Pinto. 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade do Estado do Mato Grosso, Tangará da Serra, 2011. cap. 1. Disponível em: <http://portal.unemat.br/media/files/LUCIENE-CANDIA.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2022.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

CARPENTIER, Alejo. *La musica en Cuba*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

CARVALHO, Paulo César de. 16 anos sem Caio Fernando Abreu. *Musa Rara Literatura e Adjacências*, 7 fev. 2012. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/16-anos-sem-caio-fernando-abreu>. Acesso: 10 ago. 2022.

CAT people: a marca da pantera. Direção: Paul Schrader. Produção: Charles W. Fries. Intérpretes: Nastassja Kinski; Malcolm McDowell; John Heard; Annete O'Toole e outros. Roteiro: DeWitt Bodeen, Alan Ormsby, Paul Schrader. Califórnia: Universal Pictures, 1982. 118 min.

CAT people: Sangue de pantera. Direção: Jacques Tourneur. Produção: Val Lewton. Intérpretes: Simone Simon; Kent Smith; Jack Holt; Tom Conway e outros. Roteiro: DeWitt Bodeen. Los Angeles: RKO, 1942. 73 min.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; Ed. Ática, 1999.

CICLO cultural. Análise do conto “Garopaba, mon amour”, de Caio F. Abreu. Prof. Dr. Arnaldo Franco. [S. l.: s. n.], 16 abr. 2022. 1 vídeo (69 min). Publicado pelo canal Semana de Letras UNESP IBILCE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=araWnU4mkek>. Acesso em: 25 maio 2022.

COELHO, Luciana. Bastarda gloriosa. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 8 nov. 2009. Caderno +mais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0811200914.htm>. Acesso em: 13 jun. 2022.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 176 p.

CONSELHO editorial. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, Edição Experimental n. 0,

p. 2, abr. 1978.

CONSELHO editorial. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 2, jun. 1978.

CONSELHO editorial. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 2, 25 jun./ 25 de jul. 1978.

CONSELHO editorial. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 2, 25 jul./ 25 ago. 1978.

CONSELHO editorial. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 2, 25 ago./ 25 set. 1978.

CONSELHO editorial. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 2, out. 1978.

CORBATTA, Jorgelina. *Manuel Puig: mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

CREED, Barbara. Medusa's Head: The Vagina Dentata and Freudian Theory. In: CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Abingdon: Routledge, 1993.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Tradução: Liane Schneider. *Estudos Feministas*, ano 10, p. 171-188, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2023.

DALCASTAGNÉ, Regina. Sobre a escrita como abrigo e resistência. *Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco*, c2018. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%A3o-imprensa/edicoes/1364-2015.html>. Acesso em: 11 nov. 2022.

DALCASTAGNÉ, Regina. Uma lista de narrativas da ditadura. *Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco*, 22 set. 2022. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%A3o-imprensa/edicoes/1364-2015.html>. Acesso em: 11 nov. 2022.

D'ALGE, Carlos. Puig ou o diálogo como forma de discurso. *Rev. de Letras*, Fortaleza, v. 12, n. 1, 2, p. 149-153, jan./dez. 1987. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/17337/1/1987_art_cd%27alge.pdf. Acesso em: 5 fev. 2023.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 4-5, 27 jun. 1999. Caderno +mais. Tradução: José Marcos Macedo.

DESERTO chileno será o cenário de filme de Walter Salles. *Exame*, 20 abr. 2012. Disponível em: <https://exame.com/casual/deserto-chileno-sera-o-cenario-de-filme-de-walter-salles/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

DIAS, Ellen Mariany da Silva. Pentimento: a criação literária no romance *Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. *Itinerários*, Araraquara, n. 26, p. 207-233, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106853/ISSN0103-815X-2008-26-207-233.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 04 fev. 2023.

DIP, Paula. *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

DOCUMENTAL sobre Manuel Puig. 1 vídeo (9 min.). Publicado pelo canal Documentales Olvidados. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X3K_rhqLJiM. Acesso em: 27 jan. 2023.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

EM CARTA escrita em 1935, Sigmund Freud negou possibilidade de cura gay. *Folha de S.Paulo*, 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/09/1920160-em-carta-escrita-em-1935-sigmund-freud-negou-possibilidade-de-cura-gay.shtml>. Acesso em: 25 abr. 2022.

FANON, Frantz. *Condenados da terra*. Tradução: José Laurênio Mello. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: Editora Edufba, 2008.

FAUSTINO, Deivison Nkosi. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva Alterman (Org.). *Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 75-104.

FEDERMAN. De Puig a Forn en cartas que esperan en villegas. *AM 1270 FM 97*. UNE, 24 jun. 2021. Disponível em: https://provinciaradio.com.ar/noticia.php?noti_id=2333. Acesso em: 5 fev. 2023.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

FERREIRA FIORINI, Juan.; RODRIGUES MOREIRA, Maria Elisa. Entrevista a Patricia Barger. *Polifonia*, Cuiabá, v. 28, n. 50, p. 8-15, abr./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/12773>. Acesso em: 20 fev. 2023.

FIORINI, Juan Ferreira. *Contar filmes: o cinema imaginário em Manuel Puig*. 1. ed. Cuiabá: EdUFMT, 2020.

FIORINI, Juan Ferreira. *Contar filmes: o cinema imaginário em “O beijo da mulher aranha”*, de Manuel Puig. Orientador: Leonardo Francisco Soares. 2017. 178 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/21076>. Acesso em: 20 abr. 2022.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRANCA, Moema Silveira. *A construção de subjetividades homoeróticas na literatura de Caio Fernando Abreu*. 2017. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2017.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 17: inibição, sintoma e angústia. O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. Tradução: Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014.

FRITSCH, Israel A. M. de Castro. “Verdade inventada”: autoficção nas cartas de Ana Cristina Cesar e Caio Fernando Abreu. Orientador: Rita Lenira de Freitas Bittencourt. 2019. 90 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202477>. Acesso em: 05 jan. 2023.

G. C. Eduardo. Ternura e política. Seção Cartas na mesa. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 19, jun. 1979. 1 carta do leitor.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Paris: Seuil, 1982. p. 35. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/view/52506817/genette-gerard-palimpsestos-a-literatura-de-segunda-maopdf>. Acesso em: out. 2020.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-79.

GIORDANO, A. Manuel Puig: Los comienzos de una literatura menor. *Orbis Tertius*, v. 1, n. 2-3, 1996. Disponível em: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv01n02-03a15>. Acesso em: 28 jun. 2022.

GOLDCHLUK, Graciela. Silvina Ocampo. La inquietud por la palabra. *Cuadernos Angers-La Plata*, Buenos Aires, v. 1, n. 1, 1996.

GOULART, Milene Gayer. A construção da identidade em *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. *Mafuá*, Florianópolis, n. 34, 2020.

GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição*: pequeno tratado sobre a nota de rodapé. Campinas: Papirus, 1998.

GREEN, J. N. *A luta pela igualdade*: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. *Cadernos AEL*, Campinas, v. 10, n. 18/19, p. 13-41, 2003.

GUIMARÃES-SILVA, Pâmela. Interseccionalidade: mais de três décadas de um conceito revolucionário. *SER-DH*, 4 mar. 2020. Disponível em: <https://serdh.mg.gov.br/repositorio-artigos/artigo/interseccionalidade-mais-de-tres-decadas-de-um-conceito-revolucionario>. Acesso em: 24 fev. 2023.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *O Rei de Havana*. Tradução: José Rubens Siqueira. 1. ed. São Paulo: Alfaguara, 2017.

hooks, bell. *Olhares negros*: raça e representação. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

INÉDITO: carta íntima de “la viuda” de Manuel Puig. *Clarín*, 22 jul. 2020. Disponível em: https://www.clarin.com/cultura/inedito-carta-intima-viuda-manuel-puig_0_jmIDwyvh-.html. Acesso em: 5 fev. 2023.

I WALKED with a zombie (A morta-viva). Direção: Jacques Tourneur. Los Angeles: RKO, 1943. 69 min.

LANGENBACH, Juliane. Gothic shadowplays: the evolution of gothic film and its visual aesthetic from the gothic novel to the cinema of Jacques Tourneur, Roger Corman, and Tim Burton. Zurique: Universidade de Zurique, 2013. Disponível em: <https://digitalcollection.zhaw.ch/handle/11475/17438>. Acesso em: 1 out. 2022.

LEIA agora. O ovo apunhalado. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 10, 25 jul./ 25 ago. 1978. Seção de indicação de livros.

LEIA agora. O ovo apunhalado. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 13, 25 ago./25 set. 1978. Seção de indicação de livros.

LEIA agora. Pedras de Calcutá. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 10, 25 jul./ 25 ago. 1978. Seção de indicação de livros.

LEIA agora. Pedras de Calcutá. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 13, 25 ago./25 set. 1978. Seção de indicação de livros.

LEJEUNE, Philippe. A quem pertence uma carta?. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Organização: Jovita M. G. Noronha. Tradução: Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 251-254.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Tradução para a dissertação: Maria Cristina Roque Corrêa Marques. Paris: Éditions de Seuil, 1996. p. 13-45.

- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Tradução para a tese: Maria Cristina Roque Corrêa Marques. Paris: Éditions de Seuil, 1996.
- LEVINE, Suzanne Jill. Manuel Puig: Edipo ronda La Pampa. *Cuadernos de literatura*, v. 16, n. 31, p. 48-64, enero/jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/3977>. Acesso em: 1 mar. 2023.
- LIMA, Heloisa Pires. Personagens negros: um breve perfil na literatura infanto-juvenil. In: MUNANGA, Kabengele (org.). *Superando o racismo na escola*. 2. ed. rev. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 101-115. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/secad/arquivos/pdf/racismo_escola.pdf. Acesso em: 19 fev. 2023.
- LLOSA, M. V. A literatura e a vida. In: LLOSA, M. V. *A verdade das mentiras*. Tradução: Cordelia Magalhães. São Paulo: ARX, 2004.
- LOPES, Denílson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 379-394.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho* - ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a teoria queer para a língua portuguesa. *Gênero*, v. 1, n. 2, p. 33-40, 2001.
- MACHADO, Luiz. Outro baiano da Família “Dorô”. Seção Cartas na mesa. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 14, dez. 1978. 1 carta do leitor.
- MADDALENA, T. L. Do Jogo da Amarelinha a Bandersnatch: os caminhos narrativos da hiperficção. *Communitas*, [S. l.], v. 4, n. 7, p. 6–18, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/3248>. Acesso em: 2 mar. 2023.
- MAUÉS, Flamarion. *Livros contra a ditadura*: editoras de oposição no Brasil, 1974-1984. São Paulo: Publisher, 2013.
- MAUÉS, Flamarion. Livros, editoras e oposição à ditadura. *Estudos avançados*, v. 28, n. 80, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/79685/83687>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2017.
- MILANEZI, Gabriela. 17 de maio de 1990: o dia em que ser LGBTI deixou de ser doença. *OAB/RS*, 17 mai. 2017. Disponível em: <https://www2.oabrs.org.br/noticia/17-maio-1990-dia-em-que-ser-lgbti-deixou-doenca/24491>. Acesso em: 31 jul. 2022.
- MILLETT, Kate. *Política sexual*. Tradução: Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

NOGUEIRA NETO, Hugo. *A forma flutuante: desejo e doutrina nos filmes do Terceiro Reich*. Orientador: Mauricio Cardoso. 2017. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-19032018-110458/>. Acesso em: 02 mar. 2023.

O BEIJO da mulher aranha. Direção: Hector Babenco. Produção: David Weisman. Intérpretes: William Hurt, Raúl Juliá, Sônia Braga e outros/as. Adaptação: Leonard Schrader. Nova York/Rio de Janeiro: Island Records; Embrafilme, 1985.1 DVD (121 min.), *widescreen*, color.

O BEIJO da mulher aranha. Seção Biblioteca Universal Guei. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 10, dez. 1980.

O BEIJO da mulher aranha. Seção Biblioteca Universal Guei. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 18, maio 1981.

OLIVEIRA, Regiane. Censura de livros expõe “laboratório do conservadorismo” em Rondônia. *El País*, São Paulo, 8 fev. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-02-08/censura-de-livros-expoe-laboratorio-do-conservadorismo-em-rondonia.html>. Acesso em: 11 jun. 2022.

ONDE andaré Dulce Veiga?. Direção: Guilherme de Almeida Prado. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2008. 135 min.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “Onde andaré Dulce Veiga” retoma diálogo noir. *O Estado de S. Paulo*, 26 jun. 2008. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,onde-andara-dulce-veiga-retoma-dialogo-com-o-noir,196366>. Acesso em: 18 maio 2020.

OUÇA “O macaco e a velha”, de Ricardo Azevedo. *EBC*, 21 ago. 2019. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/bibi-vem-historia-ai/2019/08/ouca-essa-estoria-classica-de-ricardo-azevedo-publicada-em-1986-o>. Acesso em: 19 fev. 2023.

PACHECO, Gustavo. *The Manuel Puig affair*. *O Globo*, 28 jan. 2019. Disponível em: Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/the-manuel-puig-affair-23408343>. Acesso em: 5 mar. 2021.

PAZ, Octavio. *William Carlos Williams: Poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PELLEGRINI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filología Románica*, v. 19, p. 355-370, 2002.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

PENTEADO, M. P.; DE ARAÚJO, T. B. Monstruosidade e controle em Sangue de Pantera (1942), de Jacques Tourneur. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1–17,

2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/107897>. Acesso em: 1 nov. 2022.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PUIG, Manuel. *A cara do vilão*. Tradução: Luís Octávio Barreto Leite. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

PUIG, Manuel. *A traição de Rita Hayworth*. São Paulo: Círculo do livro, 1967.

PUIG, Manuel. *A traição de Rita Hayworth*. Tradução: Glória Rodríguez. São Paulo: Círculo do livro, 1968.

PUIG, Manuel. *Boquinhas pintadas*. Tradução: Joel Silveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

PUIG, Manuel. *Cai a noite tropical*. Tradução: Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica: José Amícola, Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Nova York: Vintage Español, 2021.

PUIG, Manuel. *O beijo da mulher aranha*. Tradução: Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.

PUIG, Manuel. O beijo da mulher aranha (Três trechos do romance de Manuel Puig). *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 16, dez. 1978.

PUIG, Manuel. *Pubis angelical*. Tradução: José Sanz. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.

PUIG, Manuel. *Sangue de amor correspondido*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

PUIG, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. 3. ed. Tradução: Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

REGRESO a Coronel Vallejos. Direção: Carlos Castro. Intérpretes: Patricia Bargeró; Noemí Formica; José Luis Chavarri e outros. Roteiro: Carlos Castro; Gustavo Alonso. Buenos Aires: INCAA, 2016. 72 min.

REZENDE, Livia Lima. Pretos-velhos: o sagrado e o mágico na encruzilhada das religiões. *Faces de Clio*, Juiz de Fora, v. 3, n. 6, jul./dez. 2017.

RIO, João do. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1976. (Coleção Biblioteca Manancial, n. 47.)

RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Discubra, 1968.

RIVERA LETELIER, Hernán. *A contadora de filmes*. Tradução: Eric Nepomuceno. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROMANI, Danielle. Fios e contas: símbolos de fé e proteção. *Continente*, 1 ago. 2013. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/152/fios-e-contas--simbolos-de-fe-e-protecao#:~:text=As%20cores%20das%20contas%20dos,verde%20ou%20o%20azul%20Dmarinho>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ROMERO, J. G. Travesías de la escritura: La cara del impostor. Sobre “El impostor” de Silvina Ocampo y “La cara del villano” de Manuel Puig. *Cuadernos Angers - La Plata*, v. 3, n. 3, p. 89-100, 1999. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2762/pr.2762.pdf. Acesso em: 28 jun. 2022.

