

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Gustavo Matheus Pires

**POR UMA LITERATURA *QUEER*: OPERAÇÕES
TEXTUAIS E TRADUTÓRIAS**

UBERLÂNDIA - MG
2026

GUSTAVO MATHEUS PIRES

POR UMA LITERATURA *QUEER*:
OPERAÇÕES TEXTUAIS E
TRADUTÓRIAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco

Costa

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

P667 Pires, Gustavo Matheus, 1999-
2026 POR UMA LITERATURA QUEER: OPERAÇÕES TEXTUAIS E
TRADUTÓRIAS [recurso eletrônico] / Gustavo Matheus Pires. -
2026.

Orientador: Daniel Padilha Pacheco da Costa.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.231>

Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Costa, Daniel Padilha Pacheco da, 1981-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação
em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	20 de fevereiro de 2026	Hora de início:	09:00	Hora de encerramento:	11:30
Matrícula do Discente:	12412TLT001				
Nome do Discente:	Gustavo Matheus Pires				
Título do Trabalho:	Por uma literatura <i>queer</i> : operações textuais e tradutórias				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Teoria e Crítica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Polifonia russa em tradução: a recepção de Bakhtin e seu círculo no Brasil				

Reuniu-se, por vídeoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Maria Ivonete Santos Silva / UFU (Presidente da banca); Fábio Figueiredo Camargo / UFU; Dennys Silva-Reis / UFAC.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Maria Ivonete Santos Silva, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

INFORMAÇÃO IMPORTANTE

Em atendimento às normas/procedimentos e resoluções atribuídas a todos Programas de Pós-graduação da UFU, informamos que a ata de defesa em tela foi presidida pela professora doutora Maria Ivonete

Santos Silva, coordenadora do PPGEIT, tendo em vista que o professor doutor Daniel Padilha Pacheco da Costa, orientador do projeto de pesquisa de Gustavo Matheus Pires, encerrou suas atividades na Universidade Federal de Uberlândia, em 2025, devido a sua aprovação em concurso público na Universidade de São Paulo/USP. No entanto, convém destacar, que o referido professor cumpriu rigorosamente com as suas atribuições de orientador do aluno Gustavo Matheus Pires até o dia 31/12/2025, fazendo os encaminhamentos devidos, inclusive se responsabilizando pela formação da banca de defesa. Por último, e considerando que, por decisões regimentais anteriormente tomadas pelo Colegiado do Programa após esta data o professor seria definitivamente descredenciado do do Programa, a banca de defesa não pode ser por ele presidida.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ivonete Santos Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/02/2026, às 16:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dennys Silva Reis, Usuário Externo**, em 23/02/2026, às 17:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Matheus Pires, Usuário Externo**, em 23/02/2026, às 17:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/02/2026, às 08:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7072020** e o código CRC **D92DA4AA**.

Dedico aos meus pais, amigos, à minha irmã, e em especial, ao meu sobrinho Bernardo. Enquanto escrevo isso, você está completando seu primeiro ano enquanto começa a descobrir o mundo. Que o conhecimento se revele libertador para você, assim como se revelou para mim.

AGRADECIMENTOS

Nada é construído de forma isolada. Toda pesquisa é atravessada por encontros, diálogos, discordâncias e apoios que a tornam possível. Este trabalho é fruto de um percurso que foi, em muitos momentos, desafiador, mas que também foi cheio de escutas, aprendizados e afetos que se acumularam nesses dois anos de pesquisa e que se condensam nessas páginas.

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família e, principalmente, minha mãe e minha irmã, que convivem comigo diariamente, e que com a mera presença me mantiveram são.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Daniel P. P. Costa, pela orientação ao mesmo tempo rigorosa, atenta e paciente, e em especial, pela consideração que teve pela minha pesquisa mesmo com sua transferência para outra universidade.

Aos professores da banca de qualificação, Prof. Fabio Camargo, e Prof. Dennys Silva-Reis, que gentilmente aceitaram retornar para a banca de defesa, pela leitura e contribuições generosas. E também à Prof^a. Maria Ivonete Santos Silva, coordenadora do programa, e que presidiu a banca, por todo o auxílio e cuidado.

Aos demais professores dos programas de pós-graduação do ILEEL da UFU, em especial, à Prof^a. Marileide Dias Esqueda, e à Prof^a. Cynthia Beatrice Costa, com quem tive algumas das trocas intelectuais mais frutíferas para esta pesquisa.

Aos demais professores que participaram da minha jornada de conhecimento, destaco aqui, a Prof^a Cláudia Rodrigues, que foi minha professora de língua portuguesa durante o ensino médio e foi responsável pelo meu primeiro contato com a sociolinguística e a dimensão política da linguagem.

Aos amigos que fiz e que me aproximei durante esse percurso, destaco aqui Welington Martins e Ana Luisa Barbosa.

Aos meus amigos pessoais, Luisa Dias, Guilherme Vendramini, às “ministras” Rosana, Jandyrá e Glad - a amizade de vocês foi um pilar decisivo para que eu chegasse até o fim.

À memória de Gabriela Spinola, cuja amizade e generosidade foram fundamentais em diferentes momentos da minha trajetória acadêmica e pessoal e que continuam me inspirando mesmo depois que ela se foi. Nossas conversas, ideias compartilhadas, e gestos de cuidado permanecem atravessando a mim e a este trabalho.

Por fim, não posso deixar de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa, que garantiu a minha permanência na universidade e reafirma a importância do investimento público na produção de conhecimento, especialmente em um contexto de constantes ataques à educação e à pesquisa.

“The only true binary division lies not between genders or sexes or sexualities. It lies between those who are allowed to be who they wish and those denied that right.”

X-Men Blue: Origins (2024)

RESUMO

Este trabalho desenvolve uma reflexão teórica sobre o texto literário *queer*, compreendido como uma prática discursiva específica, constituída por operações de linguagem que desestabilizam normas de gênero, sexualidade e subjetividade. Partindo do conceito de texto *queer*, formulado por Costa, Pires e Alves (2023), a pesquisa se desloca em direção à especificidade do literário, definindo o texto literário *queer* não por critérios temáticos ou identitários, mas por modos recorrentes de textualização, sistematizados em três eixos analíticos: socioleto, dialogismo e ênfase. Ancorado em uma concepção discursiva de linguagem, o trabalho compreende o texto literário como um enunciado historicamente situado, o que implica incluir o texto literário traduzido como parte constitutiva do campo da literatura *queer*, e não apenas como instância derivada ou secundária. Nesse sentido, a tradução é abordada como um processo de retextualização ideológica, no qual os efeitos estéticos e políticos do texto *queer* podem ser reconfigurados, tensionados ou apagados. Com base em uma abordagem teórico-analítica, apoiada em um *corpus* amplo de textos literários e textos literários traduzidos, mobilizados de forma ilustrativa e argumentativa ao longo da discussão, sem a constituição de um estudo de caso fechado, a análise é sustentada por uma revisão crítica da literatura, da teoria e da tradução *queer*, e da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, com destaque para autores como Judith Butler, Eve Sedgwick, Lawrence Venuti e o próprio Mikhail Bakhtin. Ao propor uma teoria do texto literário *queer*, a dissertação busca contribuir para o aprofundamento do debate sobre literatura, linguagem e dissidência, bem como para uma compreensão crítica da tradução como prática discursiva, estética e política.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura *queer*. Texto *queer*. Tradução *Queer*. Enunciado. Discurso.

ABSTRACT

This work develops a theoretical reflection on *queer* literary text, understood as a specific discourse constituted by language operations that destabilize norms of gender, sexuality, and subjectivity. Based on the concept of *queer* text formulated by Costa, Pires, and Alves (2023), this research shifts its focus to the specificity of literary discourse, defining the *queer* literary text not through thematic or identity-based criteria, but through recurring modes of textualization, systematized into three analytical axes: sociolect, dialogism, and emphatics. Within a discursive conception of language, the literary text is understood as a historically situated utterance, which implies the inclusion of translated literary text as a constitutive part of the field of *queer* literature, rather than merely as derivative or secondary instances. In this sense, translation is approached as a process of ideological retextualization, in which the aesthetic and political effects of the *queer* text can be reconfigured, strained, or erased. Grounded in a theoretical-analytical approach, and supported by a broad corpus of literary texts and translated literary texts, mobilized in an illustrative and argumentative manner throughout the discussion, without constituting a closed case study, the analysis draws on a critical review of literature, *queer* theory and translation, and the philosophy of language of the Bakhtin Circle, with emphasis on authors such as Judith Butler, Eve Sedgwick, Lawrence Venuti, and Mikhail Bakhtin. By proposing a theory of *queer* literary text, this thesis seeks to contribute to a deeper understanding of the relationships between literature, language, and dissidence, as well as to a critical conception of translation as a discursive, aesthetic, and political practice.

KEYWORDS: *Queer* literature. *Queer* text. *Queer* translation. Utterance. Discursive practice.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Capítulo 1. PERCURSOS DO <i>QUEER</i> : DA TEORIA AO TEXTO LITERÁRIO	21
1.1 De injúria a campo teórico: o que é <i>queer</i> ?	21
1.2 A Cultura <i>Queer</i>	30
1.2.1 A Cultura <i>Queer</i> no Brasil.....	42
1.3 A Literatura <i>Queer</i>	48
Capítulo 2. O TEXTO <i>QUEER</i>	56
2.1 Socioleto <i>queer</i>	62
2.2 Dialogismo	73
2.3 Ênfase	85
Capítulo 3. TRADUZINDO O TEXTO LITERÁRIO <i>QUEER</i>	96
3.1 A tradução <i>queer</i> – uma introdução	97
3.2 A refração do texto literário <i>queer</i> na tradução	102
3.2.1 A instabilidade morfossintática em <i>Orlando</i> , de Virginia Woolf: gênero, fluência e reconfiguração do conflito	106
3.2.2 O bilinguismo performático em <i>Stella Manhattan</i> , de Silviano Santiago: homogeneização linguística e reconfiguração do dialogismo	109
3.2.3 O realismo sujo e a intertextualidade em <i>Sargento Garcia</i> , de Caio Fernando Abreu: a calibração da violência e do registro social	113
3.2.4 A opacidade do socioleto em <i>E se eu fosse puta?</i> , de Amara Moira: de intimidade comunitária à explicitação <i>voyeurística</i>	117
3.2.5 A erotização do crime em <i>Journal du voleur</i> , de Jean Genet: reacentuação axiológica e elevação do abjeto	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS	129

INTRODUÇÃO

Queer é uma palavra oriunda principalmente do vocabulário anglófono, que passou, nos últimos 40 anos, de uma injúria marginalizada para um aparato crítico e político central nos estudos de gênero, sexualidade e cultura. Outrora utilizada como ofensa a homossexuais, em um processo de ressignificação pela comunidade LGBTQIAPN+¹, tornou-se símbolo de resistência. Posteriormente, o início da década de 1990 marcou a emergência daquilo que hoje denominamos teoria *queer*. Com as contribuições de autoras como Judith Butler (2017 [1990]), Eve Kosofsky Sedgwick (2007 [1990]) e Teresa de Lauretis (1991), não só a teoria *queer*, como todo um campo disciplinar dos estudos *queer* emerge como uma resposta aos limites dos estudos gays e lésbicos, relativamente consolidados nos Estados Unidos desde a década de 1980 (Alós, 2020), e ao essencialismo de identidade, propondo uma abordagem performativa e dissidente do gênero e da sexualidade, graças, principalmente, a uma aproximação aos estudos feministas. Sua ênfase na instabilidade, na fluidez e na resistência às normatividades reverbera para além do campo dos estudos culturais e feministas, afetando áreas como a literatura, a sociologia e, mais recentemente, os estudos da tradução.

Quando essa herança teórica alcança o campo literário, as consequências são duplas: por um lado, amplia-se o léxico crítico para abarcar formas estéticas que subvertem normas de gênero, desejo e família; por outro, instala-se a necessidade de pensar a linguagem como locus de dissidência, isto é, como espaço onde práticas discursivas produzem ambiguidade, opacidade e desvio. Quando tais textualidades circulam em tradução, o embate também não se dá apenas no plano do conteúdo, mas incide de modo decisivo sobre a materialidade da linguagem, colocando em questão noções consolidadas como fluência, naturalidade e equivalência. A tradição crítica em estudos da tradução, desde Lawrence Venuti (1995) até contribuições contemporâneas, evidencia como a busca pela “naturalidade” pode resultar em apagamentos de marcas de alteridade; a tradução de textualidades *queer* coloca, assim, um desafio agudo às dicotomias clássicas entre domesticação e estrangeirização.

Contudo, segundo Brian James Baer e Klaus Kaindl (2018), observa-se uma certa lentidão na integração dos estudos da tradução com os estudos *queer*, tendo o campo começado a se consolidar apenas na década de 2010, já em diálogo com esse corpo teórico e com uma relativa “tradição” literária *queer* já existente. Observa-se também que uma parcela significativa das abordagens dedicadas à tradução *queer* ainda privilegia recortes temáticos ou identitários, concentrando-se na representação de personagens, autores ou conteúdos dissidentes. Para Elizabeth

¹ Sigla para lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais e transgêneros, *queers*, intersexo, pansexuais, não binários, entre outros.

Lewis (2010, p. 5, tradução nossa)², por exemplo, a tradução *queer* enquanto práxis, muitas vezes, é entendida simplesmente como a tradução de “textos *queer* ou traduções feitas por tradutores que se identificam como *queer*”, e um texto *queer*, “por exemplo, um livro que inclui temas homossexuais que questionam a heteronormatividade”, mas, segundo a autora, entende-se não apenas como uma questão de conteúdo ou identidade do tradutor, mas uma prática crítica e performativa que desafia normas culturais e linguísticas. Com isso, aspectos formais e enunciativos da linguagem, justamente aqueles por meio dos quais a dissidência se materializa discursivamente, tendem a permanecer subteorizados no debate tradutório. Essa lacuna aponta para a necessidade de ferramentas analíticas capazes de deslocar o foco daquilo que é traduzido para o modo como o texto opera linguisticamente, sobretudo quando sua força crítica reside em estratégias de ambiguidade, desvio e opacidade.

Curiosamente, esse diagnóstico de integração tardia entre os estudos *queer* e os estudos da tradução pode ser relativizado quando se considera a leitura proposta por Christopher Larkosh (2024), ancorada na própria gênese do campo. Ao retomar o texto fundador de James S. Holmes, Larkosh observa que os Estudos da Tradução emergem como um campo estruturado a partir da instabilidade, da relacionalidade e da recusa de uma norma única de equivalência. Embora Holmes não mobilize o vocabulário da teoria *queer*, sua concepção da tradução como objeto descritivo, situado e irredutível à identidade com o texto de partida inaugura um espaço epistemológico compatível com uma leitura *queer* da tradução. Nesse sentido, a tradução pode ser compreendida como uma prática estruturalmente *queer*, não por seu conteúdo temático ou por um alinhamento identitário, mas por sua condição enunciativa e epistemológica de entrelugar, fundada na não coincidência entre línguas, textos e sistemas culturais. Essa leitura permite compreender o chamado “atraso” não apenas como falha disciplinar, mas como paradoxo constitutivo de um campo que sempre lidou com deslocamento, ambiguidade e heterogeneidade, ainda que sem nomeá-los nesses termos.

De modo semelhante, a literatura *queer* se apresenta como um campo conceitualmente instável, ainda que tenha se consolidado como campo crítico e teórico antes dos estudos sobre tradução *queer*. Por alguns pontos de vista, se alinha mais ao potencial subversivo e radical do *queer*, por outro se apegue a uma questão temática e identitária. As definições mais subversivas, apontam para aspectos que dizem mais respeito ao texto do que ao que está exterior a ele (como a questão da autoria). Autores como Patricia Giraldo (2009), ao analisar obras tidas como *queer*, observaram que muitas delas apresentam personagens LGBTQIAPN+ de forma pejorativa como seres marginais e, frequentemente relacionados a excessos de alcoolismo e uso de narcóticos. Assim, para muitos

² Original em inglês: “*queer* texts or translations done by translators who identify as *queer*. [...] for example, a book that includes homosexual themes that question heteronormativity.”

autores, para que seja classificada como *queer*, não basta que uma obra inclua personagens que sejam de gênero e sexualidades não-hegemônicos, mas que estes sejam articulados narrativamente de forma disruptiva, rompendo com as normas tradicionais de sexualidade, gênero e família, acentuando o que podemos considerar como a natureza *queer* do texto.

Esse descompasso temporal entre a consolidação da teoria e da literatura *queer* e sua incorporação aos estudos da tradução não deve ser compreendido apenas como um atraso disciplinar, mas como uma condição produtiva para o debate aqui proposto. Ele permite observar de que modo textualidades *queer*, já consolidadas enquanto práticas estéticas e discursivas dissidentes, tensionam os pressupostos normativos da tradução. Como aponta Rosemary Arrojo (1994), a tradução está inevitavelmente implicada em disputas de poder e em processos de legitimação discursiva; ao ser interrogada a partir de uma perspectiva *queer*, torna-se possível evidenciar os mecanismos de normalização que operam de forma silenciosa no ato tradutório. Como observa Gayatri Spivak (1993), a tradução de textos marginalizados exige uma escuta ética que vá além da competência linguística. Traduzir não é apenas transpor significados entre línguas, mas habitar as estruturas de poder que tornam certos discursos inteligíveis e outros, inaudíveis. Essa preocupação é especialmente relevante no caso de textualidades *queer*, cuja legibilidade cultural frequentemente depende de códigos não normativos, vocabulários cifrados, e estratégias de ambiguidade deliberada – elementos que serão discutidos nos capítulos a seguir. Nesse sentido, literatura *queer* e tradução *queer* compartilham uma dimensão estética, ética e política, na medida em que ambas lidam com a produção, a mediação e a regulação de sentido.

Em diálogo com esse debate, diferentes trabalhos passaram a mobilizar concepções do discurso e da linguagem oriundas de campos como a sociolinguística e a filosofia da linguagem, buscando compreender o *queer* como prática discursiva situada. Essas abordagens compartilham o interesse em examinar como efeitos de dissidência são produzidos formalmente no texto, a partir de escolhas linguísticas, estilísticas e enunciativas, e não apenas por meio de conteúdos temáticos explícitos. Trata-se, portanto, de um deslocamento analítico que privilegia a materialidade da linguagem como espaço de tensão entre norma e dissenso.

É nesse horizonte que se insere o conceito de texto *queer*, originalmente proposto por Costa, Pires e Alves (2023), como uma chave analítica voltada à compreensão do *queer* enquanto dispositivo linguístico-performativo. De forma sintética, o conceito articula três eixos: o socioleto *queer* (Pires, 2022), ênfase (*emphatics*) (Harvey, 1998) e o dialogismo, conceito emprestado da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin. Os três aspectos foram reunidos e dialogados com o conceito de *camp* verbal de Harvey (1998), explorando a relação intrínseca entre as dimensões linguística e extralinguística dessa textualidade. Ao privilegiar a linguagem enquanto prática enunciativa situada, essa proposta desloca o debate do plano da representação para o funcionamento

formal do texto. Nesta dissertação, tal conceito é retomado e desenvolvido no âmbito da literatura e da tradução, como será explorado de modo mais aprofundado nos capítulos seguintes.

A presente dissertação retoma essa proposta conceitual e a amplia em duas direções principais. Em primeiro lugar, desloca-se o conceito de texto *queer* para as especificidades da literatura, buscando sistematizar critérios formais e discursivos que permitam pensar o texto literário *queer* para além de definições temáticas ou identitárias. Em segundo lugar, insere essa reflexão no campo da tradução literária, compreendendo o texto traduzido não como instância derivada ou secundária, mas como parte constitutiva da circulação e da materialização da literatura *queer* em contextos linguísticos e culturais distintos. Trata-se, assim, de um movimento de expansão teórica que articula literatura, linguagem e tradução a partir de uma mesma chave analítica.

A partir desse percurso, parte-se, em primeiro lugar, da hipótese de que o texto literário *queer* não se define prioritariamente por critérios temáticos ou identitários, mas por modos específicos de textualização que operam no nível formal e enunciativo da linguagem. Sustenta-se que estratégias como ambiguidade, opacidade, ênfase e dialogismo constituem mecanismos centrais por meio dos quais a dissidência se materializa discursivamente, produzindo efeitos de estranhamento e resistência às normatividades de gênero, sexualidade e subjetividade. Nessa perspectiva, o *queer* se afirma não só, ou até menos, como conteúdo representado e mais como prática discursiva situada, cuja força reside no funcionamento do texto.

Deriva-se, em segundo lugar, a hipótese de que a tradução de textos literários *queer* enfrenta tensões específicas justamente por incidir sobre esses modos de enunciação. Ao operar sob regimes normativos de fluência, naturalidade e estabilização do sentido, a tradução pode reconfigurar os efeitos formais por meio dos quais o texto *queer* produz dissidência. Assim, sustenta-se que o processo tradutório não apenas media textos entre línguas e culturas, mas participa ativamente da negociação de sua legibilidade estética e política no contexto de chegada.

A dimensão política mobilizada neste trabalho ancora-se em uma concepção discursiva do poder, segundo o qual a política não se restringe ao âmbito institucional ou pragmático, mas opera na produção e na regulação dos sentidos socialmente legítimos. Se tomarmos o conceito de "político" em sua acepção estritamente programática, ou seja, aquela voltada para a criação de pautas legislativas e identidades fixas visando à representatividade estatal, o termo *queer* apresenta uma "falta de aderência". Isso ocorre porque a sua própria ontologia é a da fluidez e a da recusa às categorizações estanques que o sistema político tradicional exige para conceder direitos. Por isso, inclusive, o termo tende a ser rejeitado em muitos contextos ativistas.

