

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

RODOLFO GABRIEL ALVES



“FRESCO, ELAS GRITAVAM”:
TRADUÇÃO *QUEER* COMENTADA DE UM TRECHO DA NOVELA *PELA NOITE*,
DE CAIO FERNANDO ABREU

Uberlândia - MG

2022

RODOLFO GABRIEL ALVES

“FRESCO, ELAS GRITAVAM”:

**TRADUÇÃO *QUEER* COMENTADA DE UM TRECHO DA NOVELA *PELA NOITE*,
DE CAIO FERNANDO ABREU**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria de Jesus

Uberlândia, Minas Gerais

2022

RODOLFO GABRIEL ALVES

**“FRESCO, ELAS GRITAVAM”:
TRADUÇÃO *QUEER* COMENTADA DE UM TRECHO DA NOVELA *PELA NOITE*,
DE CAIO FERNANDO ABREU**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Uberlândia, 23 março de 2022

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Silvana Maria de Jesus (UFU)

Orientadora

Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa (UFU)

Examinador

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo (UFU)

Examinador

AGRADECIMENTOS

Às mulheres da minha família: minha avó, Maria da Silva, minha mãe, Arlene Maria, e minha irmã, Thaís Késia, pelo amor, compreensão e incentivo. Sem elas, eu jamais teria chegado até aqui.

Às minhas amigas, Thalita Ellen e Taynnara Rodrigues, pela amizade e incentivo desde o ensino médio.

Aos amigos que fiz na universidade, Julia Pinhero, Deborah da Silva e Gustavo Matheus, pela amizade, companheirismo e ajuda. Foi um prazer trilhar essa jornada com vocês.

A todos os docentes do curso de Tradução da Universidade Federal de Uberlândia com quem tive o prazer de aprender ao longo dos últimos quatro anos.

Ao Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa por ser incansável e partilhar tamanho conhecimento na realização da pesquisa de Iniciação Científica que viria a motivar e servir de arcabouço teórico para esta monografia.

À Profª. Dra. Silvana Maria de Jesus pela disposição e dedicação ao longo dos últimos quatro anos, e em especial durante a realização desta monografia. Sem sua orientação, paciência e pragmatismo este trabalho não poderia ter acontecido.

RESUMO

A Teoria Queer surge da aproximação dos Estudos gays e lésbicos e dos Estudos feministas, expandindo-se para além do binarismo sexual (homo/hétero) e de gênero (homem/mulher). Como tal, o conceito de literatura *queer* denomina textos que além de incluir personagens gays e lésbicos, rompem com as normas tradicionais de sexualidade, gênero e família por meio de artifícios literários e de representações da subcultura *queer* e das identidades sexuais e de gênero não-normativas que a constituem. Assim, esta monografia explora os aspectos *queer* presentes na novela *Pela Noite*, do autor brasileiro Caio Fernando Abreu com um trabalho de tradução comentada, cujo projeto tradutório, alicerçado nos postulados da Tradução Queer, isto é, a interface entre os Estudos da Tradução e Teoria Queer, é anti-homofóbico por natureza e segue o modo de tradução proposto por Démont (2018), *queering translation*, que não apaga, nem reduz ou domestica a natureza *queer* do texto, mas visa transmitir o conteúdo potencialmente disruptivo à hegemonia heterocisgênero. Exploramos a tradução desses aspectos *queer*, partindo da categorização proposta por Mazzei (2007) estruturada a partir das teorizações de Harvey (1998) sobre a manifestação verbal do *camp*, por meio da identificação e análise dos elementos *queer* no texto de partida, do levantamento dos desafios e complexidades que surgem em sua tradução e, por fim, da exposição das abordagens, estratégias e soluções encontradas para a tradução.

Palavras-chave: tradução *queer*; literatura *queer*; Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT

Queer Theory emerges from the approximation of Gay and Lesbian Studies and Feminist Studies, expanding its scope beyond their binary views of sexualities (homo/hetero) and gender (man/woman). Accordingly, the concept of queer literature categorizes texts that, more than having gay and lesbian characters in them, disrupt traditional norms as they pertain to sexuality, gender and family, through literary elements and representations of queer subcultures and the sexual and gender identities within them. Therefore, the aim of the present work is to explore the queer elements present in the novel *Pela Noite*, by Brazilian author Caio Fernando Abreu, through an annotated translation. The translation project is grounded on the postulations from the interface between Translation Studies and Queer Theory, Queer Translation, and thus, it is antihomophobic by nature and follows the queering translation mode suggested by Démont (2018), which does not erase, nor reduce or domesticate the text's queer nature, rather it aims to preserve the text's potentially disruptive content. We explore the translations of those queer elements, building from the works of Harvey (1998) and Mazzei (2007), through the identification and analysis of them in the source text, the investigation of the challenges and complexities that rise in their translation, and then through the commentary on the approaches, strategies and solution we found and suggest for the translation.

Keywords: queer translation; queer literature; Caio Fernando Abreu.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Ocorrências de teatralidade/afetação: interjeições.....	20
QUADRO 2 - Ocorrências de teatralidade/afetação: superlativos.....	20
QUADRO 3 - Ocorrências de teatralidade/afetação: hipérboles e referências.....	21
QUADRO 4 - Ocorrências de <i>code-switching</i>: língua inglesa.....	24
QUADRO 5 - Ocorrências de <i>code-switching</i>: língua inglesa.....	24
QUADRO 6 - Ocorrências de <i>code-switching</i>: italiano.....	25
QUADRO 7 - Ocorrências de intertextualidade: artistas nacionais e internacionais.....	27
QUADRO 8 - Ocorrências de intertextualidade: o carnaval.....	28
QUADRO 9 - Ocorrências de descrição explícita de atividade sexual.....	30
QUADRO 10 - Ocorrências de uso de léxico específico à subcultura <i>queer</i>: veado.....	32
QUADRO 11 - Ocorrências de uso de léxico específico à subcultura <i>queer</i>: bichas e sapatões.....	33
QUADRO 12 - Ocorrências de insultos: veado.....	34
QUADRO 13 - Ocorrências de insultos: bicha.....	35
QUADRO 14 - Ocorrências de insultos: baitolas, putos, maricões, etc.....	36
QUADRO 15 - Ocorrências de insultos: paraíba.....	37

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	11
2.1 Teoria Queer.....	11
2.2 Literatura Queer.....	12
2.3 Tradução Queer.....	13
3 METODOLOGIA	17
4 ANÁLISE E TRADUÇÃO COMENTADA	19
4.1 Teatralidade/Afetação.....	19
4.2 Subversão de gênero.....	21
4.3 Code-switching.....	23
4.4 Intertextualidade.....	25
4.5 Descrição explícita de atividade sexual.....	29
4.6 Uso de léxico específico à subcultura queer.....	31
4.7 Insultos.....	33
5 CONCLUSÃO	39
REFERÊNCIAS	41
APÊNDICE A - Through the Night	44

1 INTRODUÇÃO

A existência de histórias com temática homoerótica está intimamente ligada à própria existência da literatura. Encontramos ocorrências de histórias homoeróticas desde os mitos gregos na Antiguidade Clássica até as obras contemporâneas (WOODS, 1998). Entretanto, as expressões “literatura homoerótica” ou “literatura gay” surgem a partir do movimento de Libertação Gay que se iniciou nos Estados Unidos ao fim da década de 1960 (CARTER, 2004).

No início da década de 1990, a Teoria Queer emerge dentro da área dos Estudos gays e lésbicos, também chamada de Estudos de Diversidade Sexual, expandindo o escopo desta para além do binarismo gay e lésbico. Abrangendo todas as identidades sexuais e de gênero não-normativas, a área busca questionar a hegemonia heterocisgênero e estudar as representações dessas identidades em diversas mídias e as relações sociais destas com a sociedade e a cultura onde estão inseridas. Neste contexto, emerge a expressão “literatura queer” que, seguindo as premissas da Teoria Queer, categoriza textos que, para além de trazerem personagens gays e lésbicos, apresentam concepções múltiplas e variantes sobre sexualidade e gênero e rompem com as normas tradicionais de sexualidade, gênero e família.

Considerando que a Tradução tem sido explorada por diferentes disciplinas, dentre elas a Antropologia e a Etnografia, como uma maneira de investigar as representações de identidades e culturas e as relações entre diferentes culturas (MAZZEI, 2007), e que o ato e o produto tradutório estão invariavelmente envolvidos em um contexto social (WOLF; FUKARI, 2007, p. 1), interessa aos Estudos da Tradução investigar a tradução de textos *queer*, isto é, textos que são e trazem em si aspectos não-normativos de modo deliberado e em confronto direto com os padrões da hegemonia heterocisgênero da sociedade atual. Para esse fim, surge a Tradução Queer, uma interface entre os Estudos da Tradução e a Teoria Queer. Dentre os interesses principais da Tradução Queer está a exploração da tradução de textos *queer* por meio da análise dos aspectos *queer* presentes no texto de partida, da investigação dos desafios que surgem na tradução destes e da análise de traduções de tais textos.

Neste trabalho aplicamos os princípios da Tradução Queer na realização de um projeto de tradução comentada de um trecho da novela *Pela Noite* do autor brasileiro Caio Fernando Abreu. A motivação para este trabalho partiu de um projeto de Iniciação Científica (PIVIC-UFU) intitulado “A tradução da cultura *queer*: desejos e identidades sexuais e de gênero não-normativos no conto *Sargento Garcia*”, orientado pelo Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa, no qual investigou-se elementos da cultura e identidades *queer* no conto

Sargento Garcia do mesmo autor, Caio Fernando Abreu. Nesta monografia, construindo sobre este arcabouço, analisamos o texto de partida identificando os elementos *queer* nele presentes. O ponto de partida da análise foram as categorias de elementos *queer* definidas por Mazzei (2007), que investigamos no projeto de Iniciação Científica, e realizamos a tradução embasados no modo de tradução de literatura *queer* definido por Démont (2018) como *queering translation*. Este modo não apaga nem reduz os elementos *queer* presentes no texto de partida e pretende transferir “a força disruptiva inerente nas representações *queer*” da cultura do texto de partida para a do texto de chegada.

As perguntas que nortearam esta monografia são: Quais os desafios e as complexidades que surgem na tradução dos elementos *queer*? E quais os recursos e estratégias disponíveis para a tradução desses elementos considerando um projeto tradutório fundamentado pelas proposições da Tradução Queer, isto é, um projeto de tradução que visa transferir a força disruptiva inerente nas representações *queer* (DÉMONT, 2018) e confrontar a ideia de uma tradução ideal que seria invisível, familiar e conformada à cultura de chegada (EPSTEIN; GILLET, 2017)? Em suma, buscando responder tais perguntas, o objetivo deste trabalho é colocar as proposições da Tradução Queer em prática, assim expondo as possibilidades de análise de textos *queer*, os desafios e complexidades que surgem na tradução desses textos, e os recursos e estratégias para a tradução.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Teoria Queer

O termo *queer* surge na língua inglesa no século XVI com o sentido de “peculiar”, “excêntrico” ou ainda “estranho” e, ao fim do século XIX, passa a ser usado como insulto a pessoas homossexuais. Entretanto, na década de 1980, no ápice da crise da AIDS, o termo começa a ser reapropriado e ressignificado pela comunidade e ativismo LGBT nos Estados Unidos como forma de identificação e sabotagem da homofobia representada em seu uso original. Neste cenário, ocorria também uma aproximação entre os Estudos feministas e os Estudos gays e lésbicos, já que se o primeiro investigava e se opunha a regimes de poder baseados em categorias estritas de gênero (homem/mulher), o segundo fazia o mesmo quanto à sexualidade (homo/hetero). Outro fator contribuinte para essa aproximação foi a contribuição de algumas autoras, como por exemplo, Adrienne Rich, Monique Wittig e Judith Butler, expoentes do feminismo lésbico, cujas propostas teóricas eram apropriadas para ambas as áreas. Neste contexto de confluência entre os Estudos feministas e os Estudos gays e lésbicos e impulsionada por diversos movimentos críticos e culturais, como o feminismo, a teoria pós-estruturalista, o pós-colonialismo, a obra de Michel Foucault, e o ativismo gay e lésbico, a Teoria Queer (*Queer Theory*, em inglês) surge como um terceiro campo que une, e posteriormente expande, as preocupações teóricas dos Estudos feministas e dos Estudos gays e lésbicos (SANTOS, 2006, p. 3-4). Desta forma, o *queer* “emerge do armário do insulto, mas também do *óvulo gay* e lésbico, assim como do útero do feminismo” (MERCK; SEGAL; WRIGHT, 1998, p. 4, apud SANTOS, 2006, p. 3).

O termo Teoria Queer foi cunhado por Teresa de Lauretis em sua obra intitulada *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*, de 1991, na qual a autora propõe que a homossexualidade deixe de ser medida a partir da heterossexualidade e assim deixe de ser vista como uma transgressão, de modo que as sexualidades gay e lésbica passem a ser encaradas como “formas culturais e sociais” por si mesmas. Sua intenção principal foi “reinventar os termos de nossa sexualidade para construir outro horizonte discursivo, outra maneira de pensar sobre as sexualidades” (DE LAURETIS, 1991, p. 4). A área acaba por se afastar dos Estudos gays e lésbicos ao expandir seu escopo para além do binarismo sexual (homo/hétero) e de gênero (homem/mulher), entendendo que as identidades sexuais e de gênero são múltiplas e diversas. Consequentemente, a Teoria Queer se torna um campo vasto e complexo cuja atividade principal é “tornar visível, criticar e distinguir o normal

(determinado estatisticamente) do normativo (determinado moralmente)” (GIFFNEY, 2004, p. 75). Tasmin (1999) define a Teoria Queer como uma “coleção de engajamentos intelectuais com as relações entre sexo, gênero, e sexualidade” e detalha que a área se ocupa de

[...] uma vasta gama de práticas e prioridades críticas: leitura das representações de desejo pelo mesmo sexo em textos literários, filmes, músicas, imagens; análise das relações de poder políticas e sociais das sexualidades; crítica do sistema de sexo-gênero; estudos de identificação transexual e transgênero, [...] e de desejos transgressivos (TASMIN, 1999, p. 9, tradução nossa).