SANT’ANNA, Affonso Romano. Carmen, sua vida valeu!. *Jornal do Brasil*, 5 maio 1985. Disponível em: <https://www.carmendasilva.com.br/producoes/artigos-sobre-a-autora/carmen-sua-vida-valeu>. Acesso em: 16 set. 2021.

SANTIAGO, Silviano. Manuel Puig: a atualidade do precursor. *Revista Iberoamericana*, v. 74, n. 225, p. 1119-1129, out./dez. 2008. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/8192/8323>. Acesso em: 20 nov. 2021.

SANTOS, Daniel dos. Pássaros da mesma gaiola. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 16, dez. 1978.

SANTOS, L. V. A utopia do kitsch: literatura e arte latino-americana no final do século xx. *Revista de Literatura, História e Memória*, [S. l.], v. 13, n. 22, p. 09-28, 2017. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/18034>. Acesso em: 11 nov. 2022.

SCHWARTZ, Jorge. O insólito rendez-vous de Maria Felix com Che Guevara. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 20, ago. 1980.

SIBEUD, Emmanuelle. “Y’a bon Banania”. *L’histoire par l’image*, 2016. Disponível em: <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/y-bon-banania>. Acesso em: 16 ago. 2022.

SKALL, David J. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

SOARES, Leonardo Francisco. Contar e recortar *A traição de Rita Hayworth*. *Polifonia*, Cuiabá, v. 28, n. 50, p. 1-140, abr./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/12569>. Acesso em: 26 abr. 2022.

SONTAG, Susan. *Assim vivemos agora*. Tradução: Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- SOUSA, Neuza Santos. *Torna-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. (Coleção Tendências, v. 4.)
- TACONES LEJANOS (De salto alto). Direção: Pedro Almodóvar. Intérpretes: Victoria Abril; Marisa Paredes; Miguel Bosé e outros. Roteiro: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 1991.
- TAXI Driver (Motorista de táxi). Direção: Martin Scorsese. Produção: Julia Phillips, Michael Phillips. Intérpretes: Robert de Niro; Peter Boyle; Jodie Foster e outros. Roteiro: Paul Schrader. Los Angeles: Columbia Pictures, 1976. 114 min.
- TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1975.
- TENDÊNCIAS. O livro “Brazil” no Gay Sunshine. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 12, fev 1979. Seção de indicação de livros.
- THE PRINCE of poverty row (O príncipe da linha da pobreza). *The Guardian*, 7 abr. 2006. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2006/apr/07/1>. Acesso em: 1 fev. 2023.
- TOITIO, R. D. A pederastia se tornou política, Moor!. *Cadernos Cemarx*, Campinas, n. 11, p. 177-198, 2018. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/11297>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- TOMASINI, Silvina Julia. *O Brasil dos argentinos: os romances cariocas de Manuel Puig*. Orientador: João César de Castro Rocha. 2019. 150 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- U.R.N. Argentina cruel. Seção Cartas na mesa. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 19, agosto 1979. 1 carta do leitor.
- VALENTE JUNIOR, Valdemar. Cinema, memória e oralidade. Hernán Rivera Letelier. A contadora de filmes. Trad. Eric Nepomuceno. São Paulo: Cosac Naify, 2012 112 p. *Revista Caracol*, n. 9, p.434-439, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766506015>. Acesso em: 17 fev. 2023.
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *O Recife na teia de Manuel Puig*. *Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco*, Pernambuco, ano 2, n. 68, out. 2011. Crônica, p. 24. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/469-2011.html>. Acesso em: 21 fev. 2021.
- VILLARREAL, Lourdes Pérez. *Cine y literatura: entre la realidad y la imaginación*. Casilla: Ediciones Abya-Yala, 2001.
- YOUNG-BRUEL, Elisabeth. *Anna Freud: uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1992.



CONHEÇA O MINISTRO DOS DIREITOS HUMANOS E DA CIDADANIA
SILVIO ALMEIDA

O ministro de Estado dos Direitos Humanos e da Cidadania, Silvio Almeida (Arte: Ascom/MDHC)



EXTRA
NOTÍCIAS ECONOMIA E FINANÇAS FOTOS
Notícias Política EMPREGO POLÍCIA FAMOSAS
Saiba quem são as candidatas trans eleitas pelo Brasil em 2022



CORREIO BRAZILIENSE
Conheça as quatro mulheres trans eleitas em 2022



veja Rio
"É um ato político", diz Erika Hilton, deputada trans e musa de camarote

Essa escolha é um recado de que a política não acontece só em Brasília, defende a parlamentar, que brilhou no camarote Arara na Avenida



Duda Salabert, Erika Hilton, Dani Balbi, Linda Salabert e Carolina Lara, candidatas trans eleitas no Brasil.

ANEXOS



Pública
Secretária LGBTQIA+ quer transformar auxílio para pessoas trans em política federal

O Brasil elegeu as primeiras candidatas trans nas eleições deste domingo para representar os respectivos Estados em Brasília a partir de 2023. Candidatas trans foram eleitas e irão ocupar, inclusive, lugares inéditos até então no Congresso



ESTADÃO
Cria da Maré, feminista preta e irmã de Marielle Franco: conheça a nova ministra da Igualdade Racial

Agência Brasil
Direitos Humanos
"A gente foi defenestrada da política pública", diz secretária LGBTQIA

Symmy Larrat afirma que cenário atual é de terra arrasada

marie claire Política

Erika Hilton: 'Nós, travestis, somos a vanguarda da revolução que a política precisa'

Quinta mulher mais votada para a Câmara dos Deputados, Erika Hilton é ainda, junto de Duda Salabert, o primeiro corpo trans a ocupar uma cadeira na história do Congresso Nacional. Para o seu mandato, escolhe o combate à fome como pauta primordial e assegura: as questões das populações LGBT, negra e de mulheres atravessarão toda a sua atividade legislativa

Por Camila Cetrone, Manuela Azenha e Natácha Cortez
06/10/2023 05:01 - Atualizado há 3 semanas

**ANEXO 1 — AS QUATRO IRMÃS: PSICO-ANTROPOLOGIA FAKE,
DE CAIO FERNANDO ABREU**

Reza não muito antiga lenda que homossexuais masculinos de qualquer idade ou nação – além de bofe, bicha, tia ou denominação similar – dividem-se em quatro grupos distintos. Seriam na verdade, sempre segundo a lenda, quatro irmãos que atendem por nomes femininos. A saber, e essa ordem arbitrária não implica cronologia nem preferência: Jacira, Telma, Irma e Irene. Para começo de conversa, vamos à mais popular delas: a Jacira. Suficientemente conhecida, seja pelo personagem Jaci (que no romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, de minha autoria, em dias de arco-íris recebe uma Oxumaré de frente e transforma-se na devastadora Jacira) ou pelos louváveis esforços do jornalista Eduardo Logullo em divulgar-la através da coluna Joyce Pascowitch, na Folha de São Paulo. Das quatro irmãs, Jacira é aquela que todo mundo sabe que é homossexual, e ela mesma – que refere-se a si própria, seja qual for seu nome, sempre no feminino – acha ótimo ser. A Jacira usa roupas e cores chamativas, fala alto em público, geralmente anda em grupos de amigos também jaciras como ela, todas exercendo o velho hábito de “fechar”. Como diria Antônio Bivar, é uma pintosa. Uma pintosa assumida, despudorada. Sempre foi bicha, adora ser bicha e, maniqueísta como ela só, continua achando que a humanidade divide-se entre bofes e bichas, categoria esta última na qual se inclui. Com orgulho. Superinformada, embora não leia muito (existem Jaciras nigrinhas, analfabetas), ela sempre sabe – de orelhada – tudo que está em cartaz na cidade. Fofocas que insinuam viperinas dubiedades sobre a sexualidade alheia. Ao entrar em qualquer ambiente, uma Jacira sempre é imediatamente notada. O que satisfaz seu principal objetivo na vida: aparecer. Bem menos luminosa e sem graça que a Jacira é: a Telma. Seu nome provavelmente originou-se daquela versão que Ney Matogrosso cantava: “Telma eu não sou gay/ o que falam de mim são maldades”, algo assim. Ao contrário da Jacira, a Telma é infelicíssima. Ela bebe. Bebe para esquecer que poderia ser homossexual. O problema é que, exatamente quando bebe, mais exatamente ainda depois do terceiro ou quarto uísque, é que a Telma transforma-se em homo. Embriagada, Telma ataca. E dramaticamente na manhã seguinte não lembra de nada. Aquela Jane Fonda de *The Morning After* perde. Embora a Telma fique muito erotizada em estado etílico, ela sempre nega que é, e negará até a morte. A única solução para uma Telma empedernida seria a psicanálise (que ela, a mais doente, acha que não precisa) ou parar de beber. O que, por tabela, significaria também parar de trepar. Pobres Telmas – categoria da qual países

como o Brasil (vide academias de ginástica, futebol, chopadas com o pessoal da repartição, etc.) está cheio. Menos trágica, mas ainda mais complexa, é a terceira irmã: a Irma. As Irmas não são exatamente infelizes – pelo menos, não tanto quanto as Telmas -, embora bem menos felizes que as Jaciras – que aparentam ser e realmente são felicíssimas. Irma é aquela que todo mundo jura que é, incluindo a mãe, a irmã e a esposa (Irmas casam muito) – mas ela mesma não sabe que é. Não sabe ou finge que não. A Irma dá quase tanta pinta quanto a Jacira, adora todo o folclore gay, de Carmen Miranda a show de travesti, passando por concurso de miss, Mae West, leopardos, James Dean e Marilyn Monroe. Estranhamente não “faz”. Quando solteira ninguém de sexo algum poderá afirmar – muito menos provar – que já fez sexo com uma Irma. Ou se fez, não prestou muito, 107 pois há quem diga que Irmas costumam ser mal-dotadas, impotentes, dessas assim. Pode ser. A verdade é, quando casadas, as esposas das Irmas raramente apresentam um ar satisfeito. Sexualmente satisfeito. Irmas costumam ser afáveis – ao contrário das problemáticas Telmas, introvertidas e depressivas. Adoram Jaciras, apesar destas gostarem de chamá-las, sobretudo em público e aos gritos, de “queridaaaaaaaaa”. É que toda Jacira sabe – ou supõe – que no fundo toda Irma é tão Jacira quanto ela. Mas como as Telmas, Irmas fogem de definições. E ao contrário das Telmas, muito pecadoras, podem até morrer sem se atreverem a provar os prazeres do – para citar uma Jacira clássica – amor que não ousa dizer seu próprio etc. Inicialmente limitada a essas três, a lenda recentemente incluiu a existência de uma quarta irmã: a Irene. Tão assumida quanto a Jacira, ao contrário desta, a Irene não dá pinta. Ela é, sabe que é, mas não exhibe nem constrange. Pode até usar brinquinho na orelha, dar alguma rabanada menos comedida, ou mesmo – de brincadeira – referir-se a si mesma ou uma amiga no feminino. Mas a Irene é tranquila. Geralmente analisada, culta. Bom nível social, numa palavra – Irene parece serena em relação à própria sexualidade. Que é diversificada. Podem ter longos casos, morar junto, ou viverem certas idiossincrasias eróticas. Só gostarem de working class, por exemplo, ou de adolescentes, choferes de táxi ou estudantes de Física. Ou de Irenes como elas: são as Irenes lésbicas, bastante comuns e conhecidas, literalmente, como gays. Telmas e Irmas escondem tudo da família, vizinhos e colegas, embora a Irma não tenha nada a esconder. Jaciras não escondem coisa alguma, explicitérrimas. Irenes deixam no ar: se alguém perceber, que perceba. Educação é básico para elas. Serenamente educadas, pois, às vezes até casam. Com mulheres. Entre as quatro, desgraçadamente as relações são turbulentas. Jaciras, por exemplo, adoram seduzir Telmas. Estas (quando sóbrias, claro) têm medo pânico de Jaciras. Irenes por sua vez, nutrem uma espécie de

carinho apiedado pelas desventuradas Telmas – e isso pode até resultar numa ardente noite de paixão entre ambas. Da qual naturalmente a Telma jamais lembrará, embora tenha feito horrores. O grande risco que toda Irene corre é apaixonar-se por uma Telma: comerá o pão que o diabo amassou, até entrar noutra. Com a Irma, de quem Irene também gosta, o risco não é tão grave: Irenes sabem que com Irmas não rola. E pode assim transformar tudo numa aparentemente saudável “amizade viril”: as duas fingindo, para usar a terminologia antiga, que são bofes. Há quem creia. Jaciras não simpatizam muito com Irenes, acham-nas “metidas”. A recíproca também é verdadeira: Irenes acham Jaciras pintosas demais, apesar de divertidas, folclóricas. E inconvenientes. E com a imperdoável mania de roubar namorados alheios. Irenes adoram namorar, pegar na mão, ir ao cinema, comer pizza, fim de semana em Ilhabela, ver TV – tudo isso together. Já Telmas e Irenes, entre si, são hostis. Talvez uma tema o julgamento da outra, vai saber. Irmas, no entanto, podem ceder aos insistentes encantos das Jaciras. Existem mesmo certas Irmas que algumas Jaciras – para ódio das Irenes – juram já ter feito. Jaciras, por sua vez, não raramente invejam Irenes, que sempre aparentam certa prosperidade (ao contrário das Telmas), com um cotêzinho decadente). Irenes mais neuróticas gostariam, de vez em quando, de serem confundidas com Irmas. E Telmas costumam sentir cegos, súbitos impulsos de desvendar suas almas abissais para os ouvidos compreensivos e ombros amigos das Irenes. Na verdade, Telmas, Irenes e Jaciras invejam um pouco aquela impressão (nem sempre verdadeira) de pureza que toda Irma passa. Assim como se estivesse por fora de qualquer grupo de risco. A propósito, já que abordamos esse desagradável tema: embora aparentem ser as mais perigosas, no que se refere a riscos, e apesar de promíscuas (a promiscuidade está implícita na jacirice). Jaciras cuidam-se muito. Verdade que com camisinhas nacionais, daquelas que arrebentam na hora H, na primeira golfada. Irenes sempre carregam na frasqueira sortido estoque de poderosas camisinhas estrangeiras, compradas em suas viagens. Com a idade se tornam um tanto maníacas com higiene, meio obceçadas com safe sex. Certas Irenes não fazem há anos, vivem em permanente estado de nervos. Já as Irmas como não fazem, ou quando fazem é tão escondido que ninguém sabe dizer como fazem, não se preocupam com isso. O problema, novamente, são as Telmas. Impulsivas e atormentadas, nunca estão prevenidas. Jamais podem prever quando passarão do quarto uísque ou da décima quinta cerveja, e isso normalmente acontece em horas que as farmácias estão fechadas. Telmas, portanto, não carregam camisinha. Sequer as têm no banheiro, tamanha a negação. Enlouquecidas na cama (uma Telma com tesão vale por cem Jaciras), Telmas fazem coisas que Madonna

(ídolo das Jaciras) duvidaria. Essa representa outra secreta tortura mental das Telmas: como às vezes realmente não lembram do que fizeram (por lapso ético), têm sempre rabo preso e um medonho medo de serem positivas. Irmas sempre são negativas. Ou aparentam ser. Acontecem surpresas, pois ser Irma não significa necessariamente ser casta. Irenes via de regra lidam bem com um teste positivo: espiritualizam-se, viram vegetarianas, zen-budistas, fazem ioga, procuram o Santo Daime ou Thomas Green Morton. Lêem muito Louise Hay, e até se recusam a tomar AZT. Jaciras muitas vezes negam-se decididamente a fazer O Teste: têm uma certeza irracional de que daria positivo. O que nem sempre é verdade, visto que nada mais forte que santo de Jacira. Vírus e suas saias-justas sem nesga à parte, na verdade a AIDS não mudou muito o comportamento das quatro. Elas são arquetípicas, atávicas, eternas. Freud, por exemplo, na opinião geral era irmésima. Já Platão parece ter sido uma boa Irene. Ninguém colocaria em dúvida a jacirice de Oscar Wilde. Rimbaud, por sua vez, dá a impressão de ter começado como Jacira (quando chegou a Paris) para transformar-se – o que é raro – em Telma (na Abissínia). Já Verlaine, teria sido uma Irma que se ajacirou. Clássicas ou contemporâneas, nenhuma delas deve ser criticada por isso. À sua maneira, cada uma busca apenas essa coisa – o Amor: a Ancestral Sede Antropológica. O que pode acontecer (vide Rimbaud e Verlaine) são transmutações: Irenes que se ajaciram; Irmas (com tendência ética) que viram Telmas; Telmas que – bem comidas – se irenizam ou mesmo ajaciram e etc. As mutações são tantas quanto as do I Ching. Há quem diga que essas novas têm até nome, como as Juremas (Jaciras que se tornam Irenes) ou Jandiras (Jaciras exacerbadas tipo Clóvis Bornay). Pode ser. Mas segundo nossos estudos, Jacira que é Jacira nasce Jacira, vive Jacira, morre Jacira. No fundo, achando o tempo todo que Telmas, Irmas e Irenes não passam de Jaciras tão loucas quanto elas. E talvez tenham razão.