Na perspectiva aqui adotada, cabe recorrer a Michel Foucault (1979) que propõe compreender o poder como produtivo e capilar, exercido por meio de práticas discursivas que constituem saberes, normas e sujeitos. Como afirma o autor, "cada sociedade tem seu regime de

verdade” (Foucault, 1979, p. 18), isto é, um conjunto de procedimentos que define o que pode ser dito, pensado e reconhecido como verdadeiro. A política, assim, manifesta-se no nível da linguagem e dos discursos, nos mecanismos que organizam a inteligibilidade social e delimitam os contornos do dizível.

A partir dessa compreensão, o *queer* pode ser pensado como político não por constituir um posicionamento estável ou uma agenda de reivindicações, mas por operar como uma força crítica que desestabiliza regimes normativos de verdade. Ao tensionar categorias fixas de gênero, sexualidade e subjetividade, o *queer* interfere nos dispositivos discursivos que produzem normalidade e desvio. Trata-se, portanto, de uma política que se exerce no registro do “entre”, nos pontos de fricção em que normas falham, sentidos se tornam instáveis e a inteligibilidade é posta em questão. Nesse sentido, a potência política do *queer* reside menos na afirmação identitária do que na perturbação das formas discursivas que sustentam o reconhecimento social.

Essa concepção dialoga diretamente com as concepções de Butler (2017) sobre gênero e linguagem, para quem normas não apenas regulam comportamentos, mas produzem os próprios limites do reconhecimento. A política, neste enquadramento, não se reduz à representação de identidades, mas se exerce na disputa pelos critérios de inteligibilidade que definem quem pode aparecer como sujeito, discurso ou forma de vida legítima.

Essa ampliação do político para além da esfera institucional encontra ressonância também em abordagens que enfatizam práticas cotidianas, relacionais e afetivas como espaços de transformação. Para bell hooks (1994), o amor constitui um ato político precisamente por sua capacidade de reconfigurar relações de poder naturalizadas. Ao concebê-lo como prática ética e não como sentimento privado, hooks desloca o político para o campo das ações que produzem cuidado, reconhecimento e responsabilidade. Essa perspectiva permite compreender o *queer* como político não por oferecer um programa de ação, mas por intervir nos modos de relação, nos afetos e nas formas de enunciação que sustentam regimes normativos de sentido. Esse sentido ampliado de política também se alinha à perspectiva a qual a tradução é compreendida aqui. Longe de operar como instância neutra de transferência linguística, a tradução participa da produção e da regulação da inteligibilidade discursiva, conforme argumentamos via Arrojo (1993; 1994) e Spivak (1993).

É a partir desse enquadramento teórico e político que se delineiam os objetivos da presente pesquisa, orientados pela compreensão do *queer* como prática discursiva e da tradução como espaço privilegiado de negociação de sentidos, normas e formas de inteligibilidade. Assim, o objetivo principal é desenvolver uma reflexão teórica sobre o texto literário *queer*, compreendendo-o como prática discursiva situada, e analisar de que modo os eixos que o constituem – socioleto, dialogismo e ênfase –, se reconfiguram no processo de tradução literária, a partir de uma abordagem que privilegia a materialidade linguística, os modos enunciação e a dimensão política da linguagem.

De modo mais específico, busca-se debater a constituição do texto literário *queer* para além dos critérios temáticos ou identitários, enfatizando as operações por meio das quais a dissidência se produz no discurso. Para isso o conceito de texto *queer* é mobilizado e articulado a uma concepção discursiva da linguagem ancorada na filosofia da linguagem de Bakhtin, com ênfase nos eixos do socioleto, do dialogismo e da ênfase. Em seguida, busca-se examinar como esses eixos são reconfigurados no processo de tradução literária, considerando a tradução como prática discursiva, ética e politicamente situada. Espera-se, assim, contribuir para o aprofundamento do diálogo entre os estudos literários, estudos *queer* e estudos da tradução, propondo instrumentos analíticos para a compreensão da circulação translinguística da dissidência *queer* na literatura.

A partir da delineação desses objetivos, a presente pesquisa se justifica, em primeiro lugar, pelo recorte teórico-epistemológico. Como debatido anteriormente, embora a interseção entre estudos *queer* e estudos da tradução venha se consolidando nas últimas décadas, observa-se que uma parcela significativa das abordagens ainda se orienta por recortes temáticos ou identitários, o que tende a relegar a um segundo plano a análise da materialidade linguística do texto. Tal orientação dificulta a compreensão de como a dissidência se produz discursivamente e de que modo suas operações formais são reconfiguradas no processo tradutório. Além disso, o estímulo à expansão desse campo é relevante para desestabilizar de forma produtiva os modelos tradicionais de representação e as ideologias que elas projetam (Baer e Kaindl, 2018), tendo em vista a “crescente conscientização da tradução como uma atividade política” (Wolf e Serpa, 2021, p. 10).

De modo semelhante, no campo dos estudos literários, ainda que a literatura *queer* tenha se afirmado como objeto crítico relevante, persistem tensões conceituais em torno de sua definição. Abordagens centradas exclusivamente na temática ou na autoria dissidente mostram-se insuficientes para dar conta de textualidades cuja força crítica reside menos no que é representado do que nos modos de enunciação que produzem ambiguidade, opacidade e desvio. Essa lacuna evidencia a necessidade de ferramentas analíticas capazes de articular literatura, linguagem e dissidência a partir de critérios formais e discursivos, compatíveis com a proposta de compreender o *queer* como efeito produzido na e pela linguagem.

Nesse contexto, a aproximação com a teoria linguística de Mikhail Bakhtin (1981; 2016) e de seu círculo (Volóchinov e Bakhtin, [s.d.]; Volóchinov, 2018) revela-se particularmente produtiva, ao oferecer uma concepção de texto como acontecimento discursivo historicamente situado, constituído por vozes sociais em relação e por processos de responsividade. Ao deslocar o texto do estatuto de objeto fechado para o de prática enunciativa, a perspectiva bakhtiniana permite compreender a linguagem como espaço de embate entre normas, valores e posições ideológicas, dimensão central tanto para a análise do texto literário *queer* quanto para a compreensão de sua circulação em tradução.

A relevância da pesquisa reside, portanto, em sua proposta de integrar de modo mais sistemático os estudos da tradução às discussões sobre linguagem e dissidência, tomando a tradução literária como espaço de reconfiguração dos eixos que constituem o texto *queer*. Ao examinar como socioleto, dialogismo e ênfase operam formalmente no texto literário e como esses eixos são rearticulados no processo tradutório, o trabalho pretende ampliar os instrumentos teóricos disponíveis para a análise da literatura *queer* em sua circulação translinguística e transcultural.

Do ponto de vista metodológico, esta dissertação adota uma abordagem de natureza teórico-analítica, orientada por um recorte teórico-epistemológico que privilegia a linguagem enquanto prática discursiva situada. Não se trata de um estudo empírico de caráter quantitativo, nem de uma análise comparativa sistemática de traduções, mas de uma investigação voltada à elaboração conceitual e à reflexão crítica sobre os modos de funcionamento do texto literário *queer* e suas reconfigurações no processo tradutório.

O percurso metodológico fundamenta-se, primeiramente, em uma revisão crítica da literatura dos estudos *queer*, dos estudos literários e dos estudos da tradução, com especial atenção às abordagens que articulam linguagem, dissidência e política. Essa revisão não se limita ao levantamento de posições teóricas, mas opera de forma argumentativa, mobilizando conceitos e debates como instrumentos analíticos para a formulação e o desenvolvimento da proposta teórica apresentada.

No que se refere ao corpus, diferentemente de abordagens tradicionais nos Estudos da Tradução que privilegiam o estudo de caso monográfico (focado na análise exaustiva de uma única obra e suas traduções), optou-se aqui pela constituição de um corpus heterogêneo e panorâmico, composto por excertos de obras literárias de autores diversos, como Caio Fernando Abreu, Virginia Woolf, Jean Genet, entre outros, e suas respectivas versões traduzidas (os que as possuíam). Importa esclarecer que a delimitação do corpus não se funda na identidade dos autores mobilizados. Embora as obras analisadas sejam majoritariamente de escritores LGBTQIAPN+, o critério de seleção não foi identitário, mas formal-discursivo. Parte-se da hipótese de que a textualidade *queer* se define por modos de funcionamento da linguagem e não pela biografia do autor, como será debatido nos capítulos que se seguem. A recorrência desses eixos em obras de autores dissidentes decorre de condições históricas e culturais que favorecem tal experimentação, mas não estabelece uma relação necessária entre identidade e forma textual.

Para a composição desse acervo, foi realizado um levantamento exploratório abrangente, auxiliado por ferramentas digitais de pesquisa, visando mapear a produção literária moderna e contemporânea associada à estética *queer*. Contudo, impõe-se ressaltar que a seleção final das obras não obedeceu a critérios estatísticos ou meramente temáticos, tampouco se fundamentou na identidade dos autores. Embora a seleção contenha predominantemente autores que se identificam

ou se identificaram como LGBTQIAPN+, o critério de escolha foi formal-discursivo. Aplicou-se um filtro qualitativo rigoroso de exemplaridade formal: foram selecionados textos que demonstrassem, em sua materialidade linguística, a operatividade contundente das categorias de socioleto, dialogismo e ênfase. A recorrência desses eixos em obras de autores dissidentes é historicamente significativa, mas não implica que a textualidade *queer* seja equacionada à biografia do autor. Tais excertos são mobilizados ao longo da discussão não como objetos estanques, mas como suporte material para a argumentação teórica, permitindo observar, através do confronto comparativo entre texto de partida e texto de chegada, como as tensões discursivas são negociadas, mantidas ou apagadas no ato tradutório. Tal escolha metodológica decorre da própria natureza do objeto investigado, que exige flexibilidade analítica para dar conta da diversidade formal e enunciativa das textualidades *queer*.

A análise desenvolvida ao longo da dissertação apoia-se em uma concepção discursiva de linguagem, em diálogo com a teoria linguística de Bakhtin e de seu círculo, compreendendo o texto como acontecimento enunciativo atravessado por vozes sociais, valores e posicionamentos ideológicos. No âmbito da tradução, essa perspectiva permite tratar o texto traduzido não como instância derivada ou secundária, mas como retextualização discursiva, na qual os eixos constitutivos do texto *queer* são rearticulados em função de novos regimes de inteligibilidade.

Por fim, a metodologia adotada busca manter coerência entre os pressupostos teóricos mobilizados e os procedimentos analíticos empregados. Ao privilegiar a análise formal e discursiva em detrimento de classificações temáticas ou identitárias, o trabalho assume uma postura descritiva e interpretativa, voltada à compreensão dos processos de produção de sentido e das negociações discursivas que atravessam a literatura *queer* em sua circulação tradutória.

Para operacionalizar os objetivos propostos, a dissertação encontra-se estruturada em três momentos dialeticamente articulados. O capítulo inaugural intitulado **PERCURSOS DO QUEER: DA TEORIA AO TEXTO LITERÁRIO** apresenta os fundamentos teóricos e culturais que sustentam a discussão, situando a emergência da teoria *queer*, da literatura *queer* e de seus principais debates conceituais, com ênfase nas relações entre linguagem, dissidência e política. Nele, revisita-se a trajetória histórica do termo *queer*, desde sua origem como injúria até sua consolidação como epistemologia crítica, com especial atenção à sua apropriação antropofágica no contexto brasileiro e à emergência de uma literatura *queer* que prima pela experimentação formal. Constrói-se, assim, o enquadramento crítico a partir do qual o texto literário *queer* será posteriormente analisado.

Na sequência, o segundo capítulo, **O Texto Queer** realiza o movimento do contexto para a materialidade, dedicando-se à sistematização do conceito central da pesquisa, retomando sua formulação inicial e aprofundando sua aplicação ao campo literário. É neste momento que se articulam os pressupostos da filosofia da linguagem de Bakhtin junto a debates contemporâneos

sobre forma, enunciação e dissidência para definir o texto *queer* não pelo tema, mas pela recorrência de marcas de socioleto, dialogismo e ênfase, compreendendo-o como uma materialidade discursiva específica.

Finalmente, o terceiro capítulo, **TRADUZINDO O TEXTO LITERÁRIO *QUEER***, projeta essa construção teórica sobre o campo dos Estudos da Tradução. Analisando as reconfigurações do texto literário *queer* no processo de tradução a partir da comparação entre excertos literários e suas versões traduzidas. Ao considerar a tradução como prática discursiva situada, o capítulo examina como os eixos constitutivos do texto *queer* são rearticulados em contextos translinguísticos, e, assim, como a poética da dissidência enfrenta os imperativos de fluidez e naturalidade, pressupostos clássicos da tradução, revelando as negociações éticas e políticas que o tradutor empreende ao mediar vozes que resistem à normatização. O objetivo não é estabelecer um estudo de caso fechado, mas observar de que modo a tradução participa da negociação estética e política da dissidência *queer*, evidenciando seus efeitos na circulação e na inteligibilidade do texto literário.

Capítulo 1. PERCURSOS DO *QUEER*: DA TEORIA AO TEXTO LITERÁRIO

O presente capítulo tem como objetivo apresentar os fundamentos teóricos, culturais e estéticos que sustentam a noção de *queer* adotada nesta dissertação. Para isso, o percurso argumentativo foi estruturado em três momentos complementares, que partem da definição conceitual para chegar à materialidade do texto literário. Na primeira seção, discute-se a etimologia e ressignificação política do termo, demonstrando como sua trajetória (de ofensa a conceito acadêmico) é marcada por uma virada linguística. Através de autoras como Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick, o foco é a dimensão performativa da linguagem. Em seguida, na segunda seção, essas discussões são situadas no campo das práticas sociais, analisando como o imaginário *queer* se constitui de forma transnacional e como ele é antropofagizado no contexto brasileiro. Por fim, a terceira seção se dedica a examinar como essas tensões teóricas e expressões culturais se cristalizam no campo literário, investigando a literatura *queer* não como um catálogo de personagens LGBTQIAPN+, mas como um espaço de experimentação onde a linguagem é tensionada para produzir novas formas de subjetividade e desejo.

1.1 De injúria a campo teórico: o que é *queer*?

Como mencionado na introdução desta pesquisa, a palavra *queer* tem sua origem na língua inglesa, tendo sido utilizada como ofensa a homens gays ou tidos como afeminados em múltiplos contextos, porém “especula-se que tenha surgido no Baixo Alemão, *quer* (significando ‘oblíquo’, ‘perverso’), e teria migrado para o inglês por volta do século XVI” (Alós, 2020, p. 2, *itálico do autor*). A princípio, no inglês, a palavra era utilizada como denominação daquilo que é estranho, excêntrico, esquisito. A partir do século XIX, o termo ganhou uma conotação preconceituosa, tornando-se uma das principais formas de ofensa contra homossexuais, ou homens que não correspondiam ao ideal masculino. O primeiro uso formal registrado da palavra, especificamente como injúria sexual, data de 1894³, quando John Douglas, o 9º Marquês de Queensberry, chamou seu filho Alfred Douglas, e seu amante, o famoso escritor Oscar Wilde de “*Snob Queers*” (pode ser traduzido como “bichas esnobes”), em um julgamento público (Cheves, 2023). Mais tarde, inclusive, John foi o responsável pelo julgamento que condenou Wilde à prisão por ser homossexual (Hall, 2016).

³ A palavra *queer* possui registros anteriores na língua inglesa, incluindo usos no período elisabetano, com o sentido de “estranho” ou “excêntrico”, como documentado em textos do século XVI, incluindo Shakespeare. No entanto, nesses contextos, o termo não se associa a uma categoria sexual ou identitária. O emprego de *queer* como injúria dirigida a homens tidos como sexualmente desviantes constitui um desenvolvimento semântico posterior, consolidado sobretudo a partir do século XIX. OXFORD ENGLISH DICTIONARY. *Queer*. In: OXFORD ENGLISH DICTIONARY Online. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: https://www.oed.com/dictionary/queer_adj1?tab=meaning_and_use#27444388. Acesso em: 28 fev. 2026.

Com o passar do tempo, jornais norte-americanos passaram a utilizar a palavra para se referir a homens gays em artigos depreciativos, o que a introduziu de vez no léxico popular, no sentido de adjetivar homossexuais como estranhos e anormais. Após a eclosão do movimento moderno pelos direitos LGBTQIAPN+, que muitos consideram ter tido como berço a Revolta de *Stonewall* em 1969, o termo *queer* entrou em um processo de ressignificação na língua inglesa. Em especial, a partir dos anos 1980, no ápice da crise da AIDS, o termo foi reapropriado pela comunidade contra a qual ele era utilizado como ofensa, como uma forma de identificação e empoderamento.

Desde esse momento, o processo de reapropriação do termo adquiriu, ao mesmo, um espírito anarquista:

Protestos irromperiam sem aviso prévio, com punks *queer* inundando as ruas declarando “Somos *queer*, não viveremos com medo” – um grito de guerra que ecoou bastante por toda Soho há apenas algumas semanas atrás, em decorrência da tragédia em Orlando⁴. Ativistas uniram forças no final dos anos 80 e início dos anos 90 para formar organizações como a *Queer Nation*, um grupo cujos *slogans* provocativos buscavam erradicar os crimes de ódio; na mesma época, Bruce La Bruce e GB Jones trabalhavam duro no *JDs*, uma publicação *cult* que abrigava expressões criativas *queer* e cunhou o [que foi chamado] de ‘*queercore*’ para descrever a música punk *queer* (Hall, 2016, tradução nossa, nota nossa)⁵.

Com isso, observa-se que a reapropriação do termo não só o retirou do lugar de injúria, como o transformou em um símbolo definitivo de orgulho da comunidade LGBTQIAPN+. Essa simbologia fez com que, especialmente na língua inglesa, o termo adquirisse um sentido de “termo guarda-chuva”, passando a ser utilizado como uma forma de englobar as identidades dessa comunidade e explicitar a fluidez e instabilidade de suas categorias.

É justamente essa potência semântica do termo que o levou para as universidades, inaugurando um campo de estudos que localiza na linguagem um espaço de disputa. Essa virada conceitual, de uma injúria a um campo teórico, começou a se consolidar no início da década de 1990, principalmente, no contexto norte-americano, quando o termo é mobilizado para nomear um novo horizonte teórico que buscava superar os limites identitários dos até então estudos gays e lésbicos tradicionais.

O marco inaugural dessa institucionalização é frequentemente atribuído a Teresa de Lauretis, que cunhou a expressão Teoria *Queer* (*Queer Theory*) em 1991, ao editar um número especial da

⁴ O autor se refere ao que ficou conhecido como Massacre de Orlando, um atentado ocorrido em 12 de junho de 2016, na boate LGBT chamada “Pulse”, em Orlando, Flórida, Estados Unidos. Pelo menos 49 pessoas foram assassinadas e outras ficaram gravemente feridas. LUSSENHOP, J. Orlando shooting: Latest attack on LGBT community. BBC News, 2016. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-36492127>>. Acesso em: 22 maio 2025.

⁵ Original em inglês: “Protests would erupt with little warning, flooding the streets with *queer* punks declaring “We’re here, we’re *queer*, we will not live in fear” – a rallying cry which echoed poignantly throughout Soho just weeks ago in Orlando’s devastating aftermath. Activists joined forces in the late 80s and early 90s to form organisations such as *Queer Nation*, a group whose provocative slogans sought to eradicate hate crime; around the same time, Bruce LaBruce and G.B. Jones were hard at work on *J.D.s*, a cult publication which housed creative expressions of *queerness* and coined ‘*queercore*’ to describe *queer* punk music.”

revista feminista *differences*. Para a autora, tratava-se de provocar uma ruptura com as políticas de identidade estáveis, propondo um enfoque nas sexualidades que resistem à normatização. Essa ruptura, inclusive, foi fruto justamente dos questionamentos que vinham sendo propostos pelos estudos feministas naquele momento.

Desde os anos 1970, os estudos feministas vinham problematizando as noções naturalizadas de sexo e gênero e, assim, começava a se formar a ideia de que o sexo e a sexualidade podem ser uma construção discursiva e, portanto, instáveis: “A ‘mulher’ não era mais uma categoria cuja estabilidade pudesse ser suposta como tinha sido muitas vezes nos discursos feministas dos anos 1960 e 1970” (Salih, 2015, p. 16). A crítica feminista à ideia de um “destino biológico” da mulher foi um dos primeiros deslocamentos teóricos que desestabilizaram a noção de gênero como natural e imutável. A famosa frase de Simone de Beauvoir “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, presente no livro *O Segundo Sexo*, originalmente publicado ainda em 1949, já apontava o gênero como uma construção social:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (Beauvoir, 1967, p. 9).

Esses questionamentos ecoaram nos estudos gays e lésbicos, que, principalmente a partir dos anos 1980, começaram a dialogar mais diretamente com as teorias feministas. Os assim chamados estudos gays e lésbicos surgiram, principalmente, a partir da década de 1980, concomitantemente à eclosão do ativismo gay e lésbico, se consolidando aos poucos dentro dos estudos culturais e literários. Até então, esses estudos eram caracterizados por um forte binarismo e rigidez quanto às suas categorias de identidade – gay e lésbica. Assim, quando se faz referência, tanto ao movimento, quanto ao campo teórico gay e lésbico, é sempre válido observar como as demandas e experiências de pessoas bissexuais, trans, travestis e de outras identidades dissidentes eram, frequentemente, marginalizadas e invisibilizadas, mesmo nesses contextos. Essa dinâmica é comentada por diversos autores – Eve Kosofsky Sedgwick (1993), por exemplo, um dos maiores nomes da teoria *queer*, comenta que, mesmo em discursos em prol da causa gay, o avanço teórico, muitas vezes, deixava meninos gays afeminados novamente na posição de abjetos, inclusive, do próprio pensamento gay.