Essa expansão reflete na denominação do termo *queer* que eventualmente se torna um termo guarda-chuva que abrange todas as identidades sexuais e de gênero que fujam ao padrão heterossexual e cisgênero. Pode-se perceber o mesmo na sigla que denomina essa comunidade, já que a sigla inicial GLS (gays, lésbicas e simpatizantes) evoluiu para LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros) e posteriormente para LGBTQIA+ (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e travestis, *queer*, intersexo, assexuais, e o + que indica que quaisquer outras identidades sexuais e de gênero não-normativas estão incluídas). Portanto, em suma, a Teoria Queer busca analisar, questionar e criticar as normas sociais e políticas, as relações destas normas com as identidades sexuais e de gênero não-normativas e as representações destas identidades.

2.2 Literatura Queer

Percebe-se que a Teoria Queer é uma área vasta e complexa, entretanto, dentre os objetos de interesse da Teoria Queer elencados por Tasmin (1999) e supracitados, as representações de sexualidades e identidades não-normativas nos textos literários é o que importa mais para o presente trabalho, de modo que é pertinente buscar entender o que constitui uma literatura denominada *queer*.

Giraldo (2009) examina diversas coletâneas e antologias publicadas como literatura *queer*, gay e lésbica na América Latina a fim de compreender as delimitações que constituem esses conceitos. Ela aponta que, em sua maioria, as antologias de literatura denominadas gay seriam melhor descritas como “antologias de literatura da homofobia” (GIRALDO, 2009, p. 2, tradução nossa), já que essas obras apresentam as personagens homossexuais e transgêneros como seres transviados e marginais, representando seus desejos como aberrantes, relacionando-os à excessos como o alcoolismo e o uso de drogas e indicando-os como corruptores em potencial dos “seres normais”. Ela cita como exemplo as obras *Antologia de la literatura gay en República Dominicana*, editada por Mérida García em 2004

com o objetivo de compilar textos com temática gay escritos por autores emblemáticos da poesia e ficção dominicana, e *El teatro homossexual en México* de 2002.

Ao investigar as antologias categorizadas como *queer*, que reúnem majoritariamente textos de autores e autoras *queer*, como por exemplo, *Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia* de Daniel Balderston, 2007, e *Lo transfemenino/masculino/queer* editado por Ileana Rodríguez em 2001, Giraldo percebe que os textos presentes têm em comum a procura por novas leituras, a exposição a personagens e autores que realizam uma ruptura com o esquema heteronormativo, colocando-se radicalmente em oposição à homogeneidade e, assim, redirecionando a literatura para “lugar de coexistência de tensões, de desejos, de prazeres, de personagens não coisificados ou essencializados” (GIRALDO, 2009, p. 4, tradução nossa).

Blackburn, Clarck e Nemeth (2015) confirmam a tendência apresentada por Giraldo ao investigarem o conceito de literatura *queer* a partir de textos produzidos em língua inglesa. Eles afirmam que para que uma obra seja catalogada como literatura *queer* não basta que ela inclua personagens lésbicos, gays ou transexuais, é necessário que tal obra apresente concepções múltiplas e variantes sobre sexualidade e gênero, que rompa com as normas tradicionais de sexualidade, gênero e família, e que o faça através de artifícios literários para acentuar a natureza *queer* do texto.

2.3 Tradução Queer

A tradução, como argumenta Harvey (2000), possui um lugar de importância para leitores *queer*, já que textos traduzidos podem sugerir modelos diferentes a serem usados no processo de formação de identidade e na criação de um senso de comunidade. Considerando isto e o fato de que os Estudos da Tradução com viés pós-colonial nos alertam para a má-representação de povos e culturas minoritárias e marginalizadas, é possível compreender por que a identificação e a tradução dos artifícios literários que acentuam a natureza *queer* de um texto e das representações de identidades sexuais e de gênero não-normativas é de interesse para os Estudos da Tradução. Entretanto, embora os Estudos da Tradução sejam reconhecidos como uma área interdisciplinar, e apesar do engajamento prolífico da área com as teorias de gênero e feministas desde a década de 1990 (HENRY-TIERNEY, 2020, p. 255), a área tem sido lenta no que diz respeito à integração dos conceitos e instrumentos da Teoria Queer (BAER; KAINDL, 2018, p. 1). Henry-Tierney (2020) aponta que, por muito

tempo, a única voz a articular a importância entre as identidades *queer* e a tradução era a de Keith Harvey que fez publicações no final da década de 1990 e início da década de 2000.

Assim, a interface entre os Estudos da Tradução e a Teoria Queer, chamada de Tradução Queer¹, surge como uma práxis de teoria e prática de tradução de textos *queer*.

Se os Estudos Queer problematizam as representações das diferenças, então os Estudos da Tradução iluminam as diferenças das representações. Assim, a união entre os Estudos Queer e os Estudos da Tradução deve desestabilizar os modelos tradicionais de representação, reflexão e publicação (MAZZEI, 2007, apud. PALEKAR, 2017, p. 15, tradução nossa)

Henry-Tierney (2020, p. 256-258) apresenta algumas questões importantes da área: a preocupação com o papel da tradução nas políticas de identificação, isto é, se a categorização do *queer* viaja linguística e conceitualmente sem obstáculos entre fronteiras linguísticas e culturais; o uso de aparatos teóricos da Teoria Queer na conceituação da prática tradutória; a tradução de obras sobre a própria Teoria Queer. E, por fim, um dos principais interesses da área, que é o de maior importância para esta monografia, é a exploração da tradução de textos *queer* em diferentes mídias, desde a literatura até a mídia audiovisual. Esta exploração se dá através: i) da identificação de aspectos *queer* no texto de partida; ii) da investigação dos desafios linguísticos e culturais da tradução das diversas subculturas² *queer*; iii) da análise da tradução desses aspectos no texto de chegada.

A área também busca postular novas abordagens e estratégias para a tradução de tais textos. Quanto a essas abordagens, Epstein e Gillett (2017, p. 2-3, tradução nossa) argumentam que, geralmente, a tradução considerada ideal é a tradução invisível, que aspira por “conformidade, pela falta de diferenças, e por ser perfeitamente familiar”; contudo, esse ideal é anátema à ideia do *queer* cuja essência é a não-normatividade.

Démont (2018) aponta três modos de se traduzir literatura *queer*: *misrecognizing translation* - que ignora os aspectos *queer* do texto, reescrevendo-o a partir de um ponto de vista hegemônico que visa suprimir a força disruptiva do texto; *minoritizing translation* - que reduz a natureza *queer* do texto; e por fim, o modo que Démont define como ideal, *queering translation* - que, em contraste aos modos anteriores, não assume uma posição hegemônica, nem domestica “a natureza multifacetada do *queer*”, mas se esforça para transmitir não apenas o conteúdo semântico, mas também preservar “a série de associações conotativas” e o conteúdo potencialmente disruptivo à hegemonia heterocisgênero (DÉMONT, 2018, p.

¹ No inglês, *Queer Translation*.

² O termo subcultura denomina uma cultura que é parte de uma outra cultura, possuindo um conjunto diferenciado de “valores, crenças, normas e padrões de comportamento, portanto um modo de vida compartilhado por parte de uma população” (NOVA, 2004, p. 61).

157-163, tradução nossa). Ademais, Burton (2010, apud SANTAEMILIA, 2018, tradução nossa) propõe um projeto de tradução *queer* que é “anti-homofóbico por natureza” e que tem como principal objetivo a desestabilização e desnaturalização das normas tradicionais de gênero e sexualidade.

Mazzei (2007) ao investigar aspectos *queer* presentes em textos literários, propõe algumas categorias de elementos *queer* que integram o *camp*, construindo sobre as teorizações de Harvey (1998) sobre a manifestação verbal do *camp* em textos *queer*. O *camp*, de maneira resumida, é um “modo de expressão que tem sido associado à cultura homossexual desde o fim do século XIX” (MAZZEI, 2007, p. 41, tradução nossa). Sontag populariza o termo na academia ao publicar em 1964 o artigo intitulado *Notes on ‘Camp’*, no qual ela define o *camp* como uma maneira de encarar o mundo, uma tendência ao “exagerado, ao ‘estranho’, às coisas-serem-o-que-não-são”. Já Newton (1972) observa três temas que constituem as manifestações do *camp*: a incongruência, a teatralidade e o humor. De forma concreta, o *camp* é um fenômeno estético, um conjunto de qualidades que pode ser encontrado em pessoas e objetos, manifestando-se de maneira visual ou verbal, de modo que “existem filmes, roupas, músicas, livros, pessoas, prédios, etc. que são *campy*” (SONTAG, 1964, p. 192, tradução nossa). Sontag aponta que a manifestação do *camp* é como um “código privado” ou ainda “uma carteirinha de identidade”, no sentido de que é “um espaço interacional que os homens gays, em particular, desenvolveram para propósitos defensivos e também por motivos de vinculação e solidariedade com outros *queers*” (HARVEY, 2000, p. 147, tradução nossa).

Considerando que trataremos da manifestação do *camp* na literatura *queer*, investigaremos aspectos do *camp* verbal. Mazzei (2007), construindo sobre as teorizações de Harvey (1998) sobre o *camp* verbal, identifica e apresenta alguns dos principais aspectos do *camp* falado ou escrito, os quais usaremos neste trabalho: a teatralidade, a subversão de gênero, o *code-switching* entre línguas estrangeiras, a intertextualidade, a descrição explícita de atividade sexual e o uso de léxico específico à subcultura *queer*. Pode-se perceber que o conceito de *camp* verbal de Harvey (1998), embora o abranja, ultrapassa o conceito de socioleto, ocupando-se de muito mais que apenas variações lexicais.

Adicionamos uma nova categoria a estas propostas, a categoria de “insultos”. Essa adição se deu pela identificação desse aspecto durante nossa análise do texto de partida. Pode parecer contraintuitiva a inclusão de insultos como uma categoria de aspectos *queer*. Entretanto, entender os insultos direcionados às minorias permite compreender as relações sociais entre a sociedade em geral e esses grupos. Além disso, a exposição a esses insultos também influencia a identificação individual dos membros dessas minorias sociais, isto é,

como esses indivíduos enxergam e lidam com suas identidades sexuais e de gênero, e como eles interagem com outros membros dessas minorias sociais. Isto se torna claro ao investigarmos o fenômeno sociolinguístico conhecido como “reapropriação linguística” (BRONTSEMA, 2004, p. 1, tradução nossa) no qual minorias sociais reapropriam e ressignificam insultos como forma de identificação e sabotagem do significado depreciativo original, processo no qual esses insultos ressignificados se tornam parte do socioleto daquele grupo social em questão. Essas duas formas dos insultos, isto é, em sua manifestação como injúria, assim como seu uso ressignificado, aparecem no texto de *Pela Noite* e são cruciais para compreender a identidade das personagens e a sociedade que as rodeia.

A seguir uma breve explicação dos aspectos *queer* supracitados:

- Teatralidade ou afetação: uso de exclamações e hipérboles, e uso exagerado de expressões que são associadas ao gênero feminino que contribuem para “a construção do *camp* de uma mulher teatralizada” (HARVEY, 1998, p. 299);
- Subversão de gênero: uso de pronomes, adjetivos e termos relacionados ao gênero oposto, e também da adoção de novos nomes *queer*;
- *Code-switching* entre línguas estrangeiras: uso de palavras, expressões e falas em outros idiomas;
- Intertextualidade: uso de referências a textos, obras e questões culturais específicas;
- Descrição explícita de atividade sexual: descrição detalhada e exagerada de atividade e práticas sexuais e questões relacionadas;
- Uso de léxico específico à subcultura *queer*: uso de palavras e expressões pertencentes ao socioleto *queer*;
- Insultos: uso de insultos homofóbicos/*queerfóbicos*.

Retomamos esses elementos de maneira mais aprofundada na seção 4, Análise e Tradução Comentada, na qual buscamos identificá-los e analisá-los no texto-fonte, assim como compreender os desafios e complexidades da tradução destes elementos, e descrever as abordagens e estratégias encontradas para a tradução.

3 METODOLOGIA

Esta pesquisa se caracteriza como um trabalho de Tradução Comentada. Williams e Chesterman (2002) apontam que a Tradução Comentada é composta por dois elementos: o ato tradutório e o comentário sobre o processo de tradução. Segundo os autores, o comentário geralmente se ocupa das seguintes questões: o projeto tradutório, a análise de aspectos específicos do texto fonte, a apresentação de desafios tradutórios específicos e a justificação das soluções encontradas para tais problemas.

Desta forma, podemos separar este trabalho em duas partes. A primeira parte é a busca pelos elementos *queer* no texto visando identificar a presença desses. Esses elementos, que foram descritos na seção 2.3, foram investigados durante a realização da pesquisa de Iniciação Científica, orientada pelo Prof^o. Dr^o. Daniel Padilha Pacheco da Costa, a qual motivou e serviu de arcabouço teórico para o presente trabalho.

A segunda parte trata da análise dos elementos encontrados e, posteriormente, da tradução e comentários sobre o processo e produto tradutórios. Tendo identificado e mapeado os elementos *queer* no texto fonte, passamos para a tradução do texto. Começamos pela análise dos elementos e, então, para justificar a tradução, realizamos uma pesquisa terminológica e cultural, por meio de livros, glossários, a própria vivência do pesquisador. Os comentários do processo e produto tradutórios se ocupam desta análise dos elementos *queer* e dos desafios e complexidades que surgem na tradução destes, e, por fim, das abordagens e estratégias utilizadas na tradução.