ABREU, Caio Fernando. A lenda das Jaciras: psico-antropologia fake. *Revista Sui Generis*, Rio de Janeiro, p. 22 – 23, 1996. grifos nossos.

ANEXO 2 — AS QUATRO CATEGORIAS DE GAYS, DE REINALDO ARENAS

Prestando atenção nas diferenças marcantes entre os diversos homossexuais, estabeleci algumas categorias que os distinguem. Em primeiro lugar, vinha a *bicha de coleira*; este era o tipo de homossexual escandaloso que constantemente era preso numa sauna ou praia. O sistema fazia com que ele usasse, conforme pude verificar, uma coleira que estava permanentemente no seu pescoço; a polícia o prendia com uma espécie de gancho e ele era levado assim para os campos de trabalho forçado. O exemplo máximo deste tipo de bicha era Tomasito La Goyesca, um rapaz que trabalhava na Biblioteca Nacional e a quem dei esse apelido porque parecia um personagem de Goya; anão, grotesco, andava como uma aranha e tinha uma voracidade sexual incontrollável.

Depois da bicha de coleira, vinha a *bicha comum*. Trata-se do tipo de homossexual que tem seus compromissos, vai à cinemateca, escreve de vez em quando algum poema, jamais corre grandes riscos e se dedica a tomar chá na casa de amigos. Um exemplo típico dessa bicha era meu amigo daquela época, Reinaldo Gómez Ramos. As relações dessas bichas comuns geralmente se dão com outras da mesma espécie e nunca chegam a conhecer um homem de verdade.

A bicha comum segue-se enrustida. A *bicha enrustida* é aquele tipo de homossexual de quem quase ninguém desconfia. Casa-se, tem filhos, depois frequenta as saunas clandestinamente, usando no dedo a aliança de casamento. Era difícil reconhecer as bichas enrustidas; muitas vezes, elas próprias condenavam os homossexuais. Os exemplos deste tipo de bicha existem aos montes, porém um dos mais típicos é o dramaturgo Nicolas Días, que certa vez, num ato de desespero acabou introduzindo uma lâmpada no ânus. Este homem, militante da Juventude Comunista, não conseguia explicar como a lâmpada fora parar nessa parte de sua anatomia. Foi expulso da sua organização após o maior escândalo.

Em seguida, havia a *bicha régia*; um tipo específico dos países comunistas. A bicha régia é aquela que, por vínculos muito diretos junto ao poder máximo, ou de uma tarefa extraordinária quanto à segurança do Estado, ou ainda por coisas semelhantes, goza do privilégio de poder ser bicha publicamente; pode manter uma vida escandalosa e, ao mesmo tempo, ocupar altos cargos, viajar, entrar e sair do país, cobrir-se de jóias e roupas, ter inclusive um chofer particular. Um exemplo máximo desse tipo de bicha é Alberto Guevara.

ARENAS, REINALDO. As quatro categorias de gays. In: ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 107-108. grifos nossos.

ANEXO 3 — CAPA DE *LAMPIÃO DA ESQUINA*, EDIÇÃO DEZEMBRO DE 1978. LATINOAMÉRICA: NA TERRA DOS HOMBRES, PAULADA NAS BONECAS!



Fonte: Associação Paranaense da Parada da Diversidade (APPAD); Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott/Grupo Dignidade.

ANEXO 3.1 — REPORTAGEM 1: NA ARGENTINA É ASSIM — PAULADA NAS BONECAS! UM DOCUMENTO DO EXÍLIO

REPORTAGEM

Na Argentina é assim: paulada nas bonecas! Um documento do exílio

Em meados de 1960 um grupo de homossexuais de Buenos Aires se reuniu com a intenção de formar um movimento em defesa dos seus direitos. Vários deles tinham experiência no campo sindical e político (e tinham sido marginalizados dentro destes por sua condição de homossexual). A constante repressão policial, que se materializa em periódicas pauladas em cumprimento aos ditos que condenam toda pessoa homossexual — ou que a parea — com a pena de 21 a 28 dias de cárcere, é um dos motivos que mobilizaram este grupo. A Seção de Moralidade da Polícia Federal detém semanalmente, em ruas, bares e saunas, dezenas de homossexuais, baseando-se unicamente em seu critério (todo homossexual é um escândalo público, ou um possível corruptor. Policiais das delegacias distritais — dos bairros — colaboram também nesta tarefa "moralizadora"). Outro fator que nos levou foi a marginalização e o desprezo social. Foi a condição que pesava sobre a homossexualidade em nossa cultura e suas instituições.

O movimento nasceu e se desenvolveu em Buenos Aires, uma cidade que engloba mais de 30% da população do país. O contínuo na Argentina é um dos seus grandes problemas. Muitos homossexuais provincianos se refugiam na capital, onde podem alcançar certo anonimato, impossível de obter em seus lugares de origem. Por isso não foi casual que nesse primeiro grupo homossexual argentino participassem muitos provincianos, bem como uruguaios. A deflagração do movimento se deve a gente que socialmente não se classificava de classe média, classe média baixa, e dele não participava nenhuma personalidade conhecida por seu trabalho literário, artístico, ou por qualquer outra atividade. A maioria dos seus membros eram empregados, estudantes. Em uma segunda etapa, em 1971, chegou o primeiro grupo, Nuestro Mundo, se uniu com outros dois, e todos juntos formaram a Frente de Libertação Homossexual, foi quando se incorporaram escritores, advogados, médicos, psicanalistas, jornalistas, sociólogos, etc... Foi também quando se incorporaram jovens que vivem no ambiente hippie, à margem de uma ocupação regular.

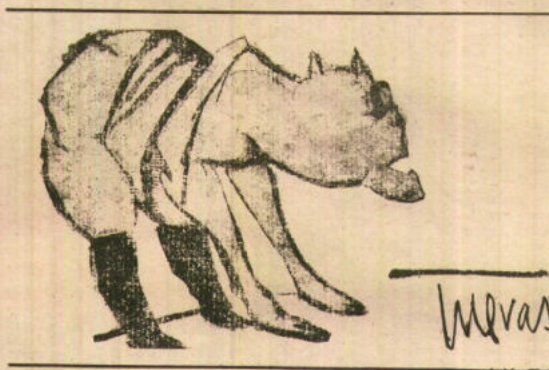
A FLH, em seu melhor momento, em 1972/1973, chegou a contar com um cem ativistas e com várias centenas de simpatizantes. A pessoa aderiu ao movimento com entusiasmo, porém sem ter uma ideia clara do que desejava dele, ou do que poderia fazer nele, e o movimento, por sua parte, não estava em condições de orientar os novos membros. Os homossexuais argentinos enfrentavam, e enfrentam, graves problemas concretos, porém quase toda a atividade da FLH se orientava em direção aos problemas ideológicos de fundo e aos políticos em geral. Pensamos agora que este foi um erro que limitou o movimento.

De todo modo a FLH obteve alguns êxitos em sua ação. Pôde conscientizar a não poucos homossexuais sobre a legitimidade de suas tendências sexuais e sobre como assumir seus desejos homossexuais. Em muitos meios de difusão, em uma setenta oportunidades em um lustre ou mais, a FLH apareceu publicamente, e isto ajudou a parte da população e a muitos homossexuais a encarar o problema dos prêmios e os tabus sexuais. Também, a FLH pôde influir com suas publicações e sua política sobre personalidades políticas, religiosas, científicas, sociais, artísticas. Este trabalho foi importante na tarefa de conter a homofobia.

Quando a FLH começou a funcionar, recebeu as boas-vindas de alguns meios de difusão ("Siete Días", "La Opinión", "As", etc.) e de algumas personalidades (María Langar, presidente dos psiquiatras, algum deputado ou dirigente político, porém isso de maneira privada). A Igreja Católica nunca se manifestou a respeito, embora em várias oportunidades o solictivásemos; vários sacerdotes nos ajudaram e se preocuparam com os presos homossexuais da cadeia de Villa Devoto. O grupo cristão da FLH elaborou um documento dirigido aos católicos que foi distribuído entre alguns sacerdotes. A esquerda argentina, em seu conjunto muito anti-homossexual, nos ignorou, só um pequeno partido marxista concordou em manter relações conosco. Com quem tivemos êxitos reais foi com o feminismo.

Quando à direita, vinculados com ela vários problemas. Quando da matança de Ezeta, a

Página 6



FLH se solidarizou publicamente com as vítimas, e o coronel Ostade, um dos seus responsáveis, nos ameaçou num cartaz que foi pregado nas cidades mais importantes do país. A agração mais forte foi a que veio do "El Caudillo", jornal da gente de López Rega e das A.A.A. (associação terrorista de ultradireita). Em um artigo, ele conclamou a população para que reprimisse com severidade os homossexuais de ambos os sexos. Acosselava, entre outras coisas, amarrá-los às árvores nas cidades e castigá-los. Naquela ocasião Pasolini tinha sido assassinado, e "El Caudillo" festejou com alegria a sua morte.

A perseguição a nível policial aos homossexuais na Argentina começou na década de trinta, quando se iniciou no país um fenômeno de fascitização, estimulado pelo exército e pela oligarquia criadora de ganho. Foi quando castigaram a homossexualidade. Embora, posteriormente, na Argentina houvesse alguma períodos constitucionais e fasciofascio progressistas, a repressão anti-homossexual se manteve em maiores variantes. Quando no governo Onganía a repressão se acentuou, ou em 1954, quando do conflito entre a Igreja e Perón.

Recentemente, por motivo do Mandat de Fiebre. O governo de Videla decidiu que a pena de 21 a 28 dias fosse aumentada para 60 dias. O homossexual detido, que é humilhado e muitas vezes sarado, geralmente perde o emprego, o ano letivo, e tem graves problemas com sua família. O detido fica fichado. Além disso, em seu nome um postuleiro denunciado, EPI, e cada vez que é detido por qualquer motivo esse antecedente aparece. O homossexual se converte em um cidadão de "segunda categoria". Não poucas vezes, um professor, ou professora, por suspeita de homossexualidade foi despedido do seu trabalho. Um jovem chamado a cumprir com o serviço militar obrigatório, pode ser qualificado pelos médicos militares como homossexual e é excluído do serviço, porém em seu documento se diz o motivo. Se o jovem recruta, homossexual, é incorporado às fileiras e, já soldado, é "detectado" como homossexual, será castigado de acordo com o código militar.

Quando foi derrubado pelos militares o governo de Isabel Martínez de Perón, começou um período de maior violência política. Em março de 1976 enfrentaram-se com violência militares e guerrilheiros. O governo militar, para se consolidar, lançou à olmitiva todo o aparelho repressivo do Estado. Neste momento, a FLH decidiu autossolver-se, até que existam condições próprias para o seu funcionamento. Não convém arriscar inutilmente sua atividade e amigos, e o que se pôde fazer era muito pouco.

A legislação argentina não outorga qualidade de punível à homossexualidade. Ela só aparece na lei nos casos dos chamados delitos contra a honra, como violação e estupro, mas então não é autorgado o mesmo tratamento que às práticas heterossexuais. Os delitos políticos

contam não por delito, mas sim por contravenção (foro administrativo, não penal), as práticas homossexuais englobadas dentro do escândalo público, e equiparadas à prostituição feminina. O que acontece é que se uma casa particular, por exemplo, se realiza uma festa da qual participam homossexuais, e embora todos sejam adultos, se um vizinho denuncia isto à polícia, está provavelmente detido seus participantes e os acusa de escândalo público. Por outro lado, a maioria dos juizes está sob a influência da homofobia. Na cidade de Córdoba, no ano de 1972, um rapaz matou seu amante, outro rapaz da mesma idade, e declarou este o juiz que havia matado para terminar assim a relação homossexual, que considerava indigna. Uma revista publicou a história sob o seguinte título: "Matos, para ser homem". O assassinato esteve na praça só um mês.

O colégio de advogados não se manifestou a favor dos direitos dos homossexuais. No período de 1972/1973, quando tomou corpo um vasto processo de democratização, a FLH conseguiu que advogados progressistas de algumas organizações de esquerda acessassem em defender os homossexuais detidos. Porém não se atreveram — ou não o desejavam — a dizer isso publicamente.

Os compatriotas de LAMPIÃO nos perguntam quais são as causas que determinam que a repressão anti-homossexual no Brasil e na Argentina se manifestem de maneira diferente. Esta pergunta exige uma análise histórica complexa. Para começar, a origem histórica da Argentina se relaciona com a Espanha imperial dos Reis Católicos e com o Santo Ofício. Os índios homossexuais do Rio da Prata, na época da colônia, foram considerados a ser comidos vivos pelos caçadores. Depois da primeira guerra mundial a homossexualidade na Argentina se criou, cresceu à paratradicional — por sorte! — em um meio de crise. Logo, quando da crise mundial de 1929, se esgotou o espaço e as possibilidades de certos setores, econômico-social, e então na classe dominante se impõe e se torna mais autoritária, mais reacionária e puritana, que se caracteriza por sua fidelidade à tradição e aos "bons costumes". Uma do "moralismo" para disciplinar e subordinar a população ao seu esquema de poder.

O "ambiente" homossexual de Buenos Aires há algumas décadas é uma "zona" que inclui milhares de pessoas as mais diversas. Evidentemente este lato tem que preocupar a sociedade dos "normais". Há ruas, bares, saunas, que se caracterizam por serem de "ambiente". Porém só em alguns momentos, muito poucos, houve lugares para dançar. Em 1974 existiam vários, mas fecharam ou foram fechados. O "ambiente", de qualquer maneira, sobrevive, apelando para a discreção, para a clandestinidade. Os "normais", obrigados a viver o sexo sujeito ao esquema de dois gêneros, masculino e feminino, ativo e passivo, macho opressor, mulher submetida, se in-

A repressão nos homossexuais em três países da América Latina — Argentina, Chile e México — é denunciada numa série de artigos que LAMPIÃO publica neste número. Da sofrida e contraditória realidade de nuestro continente, esta é uma das faces que — sob o cúmplice silêncio da maioria — permanecem nas sombras.

tranquilizam. E que em Buenos Aires existem bares e lugares de "entendidos", onde se concretiza o desejo homossexual, e onde a homossexualidade se expressa. O desejo homossexual se manifesta em frentes, fúteis, no Merli, em lugares de trabalho e nos colégios, nos bares ou nos cinemas, em universidades e quartis, mansões de lugares, e participam muitas pessoas, e não só aquelas fechadas como estacionamete homossexuais. Isso é o especial. Em Buenos Aires há muitos homossexuais e também homossexualidade, e a sociedade heterossexual-metodológica-machista se assusta. E se assusta porque se vê obrigada a reprimir sua própria homossexualidade.