Assim, a aproximação com os estudos feministas foi muito produtiva para romper com essa rigidez ao pensar como os sistemas de poder se articulam em torno do corpo, da linguagem e da cultura. Autoras como Monique Wittig, por exemplo, já questionavam o binarismo de gênero e o regime heterossexual compulsório, argumentando que a categoria “mulher” só fazia sentido em um sistema heterossexual que define os sujeitos a partir de sua função relacional ao homem. Desse ponto de vista, para a autora, no sentido político da categoria, “lésbicas não são mulheres” (Wittig,

1992, p. 32, tradução nossa)⁶.

Outro legado importante da teoria feminista é a crítica epistemológica à objetividade científica e à universalização da experiência masculina como parâmetro neutro. O feminismo mostrou que o conhecimento é situado e atravessado por relações de poder, o que, mais tarde, é utilizado pela teoria *queer* ao propor que os saberes sobre sexo e gênero participam ativamente de normas sociais e exclusões. Essa espécie de desconfiança com relação às narrativas totalizantes é, depois, fundamental para o radicalismo da teoria *queer*. Obras fundamentais como *Problemas de Gênero* (2017), de Judith Butler, e *A Epistemologia do Armário* (2007), de Eve Sedgwick, ambas publicadas originalmente em 1990, forneceram o estofo filosófico para essa empreitada, deslocando a discussão da “identidade” para a “performatividade” e para os regimes de saber que estruturam o desejo.

Michael Warner, outro nome importante para a teoria *queer*, na introdução da coletânea *Fear of a Queer Planet* (1993), destaca que a teoria *queer* não se restringe ao caráter identitário e que sua crítica não deve ser mais à sexualidade normativa, mas deve ser estratégica, e confrontar normas culturais, institucionais e discursivas que regulam o que é inteligível como sujeito, desejo e expressão. Segundo o autor, “a heteronormatividade só pode ser superada por meio de uma imaginação ativa de um mundo necessariamente e desejavelmente *queer*” (Warner, 1993, p. xvi, tradução nossa)⁷. Nos anos seguintes, outros autores retomaram essa ideia: Jack Halberstam⁸, por exemplo, propõe “tempo *queer*” e “espaço *queer*” como categorias críticas para pensar modos de vida dissidentes das normas heteronormativas, capitalistas e reprodutivas, argumentando que o mundo *queer* se constrói em oposição à temporalidade normativa do ciclo de vida burguês (nascimento, casamento, reprodução, morte), isto é, se constrói através de cronologias alternativas, valorizando o agora, a instabilidade, a experimentação, as formas subculturais e a existência coletiva.

Portanto, se a palavra *queer* carrega em sua etimologia a ideia de “atravessar” ou “torcer”, a Teoria *Queer* se consolida academicamente na década de 1990 não apenas como um estudo sobre identidades sexuais e de gênero, mas como uma investigação crítica sobre os regimes de linguagem e saber que produzem e regulam essas identidades. Diferentemente dos estudos gays e lésbicos, a Teoria *Queer* opera uma virada discursiva: o foco desloca-se do “quem somos” para o “como somos

⁶ Original em inglês: “Lesbians are not women”.

⁷ Original em inglês: “Even when coupled with a toleration of minority sexualities, heteronormativity can be overcome only by actively imagining a necessarily and desirably *queer* world.”

⁸ A obra mencionada é de 2005, período em que o autor ainda assinava como Judith Halberstam. Embora não imponha regras rígidas sobre formas de referência, em contextos acadêmicos recentes é mais recorrente o uso do nome Jack, que será adotado aqui por ser aquele com o qual o autor atualmente se apresenta. Sexsmith, Sinclair. “Jack Halberstam: *Queers* Create Better Models of Success.” *Lambda Literary*, 1 de fevereiro de 2012. Disponível em: <https://lambdaliterary.org/2012/02/jack-halberstam-queers-create-better-models-of-success/>. Acesso em: 27 maio 2025.

produzidos”. No entanto, para os fins desta pesquisa, a contribuição teórica mais decisiva reside na apropriação que este campo faz da filosofia da linguagem, transformando a performatividade e a epistemologia em ferramentas de análise textual.

Butler apropria-se da teoria dos atos de fala de J.L. Austin (1990) para definir o gênero não como uma verdade interior, mas como performatividade. Para ela,

o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituída num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos [performativos]. [...] Significativamente, se o gênero é instituído mediante atos internamente descontínuos, então a aparência de substância é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa em que a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença (Butler, 2017, p. 242-243).

O que se entende por “homem” ou “mulher”, portanto, é construído e reiterado por meio de práticas sociais e discursivas. Isso permite observar que a linguagem *queer* não é aquela que apenas descreve uma personagem dissidente, mas aquela que age, que performa a dissidência através da repetição e do deslocamento de normas estilísticas e também lexicais. Essa construção se dá justamente através do conceito de performatividade, que não deve ser confundido com o conceito de performance artística/teatral. Butler, tampouco, está sugerindo que o gênero é uma performance, pois ele preexiste ao “*performer*”. Essa contradição levou muitos leitores ao equívoco de que a performance de gênero é, de fato, algo teatral e/ou voluntário, como se houvesse uma escolha consciente de “atuar” um papel de gênero. A própria autora, alguns anos depois, já abordou esse mal-entendido em entrevistas e obras posteriores. Em entrevista a Max Miller, disponibilizada no site *Big Think*, a autora afirma que

Uma coisa é dizer que o gênero é performado, e isso é um pouco diferente de dizer que o gênero é performativo. Quando dizemos que o gênero é performado, geralmente queremos dizer que assumimos um papel ou estamos atuando de alguma forma, e que nossa atuação ou interpretação de papéis é crucial para o gênero que somos e o gênero que apresentamos ao mundo. Dizer que o gênero é performativo é um pouco diferente porque, para algo ser performativo, significa que produz uma série de efeitos. Nós agimos, caminhamos, e conversamos de maneiras que consolidam uma percepção de sermos homens ou mulheres (Butler, 2011, tradução nossa)⁹.

De forma complementar, Sedgwick (2007) desloca a discussão para o campo da epistemologia. Em *A Epistemologia do Armário*, Sedgwick demonstra como a cultura ocidental moderna se estruturou em torno da gestão do segredo e da revelação. O “armário” não é apenas um

⁹ Original em inglês: “It’s one thing to say that gender is performed and that is a little different from saying gender is performative. When we say gender is performed, we usually mean that we’ve taken on a role or we’re acting in some way and that our acting or our role playing is crucial to the gender that we are and the gender that we present to the world. To say that gender is performative is a little different because for something to be performative means that it produces a series of effects. We act and walk and speak and talk in ways that consolidate an impression of being a man or being a woman.”

espaço de silêncio, mas um regime discursivo que molda o que pode ser dito e como deve ser interpretado. Para a tradução e a análise literária, isso é crucial: textos caracterizados como *queer* operam frequentemente na zona da ambiguidade, do código e da opacidade. A teoria de Sedgwick, assim, permite ler conceitos como o dialogismo e as duplas vozes de um texto não como falhas de comunicação, mas como estratégias de sobrevivência e inteligibilidade dentro de um regime cisheteronormativo.

Contudo, a potência analítica dessas teorias não elimina as tensões inerentes à sua circulação global, de forma que a importação desses conceitos para o Sul Global não ocorre em um vazio de poder. Jasbir Puar (2023), através do conceito que denomina como homonacionalismo, aponta para a necessidade de reconhecer o perigo de que o *queer* opere como mais uma ferramenta de apagamento de epistemologias locais. A autora argumenta que a “aceitação” e a “tolerância” para com sujeitos gays e lésbicos tornaram-se um barômetro pelo qual a capacidade para a soberania nacional é avaliada. Nesse processo, opera-se uma inclusão seletiva: certos corpos *queer*, geralmente brancos, de classe média e alinhados ao consumo e ao patriotismo, são incorporados à narrativa da nação “moderna” e “civilizada”. Em contrapartida, outras populações (frequentemente racializadas, imigrantes ou do Sul Global) são construídas como “atrasadas” e “homofóbicas” para justificar intervenções imperialistas e políticas de segurança.

Embora essa fantasiosa ideia de “nação gay-friendly” moderna e civilizada pareça um enorme fruto do modelo identitário proposto pelo binarismo gay e lésbico dos anos 1980, para a autora, o homonacionalismo é um rearranjo maior entre estado, capitalismo e sexualidade, que engole tudo, inclusive prática, discursos e desejos que se dizem ou são tidos como “*queer*”. O risco está no fato de que a simples crítica ao identitarismo não garante que um projeto político se afaste da lógica estatal de inclusão seletiva, principalmente, quando o *queer* vira estilo, performance individual, discurso abstrato sobre “fluidez”, sem se conectar às materialidades de colonialismo, raça, migração, militarização, economia.

Essa dinâmica é dissecada por Rea, Paradis e Amancio (2018) na apresentação da obra *Traduzindo a África Queer*. As autoras mobilizam o conceito de “perigo da história única” (Adichie) para desmontar a narrativa construída pelo Norte Global de que a homofobia seria uma característica inerente às culturas não-ocidentais. Elas argumentam que essa visão apaga o fato histórico de que muitas das leis anti-sodomia no Sul Global são heranças diretas da moralidade colonial. Mais do que isso, os textos reunidos na obra demonstram que muitas sociedades do Sul Global historicamente organizaram a sexualidade em torno de práticas e papéis sociais, e não em torno de identidades fixas (como “gay” ou “lésbica”), que são construtos ocidentais modernos.

É precisamente nessa desconexão que reside o perigo para a tradução. Se o ato tradutório se limitar à importação acrítica desses discursos abstratos, ele corre o risco de funcionar como uma

correia de transmissão do homonacionalismo, apagando as resistências locais em favor de uma hegemonia globalizada. Portanto, como será debatido mais a frente no presente trabalho, pensar a tradução *queer* não é apenas um exercício linguístico, mas uma necessidade ética de impedir que a circulação do termo sirva para reforçar as mesmas hierarquias geopolíticas que a teoria promete combater.

No Brasil, a entrada da Teoria *Queer* não escapou dessa complexidade. Diferentemente do contexto norte-americano, onde o termo emergiu das ruas e do ativismo, no contexto brasileiro, ele ingressou pelas “portas da universidade”, quase sempre mediado por traduções parciais, cursos de pós-graduação e debates acadêmicos que já estabeleciam um campo de tensões, como afirma Larissa Pelúcio (2014). Durante o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, os conceitos desenvolvidos e discutidos por Butler, Sedgwick, e Lauretis chegavam sobretudo por meio de traduções parciais, capítulos avulsos, coletâneas acadêmicas e programas de pós-graduação em educação, antropologia e estudos literários que começavam a dialogar mais diretamente com o pós-estruturalismo. Esse processo fragmentado era reforçado pelos dossiês temáticos em revistas brasileiras e pelos grupos de pesquisa que, naquele momento, se abriam às discussões sobre performatividade, desconstrução e crítica à identidade.

Esse processo ganha força a partir do final dos anos 1990, principalmente, com os trabalhos pioneiros de Guacira Lopes Louro (2000; 2004), seguida por autores como Richard Miskolci (2012) e a própria Larissa Pelúcio (2014). Esses pesquisadores não realizaram uma mera importação teórica, mas propuseram “torções” na teoria para que ela desse conta das realidades de raça, classe e desigualdade do país. De forma que, antes mesmo de se “consolidar”¹⁰ como campo teórico no país, o *queer* chegou como um ruído: estrangeiro, indisciplinado, provocador e, sobretudo, atravessado pelas tensões locais que moldaram seu percurso (Araújo e Zanoni, 2025).

Louro (2000; 2004), no campo da educação, introduziu a Teoria *Queer* no Brasil articulando os conceitos de Foucault e Butler com a realidade educacional brasileira. Para a autora, a escola brasileira não apenas “ensina” conteúdos, mas produz e normaliza corpos, ensinando cotidianamente a separação binária entre masculino e feminino. A intervenção *queer*, nesse contexto, serve para “estranhar” o currículo e desestabilizar as certezas sobre o que é “natural”.

Na sociologia, Miskolci (2012) critica a importação automática do modelo de “estudos de minorias” dos Estados Unidos, argumentando que, no Brasil, a luta política não deve focar apenas

¹⁰ “Consolidar” é empregado aqui de maneira pragmática. Embora o campo dos estudos *queer* seja amplamente reconhecido na academia brasileira, seu desenvolvimento não se deu de forma linear nem plenamente estabilizada. A produção teórica nacional continua marcada por disputas disciplinares, assimetrias regionais e debates sobre traduções, metodologias e políticas identitárias. Assim, o uso do termo não implica uma consolidação definitiva, mas sim o reconhecimento de que, a partir dos anos 2000, o *queer* passou a ocupar um espaço discernível e relativamente organizado no debate acadêmico.

na afirmação de identidades (o “orgulho”), mas sim na crítica às estruturas que criam a marginalidade. Para ele, a teoria brasileira deveria perguntar “quais são os mecanismos sociais que normalizam a heterossexualidade e tornam as outras vivências abjetas?”, em vez de tentar definir quais são essas abjeções. Essa virada é crucial para o Sul Global, pois permite analisar como as normas de gênero se entrelaçam com as hierarquias de classe e raça locais, fugindo da armadilha de apenas “traduzir” identidades do Norte.

Essa necessidade de adaptação é radicalizada por Pelúcio (2014), que coloca a própria tradução no centro do debate. Segundo a autora, para evitar que a teoria *queer* se torne mais uma imposição colonial na academia brasileira, a recepção brasileira deve ser um exercício de “torção”: um processo de tradução cultural que desestabilize o original para que ele caiba nos “corpos precários” do Sul. Inspirada em Néstor Perlongher¹¹, ela chega a sugerir, ironicamente, uma “Teoria Cu”, uma epistemologia que parte da abjeção e da corporalidade local para produzir conhecimento, recusando a assepsia acadêmica do Norte, e que, ao mesmo tempo, gera efeito de estranhamento, fiel à essência do *queer*. Para Pelúcio, traduzir a teoria *queer* não é buscar equivalências, mas realizar uma “transcrição” antropofágica que considere as interseccionalidades de raça e classe que marcam a experiência brasileira.

Essas torções teóricas, no entanto, não ocorreram em circuito fechado. À medida que a teoria *queer* começava a ganhar circulação para além dos programas de pós-graduação e dos grupos de pesquisa, suas premissas colidiram com formas já estabelecidas de organização política LGBTQIAPN+ no Brasil. Portanto, a própria recepção do termo *queer* não foi isenta de resistência, principalmente entre alguns ativistas brasileiros.

Existe uma lógica mais tradicional do movimento LGBTQIAPN+ brasileiro, mais alinhada ao identitarismo, que se volta para o reconhecimento, para os direitos civis e para a visibilidade de identidades específicas, o que contraria o ativismo “*queer*”, que é mais desconstrutivo e que, ao problematizar identidades fixas, propõe uma forma menos categórica de se pensar gênero e sexualidade. A ONG SOMOS, de Porto Alegre, uma das entidades LGBT mais antigas do país, por exemplo, se colocou contra a inclusão da letra Q na sigla, afirmando que “a letra Q, que indica a palavra ‘*queer*’, contém um paradoxo importante... *Queer* é uma palavra importada para o contexto brasileiro como um movimento teórico e político de contestação identitária, cujo interesse é justamente o de questionar a identidade como algo fixo dos sujeitos” (Guia Gay Brasília, 2021). Com isso, a entidade argumenta que o uso do termo no contexto brasileiro é alheio à tradição

¹¹ A expressão “Teoria Cu” é uma proposta irônica e política de tradução cultural do termo *Queer* formulada por Larissa Pelúcio (2014). Ao cunhar o termo, a autora faz referência direta à obra do antropólogo Néstor Perlongher, a quem considera um precursor dessa epistemologia no Brasil. Embora Perlongher não tenha usado o termo, inaugurou uma forma de produzir teoria a partir da margem, da corporalidade precária e do “baixo”, antecipando a postura crítica e antropofágica que a “Teoria Cu” busca sistematizar.

nacional da militância LGBTQIAPN+, podendo diluir ou sobrepor trajetórias específicas de indivíduos gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transsexuais em nome de um rótulo amplo, pois “não é uma identidade LGBT no nosso país contemporâneo”. Ainda assim, a ONG ressalta que nada impede que indivíduos brasileiros possam buscar se reconhecer através dessa palavra.

Além disso, diferentemente de países anglófonos, onde *queer* é frequentemente usado como termo guarda-chuva para identidades não normativas, no Brasil é raro que pessoas se apresentem socialmente como “*queer*”. Além da questão conceitual, o termo soa estrangeiro, relativamente elitizado e complexo de ser traduzido para a língua portuguesa.

A partir do desenvolvimento dos movimentos de afirmação homossexual dos anos 60 e 70, *queer*, na língua inglesa, passou a designar o sujeito dotado de uma consciência política e não identificado com a heterossexualidade dominante; por isso a incapacidade de ser traduzida imediatamente, pelo menos no âmbito universitário. A especificidade das culturas de língua portuguesa impõe esta reflexão impedindo a tradução imediata da teoria *queer* para o português. Os tradutores dizem que o *queer* é intraduzível para a língua portuguesa (Lugarinho, 2001, p. 41-42).

A intraduzibilidade desse termo se dá em decorrência da amplitude de sentidos que lhe foi conferida. Como visto na introdução deste capítulo, a palavra carrega a ideia de estranheza, mas segundo Sarah Salih (2015), essa amplitude se dá pelo fato de seu radicalismo residir na sua própria resistência a uma definição clara: “o *queer* é um momento, um movimento e um motivo contínuo, ousado, perturbador. A palavra em si tem o sentido de ‘atravessar’ e vem da raiz indo-europeia ‘*twerkw*’, que também remete ao alemão ‘*quer*’ (atravessar), ao latim ‘*torquere*’ (torcer), ao inglês ‘*athwart*’ [através]” (Sedgwick, 1994, p. 12, tradução nossa)¹². Essa indefinição, mesmo na língua inglesa, torna-se outro motivo para que o ativismo brasileiro tenda à rejeição do termo. Assim, essa palavra permanece mais restrita a contextos acadêmicos, sobretudo entre pessoas familiarizadas com os estudos *queer* internacionais, e mesmo nesses contextos, o uso do termo exige uma cautela epistemológica.

Nesse sentido, reitera-se o contexto de utilização desse termo no presente trabalho. Cabe, assim, retomar a discussão sobre o termo apresentado em trabalho anterior (Pires, 2022), na abordagem do conceito “socioleto *queer*”, que também será retomado mais adiante no **Capítulo 2**. A opção por *queer* como elemento especificador no conceito “socioleto *queer*” deveu-se, em primeiro lugar, à sua abrangência, pois buscava-se abarcar uma variedade linguística que excedesse os limites identitários, como “dialeto gay/travesti” – categorização que foi abordada no ENEM em 2018 (caderno azul 1, questão 37) (BRASIL, 2018) –, “jargão LGBTQ”, categorização utilizada por Braga Junior (2020) que vincula a linguagem a uma prática profissional. Assim, o *queer* mostrou-

¹² Original em inglês: “*Queer* is a continuing moment, movement, motive-recurrent, eddying, troublant. The word ‘*queer*’ itself means across-it comes from the Indo-European root ‘*twerkw*’, which also yields the German ‘*quer*’ (transverse), Latin ‘*torquere*’ (to twist), English *athwart*.”

se mais adequado por sua amplitude conceitual, qualidade que compartilha com o próprio conceito de *socioleto*, entendido como um fenômeno fluido, socialmente situado e heterogêneo. Ademais, entende-se que a outra opção, seria utilizar a sigla, entretanto, a sigla está em constante transformação, tanto em seus acréscimos – começando com GLS, depois LGBT, depois LGBTQ, e assim em diante; quanto na ordem – TLGB, na intenção de aumentar a visibilidade da causa trans. Portanto, no contexto de uso do presente trabalho, assim como na língua inglesa em geral, o uso de *queer* opera, mais ou menos, como um “termo-guarda-chuva”, capaz de fazer referência à dissidência sexual e de gênero.

1.2 A Cultura *Queer*

Como vimos, a partir de sua instabilidade e seus múltiplos sentidos, o *queer* adquiriu um caráter essencialmente político. Paralelamente à eclosão desse movimento social, emerge também um conjunto de práticas simbólicas, estéticas e comportamentais que configuram tal movimento como igualmente cultural. De acordo com Richard Dyer (2002b), a formação da cultura *queer* se dá no entrecruzamento de opressão e resistência, em um contexto marcado pela negatividade social associada, principalmente, à homossexualidade. Dick Hebdige, ao comentar sobre a formação de subculturas em geral, também enxerga sua raiz no movimento de resistência, afirmando que elas “representam um ruído (em oposição ao som): interferem na sequência ordenada que liga os eventos e fenômenos reais a suas representações midiáticas.” (Hebdige, 1979, p. 90, tradução nossa)¹³.

Assim, do século XIX em diante, quando a palavra *queer* se consolidou no léxico popular anglófono, ela passou a definir não somente aqueles que se desviavam das normas sexuais e de gênero, mas, segundo Dyer (2002b), desde o princípio, ocasionou a formação de uma identidade *queer* que, embora não seja fixa e estável, não se tratava apenas de um comportamento sexual, mas de um tipo de pessoa, com traços sociais e culturais.