A escolha da novela *Pela Noite* como material deste trabalho de tradução comentada se assenta no fato de que o autor Caio Fernando Abreu, nascido no interior do sul do Brasil, em 1948, ocupa um lugar de destaque no que concerne à literatura *gay/queer* no Brasil. Considerado um dos autores brasileiros mais importantes do século XX, a criação literária de Abreu é vista “como movimento de crítica do sujeito e da sociedade nas últimas décadas do século XX, como também é um marco para a inclusão das discussões acerca da cultura gay e das representações homoeróticas” (LIMA; STACUL, 2012, p. 6). A importância de Caio fica clara também pela quantidade de trabalhos acadêmicos a respeito de sua obra. O Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo, no livro *Para sempre nosso, Caio F. - Escrita de si e autoficção*, por ele organizado em 2018, que reúne diversos textos oferecendo uma rica visão sobre Caio e sua obra, indica que desde os anos 2000 até aquela data existiam mais de 400 trabalhos sobre a obra de Caio cadastradas na base de dados da CAPES. Em pesquisa na base de dados da CAPES, procurando por trabalhos que contenham “tradução” e “Caio Fernando Abreu” em

qualquer um dos campos, título ou assunto, encontramos apenas 10 ocorrências, o que pode indicar que os trabalhos sobre a obra de Caio concentram-se majoritariamente na literatura e áreas correlatas e pouco nos Estudos da Tradução. Todavia, alguns dos trabalhos ali encontrados contribuíram para esta monografia. Além disso, não existe até o momento uma tradução para língua inglesa de *Pela Noite*, de modo que a tradução comentada realizada neste trabalho é inédita e contribui para a expansão do acesso à obra de Caio em língua inglesa, assim como para futuras traduções.

Na novela *Pela Noite*, presente no livro *Triângulo das águas*³, publicado em 1983⁴, somos apresentados a dois jovens gays, a princípio não nomeados, que depois assumem os nomes Pérsio e Santiago. A obra narra o encontro entre os dois em um apartamento que depois se estende até os bares e boates do gueto gay paulistano. Ao longo do texto, Pérsio e Santiago relembram suas infâncias em Passo da Guanxuma, cidade interiorana ficcional que aparece em outras obras do autor, expõem os traumas que carregam desde então devido à homofobia diária que lá encaravam, o medo da AIDS e as consequências oriundas da crise da AIDS, a solidão e a carência afetiva (CAMARGO, 2018, p. 22). O autor apresenta as relações sociais que permeiam e, em maior ou menor grau, moldam as identidades e sexualidades das personagens, assim como mostra aspectos da subcultura *queer* e das relações homoafetivas.

Para esta monografia, por limitação de tempo, selecionamos um trecho de cerca de 3000 palavras. O trecho se inicia quando Pérsio e Santiago deixam o apartamento de Pérsio, onde se encontraram no início da noite, em direção à noite paulistana e se constitui, majoritariamente, do diálogo entre os dois quando chegam a uma pizzaria.

³ *Pela Noite* originalmente integra o livro *Triângulo das águas*, e posteriormente é incluída no livro *Estranhos Estrangeiros* publicado pela Companhia das Letras em 1996.

⁴ Para a realização desta monografia utilizamos a edição em *e-book* de *Triângulo das águas* publicada pela editora L&PM em 2005.

4 ANÁLISE E TRADUÇÃO COMENTADA

Nesta seção apresentamos os elementos *queer* encontrados no trecho selecionado da novela *Pela Noite*, de Caio Fernando Abreu. Nos aprofundamos na classificação desses elementos conforme definidos por Harvey (1998), expomos os desafios e complexidades que surgem na tradução destes e apresentamos as abordagens, estratégias e soluções encontradas para a tradução.

4.1 Teatralidade/Afetação

Este elemento *queer* que aqui chamamos de teatralidade ou afetação, *empathics of camp* em inglês, consiste no uso de exclamações, hipérboles, entonação e expressões que intentam produzir uma representação teatralizada de uma mulher. Harvey (1998) explica que “falar como uma mulher”, ou o estereótipo exagerado de uma mulher, é uma característica social do *camp* homossexual que remonta às *molly houses* no século XVIII em Londres. As *molly houses*⁵ eram espaços seguros, geralmente cafés, tavernas ou quartos privados, onde homens homossexuais reuniam-se para socializar e, potencialmente, encontrar parceiros sexuais. Nesses espaços, era comum que os homens adotassem uma maneira de falar, andar e agir que imitasse a noção de feminilidade estereotípica da época. O historiador Randolph Trumbach⁶ indica que nessas *molly houses* era comum também a ocorrência de transformismo, *cross-dressing* no inglês, no qual indivíduos vestem-se com roupas e acessórios associados ao gênero oposto, e até mesmo cerimônias de casamento de mentira entre homens e encenações de nascimento, nas quais um *molly* dava à luz uma boneca que era então batizada. Trumbach esclarece ainda que os *mollies* simulavam casamentos e nascimentos porque as expectativas sociais para a mulher no século XVIII estavam intrinsecamente ligadas à ideia da vida familiar que, por sua vez, era negada aos homens homossexuais. O mesmo fenômeno hoje em dia se manifesta de maneira diferente, já que a realidade social das mulheres e dos homossexuais é, em maior ou menor grau, diferente (BAILEY; TRUMBACH, 2002).

Em *Pela Noite*, Pérsio, em contrapartida a Santiago que é mais calado e comedido, manifesta mais dessa teatralidade e afetação na fala. Ele faz uso constante de exclamações e interjeições como “Santa Madona” e “God!”. Neste último caso, além da teatralidade

⁵ O termo *molly house* deriva do termo *molly* que era inicialmente associado a prostitutas e passa a ser associado com os “sodomitas” a partir da segunda metade do século XVII.

⁶ Randolph Trumbach é professor associado na Universidade Baruch em Nova Iorque, e possui diversas publicações sobre a sexualidade na sociedade inglesa do século XVIII.

encontramos também o aspecto *queer* do *code-switching*, isto é, o uso interpolado de uma língua estrangeira, aspecto que trataremos mais à frente.

Quadro 1 - Ocorrências de teatralidade/afetação: interjeições

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Santa Madona , como é que se diz veados em italiano?	‘ <i>Madonna Santa</i> , how do you say cocksucker in Italian?’
Já pensou, eu lá? Não ia ter nada a ver, menino. God! , como ia ser medonho. Não ia mesmo ter nada a ver.	‘Can you imagine me there? Would be so out of place. <i>Mon dieu!</i> It’d be awful.’

Fonte: Abreu, 2005, p. 91, p. 93

Pérsio também utiliza superlativos absolutos sintéticos como “*interessantíssimo*”, marcado em itálico no texto fonte, o que marca claramente a fala e a entonação da personagem de modo deliberado.

Quadro 2 - Ocorrências de teatralidade/afetação: superlativos

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Claro que você gosta. Eu sou <i>interessantíssimo</i> , não é mesmo, gente?	‘Of course you like it. I’m <i>awfully interesting</i> , ain’t I?’

Fonte: Abreu, 2005, p. 90

Neste caso, surge o desafio de reproduzir a teatralidade no uso deste superlativo já que, ao contrário da língua portuguesa, não é possível simplesmente adicionar um sufixo à palavra na língua inglesa, no caso de superlativos absolutos sintéticos. Para tais superlativos, a língua inglesa exige antepor o adjetivo com um advérbio. Na tentativa de reproduzir a teatralidade aqui optamos pelo advérbio *awfully* e por manter a marca gráfica, o itálico, na tradução. Este advérbio é usado para dar ênfase, mas é mais teatral que *really* ou *very*, por exemplo.

Um outro exemplo de afetação hiperbólica ocorre quando Pérsio conta para Santiago que, a princípio, havia se arrependido de ter aceitado o convite para se encontrarem naquela noite. Ele é surpreendido quando Santiago toca a campainha de seu apartamento 30 minutos antes do combinado, sem que Pérsio tivesse tomado banho e se arrumado. Mas, ainda assim, Pérsio abre a porta.

Quadro 3 - Ocorrências de teatralidade/afetação: hipérboles e referências

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Mas de repente já tinha aberto a porta e você disse oi, e eu devia estar um horror, uma cara de Christiane F. antes da desintoxicação , eu disse oi com aquele olho vermelho, o nariz meio pingando, aquele bafo de maconha.	‘Next thing I knew, I had opened the door and you said “hi” and I was probably looking and smelling horrendously bad, like Christiane F. before rehab . I said “hi” with red eyes, a runny nose and marijuana breath.’

Fonte: Abreu, 2005, p. 92

Aqui nos deparamos com a expressão “um horror” que, neste contexto, é uma hipérbole para estar feio, desarrumado e mal-cheiroso, já que Pérsio não conseguiu fazer a barba, tomar banho e se perfumar como gostaria antes da chegada de Santiago. Logo, o “estar um horror” denomina mais que apenas a aparência física de Pérsio e se a tradução optasse por “looking bad”, “looking awful”, ou algo do tipo, parte desse significado estaria perdido. A estratégia para a tradução foi buscar uma expressão que fosse tão hiperbólica quanto o original e por isso optamos por “looking and smelling horrendously bad” que, embora seja uma explicitação, recupera o exagero da fala no uso do advérbio *horrendously*. O exagero, entretanto, não para por aí. Pérsio compara a sua aparência à de um dependente de drogas ao citar Christiane Vera Felscherinow, mais conhecida como Christiane F., personalidade alemã que ficou famosa depois da publicação do livro *Eu, Christiane F., 13 Anos, Drogada e Prostituída*⁷, lançado em 1982 no Brasil. O livro conta a infância de Christiane e sobre como a adolescente se vicia em heroína, passa a praticar roubos e prostituição para manter o vício e acaba presa pela polícia. Eventualmente, com o sucesso do livro, escrito por dois jornalistas que ficam fascinados com o depoimento dela sobre o vício, ela fica mundialmente famosa e passa por uma reabilitação (HERMANN; RIECK, 2016). Essa referência a uma figura de proeminência cultural da época configura também um outro aspecto *queer*, a intertextualidade, que investigamos mais à frente.

4.2 Subversão de gênero

Este aspecto *queer* se manifesta no uso de pronomes, adjetivos e substantivos associados ao gênero oposto. Assim como o aspecto anterior, também remonta das *molly*

⁷ *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, no original, em alemão.

houses no século XVIII em Londres e, segundo Harvey (1998, p. 301), a partir do século XX, a subversão de gênero tornou-se um recurso semiótico utilizado por homens homossexuais como crítica e sabotagem à hegemonia heterocisgênero da sociedade e como uma tentativa de construir um espaço para a sua não-normatividade. Esse recurso é muito comum na comunidade gay no Brasil, talvez facilitado pelo fato de que a língua portuguesa marca com gênero os artigos, adjetivos, pronomes e substantivos, de modo que homens gays frequentemente referem-se a si mesmos e a outros homens gays no feminino. O uso de linguagem neutra também pode constituir uma subversão de gênero, já que pretende fugir do binarismo masculino-feminino. Não encontramos ocorrência deste fenômeno da inversão de gênero em pronomes, artigos e substantivos no trecho de *Pela Noite* selecionado para análise e tradução.

Outro elemento que constitui a subversão de gênero é a adoção de novos nomes marcadamente *queer*. Harvey explica que a adoção de novos nomes é uma prática em espaços *queer* desde o século XVIII, na Inglaterra, e que sinaliza a distância crítica do falante para com os processos que produzem e naturalizam as categorias de identidade normativas. Segundo Amenta (2019, p. 232), essa renomeação visa

desafiar as normas sociolinguísticas que tratam o gênero como uma categoria fixa e imutável, criar uma conexão entre membros de uma minoria social permitindo um reconhecimento mútuo e produzindo um senso de comunidade para além das fronteiras do discurso hegemônico.

Em *Pela Noite*, os personagens principais, a princípio, não são nomeados e depois escolhem e assumem nomes fictícios, Pêrsio e Santiago. Embora esses nomes não sejam marcadamente *queer*, eles são utilizados como “máscaras que lhes possibilitam esconder uma identidade verdadeira, permitindo-lhes dar vazão à fantasia, ao encontro descompromissado, assegurado pela falta de referências fixas” (OHE, 2009, p. 1). Na tradução, optou-se por manter os nomes “Persio” e “Santiago”, grafando “Persio” sem acento, ao contrário do texto em português, considerando que a personagem adota esse nome inspirado no protagonista do romance *Os Prêmios* de Julio Cortázar e que as edições em língua inglesa do romance grafam o nome sem acento. Assim, optamos por seguir sem o acento a fim de manter as relações de intertextualidade entre as obras apontadas no próprio texto, as quais explicamos de maneira mais aprofundada na seção 4.4 a seguir.

4.3 Code-switching

Quanto a este aspecto, que não é exclusivamente *queer*, Berman (2000) declara que toda obra é caracterizada por superimposições linguísticas, sejam de idiomas, socioletos ou dialetos diferentes, retomando a ideia postulada por Bakhtin (1982, apud BERMAN, 2000) de que o romance “reúne uma *heterologia* ou diversidade de tipos discursivos, uma *heteroglossia* ou diversidade de linguagens e uma *heterofonia* ou diversidade de vozes”. É este fenômeno, isto é, a combinação de diferentes registros linguísticos e a alternância entre diferentes idiomas, que Harvey (1998) denomina *code-switching*. Berman afirma que tais superimposições linguísticas são ameaçadas pelo processo tradutório e que preservá-las é um dos principais desafios que surgem na tradução de romances exigindo “máxima reflexão” do tradutor. A título de exemplo, ele cita uma tradução para o francês do romance *A Montanha Mágica* de Thomas Mann. No romance, escrito originalmente em alemão, dois personagens, Hans Castorp e Madame Chauchat, conversam em francês. Aqui já surge um desafio: como manter a marca do *code-switching* do alemão para o francês se a tradução é em francês?