Quem às perspectivas na Argentina, seria aliás arriscado fazer prognósticos. O que podemos dizer é que a etapa mais violenta da luta armada entre os militares e a guerrilha já passou, entre o triunfo dos primeiros. E que o governo de Videla, envolvido no poder, se vê obrigado a buscar uma saída política, institucional. Necessita do consenso da população, ou ao menos de uma parte dela de maneira explícita. E este processo, que aponta em direção à abertura, pode favorecer, sim, a situação dos homossexuais. Se de 1974 a 1977 o terror imperou, agora o que impera é a abertura. Assim o expressam as cartas que recebemos dos homossexuais que vivem em Buenos Aires. Constantemente tomam ser detidos pela polícia nas ruas, seja de dia ou de noite. A ditadura tem significado a morte a detenção, o exílio para muitos homossexuais argentinos. Esta experiência nos obriga a valorizar a democracia. Na medida de nossas possibilidades trabalhamos por uma abertura, sabendo que o inimigo não só está na direita, como também na esquerda. Os membros da FLH sabemos por experiência própria que tanto a direita como a esquerda argentinas estão empunhadas de homofobia. E que toda ditadura, seja em nome da "ordem social" e "crisis" ou em nome da "classe operária", aponta contra nossos direitos e contra nossas vidas, e contra a liberdade da população em geral.


Os homossexuais da FLH argentina exilados no Fomento estão muito contentes com a existência de LAMPIÃO. Sua aparição nos foi alívio, e o fato de poder chegar a milhares de brasileiros através de suas páginas é uma dívida que dificilmente poderemos saldar. Saudamos com admiração e respeito vosso trabalho em favor da "saúde" da sociedade e do "posto pela vida" dos homossexuais. Desejamos que vosso trabalho tenha continuidade e que se desenvolva. Temos a esperança e não queremos renunciar a ela, que em alguns anos, na Argentina, poderemos repetir nossa experiência, continuando o caminho aberto pelas publicações "Homossexuais" e "Somos", que agilizamos nos melhores momentos.

Ricardo e Héctor, da Frente de Libertação Homossexual Argentina no exílio. Tradução: Aguilardo Silva

LAMPIÃO da Esquina

ANEXO 3.3 — SEÇÃO LITERATURA: O BEIJO DA MULHER ARANHA (TRECHOS DO ROMANCE DE MANUEL PUIG)

LITERATURA



O Beijo da Mulher Aranha

Três trechos do romance de Manuel Puig

— Ahhh...

— Que suspiro!

— Que vida está, tão difícil...

— Que está sentindo, Molina?

— Não sei, tenho medo de tudo, tenho medo de me fiudar com essa história de que me vão soltar, tenho medo de que não me soltem... E do que ainda mais medo é de que nos separem e me ponham em outra cela e eu fique aqui para sempre, com sabe lá que odoro...

— Melhor não pensar em nada, já que nada depende da gente.

— Olha, nisso eu não estou de acordo acho que se a gente pensar bem descobre alguma saída, Valentin...

— Que saída?

— Pelo menos... que não nos separem...

— Olha... Para não ficar se maltratando, pensa numa coisa: que tudo o que você quer é sair para cuidar de sua mãe. E nada mais. Não pense em sua mãe. Porque a saúde dela é o que é mais importante para você, não é verdade?

— Sim...

— Concentre-se nisso, e logo...

— Não, não quero me concentrar nisso... não!

— Eh... O que há?

— Nada...

— Vamos, não fique assim... levante e rosto deve travessetei...

— Não... Me deixe...

— Mas o que há? Está me escondendo alguma coisa?

— Não, esconder de você não... Mas é que...

— O que? Quando sair daqui, vai estar livre, vai conhecer gente, se quiser pode entrar em algum grupo político...

— Está louco, não confiariam em mim por ser traidor...

— Eu posso dizer a quem deve procurar...

— Não, por tudo o que mais quero, nunca, mas nunca, me entenda!, me diga nada dos seus companheiros...

— Por quê? Quem imaginaria que você vai procurar por eles?

— Não, podem me interrogar, o que seja, e se eu não sei nada, não posso dizer nada...

— Mas de todo modo, existem muitos grupos de ação política. E se alguns comecem, você pode aderir, ainda que sejam grupos que não fazem mais do que falar...

— Eu não entendo nada disso...

— É certo que você não tem amigos de verdade, bons amigos?

— Sim, tenho amigos locais como eu, para passar o tempo, para firmos um pouco. Mas quando ficamos dramáticos... fugimos uma da outra. Porque já lhe contei como é, que uma se vê recheada na outra e vai expantada. Ficamos deprimidas iguais a umas cachorras, você nem imagina...

— As coisas podem mudar quando sair daqui...

— Não vão mudar...

— Vamos, não chore... não seja assim... Já quantas vezes vi você chorar? Bom, eu também chorei uma vez... Mas basta, tchê... Me põe... nervoso, que não chore...

— É que não posso mais... Tenho tanto... arar...

— Já apagam a luz?

— Sim, que é que você pensa? Já são oito e meia. E melhor, assim você não vê a minha cara...

— Passou rápido o tempo com o filme, Molina...

— Esta noite não vou poder dormir...

— Então me escute, que em alguma coisa poderei ajudar. É questão de falar. Antes de tudo sem que pensar em pertencer a um grupo, em não ficar só, isso certamente vai ajudá-la...

— Mas que grupo? Eu não entendo nada de socialismo, e creio ainda menos...

— Então agüente...

— Não vamos falar mais...

— Vamos... não seja assim... Molina...

— Não... lhe pouco... não me toque...

— Aquilo seu amigo não lhe pode consolar?

— Me deixa pizar...

— Por quê? Vamos, fate, já é hora que conheçamos um no outro. De verdade, quero ajudar você, Molina... me diga o que está acontecendo...

— A única coisa que peço é para morrer. Essa é a única coisa que peço...

— Não diga isso. Pense na tristeza que daria à sua mãe... e a seus amigos, a mim...

— A você não importaria nada...

— Como não? Vamos, que cara é você...

— Estou muito cansado, Valentin. Estou

— Deve ser porque não penso em mim...

— Você me faz muito bem...

— Deve ser porque penso que você precisa de mim, e posso fazer alguma coisa por você...

— Valentin... Pra tudo você procura explicação... que louco você é...

— É que não gosto que as coisas me empurrem... quero saber porque elas acontecem...

— Valentin, eu, pouco tocar você?

— Sim...

— Quero tocar... essa meia-lua... um pouco gordinha que você tem em cima desta sobran-celha...

— E assim, posso tocar em você?

— ...

— E assim?

— ...

— Tenho uma curiosidade... você acharia repuloso me dar um beijo?

— Uhm... Deve ter sido de medo que você se transformou em pantera, como aquela do primeiro filme que me contou...

— Eu não sou a mulher pantera...

— É claro, você não é a mulher pantera...

— É muito triste ser mulher pantera, ninguém a pode beijar. Nem nada...

— Você é a mulher aranha, que enreda os homens em sua teia...

— Que lindo! Disse sim, gostei...

— ...

— Valentin, você e mande são as duas pessoas que eu mais quis no mundo...

Pássaros da mesma gaiola


“O Beijo da mulher aranha” é o novo livro de Manuel Puig, a ser lançado brevemente no Brasil pela Editora Civilização Brasileira. E trata de um tema que vai dar o que falar: no meio de uma cadeia argentina, o homossexual Molina e o marxista Valentin estabelecem um relacionamento em que a troca de informações garante o entendimento mútuo sobre suas realidades muito específicas.

O livro pode ser encarado como um sintoma da mudança de relações, ainda em início, entre o homossexualismo e a esquerda política, tradicionalmente antipáticas. Talvez seja essa a maneira mais adequada de considerar, a clara, isto é, como um reflexo dos primeiros diálogos que já se evoluem mundialmente entre os dois lados.

Se se parte da posição que o livro reflete essa mudança de relações, não há muito a que cobrar a “O beijo da mulher aranha”, pois a profunda de pontos criticáveis que ele apresenta corresponde às críticas que vêm sendo dirigidas à aproximação entre esquerdistas e homossexuais, hoje. Um exemplo é a caracterização dos personagens: Molina, o alienado, e Valentin, crítico, conciliatório, participante. Dessa maneira, a liberdade das discussões cabe sempre ao marxista, enquanto o homossexual quase nada tem a dizer, exceto narrar seus filmes preferidos para divertir o companheiro de cela.

As discussões de Valentin visam promover a desalienação do outro e no final do livro que Molina começa a compreender a necessidade de lutar contra a caixa de preconceitos que a sociedade faz pesar sobre ele. No decorrer desse processo de discussões, o envolvimento afetivo cresce a ponto de favorecer um ato sexual entre os dois... por iniciativa de Valentin!!!

Estranhamente, neste livro, o argentino Puig (*) pouca qualquer crítica à esquerda, enquanto em *The Buenos Aires Affair*, por exemplo, chega a exprometer indistintamente a imagem do Partido Comunista em caracterizar o personagem Leopoldo (membro do PCI) como machão insensível, amante



sádico e homicida neurótico. Sinal dos tempos? É o que parece.

Até mesmo a aproximação de Molina a Valentin subentende uma atitude por sua vez discutível, pois não é uma aproximação direta, em que o homossexual se impõe perante o outro. Não, Molina como que se deixa levar pelas ideias de Valentin para facilitar o entendimento entre os dois. E é dessa forma que se comporta a personagem do filme (e também título do livro) “O beijo da mulher aranha”: enreda numa teia os homens que fogem de seu aspecto desprezível.

Dessa forma, por todos esses pontos criticáveis, fica claro que Puig não escreveu um livro para dar suas opiniões sobre a aproximação entre homossexual e marxistas, nem para extenuar posições sobre a maneira ideal dessa aproximação, nem mesmo para criticar o curso que os entendimentos vêm tomando, em vários países, entre os dois blocos.

— E você, vai se recordar bem ou mal de mim?

— Aprendi muito com você, Molinita...

— Está louco, se eu sou um burro...

— E quero que seja contente, e tenha boas recordações de mim, como eu de você...

— É o que foi que você aprendeu comigo?

— É muito difícil de explicar. Porém me fez pensar muito, disseu ou lhe assegurou...

— Você tem sempre as mãos quentes, Valentin...

— E você sempre frias...

— Eu lhe prometo uma coisa, Valentin... que sempre que me recordar de você, será com alegria, como você me ensinou...

— E me prometa outra coisa... que vai fazer com que o respicem, que não vai permitir que ninguém o trate mal, nem o explore. Porque ninguém tem o direito de explorar ninguém. Me perdoe que lhe repita isso, porque uma vez eu lhe disse e você não gostou...

— Molina, me prometa que não vai se deixar enganar por ninguém...

— Eu prometo...

— Molina, que é, queria me pedir o que pediu hoje?

— O que?

— O beijo...

— Não, era contra coisa...

— Não quer que eu lhe dê agora?

— Sim, se não lhe dá nãojo...

— ...

— ...

— Mais adequado seria dizer que o livro mostra a expectativa homossexual de se unirem que também reafirmam em sociedade mais justa, mas, contraditoriamente, sempre evitaram discutir o homossexualismo com a local situação de que ele é fruto do capitalismo em decadência e, assim, se livraram de encarar honestamente a realidade, até os dias que correm (Daniel dos Santos)

(*) Manuel Puig nasceu em 1932 em General Villegas, provincia de Buenos Aires. Em 1951 iniciou estudos na Universidade da capital argentina. Foi morar em Roma, e atualmente vive em Nova York, no exílio, pois está proibido de voltar ao seu país, onde também está proibido “O beijo da mulher aranha”. No Brasil já foram publicadas três livros desse autor: “Bogalinas Pintadas”, “A Tração de Rita Hayworth” e “Buenos Aires Affair”.

Fonte: Associação Paranaense da Parada da Diversidade (APPAD); Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott/Grupo Dignidade.

ANEXO 4 — CAPA DE *LAMPIÃO DA ESQUINA*, EDIÇÃO JUNHO DE 1979.
DE SODOMA A AUSCHWITZ: A MATANÇA DOS HOMOSSEXUAIS. ESSA
MULHER É LÉSBICA! (POR ISSO A ACUSAM DE HOMICÍDIO)



Fonte: Associação Paranaense da Parada da Diversidade (APPAD); Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott/Grupo Dignidade.

ANEXO 4.1 — SEÇÃO CARTAS NA MESA (CARTA DOS LEITORES): TERNURA E POLÍTICA (RECEPÇÃO DOS LEITORES SOBRE O BEIJO DA MULHER ARANHA, DE MANUEL PUIG)

CARTAS NA MESA

Ternura e política

Feliz aniversário! Indo para o show, acabo de ler o número 12. Eufân a fala das moças. Identifico esta sensibilidade que vem do reprimido, o cuidado com a palavra, antes com o sentimento atrás dela. Não chegaram tarde. Chegaram no seu tempo. Bem-vindos meus votos para que a fase confessional — tão importante nas identifi- cações interpessoais — ocorra rapidamente lugar a uma ação mais política. Lembro-me aqui do lamentável Encontro Nacional de Mulheres onde se traiu da luta "maior" pela democracia, e não se falou de equidade, menstruação, prostituição, lesbianismo... Vocês têm um papel muito impor- tante, enquanto mulheres e enquanto homossexuais. Sinto que o farão com brilhantismo.

Aos colegas do SODS, confesso que sua pouca objetividade me desaperta. Há uma sensí- bilidade desorganizada no movimento: "nossas trepadas eram atos políticos, a nossa atuação política deveria vir cheia de ternura..." Mas pode??? Num faz muito tempo que de nós foi levado em estado grave para o Miguel Couto, por agressão da turma de machinhos da Miguel Lemos, e vocês me falam de ternura, pô (por estas e por outras a espécie de solidariedade que recebemos do Pasquim no dia do aniversário do Lampa vem dirigido "a nossa irmãinha"). En- quanto continuamos identificados com o setor feminino da sociedade machista brasileira, o papel a nós atribuído será o da feminilidade, pas- sividade, submissão, etc... Ora, se fomos as fe- ministas acertam tal papel, por que vamos aceti- lar isso? Se pretendemos exercer livremente nos- sas atividades sexuais — nada política —, re- caxando em lugar da segunda escala dentro do grupo social, não podemos cair em nenhum dos exageros: o papel do macho ou o papel de con- dolo para o "lado de lá", nem da glorificação do palllettê virá o sucesso de nosso empreendimento. Resumindo, temos de lutar com as armas mais importantes possíveis, e não com as armas de caricaturas feitas por nós mesmos, ou a nós im- postas. As armas? A cabeça, a conversa e umido.

Chá, já falei demais e queria mesmo era dar parabéns ao Lampa. Até uma próxima.

Eduardo G. C. — Rio

R. — Pode ser que haja diferenças na utili- zação de palavras, mas o que você diz na sua car- ta é mais ou menos o que está exposto na matéria de "Somos", Eduardo. E quando se fala em "ter- nura", não se deve confundir-la — a que é típica dos machos — com piadas, com frescura. Nis- guém dela de ser vilão por ser tenro. Colocar ternura na atuação política, é isso sim tem um livro importantíssimo sobre isso, chama-se "O beijo da mulher aranha", de Manuel Puig. É uma pena que nossos editores ainda não tenham chegado a um acordo com o autor, para publicá-lo no país. Mas quando isso acontecer, você verá, através de Puig, o que a pessoa de "Somos" quis dizer. Aguarde...

de que isso ganharia uma maior quantidade de simpatizantes para o jornal.