Havia uma noção do que era a atração sexual entre dois homens caracterizada por três elementos: que essa atração indicava uma categoria à qual um homem pertencia ou não pertencia; que era acompanhada de outras qualidades não sexuais e que era humanamente (moralmente, medicamente, socialmente) problemática. Os homens deste ‘gênero’ eram *queers* (ou *fags* [bichas], *froci*, *poofs*, *Schwule*, *tapettes* etc.). (Dyer, 2002b, p. 1, tradução nossa)¹⁴

Assim, a partir do movimento de resistência à opressão dessa cultura dominante (heterossexual), indivíduos *queer* se reconhecem, se conectam e passam a construir um imaginário

¹³ Original em inglês: “Subcultures represent ‘noise’ (as opposed to sound): interference in the orderly sequence which leads from real events and phenomena to their representation in the media.”

¹⁴ Original em inglês: “there was a notion of sexual attraction between men characterised by three features: that such attraction indicated a sexual category to which a man either did or did not belong, that it went along with other, non-sexual qualities and that it was humanly (morally, medically, socially) problematic. Men of this kind were *queers* (or *fags*, *froci*, *poofs*, *Schwule*, *tapettes*, etcetera).”

partilhado. É esse imaginário que podemos chamar de cultura (ou subcultura, nesse caso), é a formação de uma identidade coletiva, construída no tempo, pontos de identificação, pontos de apego ao discurso, que constituem as pessoas como sujeitos sociais, como afirma Stuart Hall (2014).

Há uma multiplicidade de elementos que, ao longo dos anos, passaram a tipicamente compor o imaginário *queer*, embora não sejam fixos nem estáveis. Como toda forma cultural, a cultura *queer* possui um permanente potencial de transformação, pois é constantemente atravessada por disputas, reconfigurações e novas possibilidades de sentido. Hall (2003) argumenta que a cultura é, justamente, o processo através do qual significados são constantemente produzidos e negociados.

A cultura é uma produção. [...] Através da cultura, [nós produzimos a] nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão de saber o que as tradições fazem de nós, mas aquilo que nós fazemos das nossas tradições. [...] Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (Hall, 2003, p. 44).

Contudo, é fundamental pontuar, que a sistematização desses elementos culturais reflete, em grande medida, fluxos transnacionais de sentido, muitas vezes pautados pela hegemonia da produção cultural do Norte Global, especialmente dos Estados Unidos e da Europa Ocidental. A própria adoção de termos como *queer* e da sigla LGBTQIAPN+ no Brasil, que já foi discutida no capítulo anterior, evidencia como essa cultura circula globalmente, criando um imaginário compartilhado que atravessa fronteiras. Portanto, ao discutirmos uma cultura própria a indivíduos *queer*, estamos lidando com repertórios que, embora tenham origens geopolíticas específicas, foram disseminados e assimilados mundialmente, exercendo forte influência sobre as identidades locais.

Na verdade, essa dinamicidade é ainda mais evidente na cultura *queer*, pois ela se constitui justamente em torno da recusa de identidades essencializadas (o modelo heterossexual) e na experimentação de formas dissidentes de viver o gênero, o desejo e a linguagem. Os elementos que compõem essa cultura não obedecem a uma norma fixa, mas emergem de práticas sociais frequentemente reinventadas em resposta às condições políticas e subjetivas de cada tempo. Com isso, significa que quaisquer aspectos da cultura *queer* que possam ser elencados não fazem parte, obrigatoriamente, do cotidiano de todos os sujeitos *queer*, mas nascem de práticas sociais relacionadas a estes sujeitos e passam a se consagrar culturalmente como marca desta comunidade. Dessa forma, os elementos descritos a seguir devem ser lidos como parte de uma "gramática *queer*" globalizada que dialoga com a realidade brasileira, mas não a resume. As especificidades, apropriações e produções originais do contexto nacional serão abordadas em profundidade em um subcapítulo próprio (seção 1.2.1). Por ora, focaremos nesses aspectos que, embora não constituam uma proposta teórica definitiva, ajudam a construir uma base de conhecimento transnacional para as reflexões deste trabalho, em virtude justamente do fato de suas raízes começarem na linguagem.

No contexto da cultura *queer*, a linguagem é matéria viva, funciona como um eixo

performativo central que atravessa, conecta e sustenta todas as outras formas de expressão dessa cultura. É por isso que a própria linguagem *queer* é o elemento mais relevante para esta pesquisa dentro dessa cultura. Pois é através da linguagem, seja ela verbal, corporal ou estética, que sujeitos *queer* historicamente se constroem, se reconhecem, criam pertencimento e elaboram estratégias de sobrevivência e resistência. Veremos como todos os elementos e formas de expressão da cultura *queer* não só têm sua origem como linguagem, mas são atravessadas por ela.

Essa centralidade da linguagem se manifesta de múltiplas formas, mas talvez sua função mais vital seja a criação de vocabulários próprios e códigos secretos. Em contextos de forte repressão social e legal, a capacidade de desenvolver formas de comunicação clandestinas tornou-se uma ferramenta de proteção e coesão comunitária. No Brasil, por exemplo, existe o Pajubá, uma espécie de conjunto de termos e expressões que também possui essa dimensão de ferramenta de comunicação secreta e que será detalhado mais adiante na seção 1.2.1.

Outro exemplo emblemático dessa prática de invenção de linguagem é a expressão “Friends with Dorothy” (Amigos de Dorothy, em tradução literal), utilizada como linguagem secreta por homens gays nos Estados Unidos a partir de 1940. A expressão não apenas permitia uma identificação mútua e segura, mas também evidenciava uma profunda conexão com a arte e o entretenimento – nesse caso, o filme *O Mágico de Oz* (1939), e também com um ícone cultural, a atriz Judy Garland, intérprete de Dorothy no filme. Segundo Dyer (2004), essa apropriação não era gratuita: a força do termo residia na narrativa da personagem Dorothy, que acolhia figuras “incompletas” (Leão, Espantalho e Homem de Lata), simbolizando a união de um grupo de desajustados em busca de uma utopia. A eficácia política dessa criptografia cultural foi tamanha que sua natureza permaneceu opaca para as autoridades por décadas. Um exemplo notável dessa “cegueira” hegemônica ocorreu no início dos anos 1980, quando o Serviço de Investigação Naval dos EUA (NIS) lançou uma operação para encontrar uma suposta mulher chamada “Dorothy”. As autoridades militares acreditavam que ela funcionava como um eixo central para uma rede de militares homossexuais, desconhecendo tratar-se de uma referência cinematográfica e cultural que protegia a comunidade da vigilância estatal (Shilts, 1993).

Através de exemplos como esse, é evidente que a música, o cinema, a literatura e a arte em geral, com seu potencial de contestação e transformação da realidade, se tornaram um grande espaço de expressão (e, em outros casos, até de dominação) cultural. Conforme propõe Foucault (1999b), onde há poder há resistência, e é nesse entremeio que se abrem espaços de criação e reinvenção de si. A arte, enquanto prática discursiva, pode ser compreendida como um desses espaços de “contraconduta” (Foucault, 2008), no qual sujeitos subalternizados produzem representações e narrativas que tensionam as fronteiras do dizível e do visível.

Essa produção de narrativas não se dá necessariamente de forma direta, isto é, através

de obras artísticas produzidas por sujeitos *queer*, mas na forma como esses sujeitos transformam obras em refúgios simbólicos, em uma espécie de reapropriação discursiva. Dyer (2002a; 2002b) demonstra que sujeitos *queer* se apropriam de formas artísticas para criar imaginários coletivos, construir pertencimento e elaborar seus desejos e sofrimentos. Mesmo quando discursos públicos negavam a existência desses sujeitos, historicamente, a arte fornecia imagens, linguagens e metáforas que permitiam algum tipo de reconhecimento e elaboração subjetiva.

O *Mágico de Oz*, por exemplo, não foi concebido como uma obra *queer*, mas ao longo das décadas tornou-se um dos objetos culturais mais fortemente associados à sensibilidade e à comunidade *queer*. Essa apropriação não se dá por elementos explícitos de representação, mas pela forma como o filme oferece, como observa Dyer (2002a), uma espécie de utopia afetiva, no sentido de que oferece a imagem de um mundo melhor, para o qual deseja-se escapar, mas também evidencia aquilo que está em falta no “mundo real”, do qual se busca escapar.

Essa apropriação se aproxima do que Annamarie Jagose (Jagose, 1996, p. 5, tradução nossa)¹⁵, referenciando Sedgwick, descreve como práticas de “leitura *queer*” (*queer reading*), uma estratégia de “generosidade especulativa [e] ousadia”. Para a autora, essa leitura opera justamente ao localizar e explorar as incoerências nas relações supostamente estáveis entre sexo, gênero e desejo, permitindo que o público transforme narrativas hegemônicas em ferramentas de resistência. Alexander Doty (1993), também citado pela autora, complementa essa visão ao explicar que as leituras *queer* não se limitam a descobrir significados ocultos nas obras, mas justamente a compreender como sentidos desviantes podem ser produzidos e apropriados dentro daquilo que é considerado cultura popular, um gesto interpretativo que cria espaço para desejos e identificações não normativas.

Assim, muitas vezes, era nos códigos ambíguos do cinema e nos ícones da música popular, que muitos sujeitos *queer* encontravam um reflexo – ainda que cifrado ou não proposital – de sua própria condição. Isso é o fenômeno que José Esteban Muñoz (1999) chama de “Desidentificação” (*Disidentification*), uma espécie de identificação parcial com produtos culturais hegemônicos que funciona, segundo o autor, como estratégia de sobrevivência, uma forma de existir dentro de um espaço social dominado pela cisheteronormatividade. Assim, em vez de rejeitar ou assimilar completamente essa cultura, esses sujeitos negociam com ela, desviando seus sentidos, torcendo seus códigos e, nesse processo, reinscrevem nela possibilidades de imaginar outros modos de vida – como no caso de *O Mágico de Oz*, que se tornou, para tantos, um verdadeiro “lugar além do arco-íris”.

Ainda sobre o cinema, alguns gêneros cinematográficos desempenham um papel mais

¹⁵ Original em inglês: “...speculative generosity, the daring...”.

central nessa dinâmica. Dyer (2002b) dedica atenção especial ao melodrama e ao musical, dois gêneros que, justamente por seu caráter “excessivo”, “emocional” e “feminino”, foram apropriados pela comunidade *queer*, que enxergava neles uma forma de levar a sério o estilo, o excesso e a emoção. O musical, por exemplo, com sua suspensão deliberada do realismo, seus números coreografados, oferecia a criação de mundo à parte – um lugar onde as regras da norma são, temporariamente, suspensas e onde o prazer, a performance e a artificialidade são valores legitimados.

Outros gêneros, como o terror, também oferecem espaços simbólicos relevantes para a cultura *queer*. Harry Benshoff (1997) argumenta que as figuras de monstros podem ser frequentemente lidas como metáforas para o sujeito *queer*, uma figura de excesso e transgressão. O horror, nesse sentido, torna-se um palco de representações codificadas, em que personagens monstruosos – vampiros, bruxas, zumbis, psicopatas – encarnam os medos sociais ligados à dissidência sexual. A década de 1980 intensificou essa relação, especialmente com o surgimento da epidemia de HIV/AIDS. O corpo infectado, contaminado, tornou-se metáfora recorrente no horror, enquanto o cinema *mainstream* explorava o “pânico moral” associado à sexualidade fora da norma.

Contudo, o cinema de horror não se resume à codificação negativa da diferença. Ele também é um espaço de resistência, reapropriação e entretenimento *queer*.

Quer nos identifiquemos com o horror ou não, o gênero sempre foi sobre nós, desde suas origens literárias até seu *boom* contemporâneo. Mesmo durante a censura do Código Hays, que se estendeu de 1934 a 1968, cineastas simplesmente codificaram personagens como *queer*, usando traços tão óbvios hoje quanto eram para olhos treinados naquela época. Nós somos o que a sociedade teme, mas também somos aquilo pelo que a sociedade se fascina, e o horror reside nesse doloroso ponto de interseção, insistindo simultaneamente no fato de que o monstro deve ser destruído para manter a ordem social, enquanto permanece fixado nele até o último quadro (Allen *et al.*, 2022, tradução nossa)¹⁶.

Nos últimos anos, cineastas LGBTQIA+ têm reivindicado o gênero de forma ainda mais explícita. Filmes como *Jennifer's Body* (2009), *Raw* (2016), *Thelma* (2017) e *Titane* (2021) exploram de maneira aberta os temas do desejo homoerótico, da transformação corporal e da abjeção, tensionando os limites entre o humano e o monstruoso. Aqui, o conceito de abjeção ganha uma dimensão teórica fundamental. Conforme Julia Kristeva¹⁷ (1982) em sua reflexão sobre os

¹⁶ Original em inglês: “whether we identify with horror or not, the genre has always been about us, from its literary origins to its contemporary boom. Even during the censorious Hays Code era, which spanned from 1934 to 1968, filmmakers simply coded characters as *queer* using brushstrokes that are as obvious today as they were to trained eyes back then. We are what society fears, but we are also what society is fascinated by, and horror resides at that painful intersection, simultaneously insisting that the monster must be slain to maintain the social order while remaining fixated on it to the very last frame.”

¹⁷ Embora a reflexão de Kristeva (1982) sobre a abjeção seja aplicada à literatura e, em particular, ao escritor francês Louis-Ferdinand Céline, extrapolamos sua reflexão sobre os “poderes do horror” ao cinema, que não é objeto específico das suas análises. Consultamos a obra traduzida para o inglês, traduzida indiretamente por nós para o português.

“poderes do horror”, o abjeto é interpretado como uma categoria central situada nas fronteiras entre a psicanálise e a estética. Desse ponto de vista o abjeto não é apenas o impuro, mas aquilo que “perturba a identidade, o sistema, a ordem; aquilo que não respeita fronteiras, posições, regras” (Kristeva, 1982, p. 4, tradução nossa). Ao reivindicar essa posição, o cinema *queer* não apenas choca, mas mobiliza politicamente essa perturbação para desestabilizar as fronteiras normativas, reconfigurando o horror como um espaço de empoderamento, liberdade e experimentação identitária.

Portanto, fica claro que a arte funciona como um campo fértil para a projeção e elaboração da experiência *queer*. No entanto, essa relação não se dá apenas através de gêneros estéticos, mas também, e talvez de forma ainda mais intensa, através da devoção a figuras específicas que encarnam essa sensibilidade: os ícones, e especialmente, as divas. A devoção a certas estrelas do cinema, da música e do teatro não é apenas uma manifestação de gosto: ela compõe um dos eixos afetivos mais intensos da cultura *queer*. Dyer (2002b) aponta que essas figuras funcionam como imagens sobre as quais se projeta, se dramatiza e se elabora a experiência da diversidade sexual e de gênero. Daniel Harris (1997), analisando a cultura gay, que aqui pode ser deslocada para *queer*, especialmente a que se desenvolveu nos Estados Unidos nas décadas anteriores ao “*mainstreaming*” da homossexualidade, dedica atenção especial ao simbolismo das divas gays, afirmando que se tratava de um meio simbólico através do qual, principalmente, homens gays puderam dramatizar sua alienação e construir pertencimento.

No cerne da adoração à diva gay não está a própria diva, mas a experiência quase universal de ostracismo e insegurança vivida por homossexuais, que acabou levando ao que poderia ser chamado de esteticismo do desajuste. Isso se refere à exploração, por parte do homem gay, das visões cinematográficas da grandeza de Hollywood para se elevar acima de seus ambientes hostis e, ao mesmo tempo, expressar seu pertencimento a uma sociedade secreta de estetas da alta classe (Harris, 1997, p. 10, tradução nossa)¹⁸.

O foco de Harris na “cultura gay” (e não *queer*) demanda um adendo crítico, pois trata-se de um reflexo de uma dinâmica histórica, observada tanto na produção cultural quanto nos movimentos sociais, em que a pauta e a estética de homens gays cisgêneros (muitas vezes brancos) exerceram uma certa dominância sobre o espectro que hoje compreendemos pela sigla LGBTQIAPN+. Contudo, é possível observar, com base em autores como Doty (1993) e Muñoz (1999), que muitos dos repertórios simbólicos historicamente associados a homens gays – como o culto às divas, a sensibilidade *camp*, que será destrinchada mais à frente, e determinadas práticas de recepção cultural – já operavam, desde o século XX, como recursos compartilhados entre

¹⁸ Original em inglês: “At the very heart of gay diva worship is not the diva herself but the almost universal homosexual experience of ostracism and insecurity, which ultimately led to what might be called the aestheticism of maladjustment, the gay man's exploitation of cinematic visions of Hollywood grandeur to elevate himself above his antagonistic surroundings and simultaneously express membership in a secret society of upper-class aesthetes.”

diferentes sujeitos não-heterocentrados. Esse deslocamento é possível justamente porque “gay culture”, tal como descrita por Harris (1997), funciona como um dos núcleos formadores daquilo que a teoria posterior passou a compreender como sensibilidade *queer*: um campo estético e político que incorpora, mas não se limita a suas origens gays, reorganizando-as como práticas de resistência, afeto e leitura desviada.

A idolatria a essas mulheres, portanto, não se deve, necessariamente, à feminilidade, como poderia indicar uma leitura mais próxima ao senso comum, mas sim ao seu mundo mais elegante, livre e refinado, como espaço de fuga da hostilidade da norma. A diva, nesse processo, troca de lugar com seu público gay, passando a representar uma figura transgressiva e ambígua, que encarnava o poder e a altivez desejados por sujeitos marginalizados, ela torna-se o que poderíamos chamar de uma espécie de totem *queer*. Esse investimento em ícones pop faz parte da construção do que Muñoz (2009) caracteriza como uma utopia *queer* coletiva, “*queerness*¹⁹ ainda não está aqui... *queerness* é uma idealização” (Muñoz, 2009, p. 1, tradução nossa)²⁰. A diva, nesse contexto, encarna esse “ainda não”: uma promessa estética e afetiva de um mundo possível.

Retomando o exemplo de Judy Garland – cuja expressão “Friends with Dorothy” já foi citada como ilustração da criação de linguagens cifradas –, sua figura é central para entender como o ícone transcende a tela e cria um espaço político real. Harris (1997), destaca justamente esse aspecto de Garland, usando seus shows como referência de eventos de comunhão simbólica *queer*: “[...] era como se o fato de nos termos reunido para ver Garland nos desse permissão para sermos gays em público por pelo menos uma vez” (1997, p. 17, tradução nossa)²¹. Assim, observa-se que o culto às divas opera também como fator de coesão comunitária entre pessoas *queer*, que encontravam na figura da estrela um ponto de identificação e reconhecimento mútuo. Nas festas, nos bares, nos fóruns *online*, nos shows e nos rituais caseiros de repetição e devoção, a figura da diva serve como ponto de convergência afetiva.

Analisando os desdobramentos da cultura gay ao longo dos anos, Harris também observa como essa figura da diva se alterou nas décadas seguintes. Passando de trágicas heroínas do cinema hollywoodiano para popstars hiper conscientes de sua própria imagem. Especialmente a partir dos anos 1980, surgem cantoras de música pop especialmente nos Estados Unidos, como Madonna, Cher, Janet Jackson, entre outras, que são elevadas esteticamente ao status de diva gay, e que muitas

¹⁹ O termo “*queerness*” foi mantido em inglês na tradução, como é comum nos estudos *queer* contemporâneos, a fim de preservar sua densidade conceitual e política. Diferentemente de “identidade *queer*” ou “homossexualidade”, *queerness* não se refere a uma categoria fixa de identidade, mas a um campo de possibilidades dissidentes em relação às normas de gênero e sexualidade. Em autores como Judith Butler (1993) e José Esteban Muñoz (2009), *queerness* designa uma sensibilidade, um gesto crítico e, muitas vezes, uma abertura utópica a formas alternativas de existência. Trata-se, portanto, de um conceito que ultrapassa o sujeito individual, operando como força estética, ética e política.

²⁰ Original em inglês: “*queerness* is not here yet... *queerness* is an ideality.”

²¹ Original em inglês: “it was as if the fact that we had gathered to see Garland gave us permission to be gay in public for once.”

vezes acabam por abraçar esse papel de forma consciente. Mais recentemente, outras cantoras como Lady Gaga, por exemplo, já surgem em uma indústria em processo de assimilação da cultura *queer* (o que Harris trata como *mainstreaming* da homossexualidade). Seus trajes extravagantes, seus discursos de orgulho *queer* e sua estética da mutação fazem dela não apenas uma herdeira de Garland, mas uma diva pós-moderna, moldada pela lógica da mídia digital e das performances em tempo real. A diva *queer*, portanto, se reinventa conforme as condições materiais e simbólicas de visibilidade e resistência mudam.

Essa figura da diva pós-moderna nos conduz diretamente ao ecossistema sonoro que ela habita: a música pop. A batida pulsante desse gênero não serve apenas de trilha sonora, mas desempenha um papel arquitetônico na construção dos espaços de sociabilidade *queer*. Assim como o cinema de horror ou os musicais, o ambiente dos clubes noturnos, onde esse gênero predomina, constitui um espaço de sociabilidade *queer* fundamental, em que o corpo, o som e a coletividade se tornam formas de resistência e prazer. O pop, com sua estética performática e suas narrativas de afeto, dor e superação, se torna um campo privilegiado para a estilização *queer* da existência.

Atualmente, inclusive, gêneros e subgêneros musicais têm sido concebidos a partir da cultura *queer*, como reflexo de sua estética e forma de expressão. Um exemplo notável é o *hyperpop*, um micro gênero musical inerentemente *queer* caracterizado por uma abordagem exagerada da música pop, que frequentemente incorpora elementos eletrônicos, distorções sonoras e vocais modulados (Burditt, 2022). Muitos de seus artistas são pessoas *queer*, como Sophie e Dorian Electra, e utilizam do gênero como plataforma para a exploração de suas identidades e sexualidades.