O mesmo desafio surgiu na tradução de *Pela Noite* já que ao longo da novela, Pérsio utiliza frequentemente expressões em línguas estrangeiras, mais precisamente em inglês e em italiano. A presença dessas expressões em línguas estrangeiras não pode ser ignorada ou minimizada porque o uso desse fenômeno linguístico é deliberado: não serve apenas para “embelezar linguisticamente” o texto, mas, nos textos *queer*, é uma marca de uma “consciência semiótica crítica resultante de uma longa exclusão das práticas de significação normativas” (HARVEY, 1998, p. 301, tradução nossa). Ao utilizar expressões em língua inglesa, Pérsio expõe uma atitude de desafio ante as normas culturais e uma identificação, ou ainda *performatização* com o diferente, o não-normativo, isto é, o *queer*. Por esses motivos decidimos manter o *code-switching* de forma marcada na tradução, amparados também na afirmação de Berman (2000) de que manter o *code-switching* é difícil, mas não impossível e que fazê-lo é algo que “todo tradutor deve desejar”.

Por exemplo, em determinado momento, Pérsio e Santiago chegam a uma pizzaria após terem saído do apartamento de Pérsio. Pérsio se mostra desconfortável e insiste para que Santiago puxe conversa, receoso do que as pessoas poderiam pensar de dois homens sentados juntos em silêncio. Durante este diálogo, Pérsio utiliza diversas expressões em língua inglesa e em italiano.

Quadro 4 - Ocorrências de *code-switching*: língua inglesa

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>- Ninguém está olhando.</p> <p>- Ainda não, mas vão começar já, se você não falar alguma coisa. Em silêncio profundo, <i>God!</i>, <i>deep silence</i>, não é bonito?, só casal em fase de separação.</p>	<p>‘No one’s looking at us.’</p> <p>‘Not yet, but they will if you keep silent like that. Deep silence. <i>Mon Dieu! Silence profond</i>, isn’t that pretty? Just couples in the breaking-up phase.’</p>

Fonte: Abreu, 2005, p. 91

A tradução dessas ocorrências de *code-switching* em língua inglesa é um desafio já que estamos fazendo uma tradução justamente para o inglês. Ora, caso optássemos por manter essas expressões em inglês o contraste entre as línguas no original, português e inglês, seria apagado, já que na tradução teríamos tudo apenas em inglês. Mazzei (2007), ao analisar a tradução para o inglês do romance brasileiro *Stella Manhattan* de Silviano Santiago, aponta que o uso de línguas estrangeiras no texto, nesse caso o inglês e o espanhol, indica a adoção de um recurso do *camp* e uma *performatização* de sofisticação e cosmopolitismo por parte das personagens e é possível perceber o mesmo fenômeno no uso de expressões em inglês por Pérsio.

Assim, a primeira estratégia adotada foi marcar as expressões estrangeiras em itálico. Essa marca gráfica chama a atenção e indica claramente que o trecho marcado está destacado dentre os demais. A segunda estratégia foi a tradução das expressões em inglês para o francês, de modo que o *code-switching* português-inglês do original se reproduz no *code-switching* inglês-francês na tradução. Embora possa-se argumentar que a introdução do francês, que não aparece no original, muda a rede de intertextualidade do texto (MAZZEI, 2007), acredito que ela permite recuperar o efeito e a função das expressões estrangeiras no original. Harvey (1998), ao analisar traduções literárias no par francês-inglês, indica que o uso de expressões em francês na língua inglesa proporciona uma representação “humorística e/ou sarcástica de sofisticação” e cosmopolitismo, o que se encaixa perfeitamente na fala de Pérsio.

Quadro 5 - Ocorrências de *code-switching*: língua inglesa

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>Aquelas garotas todas gritando de manhã bem cedo, quando eu ia para o colégio.</p>	<p>‘Those girls yelling so early in the morning as I was going to school. Every day. At</p>

Todos os dias. Ao meio-dia, quando voltava. Todos, todos os dias. God! , que inferno.	noon, when I was coming back from school. Every, every day. Mon dieu! It was hell.’
---	---

Quadro 5 - Ocorrências de *code-switching*: língua inglesa
Fonte: Abreu, 2005, p. 94

Esta questão não é um desafio quando se trata da tradução das expressões em língua italiana, já que é possível mantê-las, assim como no original, em italiano, como mostra o Quadro 6.

Quadro 6 - Ocorrências de *code-switching*: italiano

ORIGINAL	TRADUÇÃO
E em qualquer das hipóteses as mammas cutucarão seus maridos ruins de cama repetindo baixinho, escandalizadas, guarda, amore, questi belli ragazzi, Dio mio, veados . Santa Madona, como é que se diz veados em italiano?	‘No matter what, the mammas will poke their bad-in-bed husbands and say softly, yet appalled, guarda, amore, questi belli ragazzi, Dio mio, cocksuckers . Saint Maddona, how do you say cocksucker in Italian?’
Hein, cara? - Bateu forte no joelho sob a mesa. - Então, como disse Michelangelo dando a martelada, parla, cazzo!	‘Huh, do you?’ – he slapped his knee underneath the table. – ‘So, as Michelangelo said as he was hammering, parla, cazzo! ’

Fonte: Abreu, 2005, p. 91

4.4 Intertextualidade

Segundo Genette (1982, apud PORTO, 2011, p. 167), a intertextualidade é a presença de um texto em outro texto. O teórico a define como a “prática da citação”, seja esta citação direta, referências explícitas ou implícitas, ou ainda plágio ou alusão. Para Compagnon (1996, apud PORTO, 2011, p. 164) a intertextualidade “possibilita que o leitor identifique lugares conhecidos e reconhecidos e ainda desconhecidos”.

Fica evidente que a intertextualidade é um elemento importante que explicita o contexto sociocultural em que o texto está inserido e, quanto à literatura *queer*, nos permite compreender a realidade social das personagens e suas relações com as minorias sociais a que pertencem e a sociedade de forma geral. Harvey (1998, p. 300) aponta que um outro efeito da intertextualidade em textos *queer* é o de identificação e solidariedade, já que entender uma gíria ou reconhecer uma referência acarreta uma sensação de pertencimento à comunidade.

A obra de Caio Fernando Abreu é recheada de intertextualidades com o cinema, com a literatura, com a música e outros elementos culturais. O próprio Caio, em entrevista, aponta para a intertextualidade do livro *Triângulo das águas*, no qual se encontra a novela que estudamos nesta monografia, *Pela Noite*, com a astrologia:

A minha intenção foi escrever três novelas sobre o elemento água. Em astrologia, a gente considera quatro elementos, como os gregos antigos: fogo, água, terra e ar. E a água, na astrologia, é o arquétipo da emoção. São os signos de Peixes, Escorpião e Câncer. [...] A última história [do livro], ‘Pela Noite’ é de Câncer, que é o mais afetuoso de todos os signos; é o signo da mãe, do carinho e da proteção. A estrutura do livro é racionalmente astrológica. É minha idéia continuar com um triângulo do fogo, um triângulo da terra e um triângulo do ar. (ABREU, 2001, apud DIAS, 2008, p. 102)

É possível perceber como essa ideia permeia toda a história, desde a emoção compartilhada entre Pêrsio e Santiago ao lembrarem a infância no interior onde encaravam insultos homofóbicos todos os dias, até o conforto que encontram em estarem juntos, até mesmo Pêrsio que lidava normalmente com sua própria homossexualidade: “Provaram um do outro, no colo da manhã. E viram que isso era bom” (ABREU, 2005, p. 131).

Pela Noite também dialoga com outras obras literárias, como dois poemas de Ferreira Gullar que são textualizados na novela (GOMES, 2018, p. 76) e importantes livros da literatura latino-americana. Da confluência com estes últimos, surge um elemento de intertextualidade que são os nomes que as personagens, a princípio não nomeadas, assumem: Pêrsio e Santiago. Quando Pêrsio sugere os novos nomes, ele retira da estante três livros, *Os Prêmios*, de Julio Cortázar, *Crônica de uma Morte Anunciada*, de Gabriel García Márquez e *Conversação na Catedral*, de Mário Vargas Llosa, e questiona ao personagem que viria a se chamar Santiago qual seu livro preferido. Santiago escolhe o livro de García Márquez, de modo que Pêrsio o batiza de Santiago e escolhe para si mesmo o nome “Persio”, personagem principal do livro de Cortázar. A partir do momento em que eles assumem esses novos nomes, a novela estabelece uma rede de referências com as obras citadas, de modo que a adoção desses nomes pertencentes a personagens de grandes obras literárias é mais que uma homenagem gratuita, pois essa intertextualidade permeia o arco narrativo dos personagens a partir daí até o fim (BELINATO; SOUZA, 2009, p. 1060). Quando Pêrsio justifica assumir novos nomes dizendo: “Você se chama Santiago, eu me chamo Pêrsio. Além de evitar amarguras, é superpolitizado, você não vê? [...] Com um nome desses vocês pode virar a noite impunemente” (ABREU, 2005, p. 71), ele ecoa a fala do Persio de Cortázar que diz que “toda diversão é como uma consciência de máscara que acaba de animar-se e suplantar o rosto real” (CORTÁZAR, 1975, p. 20). Assim, os novos nomes lhes são máscaras para suplantar as

identidades verdadeiras marcadas pelas amarguras passadas. Depois disso, as personagens saem do apartamento de Pérsio onde haviam se encontrado para a noite paulista, a princípio sem saber para onde vão e o que acontecerá, devido à hesitação de Pérsio em aceitar o encontro, tal qual as personagens de *Os Prêmios* indo para a viagem que ganharam no sorteio de uma rifa sem saberem o destino ou o que os aguarda na viagem. E por fim, ao final da novela, após terem atravessado e sobrevivido à noite, as personagens, agora transformadas, abandonam os nomes:

“- Eu não me chamo Santiago, ele disse...

[...]

- Eu também não me chamo Pérsio. Portanto não nos conhecemos. O que é que você quer?

Ele sorriu. Estendeu as mãos, tocou-o também. Vontade de pedir silêncio, porque não seria necessária mais nenhuma palavra, mesmo um segundo antes ou depois de dizerem, ao mesmo tempo:

- Quero ficar com você.” (ABREU, 2005, p. 130-131)

Na viagem de carro, após terem deixado o apartamento, Pérsio liga o rádio do carro e se depara com a voz de Roberto Carlos, cantor brasileiro que embora já estivesse com cerca de 20 anos de carreira no início da década de 1980, período de escrita de *Pela Noite*, ainda gozava de muito sucesso, realizando excursões internacionais e lançando *hits* como a música *Fera Ferida* em 1982. Pérsio logo desliga o rádio dizendo “- Assim não dá, que pobreza”, e sugere que preferiria Marlene Dietrich ou Edith Piaf cantando “*non, je ne regrette rien*”. Essas referências e a justaposição entre Roberto Carlos e grandes divas estrangeiras demonstram a vontade de Pérsio de se afastar do comum à sociedade; é uma tentativa de parecer sofisticado, diferente, inusual, culturalmente *queer*. Entretanto, caso o leitor de língua inglesa desconheça Roberto Carlos e sua proeminência e importância para a música e sociedade brasileira na década de 1980, o que é provável, essa nuance da construção do personagem não seria apreendida no texto de chegada, o que seria possível contornar com uma nota explicativa.

Quadro 7 - Ocorrências de intertextualidade: artistas nacionais e internacionais

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>Sentou-se ao lado dele, ligou o rádio. A voz de Roberto Carlos encheu o carro. Ele desligou:</p> <p>- Assim não dá, que pobreza. A controvertida Lavínia, a lasciva, merecia pelo menos uma Marlene Dietrich. Uma Edith Piaf, um <i>Non, je ne regrette rien</i> - cantarolou baixinho, rascando os erres.</p>	<p>He sat on the passenger seat and turned on the radio. Roberto Carlos¹ voice filled the car. He turned it off:</p> <p>‘No way, the complete lack of glamour. The controversial Lavínia, the lustful, deserves at least Marlene Dietrich. Or Edith Piaf singing <i>Non, je ne regrette rien</i>’ – he sang softly, rolling all of the letters “R”.</p>

	<p>¹ Roberto Carlos is a Brazilian singer-songwriter known in Brazil as “The King” due to his very established and successful career. He has been awarded multiple Latin Grammy and Grammy awards, and to this day, every Christmas’ Eve, he does a concert that is televised by Brazil’s biggest television network.</p>
--	--

Quadro 7 - Ocorrências de intertextualidade: artistas nacionais e internacionais

Fonte: Abreu, 2005, p. 87

Um pouco depois, Pérsio torna a ligar o rádio e desta vez se depara com Gal Costa cantando um “frevo nervoso” que havia feito sucesso no carnaval anterior. Aqui encontramos três elementos intertextuais: as menções à Gal Costa, cantora brasileira de muito sucesso, ao frevo, estilo de dança e ritmo musical típico do carnaval de Pernambuco, e ao evento do carnaval, festival de grande proeminência no Brasil. Estas são referências de grande especificidade cultural. O carnaval, por exemplo, foi muito importante para a subcultura *queer* e para o movimento de libertação gay no Brasil. Na década de 1940, surgem os bailes de travestis no carnaval de rua como um espaço seguro onde se podia “transgredir normas de masculinidade e feminilidade sem preocupação com a hostilidade social ou punições” (GREEN, 2000, p. 332). E ao longo da década de 1950, a projeção desses bailes aumenta paralela ao fortalecimento da subcultura homossexual. Já na década de 1970, os bailes de travestis se tornam parte integrante do carnaval carioca, e quando os desfiles das escolas de samba se tornam um espetáculo turístico internacional, os homossexuais também continuam a ser uma parte importante no planejamento e execução do evento, de modo que, segundo Green (2000), o carnaval amplia a visão do público em geral sobre elementos importantes da subcultura homossexual e vai, ao longo de décadas, contribuindo para o aumento da tolerância social em relação à homossexualidade.