Acha que seriam muito propícios artigos sobre anarquismo existencialismo, estruturalismo e, até mesmo, sobre as possibilidades de sistemas capitalistas ou socialistas com total liberdade sexual (sem que ser ampla e irrestrita, que nem anista).

Bem, eu estudo Matemática na UERJ e nas horas vagas, escrevo contos e poesias. Estarei sempre ao vosso inteiro dispor, no que me for possível, podem estar certos. Confiantes em que minhas sugestões serão devidamente analisadas, aqui me despeço com um abraço bem apertado em todos vocês. Um abraço mesmo, que eu gosto à beça de vocês.

Alfredo R.A.F. — Rio de Janeiro.

R. — **Tuas sugestões serão debatidas na nos- sa próxima reunião de pauta.** Alfredo. Mas como LAMPIÃO não gosta de coisas muito fechadas, ela já vai publicada, para que os leitores também possam participar da discussão. "Pelas Liber- dades Sexuais" é uma ótima entre outras coisas, a gente reabilitaria o sentido do "slongan", tão dissociado, nos últimos anos, por revistas de pura sacanagem como "Ele/Elá", "Homem", "Play Boy", etc...

Olha o roteiro!

A direção do "Lampião". Conheci este jornal e estou me interessando por ele. Tanto que pedi uma assinatura anual e já enviei a você o vale postal de Cr\$ 210.00. Mas o motivo desta é pedir- lhes o grande favor de me enviarem endereços de pontos de encontro (clubes, discotecas etc.) de pessoas homossexuais femininas. Existentemente, acho desnecessário acrescentar, de lugares sérios, isto é, de pessoas conscientes e responsáveis, a fim de compromissos sérios. Desculpem este acree- cimento, mas como poderão compreender, a gente tem que se precaver não só nisso, como em tudo o demais. Aguardo sua colaboração e desde já agradeço o envio do que lhes solicito.

Marieluza — Rio.

R. — Abusaram, Marieluza e tantas outras que nos escreveram pedindo este bendito roteiro. Ele está neste número, curioso, ainda limitado a Rio e São Paulo, mas com promessa de am- pliação e abertura (simples, geral e irrestrita, naturalmente). Pequenos comentários sobre cada local permitem que as possíveis frequentadoras escolham os que melhor lhes convierem. Não é ótimo? Aproveite.

Pro que der e vier

Pessoal amigo do Lampião. Hoje estourou a greve dos motoristas e não tive como sair de casa para o útil/fútil do cotidiano. Que bom. Me pegou pegando o Lampião e sinto que devo escrever pra vocês. Pô dizer que estou com vocês, pro que der e vier. Dar força pro jornal, que está muito bom. Pra dizer que bom que Lampião não é apenas que, que Lampião também é qualquer problema burocrático de interesse. Estou feliz por existir Lam- pião, único no gênero, o resto ou é muito vie- dagem ou muito machismo. E as coisas, na realidade, não são bem assim. Vocês estão sabendo.

Lampião está aí e faço, sempre, uma divul- gaçãozinha, no que posso, entre amigos, gatin e não-gatin. No trabalho, na escola etc., mostro o "de Esquina" pra todos, e não há malho, se tiver, o malho perde-se no primeiro diálogo. Por falta de argumento.

Tenho 24 anos, trabalho no Shopping City News, estudo jornalismo na Caupêr Libero e faço poesia, escrevo coisas, textos, histórias e estórias. Mandei pra vocês uma história que escrevi noutro dia. Tá aí. Se quiserem, acharem que vale a pena, publiquem, tá legal? É um texto feliz, neste dia de tanta amargura. É um texto onde eu me vejo feliz e letrado, eu e o cara que amo. É um texto

lira, ao comum porque fala de feticção. Breve porque feliz.

Isto aí. Esta carta é tão relaxada assim por que é tão verdadeira! Parcei até o Caetano can- tando Carolina... Um abraço e força total pra vocês, continuam se espalhando.

Wanderley Sanches — São Paulo

R. — Obrigado pela divulgaçãozinha. Want a gente precisa muito dela. Se você puder mandar o pessoal comprar e jornal, melhor ainda. O seu conto está sendo lido pelo pessoal aqui da casa; a gente está querendo reformular a parte de lito- ratura, pra dar um jeito de encerrar textos de leitores. Aguarde.

Pra Iara Reis

Atenção, Iara Reis não deu pra publicar tua carta nesse número, por- que são 60 centímetros de texto (pra você ter uma idéia todas as cartas publicadas nesta página somadas, dão 72 centímetros). Ela teria que ser editada, mas, como é um assunto muito polêmico, a gente prefere que você mes- ma faça esse trabalho. Não dá pra diminuir uns 20 centímetros (40 li- nhas)? Se não, a gente vai ter que deixar de publicar outras cartacas de leitores pra só publicar a tua, e isso é muito chato.

LAMPIÃO:
o seu jornal

Cara, você já leu o Lampa deste mês?



Claro! Por falar nisso, já está na hora de renovar minha assinatura.



Faça de LAMPIÃO da Esquina o seu jornal. Assine agora.

Desejo receber uma assinatura anual de
LAMPIÃO da Esquina ao preço de **Cr\$ 230,00.**

Nome _____

Endereço _____

CEP _____ Cidade _____ Estado _____

Envie cheque ou vale postal para a Esquina — Editora de Livros, Jornais e Revistas Ltda — Caixa Postal 41031 — Santa Teresa — Rio de Janeiro-RJ. CEP. 20241

Página 19

Fonte: Associação Paranaense da Parada da Diversidade (APPAD); Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott/Grupo Dignidade.

ANEXO 4.2 — SEÇÃO OPINIÃO: E SE GILBERTO FREYRE TAMBÉM FOSSE NEGRO? (CRÍTICA DE JORGE SCHWARTZ)

ESQUINA

LAMPIÃO

Conselho Editorial — Adão Acosta, Aginaldo Silva, Antônio Chrysóstomo, Clóvis Marques, Darcy Pentado, Francisco Bixtoncourt, Gasparino Damata, Jean-Claude Bernardet, João Silvério Trevisan e Peter Fry.
Coordenador de edição: Aginaldo Silva.

Colaboradores — Agildo Guimarães, Frederico Jorge Dantas, Alceste Pinheiro, Paulo Sérgio Pastana, Zsu Zsu Vieira, José Fernando Bastos, Henrique Neiva, Leila Micolis, Néelson Abrantes, Sérgio Santeiro, João Carlos Rodrigues, João Carneiro (Rio); José Pires Barros Filho, Carlos Alberto Miranda (Niterói), Mariza Edward MacRae (Campinas), Glauco Mattoso, Celso Curi, Edélio Mostajo, Paulo Augusto Eduardo Dantas, Cynthia Sarti (São Paulo); Amylton Almeida (Vitória), Zé Albuquerque (Recife), Gilmar da Carvalho (Fortaleza), Alexandre Ribondi (Brasília), Sandra Maria C. de Albuquerque (Campina Grande), Polibio Alves (João Pessoa), Franklin Jorge (Nata), Paulo Hecker Filho (Porto Alegre); Max Stolz e Wilson Bueno (Curitiba).

Correspondentes — Fran Tornabone (San Francisco); Allen Young (Nova Iorque); Armando de Fúlvio (Barcelona); Ricardo e Hector (Madrid).

Fotos — Billy Acioli, Maurício S. Domingues, Dimitri Ribeiro (Rio); Dimas Schitini (São Paulo) e arquivo.

Arte — Jo Fernandes, Mem de Sá, Patrício Bisco, Hildebrando de Castro.

Arte final — Edmilson Vieira da Costa.

LAMPIÃO da Esquina é uma publicação da Esquina — Editora de Livros, Jornais e Revistas Ltda., CGC 29529856/0001-30; inscrição estadual: 81.547.113.

Endereço para correspondência: Caixa Postal 41031, CEP 20241 (Santa Teresa), Rio de Janeiro, RJ.

Composto e impresso na Gráfica e Editora Jornal do Comércio S.A. — Rua do Livramento, 189/203.

Distribuição: Rio — Distribuidora de Jornais e Revistas Presidente (Rua da Constituição, 65/67); São Paulo — Paulino Carcanhetti; Recife — Livraria Reller; Salvador — Literarte; Florianópolis e Joinville — Arno, Representações e Distribuição de Livros e Periódicos Ltda.; Belo Horizonte — Distribuidora Riccio de Jornais e Revistas Ltda.; Porto Alegre — Coojornal; Teresina — Livraria Conisco; Curitiba — Ghignone; Manaus — Stanley White Assinatura Assinatura Individual (números): Cr\$ 230,00, Assinatura para o exterior: US\$ 15.

E se Gilberto Freyre também fosse negro?

Sob a dúbida pergunta "Racismo no Brasil", a Folha de São Paulo de 06-05-79 publica artigo assinado pelo Sr. Gilberto Freyre, responsável direto pela mitica e fadada teoria da harmonia racial brasileira. Ao relativizar nossa situação com a dos outros países, afirma o sociólogo pernambucano: "não sei de país — e tenho estado em meio mundo — onde haja, com todas as deficiências, causadas principalmente por fatores não raciais, tanta harmonia racial". Feito isto, monoprensa e ministério qualquer atitude oficial e organizada em defesa do negro, considerando-o mera imitação do modelo americano: "Tenho notícia de um movimento que se irrita antirracista em São Paulo. Creio que nele há conteúdo imitação — voluntária ou organizada — das reivindicações do chamado "negro americano". Ironicamente, na página lateral do jornal, é publicada uma "charge" do cartunista Gê ("Pulção do ar bate recorde na área central"), em que dois brancos se metamorfoseiam em es-

plantados negros, após a passagem de uma nuvem de poluição. Pelo jeito, (e segundo G. Freyre), o fato de que não haja racismo no Brasil não impede que exista um espaço para ridicularizar a figura do negro, como exemplo atual de **cidadão paulista**. Entendo pouco de sociologia e tabelas estatísticas. Mas não é necessária muita sapiência sociológica para perceber que preto no Brasil não é vítima de preconceito racial na medida em que ele se encaixa no seu devido lugar. Neste sentido, para a oligarquia e clientela visada de um componente da aristocracia rural pernambucana, poucos momentos podem ter-lhe servido como experiência vivida de preconceito racial. Isto é um possível resultado de ter escrito a respeito de racismo no Brasil dentro da "Casa" e não dentro da "Senzala". Sustentaria as mesmas teorias o nosso conhecido sociólogo caso ele fosse negro?

No sábado 5 de maio (quando o artigo da Folha estava sendo rodado), quatro amigos (dois

negros e dois mulatos, na peculiar diferenciação cromática brasileira), marcaram encontro numa noite supostamente gay em São Paulo; a atenção ao nome: 266 WEST, na rua Marquês de Itu. Aproximadamente à meia noite, dois deles são impedidos de entrar, sob a alegação da casa estar lotada. Um deles desmonta, atravessa a rua e constata o ingresso contínuo de elementos brancos. No dia seguinte, conversamos com os outros dois amigos pretos com quem haviam marcado encontro e que são vítimas da mesma discriminação, só que às três horas da manhã. Informados, pedem pelo menos que lhes seja permitida "dar uma olhada". Também foram impedidos.

Dejojo aqui tomar público o meu repúdio a quem discrimina, sabendo que a vítima no caso é duplamente discriminada pela sua condição de preto-homossexual. Faço um apelo para que minha atitude de denúncia se concretize sob forma de boicote por parte de todos os lampiônicos conscientes, frequentadores da gay-life paulista. (Jorge Schwartz)

A palavra dos ofendidos

Já tínhamos programado a publicação de artigo de Jorge Schwartz, quando nos chegou às mãos uma carta, denunciando o mesmo fato — racismo na 266 West de São Paulo (que, é bom frisar, nada tem a ver com a boate do mesmo nome do Rio) —, assinada pelas quatro pessoas vítimas da discriminação: Wilson Ferreira Menezes, Benê J. dos Santos, Marco A. Ferraz e Orlando S. Paiva contam, em sua carta "simpliciteramente datada de 13 de maio, como foram vítimas de racismo numa boate para homossexuais: "Partimos do princípio já considerado de que o homossexual é um sujeito que sofre pressão da sociedade. Normalmente ele procura um ambiente gay para sentir-se bem, tranquilo, seguro das investidas, sem ter que preocupar-se com os preconceitos da sociedade. Ao procurarmos tal ambiente numa nova casa recém-inaugurada em São Paulo — o 266 West — ficamos muito decepcionados. "Nos quatro havíamos combinado para nos encontrar nesse local no sábado, dia 5 de maio,

para conhecer a casa, ver o ambiente e, se fosse conveniente, passar a ser clientes. No entanto, quando as duas primeiras pessoas chegaram ao bar à meia-noite, não puderam entrar, sendo o motivo alegado falta de espaço pelo fato de que a casa estava lotada. Depois de ter atravessado a rua, os dois constataram que grupos de pessoas estavam entrando diretamente sem interferência do porteiro, que, aliás, simplesmente abriu a porta para eles.

"A mesma coisa ocorreu com os outros dois colegas ao chegarem ao bar três horas depois; foi alegada a mesma coisa com o mesmo tom grosseiro — Não podem entrar, casa lotada. Ademais, foi-lhes impedida uma mera olhada lá dentro para conhecer a casa.

"Agora colocamos as seguintes perguntas: (1) Qual é o critério empregado que permite a entrada de grupos de cinco e oito pessoas de uma vez logo depois de proibido, a entrada de duas pessoas com o motivo de "casa lotada", sem ter saído ninguém de lá dentro? (2) Que bar em São Paulo fica lotado às três horas da madrugada??? (3) E

essa a maneira que a mesma recém-inaugurada recebe seus possíveis clientes, mesmo estando lotada, tratando-os de um modo brusco e proibindo-lhes uma olhada apenas para conhecer o ambiente? (4) Será que o 266 West está fazendo uma seleção para criar um determinado nível de clientela? Se for o caso, perguntamos novamente, qual é o critério empregado? Se é nível cultural, nós todos temos um bom nível. Um conta até com cursos superiores realizados na Europa e nos Estados Unidos. Se é financeiro, nós todos somos contribuintes de imposto de renda. Se é profissional, estamos todos bem empregados: operador de sistemas, professor universitário, bancário e tradutor-intérprete.

"Nos alegamos que a maneira em que fomos recebidos pelo 266 West foi por sermos negros. Aproximamos a ocasião para acrescentar que o homossexual brasileiro nunca deve se queixar dos preconceitos existentes na nossa sociedade enquanto ele mesmo mantém determinadas restrições para com o seu próximo de cor."