É justamente nesse cruzamento entre música, corpo e desejo que se consolidam os espaços alternativos de integração coletiva – como festas, boates e bailes – enquanto territórios centrais para a cultura *queer*. Mais do que locais de entretenimento, esses espaços funcionam como verdadeiros laboratórios de subjetividade, onde identidades dissidentes são performadas, reconhecidas e celebradas. Esses ambientes não apenas oferecem refúgio em relação aos códigos normativos do espaço público heterocisnormativo, mas também criam formas coletivas de afeto e pertencimento.

Essa potência foi bem sintetizada pelo rapper gay brasileiro Rico Dalasam em uma entrevista concedida em 2015 disponível no site Portal Geledés²², ao afirmar que o protesto *queer* se dá através de festa – “o ‘fervo’ é protesto, [...] é forma de protestar nesse instante e instaurar

²² DALASAM, Rico. O fervero é protesto: conheça Rico Dalasam, o rapper gay que está quebrando tabus. Entrevista concedida a Ivan Longo. Geledés – Instituto da Mulher Negra, 8 jan. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-fervo-e-protesto-conheca-rico-dalasam-o-rapper-gay-que-esta-quebrando-tabus/>. Acesso em: 19 maio 2025.

esse novo tempo de quebra de normatividades”, resumindo a compreensão de que festas *queer* não são meramente recreativas, mas espaços de resistência e reinvenção. Esse fenômeno adquire contornos específicos quando contrastado com o papel do entretenimento na cultura hegemônica, muitas vezes descrito como instrumento de apaziguamento e despolitização.

Na cultura dominante, o entretenimento é frequentemente estruturado segundo a lógica do “pão e circo”, expressão herdada da Roma Antiga (“panem et circenses”) e utilizada criticamente para descrever como regimes mantêm o controle social por meio da oferta de consumo básico e distração. Essa lógica, criticada por autores como Guy Debord e Adorno e Horkheimer, vê na indústria cultural uma máquina de homogeneização que produz espectadores passivos. O “fervo” *queer* subverte essa dinâmica justamente por exigir a implicância do corpo: não se trata de uma audiência assistindo a um espetáculo, mas de uma coletividade que performa o espetáculo. A festa opera, assim, como uma fissura nesse sistema de passividade.

Entretanto, esse potencial transformador do “fervo” não está imune aos processos de captura e assimilação pela lógica do capital. Se, por um lado, o “fervo” *queer* se constitui como espaço de resistência, por outro, sofre um processo de apropriação pela indústria cultural – muitas vezes convertendo a dissidência em nicho de mercado (o chamado *pink money*) – o que, ao longo do tempo, acaba por esvaziar sua potência subversiva. Esse fenômeno, embora tenha ampliado a visibilidade midiática e o patrocínio a eventos, opera frequentemente através de uma “cidadania de consumo” (Sender, 2004), onde a legitimidade do sujeito está atrelada à sua capacidade de compra, transformando pautas políticas em nichos de marketing.

É exatamente sobre essa tensão que Harris (1997) se debruça, explicitando já no título “*The Rise and Fall of Gay Culture*” (que pode ser traduzido por “Ascensão e Queda da Cultura Gay”), o modo pelo qual a cultura gay/*queer* vêm sofrendo uma erosão simbólica com o avanço da assimilação, um processo de domesticação moldado pelo consumo. Assim, é preciso reconhecer a ambivalência desses espaços que, por um lado, são territórios de resistência e imaginação e, por outro, estão sujeitos aos mecanismos de captura cultural que neutralizam seu poder insurgente. Ainda assim, mesmo diante da constante força assimilacionista, esses espaços propiciam grande expressão de desejo e imaginação utópica. Outros três elementos da cultura *queer* se manifestam de forma criativa, intensificada e politicamente simbólica justamente em uma subcultura propiciada, principalmente, por um território de integração coletiva *queer*: os *Ballrooms*.

A subcultura dos *Ballrooms* é uma das expressões mais complexas e ricas da criatividade *queer* e existe até os dias de hoje, vide exemplos citados posteriormente no **Capítulo 2**. Constitui-se em um estilo de vida formado em Nova York em meados dos anos 1980, impulsionado por homens gays e, principalmente, por mulheres trans negras e latinas. Em resposta

à exclusão sistemática de espaços sociais, inclusive dentro do próprio movimento LGBTQIAPN+ branco e hegemônico, essas comunidades criaram um sistema de acolhimento, pertencimento e afirmação coletiva em três elementos principais (Bailey, 2013): o sistema de gênero, as *Houses* (Casas) e os eventos de competição (bailes). As casas funcionavam como unidades familiares, principalmente levando em conta que muitos de seus membros não tinham família por terem sido expulsos de casa, e transcendiam as noções heteronormativas de família. Os bailes funcionavam como um desfile competitivo de acordo com uma série de categorias muito frequentemente relacionadas à estéticas de identidade de gênero, e classe social. Por vezes, a dança também era utilizada na competição, e é, inclusive, nesse contexto que surge o *voguing*, estilo de dança caracterizado por movimentos provenientes das poses de modelos em fotos de revistas de moda que, nos anos 1990, ficaram mais conhecidas na cultura popular com a música “*Vogue*” da cantora Madonna.

O *voguing* é, aliás, um ponto central de tensão que permite revisitar a discussão sobre assimilação e *pink money* feita anteriormente, já que a popularização massiva do *voguing* por Madonna em 1990 foi um marco de visibilidade, mas é frequentemente lida criticamente como um ato de extrativismo cultural. Como aponta a teórica bell hooks (1992), especialmente ao analisar o fenômeno cultural do documentário *Paris is Burning*, lançado também em 1990 e que oferece um retrato da cultura de *Ballroom* nova-iorquina, a celebração hegemônica dessas práticas por audiências brancas, muitas vezes, esvazia seu conteúdo político-racial, transformando a resistência em estilo. A realidade material das mulheres trans negras e latinas que criaram a cultura – muitas das quais viviam na pobreza extrema, como a série de TV estadunidense *Pose* (2018-2021) dramatiza – não se alterou, mas a forma de arte foi assimilada pela indústria pop, beneficiando a estrela (branca e rica) que a “descobriu”.

Embora seja difícil especificar uma origem exata para essa subcultura de bailes, especialmente por serem fruto de uma trajetória de desdobramentos de práticas de socialização LGBTQIAPN+, negra e imigrante nos subúrbios de Nova York, sabe-se que a fagulha para a sua formação, tal como existe até nos dias de hoje, deu-se a partir de bailes de máscaras do final do século XIX onde, através de fantasias, já ocorriam práticas de “travestismo”, bem próximas ao que mais tarde seria nomeado como “*drag queen*” (Santos, 2018). Nos anos seguintes, embates raciais levariam à formação dos *Ballrooms*, que eram fomentados e voltados, mais especificamente, para a comunidade negra e latina de Nova Iorque.

Os bailes funcionam como espaços de celebração e competição performativa, organizados por categorias que desafiam normas de gênero, classe, raça e sexualidade. Cada participante representa sua casa na competição, e cada casa é liderada por “mães” e “pais”, que, como mencionado, oferecem suporte emocional, social e até material aos seus membros. As

categorias nas quais se compete – como *runway*, *realness*, *face*, *vogue*, *body*, *bizarre*, entre outras – envolvem estilos, posturas, narrativas de vida e estratégias de expressão individual e coletiva.

Mais do que mera “imitação”, essas categorias envolvem a performance de uma encarnação utópica. Se nos anos 1940, as divas do cinema serviam como refúgio simbólico (o “esteticismo do desajuste”, como visto em Harris [1997]), no *Ballroom* essa relação ganha um corpo performático, possibilitando que os participantes encarnem essas divas, ainda que por alguns minutos em uma passarela. O *realness*, em especial, é a própria “promessa estética” de Muñoz (2009) levada ao palco. É uma forma de criticar e subverter as normas sociais de gênero, classe e raça. Bailey (2013) explica que o *realness* é central para o funcionamento dessa subcultura por permitir que participantes *queer*, racializados e de classes populares experimentem, mesmo que temporariamente e “performativamente”, os privilégios sociais que normalmente lhes são negados.

Nesse sentido, através de subcategorias como *Executive realness*: parecer um homem cisgênero, branco e rico de *Wall Street*; *Schoolboy/schoolgirl realness*: parecer um estudante “comum”; *Butch queen realness*: homens gays que performam uma masculinidade tradicional convincente; *Female figure realness*: pessoas AMAB²³ que performam perfeitamente o papel de uma mulher cisgênero; *realness* constitui uma prática política e subversiva: ao mesmo tempo em que reafirma os valores normativos (ao tentar imitá-los), também os expõe como construções performáticas, desestabilizando sua naturalidade aparente²⁴. A palavra, que em uma tradução literal para o português poderia remeter ao sentido de autenticidade e/ou credibilidade, na verdade, vai além de uma simples menção à habilidade de um participante de soar convincente em sua performance, mas, como afirma Shon Faye (2016, tradução nossa)²⁵, é “um disfarce tragicômico do abismo entre o que está a ser emulado e o que está ausente (nomeadamente justiça racial, igualdade e segurança)”.

Essa lógica do “disfarce tragicômico”, revela uma tensão entre camuflagem e exagero, o que torna o *realness* tão profundamente *queer*. Ainda que, a princípio, as categorias sugiram uma ideia mais próxima a uma mimese, não se trata de uma reprodução neutra, mas de uma espécie de caricatura intensificada da figura social em questão, o que expõe o próprio modelo que

²³ Sigla para *Assigned Male At Birth*, ou seja, “atribuído como homem ao nascer”, pois nessa categoria poderia performar tanto homens cis – que se identificam com o gênero homem, que lhes foi atribuído em seu nascimento, quanto mulheres trans – que embora tenha sido atribuída ao gênero homem em seu nascimento, não se identifica como tal. SWARTHMORE COLLEGE. Terminology – Gender & Sexuality Center. Disponível em: <https://www.swarthmore.edu/gender-sexuality-center/terminology>. Acesso em: 20 maio 2025.

²⁴ Ver PIRES, G. M. A representação de identidades dissidentes na série de TV Pose: o socioleto *queer* nas legendas para o português. 2022. 72 f. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Tradução) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/34514>. Acesso em: 29 maio 2025.

²⁵ Original em inglês: “a tragicomic disguise of the chasm between what is being emulated and what is absent (namely racial justice, class equality and safety)”

está a ser emulado como algo construído e instável. Pires (2022), ao comentar a tradução audiovisual em legendas para o português da série *Pose* (2018-2021), observa que o termo *realness* seria intraduzível para o português, pois não há uma palavra correspondente capaz de abarcar essa dicotomia. Essa lacuna linguística reforça a capacidade da cultura *queer* não apenas de se apropriar da linguagem, mas de reinventá-la.

É nesse jogo entre autenticidade encenada e artifício deliberado, performado principalmente através do *realness*, que se inscreve o *camp*: uma sensibilidade *queer* baseada, principalmente, na lógica do exagero. O *camp*, nesse contexto, permeia toda a estrutura dos *balls*, das categorias, às performances, das narrativas dramatizadas aos figurinos exagerados – maquiagem marcada, saltos altíssimos – e tudo isso é celebrado como virtude.

Apesar de se manifestar de forma particularmente exuberante na subcultura de *Ballroom*, o *camp* permeia a cultura *queer* como um modo de expressão homossexual desde o fim do século XIX (Mazzei, 2007). Dyer (2002b) é categórico ao afirmar que o *camp* deriva de uma perspectiva *queer* sobre o mundo, em forte consonância com Susan Sontag que, em 1964, publicou o ensaio *Notes on Camp*, fazendo uma descrição detalhada do *camp* enquanto um fenômeno estético associado a um gosto típico dos homossexuais. A autora popularizou o termo na academia ao defini-lo como “uma visão de mundo em termos de estilo – mas um tipo particular de estilo. É o amor pelo exagerado, pelo ‘estranho’, pelas coisas-serem-o-que-não-são” (Sontag, 1964, p. 279, tradução nossa)²⁶. Sendo assim, a palavra *camp* confere a algo uma espécie de qualidade(s) que pode ser manifestada de forma visual ou verbal – “existem filmes, roupas, móveis, músicas populares, livros, pessoas, prédios, etc. que são *camp*” (Sontag, 1964, p. 277, tradução nossa)²⁷.

Contudo, devem ser feitas ressalvas quanto à descrição de Sontag, que coloca o *camp* como uma sensibilidade puramente estética e esvaziada, chegando a afirmar que é “[uma sensibilidade] desengajada, despolitizada – ou pelo menos apolítica” (Sontag, 1964, p. 277, tradução nossa)²⁸. Essa perspectiva é criticada, inclusive, por Mazzei (2007), que afirma que a estética *camp* serviu, e ainda serve como uma estratégia para afirmar a presença e participação nos espaços sociais. Harris (1997) parece ir pelo mesmo caminho, pois enxerga o *camp* como uma abordagem estética emergente da inadequação social vivida por sujeitos gays, especialmente em contextos de repressão e marginalidade. Para ele, o exagero performático e o gosto pelo artifício não são apenas preferências estilísticas, mas formas de transformar a exclusão em linguagem simbólica – um desvio deliberado da norma que encontra no teatral sua força de afirmação. Fábio

²⁶ Original em inglês: “a vision of the world in terms of style – but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the “off,” of things-being-what-they-are-not.”

²⁷ Original em inglês: “There are “campy” movies, clothes, furniture, popular songs, novels, people, buildings.”

²⁸ Original em inglês: “disengaged, depoliticized – or at least apolitical.”

Cleto (1999), organizador da coletânea *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, aprofunda-se ainda mais ao apontar em sua introdução que o *camp* é uma forma de linguagem cifrada, utilizada por sujeitos *queer* por causa da necessidade de reconhecimento e comunicação clandestina para com seus pares.

A este ponto, já fica claro que todos os elementos possíveis de observar na cultura *queer* não se dão isoladamente, pelo contrário, são todos inseridos em um grande entrelaçamento. A construção de linguagens não seria diferente, a palavra, nesse contexto, é matéria viva da cultura *queer*. Assim, o último elemento a ser utilizado nessa descrição analítica sobre a cultura *queer* é manifestado de muitas formas, mas, principalmente, através da linguagem – o aspecto da expressão de gênero e sexualidade fluida. Essa fluidez pode ser enxergada não só como mais um aspecto que caracteriza a cultura *queer*, mas como aquele que atravessa e sustenta todos os outros, como um eixo performativo que conecta o modo como sujeitos *queer* se constroem e se reconhecem através da linguagem, do estilo, da arte e da convivência.

Esse aspecto está presente na forma pela qual sujeitos *queer* se expressam em todos os níveis e interação entre si. Está nas expressões do léxico *queer* que, muitas vezes, brincam com o masculino e o feminino. É o que se vê nas categorias dos *Ballrooms*, que brincam com os estereótipos de gênero; na estética *camp* como uma marca de uma consciência de que o gênero é uma encenação. E, até mesmo, na questão da diva gay que, em muitos casos, foram elevadas a esse status justamente por serem imagens em metamorfose, um espelho da experiência *queer* do não caber e de construir-se. Sendo assim, retomando a teoria *queer* e, em especial, o conceito de performatividade de gênero de Judith Butler, entende-se que a linguagem aqui nada mais é do que performance, não no sentido de uma encenação teatral, mas como um modo de existir, de colocar o corpo.

1.2.1 A Cultura *Queer* no Brasil

Para comentar como a chamada cultura *queer* se expressa no Brasil, é necessário situá-la politicamente. Até mesmo porque a especificidade da cultura produzida por indivíduos *queer* no Brasil é marcada, fundamentalmente, por um paradoxo de extrema violência e, simultaneamente, intensa presença cultural. Como apontam Ferreira e Sacramento (2019), o movimento por direitos LGBTQIAPN+ no Brasil eclode na década de 1970, durante o período mais repressivo da ditadura militar. Esse contexto de violência estatal, contudo, não foi superado com a redemocratização. Pelo contrário, ele se transmutou em violência civil: ainda atualmente, o Brasil é o país onde ocorrem mais assassinatos de pessoas LGBTQIAPN+ em todo o mundo²⁹.

²⁹ A informação é de um registro realizado pela Rede Trans Brasil, mencionado em matéria da Folha de S. Paulo. LUCCA, B. Brasil é o país que mais mata trans pelo 16º ano, com 105 homicídios em 2024. **Folha de S. Paulo**, 2025. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2025/01/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-trans-pelo-16o-ano->>

Essa informação sobre a violência é crucial, pois define a tensão política que marcou a formação do movimento e moldou as próprias táticas de resistência. Peter Fry, no prefácio da obra *Além do Carnaval* de James N. Green, descreve essa tensão fundamental: a esquerda tradicional “marxizante” (de linha marxista) pregava que a vitória da “luta maior” (o socialismo) resultaria “inexoravelmente no fim da opressão das assim chamadas ‘minorias’” (1999, p. 9), desqualificando os movimentos identitários como “luta menor”.

Essa cisão é o ponto de partida para a análise de João Silvério Trevisan (2018) em *Devassos no Paraíso*, publicado originalmente em 1986. Trevisan argumenta que a esquerda tradicional, presa em sua própria homofobia e moralismo, foi incapaz de compreender o potencial político radical do *desbunde*. O *desbunde*, que pode ser aproximado da performance de gênero, do exagero *camp*, da celebração do corpo, característicos da performatividade *queer* era visto por essa esquerda apenas como “alienação” ou “decadência burguesa”, e não como uma tática de resistência válida.

É precisamente essa tensão que James N. Green (1999) documenta historicamente ao demonstrar como as primeiras organizações de afirmação homossexual emergiram de um “socialismo de viés mais libertário”. Esses grupos se recusavam a subordinar a “luta menor” e tentavam construir pontes, muitas vezes tensionadas, entre a crítica ao capitalismo e a afirmação da identidade sexual.

O exemplo máximo dessa articulação política que tentava construir pontes foi o jornal *Lampião da Esquina* (1978-1981). Nascido dessa “ala libertária” e contando com intelectuais como o próprio Peter Fry entre seus fundadores, o *Lampião* não era um panfleto “sério” no sentido marxista tradicional. Pelo contrário, ele utilizava o humor, a ironia e o “estilo ‘leve’, malicioso e espalhafatoso” como armas políticas sofisticadas para disputar narrativas e criar um senso de comunidade. O jornal funcionava, na prática, como um “contra-público”, criando e validando uma linguagem política *queer* brasileira que não opunha o “fervo” à “luta”, mas os entendia como parte da mesma estratégia de resistência à ditadura.

Essa tensão histórica ajuda a explicar a forma paradoxal como a cultura *queer* sempre ocupou as mídias brasileiras. Como aponta Pires (2022), essa presença foi marcada por figuras como Vera Verão (Jorge Lafond) nos anos 1990, que, embora trouxesse visibilidade, o fazia pela via da “caricatura” e do “cômico estereotipado”. Historicamente, essa foi uma das poucas táticas de acesso ao *mainstream*. Green (1999, p. 27), por exemplo, já analisava como figuras “femininas e efeminadas”, de João do Rio a Clodovil e Rogéria, alcançavam uma certa “aceitação popular” precisamente por cumprirem uma função específica: elas “desconcertam o sistema de gêneros,

rigidamente definido”. Elas servem, nas palavras do autor, como “um parâmetro contrastante, representando um modelo divertido, mas inapropriado, não para ser imitado” (1999, p. 26).

À luz da análise de Trevisan (2018), a figura de Vera Verão pode ser lida de forma mais complexa. Ela não é apenas uma caricatura, mas a herdeira política da tática do desbunde. Pois utiliza a própria performance abjeta e o exagero como a única tática viável para ocupar o *mainstream* e afirmar uma presença dissidente em um contexto de violência contínua.

Essa tática de resistência, que mistura performance, humor e política, evidencia a profunda conexão da cultura *queer* brasileira com suas próprias referências, como o Carnaval, o brega e o humor popular. Embora haja, de fato, uma grande dominação da cultura estadunidense, é nessa mistura com as raízes locais que a dissidência brasileira cria suas formas mais originais.

Nenhuma produção cultural exemplifica essa especificidade de forma mais potente do que a criação de um léxico próprio: o Pajubá, o qual mencionamos na seção 1.2. Comumente classificado como um dialeto, o Pajubá foi criado e difundido, principalmente, por travestis, mulheres trans e homens gays negros. Consiste em uma mistura de algumas línguas como o francês, línguas indígenas e o iorubá – idioma originado no continente africano e utilizado nos dias de hoje em religiões de matriz africana –, além do próprio português brasileiro.

Traçando sua origem, as autoras Nascimento, Mariano e Santos (2021) comentam que a formação desse léxico nasce, justamente, da conexão entre a comunidade *queer* e as religiões que utilizam o iorubá em seus rituais religiosos, pois ambas são comunidades em posições subalternizadas. Netto Junior (2018), também citado pelas autoras, é mais específico ao explicar que essa conexão que possibilitou a criação do Pajubá se deu também pelo fato de que havia aproximação de homossexuais em terreiros de Candomblé, uma das religiões que utiliza o iorubá, graças ao acolhimento que recebiam nesses espaços.

Acolhimento esse que não necessariamente representava um simples ato de tolerância passiva, mas como a base de uma aliança política contra-hegemônica justamente por essa posição subalternizada de ambas comunidades. Historicamente, tanto o *povo-de-santo* (visto como ‘macumba’ ou ‘bruxaria’) quanto as dissidências de gênero (especialmente travestis, vistas como ‘pecado’ ou ‘perversão’) eram demonizados e perseguidos pela mesma estrutura moral cristã-colonial. O terreiro, portanto, não era apenas um espaço de ‘aceitação’, mas um território de reconhecimento mútuo e *quilombismo*³⁰.