Quadro 8 - Ocorrências de intertextualidade: o carnaval

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>Pérsio tornou a ligar o rádio. Gal Costa cantava um frevo nervoso do Carnaval passado.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Não suporto mais a Paraguaia - disse. - Quem? - Essa linha Paraguaia Tropical da Gal. 	<p>Persio turned on the radio again. Gal Costa² was singing a banging <i>frevo</i>³ from the last <i>Carnaval</i>⁴.</p> <p>‘I can’t stand the <i>Paraguaia</i>.’ – he said.</p> <p>‘Who?’</p> <p>‘Gal serving <i>Paraguaia Tropical</i>.’</p> <p>² Gal Costa is a Brazilian singer of Brazilian popular music (<i>MPB</i>). She was very successful and released many hit songs in the 70s and 80s.</p>

	<p>³ <i>Frevo</i> is a dance and musical style that originated in the Brazilian state of Pernambuco. It is traditionally associated with the Brazilian Carnival.</p> <p>⁴ <i>Carnaval</i>, also known as Brazilian Carnival, is an annual festival held in Brazil. It is mostly known worldwide by the <i>samba schools</i>' parades in Rio de Janeiro. <i>Carnaval</i> was very important to the LGBTQIA+ liberation movement in Brazil throughout the 20th century, and was a place queer people could socialize and transgress masculinity and femininity norms without fearing social hostility or punishments.</p>
--	---

Quadro 8 - Ocorrências de intertextualidade: o carnaval
 Fonte: Abreu, 2005, p. 88

Assim como na referência a Roberto Carlos, optamos pelo uso de notas de rodapé que permitem explicar as questões culturais inerentes a essas intertextualidades. Essa estratégia é amplamente postulada na Tradução Queer. Mazzei (2007, p. 64) aponta que a intertextualidade é um desafio mais difícil para o tradutor e sugere a adição de notas de rodapé com explicações sobre questões culturais muito específicas como uma possível estratégia para a resolução desse desafio tradutório. O uso dessa estratégia é reforçado também por outros teóricos da Tradução Queer como, por exemplo, Rose (2017, p. 42) ao falar de sua experiência na tradução, do francês para o inglês, da obra *Histoire de Madame de Sancy (Memórias do Abade de Choisy vestido de mulher)* que conta as aventuras de transvestismo de Francois-Timoleon de Choisy entre os anos de 1644 e 1724, e as questões de identidade de gênero que permeiam a obra. Rose esclarece que as notas de rodapé escancaram o status do texto como uma tradução e reiteram a origem e a distância temporal das questões culturais da obra. Entretanto, como afirmamos na seção de Fundamentação Teórica, a Tradução Queer postula uma tradução que não é invisível e familiar, mas que expõe o outro, o diferente, o estrangeiro, o *queer*. Epstein (2017, p. 121), ao escrever sobre abordagens *queer* para a tradução, também sugere, dentre outras estratégias, a adição de notas de rodapé, notas de fim, prefácios e quaisquer outros materiais paratextuais que se façam necessários para discutir as questões *queer* do texto e as decisões tradutórias.

4.5 Descrição explícita de atividade sexual

O aspecto *queer* da descrição explícita de atividade sexual é um elemento que demanda a atenção do tradutor, já que as noções de sexualidade e das práticas sexuais são enraizadas em um complexo sistema sociocultural. Quanto a essas noções no Brasil, Parker esclarece que:

[...] o entendimento sobre a natureza das interações sexuais dificilmente pode ser separado da construção social de gênero [...]. Neste modelo de vida sexual, a ênfase cultural parece não estar apenas nas práticas sexuais em si, mas na relação entre as práticas sexuais e os papéis de gênero — em particular, na distinção entre a *atividade*, percebida como masculina, e a *passividade*, percebida como feminina. (PARKER, 1999, p. 29, tradução nossa)

Parker (1999) aponta que esta relação entre as práticas sexuais e os papéis de gênero pode ser percebida na existência e uso muito comum na língua coloquial dos verbos “comer” e “dar”, relacionados à atividade e passividade, respectivamente, e logo à masculinidade e à feminilidade. O verbo “comer” implica uma espécie de dominação simbólica do masculino que é típica da cultura de gênero tradicional e machista no Brasil, e o verbo “dar” implica a submissão passiva do feminino e do que se aproxima dele. Esses conceitos extrapolam-se até mesmo para as relações homossexuais, como se pode perceber a partir dos conceitos de “bicha”, homossexual masculino efeminado que se aproximaria das expectativas de gênero que a sociedade impõe às mulheres, e “bofe”, homossexual masculino que consiga se *passar* por heterossexual e que se aproxime das expectativas de gênero masculinas. Ou seja, através da descrição de atividade sexual é possível vislumbrar as expectativas de gênero da sociedade em questão e como esta lida com aqueles que, no caso dos homossexuais masculinos, sacrificam “sua masculinidade culturalmente constituída” (PARKER, 1999, p. 30, tradução nossa). Por conseguinte, nem sempre o verbo *to fuck*, que é neutro quanto aos papéis de gênero dos envolvidos, será um equivalente adequado para os verbos em português que descrevem atividade ou prática sexual.

Entretanto, no trecho “nem treparam ainda”, o verbo “trepar”, embora notavelmente vulgar e majoritariamente associado à sua conotação sexual, não traz em si os conceitos de papéis sociais, de modo que escolhemos traduzi-lo pelo verbo *to fuck*.

Quadro 9 - Ocorrências de descrição explícita de atividade sexual

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>- Ninguém está olhando. - Ainda não, mas vão começar já, se você não falar alguma coisa. Em silêncio profundo, God!, deep silence, não é bonito?, só casal em fase de separação. Aquela linha Tédio, Rancor & Acusações Recíprocas. Conheces?, perguntaram. De sobra, responderam. Ou namorados, começo de namoro, inteiramente</p>	<p>‘No one’s looking.’ ‘Not yet, but they will if you keep silent like that. Deep silence. Mon Dieu! Silence profond, isn’t it pretty? Just couples in the breaking up phase. Just Boredom, Grudges & Accusations. “You know?”, they ask. “Too well”, they answer. Or boyfriends, just started seeing each other, so in love, didn’t even fuck</p>

apaixonados, nem treparam ainda , meio bestas, babando de tesão contido .	yet, kinda dense, drooling with repressed horniness. ⁷
---	--

Quadro 9 - Ocorrências de descrição explícita de atividade sexual
Fonte: Abreu, 2005, p. 91

4.6 Uso de léxico específico à subcultura queer

Seria impossível falar do léxico da comunidade *queer* no Brasil sem mencionar o Pajubá, que é um conjunto de gírias, termos e expressões utilizados por membros da subcultura *queer*. O Pajubá bebe de diversos idiomas como o francês, as línguas indígenas locais, o iorubá e outras línguas de matriz africana, sendo que o iorubá é uma de suas principais fontes. Junior (2018, p. 8-14) fornece alguns exemplos de palavras do pajubá oriundas de outros idiomas. Do iorubá podemos destacar as palavras “amapô”, que significa mulher cisgênero, e “mona”, que em seu idioma original significa guia ou líder e no pajubá é usada para denominar mulheres e homens homossexuais. Do tupi-guarani temos “picumã” que originalmente denomina a fuligem que se forma devido ao contato direto de um utensílio com o fogo e no pajubá quer dizer peruca ou cabelo. E um último exemplo, do hindu vem o termo “odara” que originalmente significa paz e tranquilidade e no pajubá quer dizer bonito, elegante, vivaz.

Outro elemento constituinte deste socioleto é a reapropriação e ressignificação de insultos e termos pejorativos. Por exemplo, os termos “bicha” e “veado”⁸ são comumente usados entre membros da comunidade gay como forma de identificação e até enaltecimento, perdendo assim seus status de insulto **nesses contextos**, em claro contraste ao uso desses termos por não-membros da comunidade LGBTQIA+, no qual esses insultos mantêm seu status de injúria. Essa reapropriação é então uma forma de sabotagem de seu status na hegemonia heterocisgênero.

Estes processos de apropriação e recodificação implicam performatividades que produzem como efeito a contestação do processo de constituição histórica do sujeito *queer* descrito como estranho, bizarro, extravagante, fora do padrão da sexualidade. Uma inteligibilidade *queer* irá tensionar o uso de expressões biomédicas como homossexual e preferir outras: bicha, travesti, viado, sapa, etc. como forma de problematizar esse modo higienizado e homonormativo de produzir um determinado sujeito, aceitável para a heteronormatividade. (OLIVEIRA, 2019, p. 1).

Entretanto, uma vez que essa reapropriação depende e está intrinsecamente ligada à origem depreciativa do termo, essa ressignificação nunca se dá sem contestações e

⁸ O termo “veado” também pode ser grafado como “viado”. Neste trabalho optamos por seguir a grafia utilizada por Caio Fernando Abreu em *Pela Noite*: “veado”.

controvérsias (BRONTSEMA, 2004). É possível perceber isso ao olhar para o termo “gay” que hoje está em um alto nível de reapropriação e pode ser utilizado por pessoas fora da comunidade LGBTQIA+ sem que haja uma carga negativa inata ao uso do termo. Já termos como “bicha” e “veado” são amplamente usados dentro da comunidade LGBTQIA+ como forma de identificação e até mesmo elogio e enaltecimento, mas por estarem em um nível menor de reapropriação, por via de regra, não devem ser usados livremente por pessoas fora da comunidade. Outros termos como “boiola” e “baitola” estão em um nível baixo de reapropriação e por isso quase nunca são utilizados até mesmo por membros da comunidade.

Percebemos esse uso ressignificado quando Pêrsio e Santiago falam sobre os únicos homossexuais conhecidos na cidade do interior onde cresceram: seu Benjamin, barbeiro, que acaba por se suicidar na praça da cidade, em frente à igreja, e Ary, que era cabeleireiro. Por conta da ligação entre as profissões dos dois, Pêrsio faz uma piada de que veado tem mania de mexer no cabelo dos outros. Neste contexto, o termo “veado”, usado por Pêrsio, não é utilizado como injúria, em contraste ao momento em que Pêrsio e Santiago relembram os insultos homofóbicos que eram direcionados a eles diariamente durante a infância e adolescência. Logo, a tradução de “veado” não pode ser a mesma nestes dois contextos diferentes. Como descrevemos na seção seguinte (4.7 Insultos), escolhemos *cocksucker* como tradução de “veado” quando este é usado como insulto, de modo que *cocksucker* não cabe quando Pêrsio fala de seu Benjamin e Ary. Para este contexto, procuramos um termo em inglês que está em um nível equivalente de reapropriação e ressignificação ao “veado” em português. Assim, embora utilizemos *cocksucker* quando “veado” é um insulto, optamos por *queen* como tradução de “veado” enquanto termo ressignificado não-pejorativo.

Quadro 10 - Ocorrências de uso de léxico específico à subcultura *queer*: veado

ORIGINAL	TRADUÇÃO
- Tinha outro, também - tentou. - Como era o nome dele? Ary, era o Ary do Instituto de Beleza. - Mania que veado tem de mexer no cabelo dos outros. Santiago riu: - Não tem graça.	‘There was another one.’ – he said. – ‘What was his name? Ary. Ary from the Beauty Institute.’ ‘The queens ’ obsession with doing people’s hair.’ Santiago laughed: ‘That’s not funny.’

Fonte: Abreu, 2005, p. 94

Em seguida, Santiago conta que sua mãe sempre intercedia pelas pessoas de que a cidade suspeitava serem *queer*, justificando que elas apenas tinham “personalidade forte”. Ele

usa “bicha” e “sapatão”, outra vez de maneira ressignificada e não como insulto. Assim, seguimos com *queen* para traduzir “bicha” nesse contexto e optamos por *dykes* para “sapatão”. Vale lembrar que, como mencionado acima, tais ressignificações nunca se dão sem contestações e controvérsias e *dyke*, embora usado por algumas mulheres lésbicas de forma ressignificada, pode ser desconfortável para outras.

Quadro 11 - Ocorrências de uso de léxico específico à subcultura *queer*: bichas e sapatões

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>- [...] A Regina usava óculos, tinha bigode e uma saia jeans. Era a única saia jeans de toda a cidade. Estudava por aqui, só voltava lá nas férias. E levava sempre uma amiga. Umhas amigas desmilingüidas, de cabelo liso, óculos e rabo-de-cavalo. Diziam que era paraíba, macho-fêmea, meio comunista. Minha mãe garantia que não. Minha mãe era meio gay, botava a mão no fogo por todas as bichas e sapatões incompreendidos da cidade.</p>	<p>‘[...] Regina had facial hair, wore glasses and a jeans skirt. The only jeans skirt in town. She came to school here and only went back on school break. Always with a girl friend. Weird friends, eyeglasses and straight hair in a ponytail. Rumor has it they were <i>paraíba</i>, dykes, communists. My mother was sure that was not the case. Mom was kinda gay in that way, she always vouched for all the misunderstood queens and dykes in town.’</p>

Fonte: Abreu, 2005, p. 95

4.7 Insultos

Na análise de *Pela Noite*, nos deparamos, ao longo do texto, com diversos insultos homofóbicos, como bicha e veado, dentre outros. Pérsio e Santiago, ao relembrem a infância em uma cidade do interior, recontam os insultos homofóbicos que eram constantemente direcionados a eles. Retomando o argumento que apresentamos na seção Fundamentação Teórica, embora possa parecer contraintuitivo categorizar tais insultos homofóbicos como um aspecto *queer* do texto, fica claro que esses insultos explicitam a relação entre a sociedade que os cria e usa e as minorias sociais que são alvos deles e na novela, *Pela Noite*, a existência destes insultos serve justamente para expor, criticar e questionar a hegemonia heterocisgênero. Fica claro como esses insultos moldaram a maneira como as personagens enxergam a si mesmas e a sua homossexualidade. A forma como Pérsio enxerga e lida com a sua própria sexualidade é claramente transpassada por ter ouvido tais

insultos a vida toda. Ele tem uma relação problemática com sua própria homossexualidade e enxerga as relações gay como nojentas, demonstrando uma homofobia internalizada.