Estamos aqui, plantados, sempre à espera da chamada "abertura"

No dia 24 de maio os jornais cariocas publicaram uma foto do Ministro da Justiça, Pedroso Pereira, atravessando a Av. Rodrigues Alves, no Rio, em direção ao prédio onde, sob o nome de "Imprensa Nacional", funciona o Departamento de Polícia Federal. Na foto, o Ministro atravessa a av. sozinho, sem guarda-costas à vista, em sua única tentativa de mostrar que está sendo sincero quando diz que "os tempos são outros". Vendo a foto do Ministro, eu me lembrei de outra foto, feita pela revista Isto É, em que cinco de nós, editores de LAMPIÃO, aparecemos atravessando a mesma av., caminhando em direção ao mesmo prédio. Lamas, então, para a identificação original a que referimos que nos submeter, já que fomos indicados no inquérito 25/78 do DPF, enquadrados no Art. 17 da Lei de Imprensa, por "ofensa à moral e aos bons costumes". A diferença de tempo entre uma foto e outra era pequena demais, para que acreditássemos, sem nenhuma razão, na riqueza de significados que, segundo os jornais que a publicaram a foto do Ministro Pereira

passava. Sim, porque, apesar da crescente liberação de temas até há pouco proibidos, o inquérito contra LAMPIÃO continua a circular pelos canais competentes. Agora mesmo, eu viado à Justiça Federal com pedido de busca, ele retornamos DPF "para novas diligências". Enquanto isso, o assunto cujo rejeição motivou o inquérito — o homossexualismo — deixou de ser tabu, para se enquadrar entre os mais discutíveis da atualidade. O animador Flávio Cavalcanti chegou mesmo a debet-lo no mais vigiado de todos os veículos, o telejornal durante três domingos, a cores e via Embraer, pessoas sérias e competentes falarem de homossexualismo concluindo que os homossexuais têm toda razão ao lutar pelo direito de ser o que são, sem que tenham que ser reprimidos por isso. Ficou a sério de debates na TV, não acontece o que os mais radicais esperavam: não houve desagregação da família, nem um substancial aumento no índice de homossexuais, ao contrário, as pessoas, mesmo que não diretamente interessadas nele, acabaram por ficar mais esclarecidas sobre um assunto cuja simples menção, geralmente, já é motivo para recios

injustificáveis. Claro, o inquérito sobre LAMPIÃO, uma vez iniciado, não pode mais parar, a não ser por decisão de Justiça. A ele parece que vai se juntar um outro, agora contra o jornal Register e o jornalista Jure Rêis, por causa da matéria intitulada "Lésbicas nemem o pau na repressão", feita por ela e publicada pelo jornal. Mas, para que ele não se torne outra espécie de monstro pré-histórico e circular como um fantasma nessa época de liberação e abertura, seria bom que fosse, pelo menos, apressado. Do contrário, haverá o risco e continuarmos sendo processados por ter falado, nesse jornal, sobre um assunto que, se mesmo tempo, é livremente discutido em outras meios de comunicação, muito mais poderosos que esta nossa modesta contribuição à liberdade de expressão que — segundo outro Pereira, o Ministro Eduardo, da Educação — deve ser considerado, em qualquer tempo e não apenas nos de abertura, um direito fundamental dos homens; que nós, como o Ministro Pereira, também podemos atravessar livremente as nossas ruas e dar a elas travessias e dignidade que não aproveitar, (at)

Fonte: Associação Paranaense da Parada da Diversidade (APPAD); Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott/Grupo Dignidade.

ANEXO 5 — CAPA DE *LAMPIÃO DA ESQUINA*, EDIÇÃO AGOSTO DE 1979.
NEGROS: QUAL É O LUGAR DELES?
DE BICHA, CRIOULO E LOUCO, TODOS NÓS TEMOS UM POUCO.

**ABDIAS NASCIMENTO: 'DEMOCRACIA RACIAL É O GOVERNO DA
 MINORIA BRANCA'**

LAMPIÃO
 da esquina

ANO 2-Nº 15 Rio de Janeiro/agosto 1979/CR\$ 20,00 Leitura para maiores de 18 anos

**NEGROS:
 QUAL É O
 LUGAR
 DELES?**

ABDIAS NASCIMENTO
 'Democracia racial é o governo
 da minoria branca'

**1. JOGADOR DE FUTEBOL
 E MADRINHA DO TIME**

**2. O JOGO DO SÉCULO:
 GAYS IXO POLÍCIA**

**3. QUEM TEM MEDO DE
 SIDNEY MAGALL?**

**De bicha, crioulo
 e louco, todos nós
 temos um pouco**

Fonte: Associação Paranaense da Parada da Diversidade (APPAD); Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott/Grupo Dignidade.

ANEXO 6 — CAPA DE *LAMPIÃO DA ESQUINA*, EDIÇÃO AGOSTO DE 1980.
MAIS TESAÃO, MENOS ENCUCUÇÃO. BICHAS E LÉSBICAS NA SBPC.
ENTREVISTAS: SARTRE E NINUCCIA BIANCHI



Fonte: Associação Paranaense da Parada da Diversidade (APPAD); Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott/Grupo Dignidade.

ANEXO 6.1 — SEÇÃO LITERATURA: O INSÓLITO RENDEZ-VOUS DE MARÍA FÉLIX COM CHE GUEVARA (ARTIGO DE JORGE SCHWARTZ SOBRE MANUEL PUIG)

LITERATURA

O insólito rendez-vous de Maria Felix com Che Guevara

O romance de Manuel Puig, *O Beijo da Mulher Aranha* (Codexi, 1980, trad. Glória Rodríguez, lançado na Espanha em 1976), nos introduz à intimidade de dois universos que, por circunstâncias especiais, são obrigados a compartilhar o mesmo espaço: uma cela na penitenciária de Buenos Aires, no ano de 1975. A ela Valentin e Molina foram condenados por motivos totalmente diversos: o primeiro por terrorismo, Molina, por corrupção de menores. Em convivência com o diretor da penitenciária, e sob a promessa de receber indulto, Molina é transferido para a cela de Valentin a fim de obter dele informações sobre os grupos guerrilheiros. São colocadas assim, frente a frente, duas ideologias aparentemente opostas e contraditórias: a do marxista engajado na guerrilha e a do homossexual que sonha e sofre em função dos mitos forjados pela sua infância.

Com o tempo e o espaço, responde pela realidade de uma prisão, Molina começa a recer uma trama finíssima mas resistente, através da narração de filmes que visam a preencher o tempo dos prisioneiros, assim como o espaço do romance. Valentin é a primeira "vítima" da seleção narrativa de Molina e, simultaneamente, nós leitores, nos entregamos ao mundo da imaginação e do prazer sugeridos pelos argumentos cinematográficos. Nos também somos presas da seleção verbal mediatizada pelas narrativas centradas em heroínas românticas das décadas de

30 e 40: seculares, vítimas de maldições, espíritos, ruínas, fatos, etc.

Seguindo a tradição instaurada nos seus três romances anteriores (*A tradição de Rita Hayworth*, *Boquiños Platinados*, *The Buenos Aires Affair*, todos eles já traduzidos ao português), Puig pode ser considerado um verdadeiro demolidor de mitos. No caso deste romance, é colocada em xeque a mitologia da esquerda — via Valentin — através dos seus diálogos, ideias, conflitos e frustrações, e os mitos do mundo heterossexual em relação à homossexualidade.

Os valores inicialmente em oposição, através dos dois personagens, são o discurso político, o discurso do prazer. Valentin logo de início apresenta a censura repressora. Ele emana as possibilidades do discurso do prazer, preferindo a virtude do discurso racional; um mundo de valores onde a moral da "reflexão séria" e dos estudos sérios, visam a obter o prazer e a fantasia, qualificadas por ele como "besteira". Valentin forja uma imagem de si mesmo cartésio-empagada, onde tem que prevalecer uma lógica de pensamento coerente, argumentativa e acima de tudo, racional.

Apesar do fascínio que a narrativa de Molina sobre um filme da época nazista lhe causa, nele é imperioso o julgamento: "uma imundície nazista". Se por um lado Puig constrói uma mitologia gay através do gosto emp (catalão) das heroínas



Manuel Puig

românticas com as quais Molina inevitavelmente se identifica, Valentin reproduz às avessas o mesmo esquema. No cap. VI, e através do arrebato do flutu de pensamento interiorizado, Valentin mostra o reverso da medalha do herói romântico com o qual ele se identifica: heróis da guerrilha, intelectualizados, dedicação total à causa, consciência plena dos esquemas de exploração, etc. Os mitos do cotidiano que ecoam no corpo e na voz de Molina, equivalem às aspirações heroicas do guerrilheiro Valentin: duas utopias de um mundo colonizado, onde Maria Félix e Che Guevara se complementam e acham um lugar comum.

Nesse confronto de personalidades, Valentin recua dentro da cela, aquilo que ele mesmo tenta combater na sociedade: a figura de explorador. Inconsciente disso, ele afirma: "Aqui ninguém oprime ninguém" (175), quando na realidade ele reproduz, entre as quatro paredes, o estereótipo da relação heterossexual machista: ele é cuidado por Molina, de quem exige continuamente produção, produção narrativa, produção cultural. Por sua vez, e simbolicamente, ele vem a preencher um dos mitos mais arraigados na psique de Molina, de um feminino estereotipado: sustentar o bebê, submeter-se a ele, Molina almeja ser mulher-objeto, ter, por fim, dar prazer ao outro. Ao questionar sua submissão, responde Molina: "Mas se um homem... é meu marido, ele tem que mandar, para se sentir bem. Isso é natural, porque então ele... é o homem da casa" (210).

Puig é implacável na apresentação de uma tipologia das personagens. Cabe perguntar: Há lugar para a "salvação" Sim. Fiel à tradição do romance folklorístico, a redenção só pode se dar através do amor. A partir do sexto capítulo, o universo racional de Valentin começa a ruir. Aos poucos vai-se criando uma fissura que permite a penetração de Molina no mundo de Valentin, na medida em que a narração dos filmes — uma grande sãnia — gradativamente vai absorvendo Valentin. Sua dependência em relação aos relatos é cada vez maior, e se no início Valentin questiona certos esquemas "reacionários" propostos pelos filmes, no final sua fortaleza argumentativa começa a desmoronar. Hipocritizado pela teia narrativa do penúltimo filme (*A volta da mulher zumbi*, inspirado provavelmente em *I walked with a zumbi*, prod. Val Lewton, 1944), ele nem chega a questionar o paródico argumento de exploração colonialista, em que um americano mantém, em regime de escravidão, um séquito de zumbis numa ilha do Caribe, a fim de aumentar a produção de bananas. Gradativamente, Valentin acaba assimilando e até reproduzindo o repertório de Molina. Uma das maiores dificuldades de Valentin é a de verbalizar seus sentimentos, por ele qualificados, no início, como "frequente" (39).

Perante a notícia da saída de Molina, seu corpo se manifesta antes que sua mente: "Não sei, meu estômago se fechou com a notícia"; aos poucos, a canção racional de Valentin vai-se desintegrando, para dar lugar aos sentimentos e ao prazer.

Chegamos ao centro da tessitura da aranha, onde se produz o bellissimo encontro dos corpos. A luto das personalidades se reseta da maneira mais notável: Molina procura no seu próprio rosto sinais pertencentes ao rosto de Valentin:

(Molina) — Agora tem querer botar a mão na minha sobrancelha à procura do sinal.

(Valentin) — Qual sinal?... Eu tenho um sinal, só não sei.

(Molina) — Sim, já sei, mas botei a mão na minha sobrancelha para tocar o sinal... que não tenho (189).

Vamos como os opostos se anulam, a alteridade se dilui. Há um profundo processo de identificação, gesto antropofágico por excelência, necessitando pela "devaração" sexual: "O que eu não era eu. Que agora eu... era você", balbucia Molina.

A sucessão dos eventos faz das personagens, inicialmente em oposição, uma relação cruzada: não só pelo caráter dramático do envolvimento, mas pelo imprevisto desfecho. Nesse sentido, o destino da narração folhetinesca é perfeito: a intriga adquire um ritmo vertiginoso; os filmes são cortes nos momentos de maior suspense, criando "ganchos" para dar continuidade nos capítulos seguintes, aguçando assim nossa curiosidade.

Paralelamente, alguns capítulos vêm acompanhados de extensas notas de rodapé, que recuperam as mais diversas teorias sobre a homossexualidade. É um discurso científico, uma espécie de marginalia teórica, distanciada da ficcional, e que passa por Freud e seus seguidores, Melanie Klein, Marcuse, Denis Altman e outros. A função didática é inequívoca, diversificando a impressão estereotipada que podemos ter de "Molina mulher", ao mesmo tempo que cria um outro discurso, ou outro ponto de vista, sobre a mesma personagem.

O evidente sucesso do romance reside justamente naquilo que ele mais quer denunciar: o discurso da opressão e a proximidade de certos modelos esquemáticos. O romance acaba também sendo vítima de suas próprias investidas: sua proibição na Argentina (lugar de nascimento do Auce) e em Cuba, mostra insuspeitadas coincidência ideológicas da extrema direita e extrema esquerda, desvendando a radical intencionalidade com a crítica. Por isso, muito cuidado ao meser com os mitos! Eva Perón e Fidel devem ser preservados no panico sagrado dos heróis nacionais. Ai de quem os converter numa operária, num romance folhetinesco, numa paródia, ou ao puser lado a lado com o Che, herói incólume. (Jorge Schwartz)



"O Beijo da Mulher Aranha" também está no nosso reembolso postal. Quem quiser receber o livro de Puig, é só pedir à Esquina — Editora de Livros, Jornais e Revistas Ltda., Caixa Postal 41031, CEP 20400, Rio de Janeiro, RJ. O livro tem 246 páginas e custa Cr\$ 290,00.

**ANEXO 7 — CAPA DE *LAMPIÃO DA ESQUINA*, EDIÇÃO EXTRA 1980.
 ENTREVISTAS: 1. MANUEL PUIG FALA DE BICHAS SONHADORAS E
 MULHERES SUBMISSAS; 2. SARTRE, ANTES DA MORTE, ABRE O JOGO E
 FALA DE HOMOSSEXUAIS; 3. TRAVESTIS DÃO UM DEPOIMENTO VIVO
 SOBRE O SUFOCO PAULISTA; 4. MOVIMENTO LOUCO-LÉSBICO:
 MULHER COM MULHER NÃO DÁ JACARÉ**




Fonte: Associação Paranaense da Parada da Diversidade (APPAD); Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott/Grupo Dignidade.

ANEXO 7.1 — SEÇÃO ENTREVISTA 1: MANUEL PUIG FALA QUASE TUDO

ENTREVISTA

Manuel Puig fala quase tudo



O namoro entre LAMPIO e Manuel Puig é antigo, e já nos até um episódio de cumprimento quando alguém lhe diz a ele, em Nova York, que a gente tinha lançado "Inagüente" uma edição pirata do seu livro "O Beijo da Mulher Aranha". Na verdade, alguns lambibões se empunham pessoalmente em vez de livro publicado no Brasil, acompanhando de perto as negociações com a Editora Civilização Brasileira, primeiro, e com a Livraria Cultura, depois, até que Inagüente do Pasquim entrou na dança e os direitos de publicação foram comprados pela Coscieri.

A entrevista foi marcada para uma segunda-feira de agosto, com os entrevistadores (Francisco Bittencourt, Lella Miscella, João Carneiro, Alexsandro Pinheiro, Antônio Carlos Moreira, Marcelo Liberal e eu). Adão Acosta chegou depois lembrando, preocupado, uma das coisas que se costuma dizer sobre o escritor argentino: "Puig é uma pessoa muito difícil". Ele chegou quinze minutos depois da hora marcada, de ônibus e guardava-chave (a hora estava se armando um temporal, e boa parte da entrevista teve como cenário o alagorão da rua, e depois de dar algumas instruções ("O Beijo da Mulher Aranha" já é "best-seller" até em nossa redação, temos no local indicado pela fotógrafa Cynthia Martins, pronto para o bate-papo).

Não, Manuel Puig não é a "pessoa difícil" que nos haviam imaginado. Na verdade, foi a entrevista mais divertida que LAMPIO já fez, com o entrevistado usando e abusando de uma mimica que incluía ligeiríssimos grampos de cabelo, pentes, loquas de plumas, sombrinhas e ruge, todo um estoque de gestos descontraídos com os quais ele procurava frisar as coisas importantes que dizia. Não se falou de Argentina, mas isso não foi uma falha; o que Manuel Puig tem a dizer sobre o seu país já está no seu livro, principalmente no nome "O Beijo da Mulher Aranha", que tem tanto a ver com todos nós. (Aguinaldo Silva)

Aguinaldo — Eu li duas críticas brasileiras sobre o seu livro, e nelas os críticos dizem que o personagem Molina, de "O Beijo da Mulher Aranha", é Puig. Você falou isso para alguém?