³⁰ Termo cunhado por Abdias do Nascimento (1980). Para Nascimento, o quilombismo não era apenas o ato histórico de fuga, mas um projeto político e cultural de recriação de uma sociedade negra autônoma, em oposição ao modelo colonial. Lélia Gonzalez (1984), em diálogo com essa ideia, também analisou as formas de resistência cultural negra (como o Candomblé) como recriações modernas de quilombos. Outro termo, “aquilombamento”, é muito utilizado hoje por movimentos sociais para descrever a ação de criar esses espaços de resistência. Mais recentemente, Tatiana Nascimento, propôs a articulação desse termo com a dimensão *queer*, propondo o termo “Cuírlombismo” (Alegre, 2018).

Esse léxico, assim como os exemplos que mencionamos da cultura *queer* estadunidense, é originalmente utilizado como linguagem secreta, inclusive, em iorubá, a palavra Pajubá significa segredo (Nascimento, Mariano e Santos, 2021). Trata-se, portanto, de uma linguagem que opera simultaneamente como disfarce e revelação: ela protege quem fala, codificando sentidos em ambientes de risco, mas também afirma pertencimento e identidade entre pares, ativando uma memória coletiva marcada pela resistência de corpos dissidentes à norma linguística, racial e de gênero.

O vocabulário inclui tanto termos que remetem mais diretamente à sua origem afro-brasileira – como o termo “picumã” (originalmente, significa “cabelo humano”, mas é muito utilizado para se referir, especificamente, ao cabelo de mulheres trans e travestis ou perucas em geral) –, quanto palavras que remetem ao português comum – como “babado” (acontecimento qualquer, podendo tanto ser tanto bom como mau) –, ou também palavras advindas de outros idiomas, além do próprio iorubá, como a palavra *close*, advinda da língua inglesa, e no pajubá (pronunciada como *clôse*) utilizada, comumente, no sentido de chamar a atenção de forma impactante ou se destacar (dar *close*, fechar *close*). Além disso, o pajubá opera com alguns simples deslocamentos de uso, com o gênero, por exemplo, a palavra “amiga”, especificamente declinada no gênero feminino, pode ser utilizada como tratamento entre homens gays, mesmo que não se identifiquem como mulheres. Algumas dessas expressões foram catalogadas em dicionários próprios como o *Aurélia: A Dicionária da língua afiada* (Vip e Libi, 2006), e o *Pequeno Vocabulário Pajubá Palmense* (Rodrigues e Andrade, 2023).

Essa criação de códigos, no entanto, é constantemente ameaçada por um processo de assimilação. Assim como observado na apropriação do *voguing* pela indústria pop norte-americana, o Pajubá tem passado por uma rápida popularização, especialmente através das redes sociais e da publicidade. Essa exposição, contudo, produz um esvaziamento de seu potencial político. Não é incomum observar o uso de palavras e expressões típicas da comunidade *queer* que, pertencentes ao Pajubá ou não, são utilizadas em campanhas publicitárias de marcas famosas, que não necessariamente tenham um impacto social/político relevante³¹. A popularização não desfez a hierarquia social que propiciou seu surgimento, tampouco as colocou em posição de prestígio, sendo mais uma espécie de modismo linguístico. Entraremos mais nesse aspecto no

³¹ Wynn (2018) descreve esse fenômeno em seu vídeo-ensaio denominado “Opulence | Contrapoints” como “*Trickle-Up Linguistics*” (podemos traduzir como Linguística de Gotejamento), isto é, a circulação ascendente de práticas linguísticas originadas em comunidades marginalizadas que são posteriormente apropriadas por circuitos culturais dominantes, muitas vezes esvaziadas de sua dimensão política. De acordo com a ensaísta, no que tange à cultura *queer* essas expressões ascendem gradativamente na pirâmide social, sendo apropriadas inicialmente por grupos gays brancos e, por fim, pelo público heterossexual e cisgênero hegemônico. Ademais, ela ressalta que esse movimento de popularização costuma culminar na diluição do significado original ou do contexto histórico inerente aos termos, transformando um mecanismo de resistência em um mero artifício retórico, muitas vezes utilizado com a mera intenção de ser cômico.

Capítulo 2.

Quanto à sensibilidade *camp* enquanto linguagem *queer* no Brasil, ela encontra seu palco histórico em tradições populares como, por exemplo, o Carnaval. Longe de ser apenas uma festa onde o “exagero é regra”, o Carnaval funciona como um complexo espaço de “transgressão autorizada”, onde as fantasias quase sempre desafiam as normas tradicionais do bom gosto e, por vezes, as categorias de gênero também. Como analisa Green (1999), o evento permite a suspensão temporária das normas, abrindo espaço para práticas de transformismo³² (o uso de indumentária e adereços do gênero oposto).

Contudo, Green aponta que essa transgressão opera de forma diferente para sujeitos distintos:

Homens considerados heterossexuais podem tomar vestidos, bijuterias e maquiagem emprestados de suas esposas, namoradas, mães ou irmãs, vestir-se como uma mulher por um dia de folia e participar de uma exploração lúdica sobre seus próprios conceitos de gênero, mas essa incursão pelo universo feminino é temporária. A transgressão deles está limitada aos símbolos de gênero superficiais da sociedade. [...] Depois da quarta-feira de cinzas, voltam para suas famílias e seus amigos, sua rotina diária e seu comportamento e roupas socialmente adequados. Por sua vez, para muitos homossexuais brasileiros, o carnaval, mais do que significar um ato de inversão, propicia a oportunidade para uma intensificação de suas próprias experiências como indivíduos que transgridem papéis de gênero e fronteiras sexuais socialmente aceitáveis o ano inteiro (Green, 1999, p. 334-335).

É nesse momento que a estética *camp* se torna uma ferramenta política explícita. A celebração do “exagero”, do “artificial” e do “mau gosto” (o *brega*), que ecoa em movimentos artísticos como a Tropicália, funciona como uma tática de *desbunde* que desafia não só as normas de gênero, mas também o “bom gosto” da elite cultural.

Essa potência subversiva encontrou seu terreno mais fértil na música, que historicamente funcionou como um canal vital para a expressão *queer* no Brasil, atravessando gerações. Na MPB, figuras como Ney Matogrosso – talvez o melhor exemplo dessa estética do exagero –, Cássia Eller e Cazuza marcaram a cena com performances que desafiavam as expectativas de gênero, muitas vezes lidando com a censura.

Mais recentemente, essa expressão *queer* tem se reconfigurado de forma particularmente intensa em outros gêneros como o funk, o pop brasileiro e o rap. Artistas como a *drag queen* Pabllo Vittar e Liniker, que é travesti, não só se utilizam da música como espaço de

³² Embora James Green (1999) utilize o termo 'travestismo' em sua análise histórica, refletindo a nomenclatura médica e policial comum à época, considera-se mais adequado o uso de “transformismo” para designar a prática estética e performática de se montar. A escolha visa evitar as conotações patologizantes e criminalizantes historicamente associadas ao termo 'travestismo' (frequentemente tipificado como 'desvio' ou crime de 'falsa identidade'), como o próprio Green comenta em sua obra. Além disso, tal distinção é fundamental para não confundir a performance artística com a identidade de gênero, para a qual o termo político e identitário contemporâneo adequado é “travestilidade” (Nascimento, 2021).

expressão cultural *queer*, como ainda conseguem ocupar o *mainstream*, mesmo diante de um contexto de opressão. Em oposição ao caso de Vera Verão, citada anteriormente, essas artistas de fato são enxergadas e reconhecidas como tal e não como apenas uma caricatura cômica. Este é um fenômeno muito diferente do observado na cultura *queer* estadunidense, em que a maioria das divas gays não necessariamente se identificam com alguma categoria *queer*. O sucesso de Pabllo Vittar no Brasil, inclusive, é, particularmente, singular em comparação com o cenário dos Estados Unidos, onde *drag queens* não só são um alvo frequente de pânico moral pelos setores conservadores, mas muito dificilmente atingem esse nível de sucesso comercial (Pepe, 2023).

Essa vocação brasileira para a resignificação se manifesta de forma mais potente na (re)invenção de identidades locais, sendo a mais original a identidade travesti. Esta não deve ser lida como um sinônimo local de “mulher trans”, mas sim como uma epistemologia própria, um projeto político sul-americano que recusa ativamente os modelos de identidade higienizados e binários importados do Norte Global. As pessoas que se identificam dessa forma – embora se reconheçam no feminino e requeiram “ela/dela” como pronomes de tratamento – o fazem na busca por uma identidade menos higienizada que o termo “mulher trans” pode, por vezes, carregar. Coincidentemente, trata-se de um termo que, a princípio, era utilizado de forma pejorativa contra a população trans e, assim como o termo *queer* no inglês, passou por um processo de apropriação e resignificação. Intelectuais como Leticia Nascimento (2021) e Amara Moira (2016) articulam a travestilidade como uma identidade que se constrói, orgulhosamente, na ambiguidade e no enfrentamento direto da violência e da marginalidade (como a prostituição, por exemplo). A *travestilidade* é, dessa forma, uma produção cultural e teórica do Brasil que desafia a linguagem cisnormativa global, resignificando uma injúria em arma política.

Outras injúrias como bicha e sapatão passaram pelo mesmo processo de resignificação, e foram adotadas como identidades. Em destaque, existe a figura da bicha preta, termo especialmente resignificado por sujeitos negros como afirmação política e afetiva que carrega um histórico de exclusão múltipla – negra e afeminada. Enquanto em certos espaços mais embranquecidos da comunidade LGBTQIAPN+ a fluidez pode ser celebrada como estilo ou liberdade individual, para a bicha preta ela é, muitas vezes, motivo de violência, ridicularização e hipervisibilidade punitiva, sendo frequentemente alvo de políticas públicas excludentes e de uma mídia que reforça estereótipos negativos (Andrade, 2021). Contudo, é justamente esse contexto de exclusão que, em muitos casos, impulsiona a produção de uma estética e uma linguagem de resistência. Assim, as bichas pretas, juntamente às mulheres trans e travestis, muitas vezes são vanguarda na criação de códigos de sociabilidade e léxicos (como o Pajubá ou o *Ballroom* nos Estados Unidos) que são essenciais para a sobrevivência e para a construção de um valor próprio e político a partir da abjeção imposta.

Com isso, nota-se que a apropriação e ressignificação de injúrias é um processo central no desenvolvimento da cultura *queer*. O irônico é que, apesar da semelhança entre os processos com os termos *bicha* e *travesti* no português e o termo *queer* no inglês, como discutido na seção 1.1, esse último possui uma circulação como identidade vivida no Brasil bastante restrita. Portanto, embora tenhamos optado por utilizar o termo *queer* em toda a discussão teórica realizada no presente trabalho por uma questão prática, é importante ressaltar como diferentemente de países anglófonos, onde *queer* é frequentemente usado como termo guarda-chuva para identidades não normativas, no Brasil dificilmente pessoas se apresentam socialmente como “*queer*”. Por vezes, em âmbitos sociais, o termo acaba atrelado excessivamente à figura do homem gay cisgênero, apagando outras dissidências. Obviamente, isso não significa que o Brasil não produza “vivências *queer*” – no sentido de vivências dissidentes e antinormativas –, mas que essas vivências frequentemente não se reconhecem nessa palavra, que ainda soa estrangeira e distante da realidade popular.

1.3 A Literatura *Queer*

A literatura enquanto prática simbólica e objeto de estudo ocupa um lugar central na constituição e na problematização das normas sociais e culturais. Desde sua consolidação como disciplina acadêmica, os estudos literários vêm sendo atravessados por diferentes paradigmas teóricos – do formalismo ao estruturalismo, do pós-estruturalismo aos estudos culturais – que expandiram sua compreensão para além da estética, entendendo o texto literário como campo de disputas ideológicas e de construção de subjetividades.

Definir o que seria uma literatura *queer* (ou literatura LGBT) é uma atividade bastante complexa. Segundo o professor e pesquisador Dennys Silva-Reis, “existe uma classificação que considera literatura LGBT apenas quando há uma união inseparável entre autoria e temática.” (2024b, p. 113); apesar disso, muitas vezes a associação entre literatura e o *queer* parte de uma análise temática, em que se consideram como tal as narrativas que abordam com determinada evidência as experiências e as vivências de sujeitos *queer*.

A partir da revisão promovida pela teoria *queer*, compreende-se que essa literatura emerge como uma proposta tanto estética quanto política. Essa perspectiva rompe com a recepção crítica anterior à década de 1990, que tendia a enquadrar temas homossexuais em moldes simbólicos ou patológicos. Até então, obras como as de Oscar Wilde ou Virgínia Woolf eram lidas sob o véu da estética ou da biografia, em um processo de despolitização que a crítica *queer* viria a contestar.

O homoerotismo, por exemplo, era uma lente bastante utilizada nas críticas literárias anteriores à teoria *queer*. Seja entendido como expressão artística ou como objeto de análise crítica, ele possui uma trajetória complexa e multifacetada que atravessa séculos, manifestando-se de maneiras sutis ou explícitas, a depender do contexto histórico e cultural. Apesar de existirem múltiplas definições desse conceito que, muitas vezes, não se referem, especificamente, à atividade sexual em si, e sim ao tema homossexual em um nível mais amplo, observa-se que seu valor está muito mais centrado na estética. Jurandir Freire Costa (1992, p. 77) destaca esse sentido amplo afirmando que “o grupo das práticas homoeróticas ultrapassa a extensão e a significação habituais do conceito de homossexualidade”. Martin Green, abordando a mesma amplitude, destaca a centralidade no valor estético:

Refiro-me a livros cujo valor principal é a beleza, a virtude, o charme de homens jovens, jovens por autodefinição e pouco dispostos a amadurecer; ainda que tal beleza, virtude etc., muitas vezes se expressem por meio de um estilo, uma sagacidade insolente, um desafio à realidade, que parece não ter nada a ver com sexo. Em uma palavra, quero dizer dandismo (Green, 1982, p. 393, tradução nossa)³³.

Nesse contexto, o homoerotismo era mais tolerado como “ambiguidade” estilística do que aceito como expressão legítima de identidades sexuais alternativas. Como observa Jonathan Dollimore em *Sexual Dissidence* (1991), a crítica literária moderna lidava com o homoerotismo, muitas vezes, pela via do “*displacement*” (deslocamento, conceito emprestado da psicanálise), isto é, deslocando o conteúdo sexual para fora do campo da política, reduzindo-o a expressão subjetiva ou a metáfora moralizante.

Assim, o surgimento da literatura *queer* como campo crítico e criativo se dá em diálogo com os estudos *queer* e com a crítica feminista. Lugarinho (2001)) aponta a importância do pós-estruturalismo e da pós-modernidade e, em especial, das contribuições de Foucault e Derrida para que a discussão sobre sexualidade fosse incluída na agenda acadêmica dos estudos literários.

Shawna Lipton (2016) comenta como os críticos literários gays e lésbicos enfrentavam a exclusão de autores gays e lésbicos no cânone literário desde os anos 1970, pois não havia espaço para discussão sobre a identidade individual dos autores. Essa discussão, contudo, era essencial para esses críticos, tendo em vista que os estudos gays e lésbicos, anteriores aos estudos *queer* tinham a representação homossexual como uma preocupação central. Nos anos 1980 e começo dos anos 1990, com a emergência da teoria *queer*, surge a necessidade de uma crítica literária *queer*.

Assim como a crítica gay e lésbica, a crítica literária *queer* coloca a sexualidade no centro da interpretação textual: mas os leitores *queer* rejeitam a suposição de

³³ Original em inglês: “I mean books whose main value is the beauty, virtue, charm, of young men, young by self-definition and unwilling to mature; though such beauty, virtue etc., often express themselves by the means of a style, an insolent wit, a defiance of reality, which seems to have nothing to do with sex. In a word, I mean dandyism.”

que existe uma identidade sexual estável, seja na representação dessa sexualidade no texto ou para o autor do texto. A crítica literária *queer* analisa as representações da sexualidade que não se enquadram em um sistema binário hetero/homossexual, reconhecendo uma pluralidade de desejos e identificações sexuais. Os estudos literários *queer* examinam temas sexuais na literatura, mas não procuram definir essas representações da sexualidade como homossexuais ou heterossexuais. Em vez disso, a crítica literária *queer* usa a sexualidade como uma forma de confundir as expectativas normativas sobre a subjetividade (Lipton, 2016, p. 6, tradução nossa)³⁴.

Assim, é crucial destacar que a crítica *queer* não se limita ao conteúdo temático. Pelo contrário, como a própria autora sugere ao final do trecho, o foco recai sobre a maneira pela qual a sexualidade é utilizada para “confundir expectativas normativas”, ou seja, como a forma literária é tensionada.

Nodari (2019) comenta o modo pelo qual, a partir dos anos 2000, começa a ser recorrente a presença do termo “literatura *queer*” em textos teóricos, embora sua definição ainda fosse pouco clara. Claudia Patricia Giraldo, em seu artigo *Qué es la literatura queer: las compilaciones de literatura queer, gay y lésbica* (2009), examina diversas coletâneas e antologias publicadas como literatura *queer*, gay e lésbica na América Latina, na tentativa de localizar as principais definições de literatura *queer* ou literatura gay e lésbica. A autora observa uma distinção, ainda que não homogênea, entre as literaturas classificadas como gay e lésbica e as classificadas como *queer*, sendo que as primeiras parecem buscar uma possibilidade de inclusão na normatividade – tendência assimilacionista –, e as segundas colocam-se em oposição radical à norma, abordando histórias e personagens não essencializados com tensões, desejos e prazeres múltiplos. A ensaísta também comenta que muitas das antologias classificadas como gays seriam mais bem descritas como “antologias de literatura da homofobia” (Giraldo, 2009, p. 2, tradução nossa)³⁵³⁶.

Valéria Brisolara (Brisolara, 2024, p. 105), discutindo sobre o que define uma tradução *queer*, faz um comentário que pode ser aproximado a esse debate:

Outro aspecto relevante é questionar se uma obra que tem, por exemplo, uma personagem gay que é vitimizada e sofre por sua condição, apresentando críticas a sua orientação sexual, poderia, ou até mereceria, ser considerada *queer*. Nossa

³⁴ Original em inglês: “Like gay and lesbian criticism, *queer* literary criticism puts sexuality at the center of textual interpretation: but *queer* readers reject the assumption that a stable sexual identity exists, either within the text’s representation of sexuality, or for the text’s author. *Queer* literary criticism analyzes depictions of sexuality that do not fit within a hetero/homosexual binary, recognizing a plurality of sexual desires and identifications. *Queer* literary scholarship examines sexual themes in literature but does not seek to define these representations of sexuality as homosexual or heterosexual. Rather, *queer* literary criticism uses sexuality as one way to confound normative expectations about subjectivity.”

³⁵ Original em espanhol: “antología de literatura de la homofobia”.

³⁶ Ver ALVES, R. G. “Fresco, elas gritavam”: tradução *queer* comentada de um trecho da novela Pela Noite, de Caio Fernando Abreu. 2022. 52 f. Monografia (Trabalho de conclusão do curso de Tradução) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/34535>. Acesso em: 16 maio 2025.

literatura já possui diversos exemplos de obras assim, assim como obras em que os personagens têm suas características reduzidas a sua questão sexual e que talvez também não possam ser tomadas como *queer*. Isso não significa dizer que a temática de um texto *queer* seria sempre positiva, mas sim que os personagens, por exemplo, ou suas caracterizações ou falas, merecem ter mais nuances, como pessoas e não serem reduzidos e criticados meramente por sua orientação sexual, por exemplo.

Alves (2022) comenta a maneira pela qual outros autores vieram a confirmar a tendência apresentada por Giraldo, ainda que fora da América Latina. Mollie Blackburn, Caroline Clark e Emily Nemeth (2015), a partir de textos produzidos em língua inglesa, apontam em uma direção próxima, argumentando que, em contraste com a literatura gay e lésbica, para uma obra ser identificada como literatura *queer*, a mera presença de personagens lésbicos, gays, transsexuais ou transgêneros não é suficiente. Para as autoras, é necessário que a obra se utilize de elementos literários para acentuar a natureza *queer* do texto, rompendo com as normas tradicionais e oferecendo possibilidades múltiplas e variantes de sexualidade e gênero. Embora elas não especifiquem quais seriam esses recursos, outros teóricos propõem estratégias concretas que podem ser compreendidas como ‘*queerificação*’ da forma. Krzysztof Kulawik (2009), por exemplo, destaca o ‘travestismo linguístico’ na narrativa neobarroca, operado por meio da instabilidade da voz narrativa, da exuberância lexical e do mascaramento retórico. Essa busca por elementos que inscrevam a dissidência na própria materialidade da língua é central para esta pesquisa e culminará, no capítulo seguinte, na definição operacional de “texto *queer*”, que tal qual também é composto por dimensões específicas capazes de acentuar essa natureza *queer*.