A tradução de tais termos e expressões pejorativas exigem a atenção do tradutor devido à natureza sociocultural destes insultos, isto é, a origem desses insultos está intrinsecamente ligada à realidade sociocultural onde surgem, de modo que termos em diferentes línguas e culturas que à primeira vista pareçam ser equivalentes podem ser, na realidade, fundamentalmente diferentes. Como descrevemos na seção 4.5, as noções de sexualidade no Brasil se entrelaçam às concepções dos papéis de gênero, e logo, os insultos direcionados às sexualidades não-normativas também estão.

Desta forma, os termos “veado” e “bicha” – usados como insulto - são vistos como aberração social e biológica, e se tornam objeto de ridicularização que serve para a marginalização de identidades que não se conformam aos padrões sexuais e sociais normativos de masculinidade e feminilidade. Parker explica que devido às questões elencadas acima, “bicha”, “veado”, “baitola”, “boiola” e outros insultos **não** são equivalentes completos de “queer” e “faggot” em inglês:

bicha ou *viado* tem um status ontológico diferente de seus paralelos em inglês - eles oriundam de um sistema sexo-gênero diferente e o estigma associado a essas figuras é qualitativamente diferente do estigma e opressão que marcam o espaço do *queer* ou *faggot* em inglês. (PARKER, 1999, p. 33-34, tradução nossa)

Assim, para a tradução destes insultos buscamos expressões igualmente homofóbicas em inglês que estejam relacionadas às expectativas de gênero. Para o insulto “veado” optamos pelo termo *cocksucker* que faz alusão a uma prática sexual específica que, considerando o padrão heteronormativo, seria feminina (DALZELL, 2018).

Quadro 12 - Ocorrências de insultos: veado

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Santa Madona, como é que se diz veados em italiano?	‘ <i>Madonna Santa</i> , how do you say cocksucker in Italian?’
Você não vai passar nunca de um veado escroto. Uma a-ber-ra-ção.	‘To them, you’ll never be anything but a worthless cocksucker . An a-be-rra-tion.’

Fonte: Abreu, 2005, p. 91, p. 94

Para “bicha” optamos pelo termo *queen*, já que este, nas suas origens em inglês, era direcionado às mulheres e depois passa a ser direcionado aos homossexuais masculinos

afeminados que assumem o papel passivo nas relações (BAKER, 2002, p. 49). Além disso, *queen*, assim como “bicha” em português, tem sido reapropriado e ressignificado dentro da comunidade LGBTQIA+, como discutimos na seção 4.6, e Baker esclarece que o termo pode ser usado por pessoas não-homossexuais como insulto, mas que quando usado entre homens homossexuais o termo é neutro ou ainda “afetivo”. Entretanto, quando esses termos são usados de forma ressignificada por pessoas *queer*, entendemos que eles são, neste contexto determinado, parte do léxico específico da subcultura *queer* e por isso eles foram categorizados e tratados na seção 4.6. No exemplo abaixo, quando Pérsio e Santiago seguem lembrando os insultos homofóbicos que eles ouviam na adolescência, “bicha”, é usado como insulto pelas garotas que atormentavam Pérsio.

Quadro 13 - Ocorrências de insultos: bicha

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>Oh, como você é <i>compreensivo</i>. - Tocou com o vidro dos óculos na mão de Santiago.</p> <p>- Sabe que quando eu saía na rua as meninas gritavam <i>biiiiiiiiicha!</i> Não, não era <i>bicha!</i> Nem <i>veado</i>. Acho que era <i>maricas</i>, qualquer coisa assim.</p> <p>- Fresco - Santiago disse. – Era fresco que se dizia.</p> <p>- Isso. <i>Fresco</i>, elas gritavam. Todas gritavam juntas. Ai, ai, elas gritavam. Bem alto, elas queriam ferir. Elas queriam sangue. E eu nem era, porra, eu nem sabia de nada. Eu não entendia nada. Eu era superinocente, nunca tinha trepado.</p>	<p>‘Oh, how <i>understanding</i> of you.’ – He touched Santiago’s hand with the glasses. – ‘You know, when I used to go out, all the girls on the street would scream <i>queeeeeeeeeen!</i> No, it wasn’t <i>queen</i> or <i>cocksucker!</i> I think it was <i>sissy</i> or something like that.’</p> <p>‘Fruity’ – Santiago said. – ‘They yelled “fruity”.’</p> <p>‘Yeah. “<i>Fruity</i>”, they would yell. All of them together. Wow, they yelled. As loud as possible, they wanted it to hurt. They wanted blood. I wasn’t fruity, shit, I didn’t even know anything. I was extra-naïve, hadn’t had sex yet.’</p>

Fonte: Abreu, 2005, p. 93

Em um dado momento, Pérsio, receoso que as demais pessoas na pizzaria estivessem reparando neles, dois homens sentados juntos, elenca uma grande quantidade de insultos homofóbicos que ele crescera ouvindo e que temia que as pessoas ali pudessem direcionar a eles: “baitolas”, “putos”, “maricões”, “xibungos”, “jaciras”, “frescos”, “peras”, “homossexuais”, “invertidos”.

Quadro 14 - Ocorrências de insultos: baitolas, putos, maricões, etc.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
- Já começaram a olhar, viu? Você quer que pensem isso de você, hein? Que nós somos veados, bichas, baitolas, putos, maricões, xibungos, jaciras, frescos, peras, homossexuais, invertidos? Hein, cara?	‘They’ve already started looking, see? You want them to think that of you, huh? That we are cocksuckers, queens, faggots, fairies, sissies, brownies, pansies, fruity, homos, sexually inverted? Huh, do you?’

Fonte: Abreu, 2005, p. 91

Para “maricões” ou “maricas” optamos pelo termo *sissy*. Howard Bragman, em entrevista para o jornal *Outsports*, explica que este termo é claramente homofóbico pois implica que “*sissies* são menos homem que os homens de verdade” (BRAGMAN, 2016, tradução nossa). Essa ideia de que o homossexual afeminado está abaixo do “homem de verdade” também existe no termo “maricões” ou “maricas” colocando desta forma os termos em um alto nível de equivalência. Já a palavra “fresco”, enquanto insulto homofóbico, surgiu no Brasil no fim do século XIX. O termo aparece no livro *Attentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual*, de 1894, descrevendo um homossexual masculino que invade um baile de máscaras de carnaval no Rio de Janeiro vestido com roupas femininas (GREEN, 2000, p. 63). Green (2000) explica que, a partir da virada do século, o termo passa a ser comumente usado “para zombar dos homens efeminados ou daqueles que supostamente mantinham relações anais ‘passivas’ com outros homens”. Pode-se perceber uma nuance que existe no uso deste termo e do termo “puto”: o ultraje do homem que ousa abraçar a feminilidade e fazê-lo de modo destemido. Jackson (2004, p. 5) revela que no século XX alguns insultos que eram originalmente direcionados às prostitutas passam a ser direcionados para homens *queer* afeminados, são eles: *queen, punk, gay, faggot, fairy* e *fruit* (ou *fruity*). Esses insultos aludem à ideia de que os homossexuais, para além de pecar contra a masculinidade, seriam também degenerados e pervertidos sexuais. Deste modo, para a tradução de “fresco” optamos por *fruity* e para a tradução de “puto” optamos por *fairy* já que Anderson (1923, p. 103) indica que *fairy* era usado para designar homossexuais masculinos que alegadamente tinham alguma ligação com a prostituição, o que cria uma equivalência com a origem da palavra “puto (a)” em português. Para o termo “invertido” optamos pelo termo *sexually inverted* que surge na Psicologia no final do século XIX e estava ligado à ideia de que a homossexualidade seria um distúrbio psicológico. Os termos “jacira”, “xibungo”,

“baitola” são variações regionais para alguns dos termos elencados acima, desta forma procuramos por termos mais genéricos.

Um outro insulto, que exigiu uma estratégia diferente, aparece quando Santiago fala de Regina Magalhães, uma garota da cidade, que havia sido sua cunhada e de quem suspeitavam ser lésbica. Ao enumerar os boatos que se espalharam na cidade a respeito de Regina e das amigas que apareciam com ela, ele cita o termo *paraíba*. Este é um insulto multifacetado, utilizado como injúria na região sudeste para denominar imigrantes da região nordeste, também direcionado a mulheres homossexuais percebidas como “masculinas demais”. Acredita-se que o termo adquire essa denotação de insulto numa distorção da música *Paraíba* de Luiz Gonzaga, compositor pernambucano conhecido como o Rei do Baião. A letra da canção teria sido inspirada no papel que o estado da Paraíba desempenhou na revolução de 1930 que colocou fim no período da República Velha, e, logo, nas articulações políticas entre as oligarquias regionais no Brasil. Quando Gonzaga canta “Paraíba masculina, muié macho, sim sinhô” ele se refere ao estado da Paraíba, que na língua portuguesa é tratado no feminino, “a Paraíba”, e quando diz “mulher macho”, ele fala da força do estado que deu o pontapé inicial que culminou na revolução de 1930. Embora o próprio Gonzaga tenha confirmado o caráter político da música, a canção foi ganhando outros entendimentos ao longo dos anos no imaginário popular e o principal deles é o entendimento errôneo de que a “Paraíba masculina, muié macho” citada na canção seria uma alusão às mulheres paraibanas, e assim se constitui a carga xenofóbica e sexista de *paraíba* enquanto insulto. Desta forma, podemos perceber que o termo *paraíba*, enquanto insulto, é indissociável de todo esse contexto sociohistórico e cultural que permeia sua origem. Logo, em vez de tentar encontrar possíveis equivalentes em língua inglesa que certamente estariam distantes de todas essas nuances, decidimos pela estratégia, já comentada anteriormente, da adição de elementos paratextuais explicativos, nesse caso a nota de rodapé.

Quadro 15 - Ocorrências de insultos: *paraíba*

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>- [...] A Regina usava óculos, tinha bigode e uma saia jeans. Era a única saia jeans de toda a cidade. Estudava por aqui, só voltava lá nas férias. E levava sempre uma amiga. Umhas amigas desmilinguadas, de cabelo liso, óculos e rabo-de-cavalo. Diziam que era paraíba, macho-fêmea, meio comunista.</p>	<p>‘Regina had facial hair, wore glasses and a jeans skirt. The only jeans skirt in town. She came to school here and only went back on school break. Always with a girl friend. Weird friends, eyeglasses and straight hair in a ponytail. Rumor has it they were <i>paraíba</i>⁵,</p>

Minha mãe garantia que não.	<p>dykes, communists. My mother was sure that was not the case.’</p> <p>⁵ <i>Paraíba</i>, in this context, is a derogatory slang targeted at women who are perceived to be masculine. It is also the name of a state in the northeast region of Brazil and so, it is commonly used in the southeast region as a slur against people from the northeast region.</p>
-----------------------------	---

Quadro 15 - Ocorrências de insultos: paraíba
 Fonte: Abreu, 2005, p. 95

Enfim, as seis categorias de elementos do *camp* da subcultura *queer* – teatralidade/afetação, subversão de gênero, *code-switching*, intertextualidade, descrição explícita de atividade sexual, uso de léxico específico à subcultura *queer* – apresentadas por Harvey (1998) e corroboradas por Mazzei (2007), e a nova categoria que propomos – insultos – mostraram-se produtivas e adequadas para a identificação dos pontos de atenção, desafios e complexidades na produção de traduções *queer*, conforme ilustrado pela tradução comentada do excerto da novela *Pela Noite* de Caio Fernando Abreu.

5 CONCLUSÃO

Esta monografia buscou explorar a tradução de textos *queer* através de um projeto de tradução comentada, embasado na Tradução Queer, da novela *Pela Noite* de Caio Fernando Abreu. Acreditamos que a tradução proposta, embora seja de apenas um trecho da obra, pode contribuir para a expansão da consciência, procura e acesso à obra de Abreu em língua inglesa, já que *Pela Noite*, até o momento, não possui tradução publicada para o inglês. Esperamos também contribuir para a área de Tradução Queer em língua portuguesa ao trazermos nesta monografia toda a bibliografia que embasa este trabalho, que é originalmente em inglês e foi traduzida por nós. Em especial, as teorizações sobre o *camp* verbal de Harvey (1998) que nos leva a pensar sobre os modos de expressão *queer* para além do conceito de socioleto e de variações puramente lexicais.

Podemos perceber que os principais desafios e complexidades que surgem na tradução de textos *queer* e dos elementos que os constituem são devido às especificidades socioculturais inerentes a estes elementos. As referências intertextuais, o uso de léxico específico à subcultura *queer*, os insultos e sua resignificação, a subversão de gênero, o *code-switching* entre línguas estrangeiras, e a teatralidade evidenciam não apenas as relações socioculturais internas, isto é, entre os membros da subcultura *queer*, mas também as relações que são estabelecidas com a sociedade de forma geral.

A tradução desses elementos para um novo contexto sociocultural, o do texto de chegada, é, obviamente, desafiadora; sobretudo buscando cumprir o projeto de tradução fundamentado pela Tradução Queer, principalmente, pelo modo de tradução *queer* proposto por Démont (2018), intitulado *queering translation*. O autor sugere uma tradução anti-homofóbica, que busque preservar o conteúdo potencialmente disruptivo do texto ante à hegemonia heterocisgênero. As estratégias encontradas variam entre a busca por termos e expressões correspondentes na língua de chegada, o uso de elementos paratextuais, no caso deste trabalho, a nota de rodapé, e o uso de marcas gráficas como o itálico para marcar esses elementos *queer*. A adição de elementos paratextuais e o uso de marcas gráficas se justifica já que a Tradução Queer sugere uma tradução que não se preocupa em ser familiar e invisível, mas que assume sua natureza *queer* e não-normativa em comparação com o texto original.

Propomos nesta monografia uma nova categoria de aspectos *queer*, os insultos. Essa proposição se deu ao identificar a presença destes elementos ao longo do excerto da novela *Pela Noite* e pelo entendimento de que esses insultos e termos pejorativos revelam o olhar da sociedade para com as identidades sexuais e de gênero não-normativas e influenciam, em

maior ou menor grau, a maneira que indivíduos *queer* pensam a respeito de suas próprias identidades e sexualidades. Compreender esses insultos é de suma importância para entender a homofobia internalizada de Pêrsio, a maneira como ele desdenha das relações homossexuais e sua dificuldade em estabelecer relações homoafetivas.