Puig — Não, e até fiquei zangado com isso, disse modo, então querendo dizer que na sua homossexual, com fixação feminina e corruptor de menores.

Alexsandro — Por estas razões, é que você não gosta de ser comparado ao personagem Molina?

Puig — Eu não sou o Molina! Temos muitas coisas em comum, mas eu não sou ele!

Aguinaldo — Como também não é o personagem Valentim...

Puig — Muito menos Valentim! (ruidosas gargalhadas) e uma pausa para situar quem ainda não leu o livro Molina é uma bichinha, Valentim é um expediente monótono, os dois estão presos na mesma cela de um cárcere argentino. Sacaram o drama, queridinhos?

Francisco — Mas cada um deles tem um pouco de você...

Puig — Bom, sempre os meus protagonistas são uma possibilidade minha, as mulheres e os homens. Eu não poderia ter um protagonista torturador, por exemplo. Eu uso cada personagem como uma maneira de enfrentar problemas meus, através deles eu brinco com meus colegas, mais feliz para analisar estes problemas, que diretamente, na vida. Então, meus protagonistas são sempre possibilidades minhas. Por isso um torturador não poderia ser protagonista de uma das minhas novelas, poderia estar lá, talvez como um elemento importante para a ação, mas como eu não compreendo este personagem, não posso desenvolvê-lo.

Alexsandro — Mas você reconhece, então, que tem coisas de Molina e de Valentim...

Puig — É possível...

Alexsandro — Mais do Molina, não é? E o que seriam estas coisas?

Puig — Bom, eu escrevi este romance porque tinha necessidade de um personagem que delineasse o papel da mulher submetida (outra pessoa Puig dentro do portanhol e amuleto: "Val tudo em espanhol mesmo, está bem"? Lella e Aguinaldo se olham significativamente um dos dois tem, depois, que copiar a lista gravada...). Eu não estava, naquele momento, decidido a trabalhar com um protagonista homossexual. Tinha postergado isto sempre, por uma razão muito clara: é que os leitores heterossexuais tinham tão poucas informações sobre o que era a homossexualidade, que me parecia difícil falar sobre o assunto. Afinal, é sempre com a complicitade do leitor que se fabrica um personagem, não é? Então, eu sonhava com leitores que tinham poucas informações sobre o assunto, e assim, indireto, eu preferia não abordá-lo. Mas o que me interessava por em discussão era o papel da mulher submetida, e só me ocorreu um personagem que poderia representá-la: era um homossexual com fixação feminina. Isso me levou, também, a incluir no livro aquelas notas de pé de página, para que o leitor pudesse se colocar melhor ante a personagem Molina. Sim, porque há muitas questões sexuais que ainda não estão claras, e uma, sem dúvida, é a questão da homossexualidade; até porque antes não sabia nada sobre ele, só de uns dez anos para cá e que começaram a aparecer livros, pesquisas, mais informações. Outra questão que me sobe alguma coisa sobre a sexualidade da mulher depois da menopausa? Quem sabe, obviamente, o que acontece com ela? O prazer sexual diminui, aumenta, bem? Mistério!

Lella — Você já pensou em escrever um livro sobre esta questão?

Puig — Não sei, nunca havia pensado nisso antes.

Aguinaldo — Mas então "O Beijo da Mulher Aranha" não é um livro de Manuel Puig sobre o homossexualismo. Você acha que fica devendo este livro ao seu leitor?

Puig — Boa, embora não tenha sido esta a intenção inicial, acho que o livro acabou se tornando uma discussão sobre a homossexualidade. Agora o meu próximo projeto é um livro sobre um bote brasileiro. (Riadas gerais. Algumas, não identificadas, proclamam: "Esse personagem, Puig, a gente conhece muito bem.")

Francisco — Eu discordei de Aguinaldo, acho que "O Beijo da Mulher Aranha" é um livro sobre o homossexualismo, sim. E não há ninguém mais homossexual que este Molina, que eu diria, inclusive, que é autobiográfico. Por exemplo aquelas frases que ele conta, e que eu vi todas...

Puig — Não são os meus mitos!

Francisco — ... Eu sei que não são. Aquelas frases você viu na adolescência, não é?

Puig — Infância...

Francisco — Eu me lembro de todos estes "sangue de Fratera"?

Puig — Não eu não tenho. "A morte Viva" também. "Sem Medo de Amor" é que eu só usei a primeira parte, a segunda era tão ruim que a reescrevi, quer dizer, Molina reescreveu. O da alcapa é inventado.

Francisco — Mas não é "O Indeu Errante"?

Puig — Não, é invenção minha. Mas veja bem: estes filmes não são os meus mitos, e sim, de Molina. Meu cinema preferido é aquele dos primeiros anos da década de 30, quando os gêneros cinematográficos ainda não estavam completamente estabelecidos, apareciam misturados no mesmo filme. Sternberg, Lubitsch, etc.

Aguinaldo — No Brasil, a gente já pode dizer que há uma tradição de novelas homossexuais, as que abordam o tema. Você sabe de alguma coisa parecida na Argentina? Por exemplo tem uma novela de João Cortázar, "Los Premios", que tem um personagem homossexual.

Puig — Bom, eu não sou a melhor gente pra falar sobre isso, porque muitas leituras são muito limitadas. Não tenho vergonha de dizer isso, porque minha formação foi outra, foi cinematográfica, eu tenho muita dificuldade de me concentrar na leitura, trabalho o dia inteiro, e à noite, se resolver ler um livro de ficção, me dá vontade de reescrevê-lo assim, prefiro ler biografias, ensaios, etc. Ficção, nunca. (Nesse ponto da entrevista, a mala-dúzia de escritores presentes murcha de decepção, quem pretendia escrever um dos seus livros a Puig dedicados na hora). Leituras, pra mim, só se não tiver estilo, porque se tiver, ah, me dá um troço na hora, eu pego a caneta e começo a escrever...

Aguinaldo — País é, você se prepara pra fazer cinema. E como é que todo para o literário?

Puig — Bom, na verdade, eu estava escrevendo um roteiro; o momento em que este roteiro se transformou em novela ("Boquinhos Pintados") foi o primeiro livro de Puig em que o seu bem como foi, porque foi uma coisa que aconteceu sozinho. Acho que foi porque, pela primeira vez, estava trabalhando com material autobiográfico. Antes, nos meus roteiros, eu fazia cópias de filmes antigos, o que me excitava era copiar, e não criar. Mas quando resolvi escrever um roteiro a partir de um tema autobiográfico, precisei de muito mais espaço, e assim surgiu uma novela.

Alexsandro — Foi uma questão de comodidade, não?

Puig — Não, de exigência do tema; ele me pediu um tratamento analítico, e não sintético; isso só seria possível numa novela.

João Carneiro — Voltando a essa história de você não gostar de ler como é, mito, que você fez aquela pergunta sobre homossexualismo incluída nas notas de pé de página de "O Beijo da Mulher Aranha"?

Puig — Bom, aquilo não me custou nada, porque não era ficção; meu problema é apenas com a leitura da ficção.

Alexsandro — Mas qual foi sua intenção, ao colocar no livro aquelas notas?

Puig — Já disse: foi explicar melhor o personagem Molina. Vê, eu pensei particularmente na Espanha de Franco: aquelas cenas de profundeza, que estavam saindo de toda aquela repressão, que nunca tinham lido sequer Freud... Eles não sabiam nada sobre a homossexualidade;

como iam entender o Molina sem aquelas notas?

João Carneiro — Pra isso você escreveu um livro não apenas sobre o homossexualismo, mas também sobre a sexualidade e que se discute no seu livro é a questão sexual. Eu acho muito importante esta saída do quarto...

Puig — Ah, sim, eu me preocupo muito com essa questão do quarto, principalmente por causa do tempo que vivi em Nova York. Lá as coisas verdadeiras, quartos, e eu não creio que esta seja uma saída correta para o problema. Isso já acontece com esta forma limitada de sexualidade que é a heterossexualidade: os heterossexuais têm seus próprios lugares, por exemplo, e eu acho loucura pensar que este é um padrão a seguir, quer dizer, que os homossexuais também criem seus próprios lugares e se lidem neles.

João Carneiro — De qualquer modo me parece que você articula a cela, no livro, como um duplo gesto o gesto de uma sexualidade alienada, e o gesto de uma militância política alienada. E aí é que, pra mim, ploteio uma contradição: você acaba liberando muito mais o militante político do que o homossexual... Molina termina, no livro, quase que alienado quando começou e apenas serve de instrumento para a liberação de Valentim.

Puig — Bom, esse tipo de homossexual, com a idade de Molina, já tem certos valores estabelecidos, uma certa formação da qual ele não pode se livrar. O terível da sexualidade, me parece, é que a partir de certa idade, ela cristaliza certas formas críticas, certos moldes críticos dos quais dificilmente se pode sair.

Alexsandro — Nesse ponto o seu livro é perfeito: você descreve Molina com características bem conservadoras. Por exemplo, tem um momento em que ele está falando do garçon, do seu nomeado, Valentim lhe pergunta: "É casado?" Ele responde: "Sim, é um homem normal..."

Puig — Pois é: ele não tem dúvidas sobre os seus mitos. Ele acredita no macho, é um macho que ele quer.

Lella — Seus livros sempre foram muito bem recebidos pela crítica. Mas eu não, em relação a "O Beijo da Mulher Aranha", uma certa severidade. A que você atribui isso?

Puig — Bom, eu encontrei muitas dificuldades para publicar este livro. Na Espanha, não, porque eu vendi muito lá, e o editor sabia que ia ganhar dinheiro com o livro. Porém na Itália, por exemplo, lá o meu editor era Feltrinelli, que é a editora mais à esquerda; ele rejeitou o livro.

Aguinaldo — O livro chegou a ser vendido na Argentina?

Puig — Não, está proibido. Eu já tinha saído de lá há sete anos, quando "O Beijo da Mulher Aranha" foi lançado na Espanha. Sai logo depois que proibiram outro livro meu, "The Buenos Aires Affair"; aí começaram os problemas. Isso foi no governo de Perón, mas depois a junta militar do General Videla renovou a proibição. Ah, voltando às dificuldades: a Gallimard, na França, também proibiu o livro. Quanto aos críticos, sempre batiam na mesma tecla: dizem que ele era sentimental demais, etc. Mas é um livro com sorte, porque as pessoas o lêem; para o leitor médio, ele funciona.

Aguinaldo — Vendas tanto quanto os outros livros seus?

Puig — Vendas mais.

Fonte: Associação Paranaense da Parada da Diversidade (APPAD); Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott/Grupo Dignidade.

ENTREVISTA

Alciste — Além dessa mensagem para a esquerda, que você coloca no personagem Valentim, há sinais que em seu livro também há um recado para os católicos, através de todos aqueles valores fômites que o mesmo Valentim carrega dentro de si. Por exemplo, quando se dá o costume o que é ser homem, ele diz que ser homem é não humilhar o próximo, é respeitá-lo etc.; aí Molina comenta "isso não é ser homem; é ser santo".

Paig — Bem, isso eu tirei de uma pessoa real.

Alciste — Quer dizer que Valentim cristão?

Paig — Em parte. Eu não tinha nenhuma contato com a guerrilha argentina. Mas em maio de 73, quando libertaria alguns presos, um amigo meu me levou 3 dias, e então fiz uma pesquisa, já com a intenção de escrever o livro. Na verdade, povi em faz-lo no final de 1972, dedicado especialmente a um amigo meu. Porque meus livros também têm essa intenção; eu os escrevo porque desejo mostrar a alguém que ele está equivocado num determinado assunto. Foi assim com "A Traição de Rita Hayworth". Um amigo meu, companheiro de viciandito no cinema italiano me disse, "ah, que coisa, nós com nossa formação de espectadores infantis, dominados por uma mãe que nos arruinou a vida..." "E eu lhe respondi: "Foi seu pai quem te arruinou a vida!" Sim, porque todos os que tinham problemas culpavam as mães superprotetoras enquanto os pais indiferentes ficavam livres de toda a culpa. Então, eu me ergui, e disse: "basta", é preciso defender as mães!". E como o tal sujeito era muito inteligente, tinha uma dialética arrasadora, eu me enchi de raiva e escrevi o livro. No caso de "O Beijo da Mulher Aranha", ele foi escrito para uma pessoa, que me disse uma vez: "E você sabe lá o que é um homem?"; era um mexicano... (Paig é muito entusiasmado em todo esse trecho da entrevista; aponta as palavras numa mímica rítmica, e transforma as entrevistas em piadas, prosando sobre a reação que lhe parece mais conveniente. Nesse trecho, todos riam). Bom, o fato é que eu tenho o raciocínio lento, muitas vezes escrevo uma coisa densa e não sei como responder na hora. O resultado é que, depois, o raciocínio cresce de tal forma que explode num livro...

Alciste — E quanto ao tal livro sobre o todo brasileiro? É pra responder a quem?

Paig — Não dá pra dizer. Já resposta evasiva é acompanhada de uma mímica especial de finger alguns grampos no cabelo.

Francisco — (rítmico) Ah, então é isso, não é?

Paig — Mas antes de escrever-lo já tinha outro livro pronto: "Maldição Eterna a Quem Leta Estas Páginas". E um que foi publicado depois de "O Beijo". O título é "Pubis Argentina".

Francisco — Você está morando no Brasil, não é? E está trabalhando numa versão teatral de "O Beijo...".

Paig — Bom, o Brasil sempre me fascina. Quando ainda estava na Argentina, sempre que viajava para a Europa, ou Estados Unidos, dava um jeito de parar no Brasil, tem uma coisa brasileira que sempre me fascina: a possibilidade de ser espontâneo, coisa que para os argentinos lhes custa muito.

Francisco — A você não custa tanto assim, você é muito espontâneo.

Aguiñado — Mas foi só por isso que você mora no Brasil?

Paig — Ah... Uhh...

Alciste — Alguma história de amor?

Paig — Ah... Uhh... Bom, gente bonita há em outros países também. Mas aqui há uma combinação muito especial. Além disso, meus problemas de saúde, tenho que fazer exercício, ir à praia todo dia, e é muito difícil pra mim viver numa cidade pequena. O Rio é a única cidade grande que eu conheço com praia. (A explicação não convenceu todos; protestam: alguém diz que Paig está fugindo do assunto; Alciste não podia ser mais explícito, perguntou, com seu vocabulário: "Foi por causa de um hotel?"; Paig: "Ah... Uhh...")

Aguiñado — É essa mudança interior de alguma maneira em seu trabalho?

Paig — Pelo contrário. Tenho trabalhado bastante. Tanto que pretendia escrever alguma coisa sobre a Argentina, mas aí um personagem se atravesou no meio do meu trabalho.

Leila — Q tal hoje...

Paig — Ah... Uhh... Quanto à versão teatral de "O Beijo da Mulher Aranha", quem me procurou, aqui no Brasil, foi Dina Sza; Na Itália já tinham feito uma, que fez muito sucesso. Quando Dina me procurou, aqui no Brasil, seu entusiasmo em relação ao trabalho acabou me contagiando; começaram a falar sobre eles, e tan-



A partir da esquerda: Aguiñado, Francisco, Alciste e o entrevistado

to falamos que eu acabei fazendo a adaptação; ela já está pronta, e a própria Dina vai produzi-la e dirigi-la.

Leila — Voltando ao começo, você disse que em "O Beijo..." queria falar da questão da mulher submissa. Promta a obra, você acha que sua intenção ainda ficou de pé, ou acabou diluída num projeto mais amplo? Houve alguma reação de feministas, por exemplo, em relação ao livro?