Lugarinho (2008) faz uma distinção semelhante ao olhar para a literatura produzida no Brasil, criando os termos “literatura de representação homossexual” e “literatura de subjetivação gay”, que, conforme sua definição, se assemelham ao que discutimos como, respectivamente, literatura gay e lésbica e literatura *queer*:

A “literatura de representação”, em nossa perspectiva, seria aquela em que se insere e se representa o homossexual, seja por tipos ou não, fosse ele protagonista ou mero personagem secundário. Além disso, não se teria, neste universo de obras, a preocupação de delimitarmos possíveis fronteiras entre os inúmeros conjuntos que poderiam ser formados, por recorrermos a alguma tipologia, no interior dessa vasta produção literária. A “literatura de subjetivação” viria a consistir naquela que, de alguma maneira, romperia com estereótipos e contornaria de modo eficiente a identidade homossexual, configurando alguma forma de individualização e, por conseguinte, subjetivação ao homossexual. Os exemplos mais flagrantes encontravam-se na década de 1980, notadamente nas obras de Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago (Lugarinho, 2008, p. 16)

Pierre-Luc Landry (2017), também citado por Silva-Reis (2024b), elenca três categorias analíticas para a literatura *queer*, que não a caracterizam como uma proposta definitiva, mas que se faz presente em literaturas que se pretendem *queer*, servindo como objetos de análise crítica que podem auxiliar na identificação da natureza *queer* de uma obra literária. O primeiro princípio

de análise é a “homonacionalidade”, conceito retomado de Puar (2007), o qual já foi abordado na seção 1.1. Através dele, o autor descreve como certos países ocidentais (especialmente os EUA e o Canadá) incorporam gays e lésbicas em seus discursos nacionalistas como prova de progresso e superioridade cultural. Para Landry, algumas obras de temática LGBTQIAPN+, pretensamente *queers*, parecem celebrar a homossexualidade, mas se alinham a um discurso assimilacionista, baseado numa oposição entre ocidente civilizado e tolerante e oriente bárbaro e homofóbico.

O segundo princípio discutido pelo autor é a própria ficção da homossexualidade: analisar a abordagem utilizada sobre a homossexualidade de um personagem é essencial para ler um texto como *queer*. Em sua discussão, Landry mostra como o protagonista de *Dolce Vita*, de Juan Joseph Ollu, Maximilien, é bissexual e, portanto, vive e expressa um desejo que não cabe nas categorias binárias de hetero/homossexual. Não quer dizer que apenas personagens especificamente bissexuais caracterizariam uma obra como *queer*, mas que isso aproxima a obra mencionada de um gesto *queer*, pois, dessa forma, a identidade sexual do personagem não é tratada como essência, mas como um desejo ambíguo, em trânsito.

O terceiro princípio abordado por Landry, talvez o mais próximo do recorte proposto na presente pesquisa, é a *queerificação*³⁷ do literário. Esse princípio não trata tanto do que se escreve, mas mais especificamente sobre como se escreve, da forma, do estilo e da linguagem como formas de experimentação ou inovação que produzem lugares de resistência *queer*. No exemplo discutido pelo autor, o livro *Queues*, de Nicholas Giguère, essa *queerificação* se dá, por exemplo, através de uma hibridização da escrita – ao mesmo tempo poesia, prosa, manifesto – e uma subversão formal – vocabulário explícito, versos fragmentados, ritmo provocativo –, de modo que o texto encarna formalmente os desvios e as tensões do *queer*.

Andre Martines (2018) faz algo parecido, elaborando três aspectos a serem observados em uma análise *queer* de um texto literário. O primeiro aspecto se refere à posição do narrador e às marcas que ele deixa sobre a identidade sexual e de gênero dos personagens que revelam conceitos/valores hegemônicos ou não. O segundo aspecto também está relacionado ao narrador, e diz respeito ao fato de ele conceder ou não voz às personagens *queer*, deixando que falem por si mesmas. O terceiro aspecto se refere à necessidade de se investigar o modo pelo qual gênero, sexualidade e corpo são abordados no texto ficcional como um todo e as normatividades são desconstruídas nos níveis fonéticos, lexicais, semânticos e discursivos.

Diante da multiplicidade de perspectivas apresentadas pelos vários autores citados, torna-se produtivo sistematizar as distinções fundamentais que operam nesse campo. Embora as

³⁷ No idioma original do texto, francês, o autor utiliza o termo “‘*queerisation*’ de la littérature”. O termo “*queerificação*” que está sendo utilizado aqui em português corresponde a uma tradução que o Prof. Dennys Silva-Reis (2024) utiliza em seu artigo, no qual cita a mesma referência, e que optamos por manter.

fronteiras sejam porosas, está claro que a crítica tende a diferenciar dois grandes modos de produção e recepção literária: um voltado para a representação de identidades (que pode ser associado aos estudos gays e lésbicos) e outro voltado para a desestabilização da linguagem e da forma (associado à teoria *queer*).

O quadro a seguir sintetiza essas tendências:

Quadro 1 - Distinções teóricas entre literatura gay/lésbica e literatura *queer*

Critério Analítico	Literatura Gay e Lésbica	Literatura <i>Queer</i>
Foco Principal	Temático: Foca na presença de personagens, enredos e situações homossexuais.	Formal e Performativo: Foca no modo como se escreve, na subversão da linguagem, do gênero literário e da sintaxe.
Objetivo Político	Representação e Visibilidade: Busca a inclusão, legitimação e direitos civis através da visibilidade positiva.	Desconstrução e Ruptura: Busca desafiar a norma, a estabilidade das identidades e a lógica binária.
Definição (Lugarinho, 2008)	Literatura de Representação: Insere o homossexual como tipo social ou personagem.	Literatura de Subjetivação: Rompe com estereótipos e contorna a identidade fixa.
Estratégia Textual	Tende a manter estruturas narrativas convencionais (realismo).	Mobiliza o “travestismo linguístico” (Kulawik, 2009) e a “ <i>queerificação</i> ” (Landry, 2017) da forma.

Fonte: Elaborado pelo autor.³⁸

A partir desse balanço, a presente pesquisa alinha-se à perspectiva de que a literatura *queer*, especialmente para fins de análise tradutória, não se define apenas por um recorte temático. Entende-se que a definição mais produtiva é aquela que localiza o *queer* na materialidade do texto, isto é, na capacidade da obra de mobilizar a linguagem para performar a dissidência. Contudo, ao deslocarmos o foco da ‘identidade’ para a ‘textualidade’, surge uma tensão inevitável: qual é o lugar do sujeito que escreve? A ênfase na forma elimina a importância da vivência do autor? Esse elo entre a figura do autor e o texto literário permanece como um dos pontos mais ambivalentes da crítica, exigindo uma discussão específica sobre como a biografia e a performance se entrelaçam na produção *queer*.

Para a literatura gay e lésbica enquanto campo crítico, esse elo é essencial devido à sua preocupação central com a representatividade: sua leitura depende mais da sexualidade individual do autor do que da sua abordagem literária sobre a sexualidade (Lipton, 2016). Porém, nota-se que, embora proponha-se a romper com esse elo essencializante e identitário, favorecendo uma

³⁸ Com base em Giraldo (2009), Lipton (2016), Lugarinho (2008), Landry (2017), Kulawick (2009), Blackburn, Clark e Nemeth (2015) e Andre Martines (2018).

leitura centrada nos efeitos performativos do texto e na fluidez de suas categorias sexuais, a crítica *queer* frequentemente recorre à biografia, à identidade e à sexualidade dos autores para fundamentar suas leituras.

Lipton (2016) aponta esse como um gesto que revela a persistência do desejo de conexão com uma “autoria *queer*” e propõe uma reformulação *queer* da maneira pela qual a crítica poderia lidar com o autor. Em vez de buscar “a verdade” sobre o autor como sujeito histórico, a autora defende que vejamos o autor como uma construção textual e performativa, uma figura que habita o próprio texto e, portanto, está aberta à ambiguidade e à multiplicidade de sentidos. Nas palavras dela,

Em vez de desejarmos nos conectar com o autor como uma pessoa, podemos ler o autor como uma construção do texto. A teoria *queer* celebra a natureza construída do eu. O autor usa a escrita como uma forma de autoformação, e ler o autor como uma construção do texto, em vez de tentar recriar a verdade biográfica do autor usando fatos históricos, está de acordo com as possibilidades mais subversivas do pensamento *queer* (desestabilizar a subjetividade e frustrar as expectativas sociais sobre como viver uma vida). [...] Os críticos poderiam fazer uma crítica biográfica *queer* se assumirem a construção do autor no texto, em vez de tentar reconstruir um “verdadeiro eu” que existe extratextualmente (Lipton, 2016, p. 14-16, tradução nossa)³⁹.

Essa mudança de foco proposta por Lipton, do autor biográfico para o autor como efeito textual, possui implicações fundamentais para a prática tradutória, objeto central desta pesquisa. A partir da compreensão da autoria como uma performance inscrita na linguagem, a tarefa do tradutor desloca-se da busca por uma fidelidade às intenções de um sujeito empírico para a recriação dos efeitos dessa performance no texto de chegada. Embora as estratégias específicas e os desafios éticos dessa operação sejam discutidos em profundidade no capítulo final, dedicado à tradução *queer*, é importante assentar aqui esta premissa teórica: traduzir a literatura *queer* exige, antes de tudo, reconhecer que a “voz” a ser traduzida não é um dado biográfico, mas uma construção estética e política materializada na própria tessitura da obra.

Desse modo, a dimensão política da literatura *queer* não reside na transposição direta de vivências pessoais para o texto, mas na forma como essas experiências são reencenadas discursivamente. O que se coloca em jogo não é a autenticidade de uma voz autobiográfica, mas a capacidade do texto de produzir deslocamentos nos regimes de inteligibilidade da sexualidade, da identidade e do corpo. Essa mudança de enfoque pode ser aproximada à teoria dos gêneros do discurso de Mikhail Bakhtin. Em sua obra seminal *Os Gêneros do Discurso* (2016), o teórico

³⁹ Original em inglês: “rather than longing to connect with the author as a person, we can read the author as a construction of the text. *Queer* theory celebrates the constructed nature of the self. The author uses writing as a form of self-fashioning and reading the author as a construction of the text, rather than attempting to recreate the biographical truth of the author using historical facts, is in-keeping with the more subversive possibilities of *queer* thought (destabilizing subjectivity and thwarting social expectations about how to live a life). [...] Critics can *queer* biographical criticism if they take up the construction of the author in the text, rather than trying to reconstruct a “true self” that exists extratextually.”

concebe os gêneros como formas relativamente estáveis vinculadas às diferentes esferas da atividade humana, distinguindo-os entre gêneros primários – oriundos da comunicação cotidiana e imediata; e os gêneros secundários – próprios das esferas culturais mais complexas, como a literatura, a ciência e a filosofia. Estes últimos, e em especial, a literatura, atuam como refrações dos textos cotidianos, eles os incorporam, reelaboram e reacentuam em uma nova totalidade discursiva, de forma que ficam submetidos a uma organização estética e ideológica específica. Essa distinção permite compreender a literatura não como simples expressão de uma interioridade autoral, mas como um espaço de reorganização de vozes sociais, afetos e formas de dizer que circulam na vida cotidiana. Nesse sentido, o texto literário não reflete diretamente uma experiência vivida, mas a reinscreve por meio de um trabalho formal que desloca, reacentua e recontextualiza discursos oriundos de múltiplas esferas sociais. Assim, a subjetividade que emerge no texto literário não coincide com um sujeito empírico prévio, mas constitui-se como efeito discursivo, produzido na e pela linguagem.

Assim, em vez de buscar no texto literário a expressão de uma identidade *queer* preexistente, propõe-se compreendê-lo como um campo de forças discursivas em que a dissidência é performada por meio da linguagem. É nesse sentido que o conceito de texto *queer*, inicialmente formulado em Costa, Pires e Alves (2023) e que será discutido no próximo capítulo, se mostra particularmente produtiva: não como reflexo de uma subjetividade, mas como efeito de uma operação formal que mobiliza a linguagem para desestabilizar normas, expectativas e regimes de legibilidade. A literatura *queer*, portanto, não apenas representa a dissidência, mas a produz discursivamente, fazendo da própria forma literária um espaço de disputa política e simbólica.

Capítulo 2. O TEXTO *QUEER*

Com base nas discussões realizadas no capítulo anterior, reconhecemos a literatura *queer* como um campo de produção discursiva que desafia as normas de gênero, sexualidade e subjetividade. Assim, conforme discutimos, ela não se define pela identidade de seus autores ou pela mera presença de personagens LGBTQIAPN+, mas pela forma como o *queer* é performado textualmente através de estilos, narrativas, estruturas e ambiguidades que desestabilizam categorias e expectativas normativas. No entanto, definir o que constitui a materialidade dessa produção e como ela se distingue de outras produções discursivas que também abordam a dissidência sexual e de gênero é uma tarefa complexa que mobiliza diferentes chaves de leitura no campo contemporâneo. Longe de haver um consenso único, observa-se uma multiplicidade de perspectivas teóricas que iluminam facetas distintas do objeto, variando entre enfoques sociológicos, éticos, experimentais e linguísticos.

Partir da noção de texto permite deslocar o foco da análise do campo temático ou identitário com mais clareza para os modos de funcionamento da linguagem em si: aquilo que acontece nos gestos enunciativos, nas escolhas estilísticas e nos embates entre vozes que compõem o corpo do texto. Ao propor essa passagem, não pretendemos substituir o entendimento da literatura *queer*, mas delinear uma chave de análise mais específica que a potencialize. Dentre as concepções vigentes, partimos do artigo de Costa, Pires e Alves (2023), que define o texto *queer* a partir da articulação de três dimensões indissociáveis: o socioleto *queer*, o dialogismo e a ênfase. No presente capítulo, a intenção é expandir o conceito de forma a aplicá-lo mais diretamente ao texto literário e, assim, compreender a materialidade discursiva pelos mecanismos de construção de sentido inscritos na linguagem *queer* literária. Para isso, o capítulo se subdivide entre os três eixos (socioleto, dialogismo e ênfase), tal como proposto no artigo seminal. Contudo, antes disso, faz-se necessário uma contextualização.

Primeiramente, é evidente que a definição de texto *queer* aqui mobilizada não constitui a única via possível no campo dos estudos *queer* e da tradução. Outras perspectivas oferecem contribuições fundamentais para compreender a política, a circulação e os efeitos dessas produções discursivas. Uma vertente significativa é proposta pelo prof. Dennys Silva-Reis (2024a), que pensa essas produções sob a ótica do “etnotexto”, definido como “um texto que produz um discurso sobre a comunidade à qual pertence”, enfatizando o texto como espaço de memória, legitimidade comunitária e resistência cultural, enquanto a tradução é concebida como prática de *linguajamento*. Partindo de uma perspectiva mais filosófica, Lily Robert-Foley (2024) aborda a textualidade *queer* a partir de uma chave filosófica, entendendo o texto como um corpo falho e permeável, que expõe a instabilidade entre letra e sentido por meio da experimentação linguística. Complementando esse cenário, Iván Villanueva-Jordán (2024), por sua vez, concebe o texto como dispositivo de

subjetivação, ao analisar o modo pelo qual produtos culturais fornecem códigos simbólicos para a performatividade das masculinidades. Embora partam de focos distintos, essas abordagens convergem ao compreender o texto *queer* como prática situada, performativa e atravessada por relações de poder. A proposta de Costa, Pires e Alves (2023), adotada neste trabalho, não nega essas contribuições, mas se distingue por oferecer uma ferramenta analítica voltada especificamente para a descrição da materialidade linguística e dos mecanismos discursivos que performam a dissidência, razão pela qual se mostrou mais operacional para os objetivos desta pesquisa.

Faz-se imperativo distinguir o texto *queer*, tal como abordado aqui, de produções textuais que, embora voltadas para a comunidade LGBTQIAPN+, operam sob uma lógica distinta. Por exemplo, há questões terminológicas direcionadas a esse público em diversos campos do saber (direito, economia, medicina, etc.); contudo, embora um texto médico ou jurídico que adota uma terminologia correta e inclusiva seja de suma relevância política, não necessariamente se configura como um texto *queer* sob a ótica desta tríade conceitual (socioleto, ênfase, dialogismo). Textos técnicos, por exemplo, tendem a buscar a estabilização do sentido e a transparência referencial, enquanto o texto *queer*, tal como abordado aqui, caracteriza-se justamente pela instabilidade, pela opacidade do código, pela “afetação” estilística e pela subversão irônica da norma.

Dessa forma, o conceito aqui mobilizado não abarca a totalidade da produção textual sobre diversidade sexual e de gênero, mas recorta especificamente aquelas produções que performam a dissidência na própria estrutura da linguagem. É por essa razão que, embora o texto *queer* possa se manifestar em múltiplas mídias, como é comentado pelos próprios autores (Costa, Pires e Alves, 2023), observa-se que é no campo literário e artístico, enquanto espaço de experimentação onde a forma prevalece sobre a função puramente informativa, que essa categoria encontra seu terreno mais fértil.

Para sustentar a abordagem do texto *queer* não como uma categoria temática, mas como fenômeno linguístico, é imperativo entender onde está ancorada a própria definição de texto. No artigo *O texto queer: socioleto, dialogismo e ênfase*, Costa, Pires e Alves (2023) partem da constatação de que se trata de um conceito que permeia os estudos da linguagem e os estudos *queer*, mas que carece de formulações que abarquem certos fenômenos performáticos ligados à linguagem. Nesse processo, tornam claro que o que está sendo chamado de “texto” não pode ser reduzido ao produto linguístico estático, nem ao seu assunto, tampouco se limita a um suporte físico específico, seja ele literário, musical ou audiovisual. Nesse contexto, o texto é um acontecimento discursivo que integra dimensões linguísticas e extralinguísticas, sendo inseparável das condições sociais que o atravessam.

Nesse horizonte teórico, recusa-se terminantemente a visão do texto como um objeto autônomo, fechado em si mesmo, ou como um mero repositório estático de informações codificadas,

tal como criticado por Valentin Volóchinov e Mikhail Bakhtin ([s.d.]⁴⁰). Embora o artigo já ancore a definição do conceito na filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, considera-se que expandir e detalhar essa fundamentação teórica trará mais robustez analítica ao conceito.

A primeira distinção crucial a ser recuperada aqui, e que serve de base para a compreensão da performatividade *queer*, reside no conceito de enunciado. Em oposição ao estruturalismo de Saussure, a teoria bakhtiniana da linguagem segue uma concepção sociológica, que enxerga a língua não como um sistema estável de formas normativas idênticas, mas como socialmente estratificada em variações linguísticas. Diferentemente da frase gramatical, que é uma construção abstrata da língua, o enunciado é uma unidade concreta da comunicação verbal, “um todo significativo que compreende duas partes: a parte percebida, ou realizada em palavras, e a parte presumida” (Volóchinov e Bakhtin, [s.d.], p. 6).

Dessa forma, pode-se dizer que todo texto é composto por enunciados – e, ao mesmo tempo, é ele mesmo um enunciado e, fundamentalmente, um acontecimento discursivo. Ele é uma realização única da linguagem, irrepetível, produzida por um sujeito em um contexto específico, com uma determinada intenção e sempre em resposta – implícita ou explícita – a outros enunciados (Volóchinov, 2018), sendo a forma viva e situada da linguagem em uso. O que define as fronteiras do enunciado não é o ponto final gramatical, mas a “alternância dos sujeitos do discurso” e a “conclusibilidade específica” que permite e exige uma resposta ativa do interlocutor (Bakhtin, 2016, p. 29; p. 35). O texto *queer*, portanto, opera nessa dimensão do enunciado: ele é um elo na cadeia da comunicação discursiva, uma resposta situada a discursos anteriores e orientada para um outro.

Essa natureza de acontecimento implica que o sentido do texto não reside apenas em suas palavras, mas na relação destas com o contexto. Volóchinov e Bakhtin ([s.d.]) desenvolvem essa questão através do conceito de “entimema social”. O autor demonstra que todo enunciado é composto por uma parte verbalizada (realizada em palavras) e uma parte presumida ou subentendida (o contexto extraverbal). Esse subentendido abarca o horizonte espacial e valorativo compartilhado pelos interlocutores, de forma que sem esse horizonte comum, não haveria o enunciado, e a palavra perderia seu sentido.

[...] cada enunciado nas atividades da vida é um entimema social objetivo. Ele é como uma “senha” conhecida apenas por aqueles que pertencem ao mesmo campo social. A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação – uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados (Volóchinov e Bakhtin, [s.d.], p. 6).

Entre a “parte presumida” e a parte verbalizada reside o que Volóchinov chama de

⁴⁰ A redação original do texto é datada de 1926. A versão consultada é uma tradução para fins didáticos, sem indicação de data, aqui referida como [s.d.].

entonação. Ele explica que a entonação é o elemento que solda a palavra ao contexto extraverbal, “a entoação⁴¹ genuína, viva, transporta o discurso verbal para além das fronteiras do verbal, por assim dizer” (Volóchinov e Bakhtin, [s.d.], p. 7, nota nossa). Se o sentido depende desse horizonte compartilhado, o texto *queer* pode ser definido, à luz dessa teoria, como um enunciado que manipula estrategicamente a relação entre o dito e o não-dito. É a conexão com o contexto extraverbal (o segredo, a marginalidade, a ironia, o *camp*) que permite ao texto operar códigos e duplos sentidos que só se realizam plenamente através do “apoio coral” de um auditório “entendido”.

Além disso, a materialidade desse texto não pode ser vista como um veículo transparente de ideias. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Volóchinov (2018) estabelece que “a realidade do psiquismo interior é a realidade do signo” e que “não há psiquismo fora do material sócio”. A ideologia não está numa consciência abstrata, mas encarnada na matéria da palavra, no gesto e na entonação. Portanto, entende-se aqui o texto *queer* como uma forma específica de acontecimento enunciativo que articula linguagem, subjetividade e conflito na própria materialidade do signo. Ele não se define pela identidade fixa de seu autor, mas pela posição enunciativa que assume: ele mobiliza a linguagem para performar a dissidência, aproximando-se da bivocalidade bakhtiniana, onde o enunciado contém vozes em conflito — recurso central à estética *queer* que instrumentaliza o humor e o exagero.