A identificação desta nova categoria reitera o fato de que a Tradução Queer, isto é, a interface entre os Estudos da Tradução e a Teoria Queer, ainda é uma área que tem muito a ser explorada. O *queer*, honrando seu status como termo guarda-chuva que abrange diversas identidades sexuais e de gênero, é diversidade pura. Há tantos autores, realidades e identidades diversas a serem explorados. E há tantos leitores *queer* para se reconhecerem em obras *queer*, seja pela semelhança ou pela diferença.

Acredito que a Tradução Queer possa contribuir grandemente para um melhor entendimento e representação de diferentes identidades sexuais e de gênero e como estas viajam por entre fronteiras linguísticas e culturais. Que a Tradução Queer possa nos revelar, como disse Caio Fernando Abreu na voz de Pêrsio, “coisas excitantes, escabrosas, melancólicas, excêntricas, depressivas, estimulantes, atrevidas, mesquinhas, loucas, maravilhosas” (ABREU, 2005, p. 90).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das Águas**. [S. l.]: L&PM, 2005. *E-book*. ISBN 978.85.254.2174-6.
- AMENTA, Alessandro. **Translating nicknames**: the case of Lubiewo by Michał Witkowski. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://art.torvergata.it/retrieve/handle/2108/239614/475183/KN%2b2-19%2b12AMENTA%20%281%29.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- ANDERSON, Nels. **The Hobo**: The Sociology of the Homeless Man. Chicago: University of Chicago Press, 1923.
- BAER, Brian James; KAINDL, Klaus (ed.). **Queering Translation, Translating the Queer**: Theory, Practice, Activism. [S. l.]: Routledge, 2018.
- BAILEY, Amanda; TRUMBACH, Randolph. Welcome to the Molly-House: An Interview with Randolph Trumbach: The gay male subculture of eighteenth-century London. **Cabinet**, Nova Iorque, v. 8, 2002. Disponível em: https://www.cabinetmagazine.org/issues/8/bailey_trumbach.php. Acesso em: 19 fev. 2022.
- BAKER, Paul. **Fantabulosa**: A Dictionary of Polari and Gay Slang. Londres: Continuum, 2002.
- BELINATO, Wagner Vonder; SOUZA, Adalberto de Oliveira. A identidade em trânsito pela noite. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. **Anais...** Maringá, 2009, p. 1057-1066
- BERMAN, Antoine. TRANSLATION AND THE TRIALS OF THE FOREIGN. In: VENUTI, Lawrence (ed.). **The Translation Studies Reader**. Londres: Routledge, 2000. cap. 21, p. 284-297.
- BLACKBURN, Mollie V.; CLARK, Caroline T.; NEMETH, Emily A. Examining queer elements and ideologies in LGBT-themed literature: What queer literature can offer young adult readers. **Journal of Literacy Research**, v. 47, n. 1, p. 11-48, 2015.
- BRAGMAN, Howard. This is why so many gay men say "sissy" is a hurtful slur. [Entrevista concedida a] Cyd Zeigler. **Outsports**: Courage is Contagious. [s.l.], 2016. Disponível em: <https://www.outsports.com/2016/10/25/13390712/sissy-gay-slur-men-sports-explained>. Acesso em: 02, jan. 2022.
- BRONTSEMA, Robin. A Queer Revolution: Reconceptualizing the Debate Over Linguistic Reclamation. **Colorado Research in Linguistics**, [s. l.], v. 17, Junho 2004. DOI <https://doi.org/10.25810/dky3-zq57>. Disponível em: <https://journals.colorado.edu/index.php/cril/article/view/255/235>. Acesso em: 1, fev. 2022.
- CAMARGO, Fábio Figueiredo (org.). **Para sempre nosso, Caio F**: Escrita de si e autoficção. 1. ed. Uberlândia - MG: O sexo da palavra, 2018.
- CAMARGO, Flávio Pereira. "A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe": Homoerotismo masculino, experiência urbana e solidão em Caio Fernando Abreu. In: CAMARGO, Fábio Figueiredo. **Para sempre nosso, Caio F**: Escrita de si e autoficção. Uberlândia - MG: O sexo da palavra, 2018. cap. 2, p. 18-36.

CARTER, David. **Stonewall: The riots that sparked the gay revolution**. Nova Iorque: St. Martin's Griffin, 2004.

CORTÁZAR, Julio. **Os Prêmios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

DALZELL, Tom (ed.). **The Routledge Dictionary of Modern American Slang and Unconventional English**. 2. ed. Nova Iorque: Routledge, 2018.

DÉMONT, Marc. On Three Modes of Translating Queer Literary Texts. *In*: BAER, Brian James; KAINDL, Klaus (ed.). **Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism**. Nova Iorque: Routledge, 2018. cap. 11, p. 157-171.

DIAS, Ellen Mariany da Silva. Os quatro núcleos/eixos de produção da poética de Caio Fernando Abreu. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 30, n. 1, p. 97-107, 2008.

EPSTEIN, B. J. Eradicalization: eradicating the queer in children's literature. *In*: EPSTEIN, B. J.; GILLET, Robert (ed.). **Queer in Translation**. Nova Iorque: Routledge, 2017. cap. 9, p. 118-128.

EPSTEIN, B. J.; GILLET, Robert. Introduction. *In*: EPSTEIN, B. J.; GILLET, Robert (ed.). **Queer in Translation**. Nova Iorque: Routledge, 2017. p. 1-7.

GIFFNEY, Noreen. Denormatizing Queer Theory: More Than (Simply) Lesbian and Gay Studies. **Feminist Theory**, Londres, v. 5, n. 1, p. 73-78, abril 2004.

GIRALDO A., C. P. Qué es la literatura queer: las compilaciones de literatura queer, gay y lesbica. *In*: **VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria 18, 19 y 20 de mayo de 2009 La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria**. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2009.

GOMES, Guilherme. Sobre o repertório de leitura de Caio F: os poemas textualizados em Triângulo das águas. *In*: CAMARGO, Fábio Figueiredo. **Para sempre nosso, Caio F: Escrita de si e autoficção**. Uberlândia - MG: O sexo da palavra, 2018. cap. 5, p. 70-79.

GREEN, James N. **Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Tradução: Cristina Fino, Cássio Arantes Leite. São Paulo: UNESP, 2000.

HARVEY, Keith. Translating camp talk: Gay identities and cultural transfer. **The Translator**, v. 4, n. 2, p. 295-320, 1998.

HARVEY, Keith. Gay community, gay identity and the translated text. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, v. 13, n. 1, p. 137-165, 2000.

HERMANN, Kai; RIECK, Horst. **Eu, Christiane F., 13 anos, drogada, prostituída....** [S. l.]: Edições Best Bolso, 2016.

LIMA, Renato Gama de; STACUL, Juan Filipe. "NINGUÉM ESQUECE UMA MULHER COMO ISADORA": A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM TRAVESTI EM SARGENTO GARCIA, DE CAIO FERNANDO ABREU. *In*: **VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero**, 2012, Salvador. Anais do VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH, 2012.

MAZZEI, Cristiano A. **Queering Translation Studies**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Massachusetts Amherst. 2007.

NEWTON, Esther. **Mother camp**: Female impersonators in America. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

NOVA, Sebastião Vila. **Introdução à Sociologia**. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Atlas S.A., 2011.

OHE, Ana Paula Trofino. Um giro "Pela Noite" gay em Caio Fernando Abreu. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 1., 2009, Uberlândia. **Anais do Silel** [...]. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt03_artigo_1.pdf. Acesso em: 21 fev. 2022.

PALEKAR, Shalmalee. **Re-mapping translation: Queering the crossroads**. *In*: QUEER in Translation. New York, NY: Routledge, 2017. cap. 1, p. 8-24.

PARKER, Richard. **Beneath the equator: Cultures of desire, male homosexuality, and emerging gay communities in Brazil**. New York: Routledge, 1999.

ROSE, Emily. Revealing and concealing the masquerade of translation and gender: Double-crossing the text and the body. *In*: EPSTEIN, B. J.; GILLET, Robert (ed.). **Queer in Translation**. Nova Iorque: Routledge, 2017. cap. 3, p. 37-50.

SANTAEMILIA, José. Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a Queer Turn in Rewriting Identities and Desires. *In*: BAER, Brian James; KAINDL, Klaus (ed.). **Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism**. Nova Iorque: Routledge, 2018. cap. 1, p. 11-25.

SANTOS, Ana Cristina. Estudos queer: Identidades, contextos e acção colectiva. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 76, p. 3-15, outubro 2006. DOI: 10.4000/rccs.813. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/813>. Acesso em: 26 fev. 2022.

SONTAG, Susan. Notes on "Camp". *In*: SONTAG, Susan. **Against interpretation: and other essays**, [s.l.]: Picador, 1964. parte 5, cap. 4, p. 191-202.

TASMIN, Spargo. **Foucault and Queer Theory**. Reino Unido: ICON BOOKS, 1999.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies**. [S. l.]: Routledge, 2002.

WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (ed.). **Constructing a Sociology of Translation**. [S. l.]: John Benjamins, 2007.

WOODS, Gregory. **A History of Gay Literature: The Male Tradition**. Londres: Yale University Press, 1998.

APÊNDICE A - Through the Night (excerto)

Santiago crossed the pavement laughing to open the car door. Persio pulled the hood of his coat over his eyes. He sat on the passenger seat and turned on the radio. Roberto Carlosⁱ voice filled the car. He turned it off:

‘No way, a complete lack of glamour. The controversial Lavínia, the lustful, deserves at least Marlene Dietrich. Or Edith Piaf singing *Non, je ne regrette rien*’ – he sang softly, rolling all of the letters “R”.

Santiago looked at Lavínia on the pavement waving to taxis on the street to no avail. One hand holding the collar of her fur coat against her neck, her pale thigh peeking from the high slit on her shimmering lilac gown.

‘They dress like sluts to go to parties’ – Persio said. – ‘That’s fashion these days. What can you do? They also smoke endless joints, snort on long lines, dance to punk rock, copy new wave outfits, and reply to all catcalling. They fuck standing up, anal sex, oral sex, group sex, shameless masturbation. So liberal, huh? In my time having your cherry intact was something to be proud of.’

‘Where do you wanna go?’ – Santiago asked him slowly, a compliant supporting character.

Persio turned on the radio again. Gal Costaⁱⁱ was singing a banging *frevo*ⁱⁱⁱ from the last *Carnaval*^{iv}.

‘I can’t stand the *Paraguaia*.’ – he said.

‘Who?’

‘Gal serving *Paraguaia Tropical*.’

‘Ah, okay, anyway, where do you wanna go?’

‘Anywhere. You have something in mind?’

‘No, anywhere is cool.’

ⁱ Roberto Carlos is a Brazilian singer-songwriter known in Brazil as “The King” due to his very established and successful career. He has been awarded multiple Latin Grammy and Grammy awards, and to this day, every Christmas’ Eve, he does a concert that is televised by Brazil’s biggest television network.

ⁱⁱ Gal Costa is a Brazilian singer of Brazilian popular music (MPB). She was very successful and released many hit songs in the 70s and 80s.

ⁱⁱⁱ Frevo is a dance and musical style that originated in the Brazilian state of Pernambuco. It is traditionally associated with the Brazilian Carnival.

^{iv} Carnaval, also known as Brazilian Carnival, is an annual festival held in Brazil. It is mostly known worldwide by the samba schools’ parades in Rio de Janeiro. Carnaval was very important to the LGBTQIA+ liberation movement in Brazil throughout the 20th century, and was a place queer people could socialize and transgress masculinity and femininity norms without fearing social hostility or punishments.

‘So, let’s go. There’s an *absolutely* normal pizzeria a few blocks from here. Zero chances to meet an actor, actress, director, scenographer, costume designer, producer, promoter, author or lighting engineer with a show going on or about to.’ – He pulled the threads of his coat’s hood and laced them over his chin. – ‘I hate being approached about work when I’m out having fun. Or trying to. Tonight I’m totally in hiding. I don’t wanna cross paths with no past, present or future stars of our culture.’

Santiago turned the car on. While the motor was heating up, he was so sure Persio was going to start talking again he leaned in to him, to listen closely. But Persio shook his head and told him he hadn’t said anything, and then with the car going up to Consolação Street, he opened the window and laid his head back on the headrest.

[...]

‘I guess it’s here. Shall we go in?’

They jumped over the puddles on the sidewalk. The small metallic marquee sheltered a jumble of people, some children, Persio snarled, ‘Herod, the wisest most misunderstood man in all of western history’, then a warmth to the face, the huge wood-fired ovens opened, an unexpected smell of burned camphor or rosemary up in the air, but there was nothing of common about the two of them, a bill makes its way to the waiter’s hand sneakily, a knowing smile, very quick, ‘we don’t have much time’, so many colors, out of a black-and-white movie to the colorful street in a sun-filled afternoon, January, summers, pools blue with chlorine, and then a small table at the corner, the white-and-green checkered tablecloth. They choose undecidedly, the wine chosen arrived, red just like one of them, and a glass of brandy, golden, to attenuate the flu, clean the voice, Persio justified - they needed runarounds, alibis, something to be guilty of and punished for, and so they exchanged the glass from one’s hand to the other, warming the bottom of the glass with their hand’s warmth. He was blushing a little, Santiago noticed and then laid down his glasses next to the pack of cigarettes.

‘Well, now tell me something.’ – said Persio.

Santiago looked over his head to the painting of fauns and naked maenads pressing grapes with their feet inside of a wooden barrel.

‘Tell you what?’

‘Something, I mean, anything. Something exciting, appalling, saddening, excentric, depressing, stimulating, cheeky, petty, crazy, wonderful.’

‘But there’s nothing to be told.’