Paig — Não, eu creio que essa intenção permeou em primeiro plano, porque as mulheres são as principais defensoras dessa novela. Primeiro eu gostaria de dizer qual o meu conceito de feminismo, pra mim, ele se resume a três coisas: sensibilidade, reflexo e isingurança, esta última, também, como uma virtude. Mais precisamente, meu último livro, "Pubis Argentina", é uma discussão feminista; é a história de uma jovem que se encontra com a produção sexual, e que reage como pode, não como quer. Nos dois casos, eu escolhi protagonistas francos. Molina é franco, há homossexuais bem mais fortes que ele, mais fiáveis, etc. A mulher de "Pubis Argentina" também não é a mais inteligente das mulheres. Minha intenção, com isso, é fazer com que o leitor perceba o problema dos personagens e reaja em relação a ele.

Marcelo — Mas o Molina, dentro da fragilidade dele, dá a sensação, ele consegue dar o seu recado.

Alciste — E depois, esse tipo de homossexual existe mesmo...

Francisco — E é diferente em sua fragilidade...

Aguiñado — Não acho que seja frágil; acho que ele é paciente...

Paig — Mas um grupo de libertação homossexual norte-americano me contou um personagem forte...

Leila — Você viveu onde?

Aguiñado — Acho que esse tipo de homossexual atípico, monástico, é que é frágil; ele acaba sendo igual ao Valentim...

Leila — Você viveu onde?

Paig — Antes, estudei cinema na Itália. Depois, nesta fase de exílio, vivi no México, nos Estados Unidos e na Espanha.

Leila — Nestes países você manteve contatos com grupos homossexuais? Como é que você vê estes movimentos?

Paig — Sempre de modo muito positivo. Apenas, nos Estados Unidos, há essa tendência para a separação, para o gueto. Creio que não se deve perder de vista o fim último da libertação, que é a sexualidade total. Está bem, vamos defender uma posição de minoria.

Receba pelos correios
uma
Mala enorme
O pacote de números atrasados
de **LAMPIÃO**
Cada exemplar custa Cr\$ 50,
Peça pelo reembolso postal à
Esquina—Editora de Livros,
Jornais e Revistas Ltda.
Caixa Postal 41031, CEP 20.400,
Rio de Janeiro—RJ

atada, unir-se para se defender melhor, porém não pensar que este é o ponto final. Porque assim os heterossexuais também estariam certos ao defender suas posições fechadas.

Leila Camargo — Você disse que um grupo homossexual norte-americano não gostou da fragilidade de Molina; queriam um homossexual forte. Podia aqui no Rio, seu livro tem sido muito discutido nos grupos, e eu noto uma solidão muito grande das pessoas em relação àquele personagem. Me parece que o mais importante do seu livro, nesse aspecto, é que de fato bem claro que é inevitável um diálogo entre homossexuais e heterossexuais. Você poderia falar sobre isso?

Paig — O problema com os norte-americanos está numa valorização talvez inconsciente de masculinos. Para mim trata-se de um equívoco, pois o que é preciso é revalorizar o aspecto positivo do feminino. Porque de masculinos...

Aguiñado — ...A gente já está de sacos cheios.

Paig — Claro, já temos em demanda estes diálogos, suas hipocrisias!

Alciste — Eu sempre acho essa fração dos gays norte-americanos no masculino uma coisa muito a discutir; não sei se você concorda.

Paig — Totalmente. Pra mim, isso é fascínio.

Alciste — Inclusive os diálogos assumem uma mesma postura: são todos "muy machos" não é?

Paig — É que para os americanos, também, é muito difícil elaborar a questão do feminino, porque eles têm elementos muito fortes de macharizados. Nos meus países, não, a mulher sempre esteve ao lado dos perdedores.

Francisco — A mulher é um mistério tanto no lado heterossexual, como no lado homossexual.

Leila — É. Nos dois lados ela condensa oprimida por uma masculinidade patriarcal que faz com que ela seja oprimida em qualquer lado que esteja.

Aguiñado — Mistério mesmo. Um dia desses eu estava conversando com uma pessoa heterossexual sobre o órgão genital feminino. Ai eu lembrei um detalhe que ele mencionou. Então eu lhe perguntei, "mas como, você nunca procurou ver como é que é?" E ele: "Não, eu como, mas nunca sabei..."

Leila — Que heresia!

Aguiñado — Quer dizer, o cara vive apavorado que gosta de saber a verdade, ele tem o pavor!

Leila — Você vai viajar agora, não é?

Paig — Sim, para os Estados Unidos. Tenho uma última literatura na Universidade de Columbia.

Alciste — Já que está no seu plano um livro

Fonte: Associação Paranaense da Parada da Diversidade (APPAD); Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott/Grupo Dignidade.

ENTREVISTA



sobre o tal filme brasileiro, eu pergunto o que é que você acha do homem brasileiro?

Aguinaldo — Inclui-se facilmente?
Alvete — Claro!
Paulo — Ah... Hm...
Lela — Você chegou aqui no carnaval, não foi? Você pulou muito?
Paulo — Não. O meu samba tem uma característica muito influenciada por Hydysand, Carmen Miranda, etc. Aqui me chamam com grande desprezo quando eu começo a dançar...
Aguinaldo — Você alada vai muito ao cinema?
Paulo — Sim. Mas acho que o realismo acabou com o cinema. Filmes como "La Luna" e "All That Jazz" me fazem chegar à conclusão que o cinema pode ser a última forma de tortura...
 (Aqui começa uma longa discussão sobre cinema; fala-se de cinema brasileiro; Paulo informa que,

após a entrevista, pretendo ir ao Cine Orly, na Cinelândia, ver "República dos Assassinos")
Alvete — Já viu que no Orly as pessoas nunca vêem os filmes, fazem outras coisas. Paulo sorri, lê. Alguns lhe perguntam se ele viu um filme brasileiro recente, de grande sucesso. Ele diz que sim; ante outra pergunta "O que você achou?"... de pôde, antes de responder, que desliguem o gravador!
João Carneiro — Já se falou alto, aqui, de outra forma, mas eu gostaria de insistir: me parece que em sua obra existe uma mensagem crítica; você teve uma formação crítica?
Paulo — Bem, me interessa, da mensagem de Cristo, o resgate do feminino. Cristo assumiu muito esse lado feminino, de doçura, de suavidade, mas a Igreja nunca encarou este fato. Quanto à formação crítica, não sei...
Aguinaldo — Você tem sido procurado por estudantes brasileiros interessados em sua obra? Como tem sido os seus contatos com eles?
Paulo — Oh, estes contatos apenas corream. Estou interessado mesmo em contactar o pessoal de cinema. Tem um filme cujo roteiro eu escrevi: foi filmado no México e o protagonista é um travesti; ganhou prêmio em festivais internacionais, etc...
Alvete — Este filme estava pra ser lançado aqui em São Paulo. A cooperativa, que comprou o Rikamar, prometeu fazer uma primeira, mas depois ninguém falou mais no assunto.
Aguinaldo — Ah, ali, pessoal da cooperativa que tal lançou o tal filme? A gente garante o sucesso... Lela, Paulo, quantas horas você trabalha por dia?
Paulo — Ah, o dia inteiro. Porque tenho muitas traduções, muitas resenhas, muita correspondência.
Aguinaldo — Mas se você trabalha praticamente todo o dia, quando é que faz as outras coisas?
Paulo — Eu creio que trabalho tanto porque não tenho muita facilidade para conseguir as outras coisas.



Paulo fala. Lela Micolis sorri

Lela — Não acredita... Bom, a fim está quase acabando o jornal, como você sabe, e dirigi-lo às mídias; há alguma coisa que você queira dizer especialmente? Alguma coisa dirigida às mulheres, aos negros...
Paulo — Você disse negros. Bom, quando surgiu aquele assunto, "porque eu escolhi o Brasil para viajar", etc.; bem, suponho que esta diferença que há aqui em relação à Argentina, essa possibilidade de ser espontânea, eu diria mesmo até uma certa alegria de viver, têm que ver com...
Francisco — A sangue negra...
Paulo — Sim, porque suponho que o inconsciente coletivo da raça negra é mais saudável,

porque esteve durante menos séculos exposto a uma cultura repressiva.
Alvete — Engraçado, todos os estrangeiros chegam aqui e encontram essa tal alegria de viver...
Paulo — Mas isto me parece que é uma coisa, uma contribuição da raça negra; ela representa uma sabedoria ancestral. Era sobre isso que eu queria falar, por último. Agora, repetindo o que nós discutimos sobre o fascínio dos homossexuais norte-americanos em relação ao elemento masculino e bem terminar dizendo que de machos...
Aguinaldo — A gente já está de saco cheio!
Um como alegre encerra a entrevista. Todos levantam: "É isso aí!"

Livros novos na Biblioteca Universal Guei
Estes livros falam de você: suas paixões e problemas, suas alegrias e tormentos. Leia-os.

ALONGA ESPERA DO PASSADO

Core Vidal
 206 páginas, Cr\$ 230,00
 "The City and the Pillar", um clássico da literatura norte-americana; o primeiro romance a abordar abertamente o tema da homossexualidade naquele país. Uma história de amor entre dois homens que atravessam as incompreensões e os anos. Um livro emocionante, que comoverá a todos os seus leitores", disse o New York Herald Tribune. Do mesmo autor de "My Rock Island".
OS HOMOSSEXUAIS
Marc Daniel e André Baudry
 173 páginas, Cr\$ 210,00
 Um livro pedagógico, escrito por dois especialistas franceses para substituir as bancas e livrarias as obras satânicas eróticas, sensacionalistas, censuradas, etc... Um livro escrito com o intuito de desmistificar o homossexualismo enquanto assunto tabu. Uma das primeiras obras a tratar a homossexualidade, na França, não como uma anomalia ou perversão, mas simplesmente como um fato que condiciona a vida de milhões de homens e mulheres em todo o mundo.

POR QUE MATARAM PASOLINI

Daniel L. Pastore
 97 páginas, Cr\$ 200,00
 O caso como uma das mais cruéis matanças do homem. Duas histórias personalíssimas de um autor que ainda vai dar muito a que falar.
 Peça pelo reembolso postal à Equipes — Editora (Caixa Postal 41031, CEP 20400, Rio de Janeiro, RJ)
O DIGNO DO HOMEM
Paulo Heccher Filho
 72 páginas, Cr\$ 1.000,00
 Um livro rebelde, sem igual no Brasil, na sua vertigem erótico-quisévolica. Publicado em 1957, é uma antologia das viagens psicodélicas. Edição especial do autor, em papel de luxo, de apenas 200 exemplares. Estamos vendendo os últimos exemplares.

BLUE JEANS

Zeno Wilde e Wanderlei Aguiar Bragança
 61 páginas, Cr\$ 130,00
 As aventuras e desventuras de cinco rapazes, todos micheis. Um estudo em negro sobre a privacidade masculina, escrito a partir de depoimentos recolhidos pelos autores nos locais de "pegação", da Galeria Alaska à esquina de Ipiranga com São João, da Cinelândia ao Largo do Arouche.

INTERNATO

Paulo Heccher Filho
 72 páginas, Cr\$ 220,00
 A história de um grande amor homossexual adolescente. A novela, publicada em 1951, é pioneira no tema, no Brasil. Paulo Heccher Filho, escritor gêitico, entrou na literatura aos 22 anos. Inúmeras é a terceira obra do autor, que escandalizou a pouca inteligência nacional da época.

TEOREMAMBO

Darcy Fontado
 106 páginas, Cr\$ 150,00
 Um Papai Noel muito louco, uma bichinha sorveteira, uma fada madrinha desligada, a história do bofe e praso fixar muito humor e muito bom senso no novo livro do autor de A Mãe e Comêdia e Espetáculos.

EU, RUDDY

68 PAGINAS; Cr\$ 500,00
 Luxuosa edição dos poemas do célebre, travesti, poeta, "saxofonista", pai de família, José Mark de Pinho. Com fotos quadriculadas do autor, feitas pela diva Vanda Toledo. Obra para colecionadores. Um poeta que estréia sob as bandeirolas de Ferreira Guller.

COMPANHEIRO

Walker Luna
 100 páginas, Cr\$ 150,00
 "Não é bem este tipo de amor que atinge a tanto". Publicado em 1979, o livro de poemas de Walker Luna traduz sua situação de poeta confessional, que tem o poder de dizer o que apenas se advinha e de advinhar o que não se ousa dizer como homem e como amante.

MULHERES DA VIDA

77 páginas, Cr\$ 120,00
Norma Benquell, Lela Micolis, Isabel Câmara, Socorro Trindade e outras mulheres quantíssimas mostram neste livro a nova poesia das mulheres que não se contentam com a prosa machista e tenta inventar sua própria linguagem. A poesia feita nos bares, calçadas, banhas, hostes, prisões, manicônios e bordéis.

O CRIME ANTES DA FESTA

Aguinaldo Silva
 130 páginas, Cr\$ 140,00
 Através da história de Angélica Diniz e seus amigos, que ele trata como se fosse ficção, o autor interpreta e esclarece todas as conexões de um instante dramático de nossa alta sociedade. Um libelo contra o machismo e a repressão.

NO PAIS DAS SOMBRAS

Aguinaldo Silva
 97 páginas, Cr\$ 150,00
 Dois soldados portugueses vivem um grande amor em pleno Brasil colonial; enredados numa ocupação forçada, acabam na fôrca. A história recordada a partir de 1968 faz um levantamento de quatro séculos de repressão.

REPÚBLICA DOS ASSASSINOS

Aguinaldo Silva
 157 páginas, Cr\$ 180,00
 Bichas, piratas e pivetes enfrentam o Esquadro da Morte (e veneno!). A incrível história de um dos períodos mais conturbados da vida brasileira, de 1969 a 1973, tendo como pano de fundo os crimes do submundo carcerário.

TESTAMENTO DE JÔNATHAN DEIXADO A DAVI

João Silvério Trevisan
 129 páginas, Cr\$ 150,00
 Uma viagem do autor em busca de si mesmo. Anos de estrada, de solidão e fôrca assassinada num livro escrito com suor e sangue: nestas costas, a história de uma geração cujos sonhos foram queimados lentamente em grupo pública.

SEXO & PODER

Vários autores
 218 páginas, Cr\$ 180,00
José-Claude Bernardet, Aguinaldo Silva, Maria Rita Kehl, Guido Manórga e Flávio Aguiar e muitos outros discutem as relações entre sexo e poder. Dois debates: um sobre homossexualidade e repressão, com o grupo SOMOS/SP.

SHIRLEY

Leopoldo Serran
 95 páginas, Cr\$ 100,00
 A história de amor entre um travesti da noite paulista e um operário de Cubatão. **Walter Shirley** é um personagem que aceita enfrentar todas as humilhações para ser fiel ao seu desejo. Dois seres humanos, solidificados pelo amor, brigam pela vida.

OS SOLTEIROS

Gasperito Damata
 213 páginas, Cr\$ 180,00
 Um livro que se dispõe a contárgar o mundo dos homossexuais e tudo o que os tolfica: a incompreensão que os cerca, o medo. Escrito sem essas palavras, de vai buscar a linguagem dos seus personagens lá onde o autor se encontra.

A TRAGÉDIA DA MINHA VIDA

Oscar Wilde
 194 páginas, Cr\$ 100,00
 O famoso depoimento de Oscar Wilde sobre sua vida na prisão, onde cumpria dois anos de pena, condenado pela justiça inglesa pelo crime de homossexualidade. Um livro em que Wilde acusa e se defende, invectiva pela solidão das prisões e marcado pelo sofrimento.

Escritas em que você quer ler e fugir o seu pedido pelo reembolso postal à Equipes — Editora do Livro, Fomento e Revistas Ltda. — Caixa Postal 41031, CEP 20996, Rio de Janeiro, RJ.
 Se você pedir mais de três livros receberá como presente, instantaneamente grátis, um exemplar de EXTRA/LAMPILÃO nº 1.

Fonte: Associação Paranaense da Parada da Diversidade (APPAD); Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott/Grupo Dignidade.