‘Then make it up, quickly. I’ve been talking the whole night. Now, I’m in an alpha state of mind. Enjoy it or I’ll begin talking again. It’s your turn now.’

‘I like listening.’

‘Of course you like it. I’m *awfully interesting*, ain’t I? But for the love of God, stop serving omitted & respectful listener realness, otherwise I’ll be snoozing before the pizza gets here. It’s no good to sleep on an empty stomach, you know?’

Santiago blushed:

‘But what should I tell you?’

‘Anything, really. I’m going crazy. Start talking or they’ll be looking at us.’

‘Looking at us?’

‘Yeah, everybody. The *mammas*, those possessive fat women, the hateful children, their subjugated husbands and the annoyed *nonnas*.’

Santiago looked around. He saw three ugly girls sitting at the table next to them, and over there, a bored couple, a fat woman with braids on the top of her head, a man wearing a navy-blue suit, likely the same one he used at work, a thin mustache, and a bunch of unruly children. Worn out faces, no mystery about them. They were just two young men out on a Saturday night. Nothing special. Common, urban, maybe handsome.

‘No one’s looking at us.’

‘Not yet, but they will if you keep silent like that. Deep silence. *Mon Dieu! Silence profond*, isn’t that pretty? Just couples in the breaking-up phase. Serving Boredom, Grudges & Accusations. “Sounds familiar?”, some asked. “Very much”, they answered. Either that or couples that just started seeing each other, so in love, haven’t even fucked yet, kinda dense, drooling with repressed horniness. You know, eye to eye. A sip, a puff. A lot of cigarretes, the ashtray. Maybe until they finish the cigarretes and then have to share another one. The upmost perversion, licking each other saliva. Hands touching occasionally, certainly accidental, when tapping the ashes all of a sudden. Like this.’

Persio tapped the ashes on the ashtray. He let the tip of one of his fingers graze the soft hairs on the back of Santiago’s hand. Santiago spread his fingers. The second finger hang in the air, Persio did not move.

‘Come one, say something. You want me to grovel at your feet? If you don’t say anything, everybody will think we’re one of those couples on the breaking-up phase. Or one of the drooling ones. Where is your superego? What do you want them to think of us, of me, groveling at your feet? No matter what, the *mammas* will poke their bad-in-bed husbands and say softly, yet appalled, *guarda, amore, questi belli ragazzi, Dio mio, cocksuckers. Madonna Santa*, how do you say cocksucker in Italian?’ – he said stressing the word, like he liked to do. The girls turned to them curiously. – ‘They’ve already started looking, see? You want them to

think that of you, huh? That we are cocksuckers, queens, faggots, fairies, sissies, brownies, pansies, fruity, homos, sexually inverted? Huh, do you?’ – he slapped his knee underneath the table. – ‘So, as Michelangelo said as he was hammering, *parla, cazzo!*’

Santiago blushed:

‘I don’t know why I’m here. I don’t know why I’m here with you.’

‘Because we met last Saturday at the sauna. And I invited you, I said “show up one of these days”. Something like that, and you did. You called me today, accepting the invitation.’ – Persio swirled his glass of brandy, then drank it fast with his neck extended up. – ‘So, I was surprised to get your call.’

‘You were surprised?’

‘Yes. You know what? I barely go out these days. Barely see anyone. Should I ask for the violins to start playing?’

‘Me too.’

‘You too, what?’

‘I barely go out or see anyone. I teach those classes and go back home. Then, I read or go to the movies. I go to the movies almost every day. Or watch a couple of movies on the TV, every night. Now as I walk I watch everything, all the time. As if my eyes were lenses from one of those cinema cameras. *A close-up, bam!* I see closer. Then *zoom, bam!* I get away.’

‘Or get closer.’

‘Or get closer, sure. But I was also surprised at myself for calling you.’

‘And now, you’re not sure why you’re here.’

‘Am I not?’

‘You said it yourself.’

‘I did? I’m not sure. Things just happened. I barely know you.’ – He hesitated, then added: -

‘Persio.’

‘It’s been a long time.’

‘Very long.’

‘I was about to decline the date, say I can’t, I don’t want to, I shouldn’t, I’m sick, I’ve been diagnosed with AIDS, I have plans already, I tried jumping from the window. Next thing I knew, I told you to be there at 8pm, right? And then, it was only 7:30pm when the doorbell rang and it didn’t cross my mind it could be you. My God, so typical. I wanted to have showered and shaved, put on some perfume, some fluff, stuff like that. I don’t know, it’s stupid to try and make a nice *impression*. But I wanted you to like me. I was high, stoned. Crooked, I was crooked. Wrecked. Still am, a little, just started to land after the shower. I

thought of looking through the peephole and not opening the door unless it was a... a James Caan, or a Nuno Leal Maia, a daddy. Next thing I knew, I had opened the door and you said “hi” and I was probably looking and smelling horrendously bad, like Christiane F. *before* rehab. I said “hi” with red eyes, a runny nose and marijuana breath. The skin, the skin, did you notice how pale I am? Then you entered and asked me how I was doing, so I put on that album, I had to move quickly, and said...’

‘Just like this song.’

‘What?’

‘“Just like this song”, that’s what you said. “Exactly like this song”.’

Persio stopped for a moment. He took another sip of the brandy.

‘Yeah. Exactly. Total flashback, man. “Years of solitude” as the soundtrack. Just a vignette, years. Years of solitude. Speaking of which, sometimes I feel like going back there, you know?’

‘You? I can’t believe it.’

‘I do, trust. A crazy longing, sometimes, to going back to Passo da Guanxuma. Is it silly? Maybe, but I get tired of this city. I find myself disgusted. Cynicism slowly creeping in. Especially when it rains, and it always rains. You don’t feel it?’

‘Feel what?’

‘Feel like going back.’

‘It’s too late now.’

‘Can you imagine me there? Would be so out of place. *Mon dieu!* It’d be awful.’ – He called the waiter and asked for another brandy. – ‘Can you handle your liquor? Good. I don’t wanna take it all upon myself. I need a *partner* in crime.’ – He took Santiago’s glasses, and played with them.

‘Had none at that time, have even fewer now. I became such a mess through the years. Shall we get into traumas? Do you mind?’

‘You go ahead.’

‘I think it's nice to give a warning about them. But there’s always *le danger*.’

‘It doesn’t matter.’

‘Oh, how *understanding* of you.’ – He touched Santiago’s hand with the glasses. – ‘You know, when I used to go out, all the girls on the street would scream queeeeeeeeeen! No, it wasn’t queen or cocksucker! I think it was sissy or something like that.’

‘Fruity’ – Santiago said. – ‘They yelled “fruity”’.

‘Yeah. “Fruity”, they would yell. All of them together. Wow, they yelled. As loud as possible, they wanted it to hurt. They wanted blood. I wasn’t fruity, shit, I didn’t even know anything. I was extra-naïve, hadn’t had sex yet. My first fuck was here, I was almost 20 years old. And I got so much wrong, I used to kiss with my mouth closed.’ – He smiled, tracing the temples of the glasses with the top of his bitten nails.

‘I’m gonna ask a silly question: was it good?’

‘Good? It was shit, man. But it doesn’t matter, I’m over it. Ah, I’m so Mature & Levelheaded. Five years of therapy, everything’s fine. But it was hard back there. Those girls yelling so early in the morning as I was going to school. Every day. At noon, when I was coming back from school. Every, every day. *Mon dieu!* It was hell. Week after week, year after year. I couldn’t muster up the courage to get out of the house anymore. Just moping around, like a fool, wondering, my God, my God, am I really what they yell at me?’ – He put his finger inside the empty glass, then licked it. And then, he caressed his gums. – ‘There was only one person like that in the city, do you remember?’

‘I do, Mr. Benjamin, the barber. He killed himself, you know?’

‘Of course, he did. And he was right in doing so. A wise decision. It was all he could do, slit his wrists.’

‘He hanged himself. Right in the middle of the town square. On Easter Sunday. The priest found him before mass, as he was opening the church.’

‘Perfect, perfect. The Anonymous Provincial Tragedy. Either way. Those girls were murderers.’ – He looked around at the people, each one of them. – ‘Just like these people, all murderers. They never give you a break. They don’t get that it’s not even about *acceptance*. If you get into an argument with one of them, that will always be the last insult they throw at you. The most offensive, in their opinion. To them, you’ll never be anything but a worthless cocksucker. An *a-be-rra-tion*. Along with all the Masters and Johnsons on the planet. How *unfortunate*, my friend.’

Santiago rubbed his hand and turned his gaze away.

‘There was another one’ – he said. – ‘What was his name? Ary. Ary from the Beauty Institute.’

‘The queens’ obsession with doing people’s hair.’

Santiago laughed:

‘That’s not funny.’

‘I know, was it sad over there?’

‘Sad, you said *sad*? It was horrendous, man. It was a horrendous loneliness, a panic-inducing desperation. It was... It was contempt, aggression, cruelty. You don’t remember?’

‘I had already left by then.’

‘I had no friends. Just Peter Pan.’

‘Who?’

Persio rubbed his index finger on the purplish bags under his eye.

‘Cue the Pollyanna syndrome. I had seen the movie before, then went and got the book. Monteiro Lobato’s adaptation. After that I was gifted a translation, it was so pretty. Wasn’t there a sticker book that came with it? I was totally *in love* with Peter Pan. When I went to bed at night, I wished that all those disgusting girls would die as I flew over their heads. To Neverland, Peter Pan would come to take me there every night and we flew to Neverland. *Mon dieu!* I totally introjected Wendy, that little bitch. I didn’t want to grow up. I was disgusted by the idea. Grown up people made me wanna throw up.’ – The waiter brought more brandy. He drank almost half of it with just one slurp, and then gave the glass to Santiago. – ‘But it wasn’t anything sexual. I just wanted to be close to Peter Pan. At the most, just lay down hugging him. Just in the same bed. No kiss or anything. Just a hug, a tight hug. Ridiculous, ridiculous. I was kinda *slow*, I think. Didn’t even know about jerking off until I was eighteen, can you believe that?’

The girls on the next table got a bit stirred up. They laughed softly. Persio looked at them. Lit another cigarette. Took a deep drag on it. Then said again, loudly:

‘*JERK-ING-OFF*. I didn’t know anything about it. Those monsters. They all must be fat now, lard-ass bitches, nasty hags, full of varicose veins, frigid, with a thousand stuffy-nose kids at the hem of their skirts, shunned by their husbands. Sad husbands burping and farting all day, with their beer belly and half limp dicks, fucking the maids. Like dogs.’ – He raised his hand and tapped the cigarette in the air. Ashes fell. – ‘And don’t get me started on that forgiveness-is-divine bullshit. I wish nothing but the worst to them. Leprosy, skin cancer. Shit, I’m still *hysterical*. I shouldn’t be filled with so much hatred. Ah, what a sorry self-pity orgy. But I just can’t forget. I know it’s not very *spiritual* of me.’ – Suddenly, with a sparkle in his eyes, he said: – ‘You used to have a girlfriend, didn’t you?’

Santiago turned red again:

‘I did. Her name was...’

‘Wait, don’t say it. I’m gonna remember, for sure. She was the most monstrous of them all. She had big titties and an even bigger fringe on her forehead. A *ridiculous* name, what was it?’

Janete? No, Salete? I remember: Rejane, my gosh, man, it was Rejane Magalhães, doctor Antoninho's daughter.'

Santiago laughed.

'They were sisters, right? Regina and Rejane. Regina had facial hair, wore glasses and a jeans skirt. The only jeans skirt in town. She came to school here and only went back on school break. Always with a girl friend. Weird friends, eyeglasses and straight hair in a ponytail. Rumor has it they were *paraíba*^v, dykes, communists. My mother was sure that was not the case. Mom was kinda *gay* in that way, she always vouched for all the misunderstood queens and dykes in town. Makes sense, considering her son. She swore Regina just had a strong *personality*. A very *strong* personality. You, as ex-future-brother-in-law, must know the truth about Regina Magalhães. Was she a lesbian?'

'Yes. I stumbled into her once at the Ferro's Bar. On a motorcycle wearing a leather jacket.

Persio laughed so loud the family at the next table turned to them.'

'I can't believe it. How big were her shoes?'

'A size 14, at least. Wide-toe shoes.'

Persio laughed slapping the table:

'You're insane. Totally insane. How did you date Rejane Magalhães with those Jayne Mansfield *tits*? They lived just down the block. When they passed through our house, freshly showered, my father used to say "c'mon, Antoninho's daughter must be eating some *estoura-peito*^{vi}".'

'I was actually engaged to her.'

Persio laughed so hard he almost fell from the chair, choking on the cigarette smoke. He drank some wine. While he rubbed his red eyes, the waiter brought a pizza to their table. Santiago took a slice. He blew on it before taking a bite.

'It was neither camphor nor rosemary.'

'What?'

'The smell. The smell when we got here. It was basil.'

^v *Paraíba*, in this context, is a derogatory slang targeted at women who are perceived to be masculine. It is also the name of a state in the northeast region of Brazil and so, it is commonly used in the southeast region as a slur against people from the northeast region.

^{vi} *Estoura-peito* is the name of a Paraguayan cigarette that is very common in the south region of Brazil. In this context, its mention is a play on words, because its name in Portuguese can also mean something along the lines of "blower of chests" or, more adequately in this context, "blower of breasts". Persio's father mentions it to emphasize that Rejane's breasts kept getting bigger through the years.

‘Oxum’s weed.’ – Persio raised his hand, saluting again: – ‘*Ora ye ye ó*, my mother! Take that, blessings from Oxalá and Ogum. So, tell me more. You must’ve been so *dumb* back then. My gosh, to get engaged to Rejane.’

‘Engagement ring and all.’ – Santiago said – ‘Many years. Six, actually. She had everything prepared. But then I came to São Paulo to go to college and...’

‘And you met a guy.’

‘How do you know?’

‘Typical, typical, boy. But don’t be ashamed. At first, every boy meets a girl. But soon after, to her unhappiness, he meets another boy. And he likes it much more, of course. Go ahead.’