Dito isso, é necessário ponderar que, embora o conceito de texto *queer* tal como proposto aqui, valorize as relações entre enunciador, interlocutor e contexto – elementos fundamentais da concepção dialógica da linguagem –, isso não significa que ele adote uma perspectiva identitária ou essencialista. Ao afirmar que esses elementos são importantes, o foco não é a identidade estável/fixa dos sujeitos envolvidos, mas a posição que eles ocupam na relação enunciativa. A posição do sujeito enunciador não é entendida como um dado fixo na interação discursiva, mas como uma construção situada, que emerge da interação social, do contexto e da responsividade à alteridade. Com base nisso, podemos dizer que o texto *queer* não se define pela identidade de seu autor ou de seu público, mas pelos modos como sua linguagem é mobilizada. Trata-se de uma abordagem relacional e posicional, que considera os efeitos e direções da enunciação, e não de uma fixação da autoria ou do pertencimento.

No artigo, os autores mobilizam sua definição de texto *queer* em diálogo com o conceito de *camp* verbal (*camp talk*), sistematizado por Keith Harvey (1998). Enquanto Harvey elenca traços estilísticos e semióticos característicos da fala *queer*, como a inversão de gênero, o *code-switching*, a citação constante de atividade sexual e a afetação gráfica, a proposta de Costa, Pires e Alves (2023)

⁴¹ Embora a tradução de Volóchinov utilizada para as citações do presente trabalho adote a forma “entoação”, a forma “entonação” foi utilizada no restante do texto na intenção de manter a coerência terminológica com outros autores citados, em especial Costa, Pires e Alves (2023), preservando, contudo, o sentido conceitual original.

reorganiza esses elementos à luz da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin. Trata-se, portanto, de agrupar as estratégias dispersas identificadas por Harvey em três eixos estruturantes que dão conta da dimensão discursiva do texto:

- O socioleto *queer*, que reúne os elementos que Harvey descreve como “subversão de marcas de gênero”, “léxico específico” e “alternância de códigos” (*code-switching*). Aqui, tais traços deixam de ser vistos apenas como gíria ou estilo para serem compreendidos como a materialidade do signo ideológico que ancora o enunciado em uma comunidade;
- O dialogismo, que reinterpreta as categorias de “descrição explícita de atividade sexual” e “intertextualidade” do *camp*, situando o texto não apenas como um mosaico de referências, mas como um elo na cadeia discursiva, em resposta e embate contínuo com as vozes hegemônicas constantemente ressignificadas;
- A ênfase (*Emphatics*), que, mantendo a terminologia original de Harvey (*Emphatics*), destaca o uso de pontuação expressiva, itálicos e exclamações, mas a expande através do conceito de entonação valorativa. Ela marca na superfície do texto a presença da performance e do contexto extraverbal (o entimema).

Antes de avançar para a análise individual de cada eixo, é fundamental esclarecer que socioleto, dialogismo e ênfase não constituem categorias estanques nem etapas sucessivas de leitura. São dimensões analíticas interdependentes, que operam simultaneamente no interior do enunciado. O socioleto materializa a inscrição comunitária da linguagem; o dialogismo situa essa materialidade no embate entre vozes sociais; e a ênfase intensifica e torna sensível esse conflito por meio da entonação, do exagero e da sobre-marcação expressiva. Embora apresentados separadamente por razões metodológicas, esses eixos se articulam de forma contínua na produção do sentido, de modo que qualquer ocorrência textual pode mobilizar, ao mesmo tempo, traços socioletais, orientações dialógicas e procedimentos enfáticos. Para sustentar tal empreitada, embora o artigo original forneça bons exemplos, a fim de ampliar e demonstrar a solidez do conceito, foi selecionado um outro *corpus* analítico que se concentra, predominantemente, em textos literários, entendidos aqui em sentido ampliado, abarcando tanto a prosa e a crônica quanto a canção⁴², considerada, para os fins desta pesquisa, como uma forma de textualidade literária em que a palavra ocupa papel central na produção de sentido.

⁴² Embora a canção não seja tradicionalmente enquadrada como literatura em sentido estrito, constituindo-se como um objeto multimodal no qual o sentido é produzido pela articulação entre palavra, performance vocal e elementos sonoros, sua mobilização neste capítulo não implica uma equiparação entre esses gêneros artísticos. Para os fins desta análise, a canção é mobilizada a partir da centralidade da palavra cantada enquanto acontecimento enunciativo, sendo tratada como uma forma de textualidade poético-performativa. Nesse enquadramento, interessa observar como a lírica das canções mobiliza socioleto, dialogismo e procedimentos de ênfase, categorias que podem ser descritas no plano linguístico-discursivo. O uso pontual de exemplos musicais visa, portanto, ampliar e contrastar o funcionamento das categorias analíticas aqui propostas, sem deslocar o foco predominante da análise, que permanece ancorado no campo literário.

Ainda que o audiovisual, por exemplo, que é utilizado como exemplo no artigo, constitua um campo fértil para essa estética, sua inclusão demandaria a mobilização de ferramentas específicas de análise fílmica e semiótica da imagem que excederiam o escopo desta pesquisa. A canção, por sua vez, ao ser abordada através de sua lírica e performance vocal, mantém uma proximidade estrutural com o texto literário, permitindo que as categorias de análise linguística sejam aplicadas com a mesma precisão.

Ao recortar esse conjunto de produções, impõe-se uma questão adicional: o que distingue, do ponto de vista discursivo, o texto literário de outras formas textuais que também podem mobilizar a dissidência? Embora o artigo de Costa, Pires e Alves (2023) proponha um conceito que é transversal a diferentes suportes e esferas, incluindo o jornalismo, o audiovisual e a música, a presente pesquisa parte da hipótese de que o campo literário apresenta especificidades formais e discursivas que demandam uma explicitação teórica própria. É nesse sentido que se faz necessário avançar para uma reflexão sobre o funcionamento do texto literário enquanto forma particular de organização da linguagem.

Para responder essa questão, retomamos, aqui, a teoria dos gêneros do discurso desenvolvida por Bakhtin (2016), que compreende a linguagem como prática social historicamente situada e organizada em formas relativamente estáveis de enunciado, vinculadas às diferentes esferas da atividade humana. Essa perspectiva permite conceber a literatura como um gênero discursivo secundário, caracterizado por um alto grau de elaboração formal e por sua capacidade de incorporar, reelaborar e reacentuar discursos oriundos da vida social. A especificidade do texto literário reside, assim, não apenas em seu conteúdo, mas nos modos particulares pelos quais ele organiza vozes, estilos e posições enunciativas. Ao mobilizar os eixos de socioleto, dialogismo e ênfase no interior de um gênero discursivo secundário, o texto literário potencializa os efeitos de instabilidade, ambiguidade e conflito que caracterizam a performatividade *queer*. Portanto, embora a base da discussão tenha se iniciado em Costa, Pires e Alves (2023), com um conceito transversal, sempre que mencionamos texto *queer* no presente trabalho, estamos nos referindo, especificamente, ao texto literário.

A intenção não é sustentar a ideia de um núcleo essencialista da literatura, no fim das contas, nada impede que textos considerados técnicos possam se utilizar de alguns recursos estéticos que vemos no texto *queer*. Assim, o que define o texto **literário** *queer* não é a presença isolada desses recursos, mas o regime de funcionamento, uma espécie de autorização estética para que a linguagem utilizada naquele texto produza indeterminação, fricção e respostas enunciativas como parte de sua coerência interna. Com isso, em consonância com o artigo de Costa, Pires e Alves (2023), entendemos que as operações que constituem o texto *queer* atravessam gêneros, embora sua articulação possa variar conforme o dispositivo genérico. Portanto, a predominância de exemplos

narrativos nesta dissertação resulta de escolhas metodológicas e não de uma pretensão teórica de confinamento do texto literário *queer* à narrativa.

A seguir, ao longo de três seções que representam os três eixos do conceito, a investigação mobiliza uma constelação heterogênea de vozes. Embora operem em registros distintos, todas partilham dessa centralidade da palavra: desde a prosa canônica de Caio Fernando Abreu e as crônicas de Pedro Lemebel até as produções contemporâneas híbridas, como a lírica do duo Irmãs de Pau e a autoetnografia visceral de Amara Moira em *E se eu fosse puta*. Ao confrontar o conceito de texto *queer* com essas textualidades, que oscilam entre a ficção, o testemunho e a música, cimenta-se a base teórica necessária para enfrentar o problema central desta dissertação, a ser debatido no capítulo final.

2.1 Socioleto *queer*

A primeira dimensão da tríade analítica proposta em Costa, Pires e Alves (2023) através do texto *queer* é o socioleto *queer*. Conforme estabelecido anteriormente com base, principalmente, em Volóchinov, a palavra é o “signo ideológico por excelência” e reflete as contradições da vida social, portanto, a língua não é separada de seus usos, mas socialmente estratificada em variedades linguísticas. Assim, o socioleto, tal como mobilizado aqui, é a forma concreta que esse signo assume quando utilizado por um grupo específico para marcar sua identidade e sua diferença. Ele não é um adorno do texto, mas a inscrição material de uma posição valorativa na superfície da linguagem, produzida em confronto direto com a norma linguística hegemônica e com os regimes de inteligibilidade que historicamente silenciaram, patologizaram ou criminalizaram corpos dissidentes. Não constitui um recurso estilístico posterior à experiência social, mas uma resposta política à violência simbólica inscrita no próprio uso hegemônico da linguagem.

Na sociolinguística, o termo socioleto designa a variedade linguística característica de um determinado grupo social, classe ou subcultura. John Catford (1980, p. 94) define as variedades da língua como um “subconjunto de traços formais e/ou substanciais que se correlaciona com um tipo particular de traço sócio-situacional”. Nesse contexto, a distinção entre as variedades relacionadas ao usuário torna-se crucial.

Embora, como citado anteriormente, o próprio Pajubá já tenha sido classificado como dialeto, ele seria melhor classificado como um socioleto. Richards e Schmidt (2010, p. 168, tradução nossa)⁴³ estabelecem que o dialeto é “uma variedade de uma língua, falada em uma parte específica do país”, ou por um grupo de pessoas de uma classe social específica, nesse caso, podendo ser

⁴³ Original em inglês: “a variety of a language, spoken in one part of a country”.

chamada também de socioleto ou dialeto social. David Crystal (1992, p. 101, tradução nossa)⁴⁴ corrobora essa distinção ao propor uma diferenciação entre o que chama de dialeto regional e dialeto social:

Um dialeto regional transmite informações sobre a origem geográfica do falante; um dialeto social transmite informações sobre a classe, o status social, o nível de escolaridade, a ocupação ou ainda outras noções. [...] O termo, por vezes, é usado de maneira pejorativa, como quando alguém se refere ao falar de alguma comunidade primitiva ou rural como “apenas um dialeto”. Na verdade, todos falam um dialeto, mesmo aqueles que utilizam a variedade padrão da língua.

Assim, é importante reconhecer que no senso comum, e que muitas vezes é refletido nas produções culturais, incluindo a literatura, a palavra dialeto é frequentemente utilizada para designar uma linguagem considerada “fora do padrão”, “incorreta” ou inferior. No contexto brasileiro, essa dinâmica de poder é visível na forma como a variedade falada no eixo Rio-São Paulo tende a ser naturalizada como a “língua padrão” ou “cultura”, enquanto as variedades de outras regiões, como o Nordeste, são marcadas como “dialetos” ou “sotaques” (Pires, 2022). Essa assimetria revela que a classificação linguística é, antes de tudo, política: o “dialeto” é sempre a língua do Outro, daquele que possui menos prestígio social.

É contra essa lógica de estigmatização que o conceito de socioleto *queer* precisa ser construído. No que concerne à especificidade do *queer*, a definição de socioleto precisa ser extrapolada para além da estratificação por meio de classe social. Sendo, nesse caso, relacionada à uma comunidade marginalizada que operacionaliza manifestações culturais tais como o próprio socioleto como forma de sobrevivência e resistência. Conforme discutido no primeiro capítulo, a cultura *queer* se estrutura historicamente através de códigos de segredo e reconhecimento (como o pajubá no Brasil). Essa percepção pode ser aproximada ao que M.A.K Halliday (1978) propõe como sendo “antilíngua”, uma forma de linguagem operada por grupos colocados à margem da sociedade hegemônica que funciona não apenas como forma de comunicação, mas para criar e manter uma realidade social alternativa. Assim, para o autor, a antilíngua é gerada por um processo de “relexicalização” (a criação de novo vocabulário para áreas de interesse dessa subcultura) e opera como um veículo de ressocialização, onde a realidade subjetiva do indivíduo é reconstruída em oposição à norma. A antilíngua cumpre, assim, uma dupla função, sendo ao mesmo tempo um mecanismo de defesa e um modo de resistência.

É precisamente nessa função de resistência e reconstrução da realidade do conceito de antilíngua que o socioleto se articula com a discussão sobre cultura *queer* realizada na seção 1.2.

⁴⁴ Original em inglês: “A regional dialect conveys information about the speaker's geographical origin; a social dialect conveys information about the speaker's class, social status, educational background, occupation, or other such notions. [...] The term is sometimes used in a pejorative way, as when someone refers to the speech of a primitive or rural community as just a dialect'. In fact, everyone speaks a dialect, even those who use a standard variety of a language”.

Como visto, a formação dessa cultura se dá no entrecruzamento de opressão e resistência (Dyer, 2002b), constituído como um “ruído” que interfere nas representações hegemônicas (Hebdige, 1979). Nesse cenário, a linguagem não é um elemento acessório, mas funciona como a materialização linguística dessa subcultura, uma ferramenta através da qual sujeitos dissidentes historicamente criaram códigos de segredo, tais como o Pajubá ou a expressão “Friends with Dorothy”, mencionados anteriormente.

Em pesquisa anterior, desenvolvida em Pires (2022), sobre a tradução de legendas na série de TV *Pose*, já foi demonstrado como esse socioleto opera como uma “contralinguagem” (a antilíngua) no contexto audiovisual. Naquela análise, observou-se que o vocabulário da cultura *Ballroom*, como o termo *realness*, por exemplo, não funcionava apenas como gíria, mas como uma tecnologia de sobrevivência e visibilidade que estabelecia fronteiras de pertencimento. Quando o artigo de Costa, Pires e Alves (2023) define o texto *queer* pela presença desse socioleto, está apontando para o fato de que a dissidência sexual se inscreve na gramática como uma estratégia de sobrevivência tornada estilo.

Contudo, é necessário pontuar, ainda, sobre o processo de transposição desse conceito observado na vida social para produções literárias e artísticas. Assim, alguns autores mobilizam o conceito de dialeto/socioleto literário, que seria a exploração de variações linguísticas reais através da escrita, geralmente, na intenção de caracterizar um determinado personagem, vinculando-o a uma determinada região ou contexto social. Sumner Ives (1971, p. 146, tradução nossa)⁴⁵, por exemplo, define o dialeto literário como

A tentativa de um autor de representar através da escrita uma fala restrita socialmente ou regionalmente. [...] Embora, por vezes, tenham explorado as possibilidades do humor neste discurso, escritores sérios têm empregado o dialeto literário como um meio de realismo. Eles têm tentado dar uma impressão de precisão literal, para mostrar a linguagem real tal como é realmente usada. Ao representar um dialeto, esses autores têm estado profundamente conscientes de que estavam a retratar algo peculiar, algo diferente da sua própria concepção da língua «padrão». As personagens que falam o “dialeto” são destacadas, social ou geograficamente, do corpo principal daqueles que falam a língua. Normalmente, a diferença sugerida carrega alguma conotação de inferioridade, mas nem sempre.

Gillian Lane-Mercier (1997), contudo, alerta que o socioleto literário nunca é uma reprodução mimética ou neutra da fala real, mas um construto carregado de intencionalidade ideológica. A inserção de uma variedade não-padrão no tecido textual rompe com a ilusão de

⁴⁵ Original em inglês: “A literary dialect is an author’s attempt to represent in writing a speech that is restricted regionally, socially, or both. [...] Although they have sometimes exploited the possibilities of humor in this speech, serious writers have employed literary dialect as a means of realism. They have tried to give an impression of literal accuracy, to show actual speech as actually used. When representing a dialect, these authors have been acutely conscious that they were depicting something peculiar, something different from their own conception of the “standard” language. The characters who speak “dialect” are set off, either socially or geographically, from the main body of those who speak the language. Usually, the suggested difference carries some connotation of inferiority, but not always.”

transparência da língua culta, introduzindo uma “opacidade” deliberada que obriga o leitor a confrontar a alteridade do grupo representado. Essa perspectiva também vai muito ao encontro da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin adotada nesta pesquisa, pois entende-se que a literatura não é um sistema autônomo isolado da realidade, mas uma forma específica de comunicação discursiva que refrata as vozes sociais. Assim, o socioleto presente na obra literária não é uma mera “imitação” da fala real, mas, assim como postulou Lane-Mercier (1997), a inscrição estética de um posicionamento ideológico e político. Essas definições serão, particularmente, importantes para pensar a tradução do texto *queer* no capítulo a seguir.

No caso do conceito de texto *queer* abordado aqui, essa opacidade é fundamental: ela materializa na página essa “contralinguagem”, sinalizando que aquele texto fala a partir de um lugar social específico que recusa a neutralidade universalista. Assim, o conceito de socioleto aqui articulado não opera de forma monolítica: ele se compõe através de diferentes estratégias linguísticas que não estão restritas ao uso de um léxico específico, mas, inclusive, a manipulação da estrutura gramatical. Essas estratégias fazem referência às categorias que Harvey (1998) identifica como constitutivas do *camp* verbal (*camp talk*): o “uso do léxico específico”, a “alternância de códigos” (*code-switching*) e a “subversão de gênero gramatical” e que, tal como em Costa, Pires e Alves (2023) são reunidas sob o conceito de socioleto *queer*. A seguir, destacamos alguns exemplos em meio à explicação dessas categorias.

A manifestação mais imediata e reconhecível do socioleto é o uso de léxico específico, que remete ao que Halliday denominou “relexicalização”: a criação de novos vocábulos para áreas de interesse da subcultura. No contexto brasileiro, os exemplos mais imediatos advêm do Pajubá, como os já citados “amapô”, “picumã”, etc. Um bom exemplo de uso desse léxico pode ser encontrado no livro *E se eu fosse puta* (2016), de Amara Moira, intelectual travesti a quem já fizemos referência no capítulo anterior. A autora narra sua experiência pessoal durante o doutorado em Teoria Literária na Unicamp, em que decide transicionar de gênero e, simultaneamente, ingressar na prostituição. O livro é o relato, em primeira pessoa, dessa “descida” (ou entrada) no submundo do sexo pago, mas narrado por uma perspectiva intelectualizada que se recusa a abandonar a vivência da rua.

Ao longo da narrativa, a autora não utiliza o pajubá apenas como “colorido local”, mas como a única língua capaz de dar conta da experiência travesti, como no trecho abaixo:

Passada! O ocó, vocês acreditam que ele pediu pra eu nenar na neca dele? Ainda bem que na neca e não na boca, porque vocês sabem que tem. Três horas fazendo a xuca e me aparece o lixo... a hora que passo xeque, eles enfiando fundo no edi da gente horas e horas, ai que nojinho, fazem escândalo (Moira, 2016, p. 55).

A passagem, que vem de um trecho de conversas entre travestis, é marcada pelo uso ostensivo desse léxico em uma ruptura imediata e crua com a norma culta hegemônica. Essa escolha

lexical não apenas confere verossimilhança à narrativa, mas também desafia a inteligibilidade imediata por parte de um leitor cisheteronormativo, forçando-o a adentrar um universo semântico dissidente, onde a linguagem serve tanto como código de proteção quanto como afirmação identitária. A autora expõe os rituais de higiene (xuca) e o temor constante do estigma (passar xequê), elementos que compõem o cotidiano de corpos abjetos, que são objetos de desejo e, paradoxalmente, de repulsa. A narrativa sobre o cliente (“ocó”) que pede para “nenar na neca” (se refere ao ato de “passar cheque”, isto é, defecar sobre o pênis) ilustra a complexidade das dinâmicas de poder e desejo que o texto *queer* busca evidenciar.

No cenário da música popular urbana contemporânea, especificamente nas vertentes do funk brasileiro e do trap, destaca-se a produção artística da dupla Irmãs de Pau. Formado pelas artistas travestis Isma Almeida e Vita Pereira, o duo tem consolidado sua trajetória através da apropriação de sonoridades periféricas como plataforma de enunciação de identidades dissidentes, tensionando as lógicas cisnormativas frequentemente associadas a esses gêneros musicais. Muitas de suas músicas articulam elementos da cultura *Ballroom* e o pajubá para construir uma narrativa de autoafirmação. A faixa *Brasileirinhas Cuntty*, cujo título faz uma referência direta e indissociável à produtora de filmes adultos homônima, que ocupa um lugar central no imaginário da pornografia *mainstream* no Brasil, exemplifica a inserção do corpo da travesti preta no centro do discurso midiático, operando uma reivindicação estética e política, como pode ser observado nos versos abaixo:

Afro boneca, afro de neca
Afro boneca, afro
Prr-ka-ka, prr-ka-ka, neca
(Irmãs de Pau, 2024)

A análise desse curto excerto evidencia a densidade operacional do socioleto *queer* em sua articulação entre léxico, corpo e performance. O termo “neca”, que também apareceu no exemplo anterior e renomeia uma parte do corpo (o pênis), neste caso, vem com uma associação específica que o reinscreve em uma economia afetiva própria, onde a anatomia não define a identidade, mas é reapropriada por ela. No trecho, o termo é associado a “boneca”, produzindo uma imagem feminina que não apaga a anatomia, mas a reinscreve simbolicamente, ressignificando-a a partir da experiência trans e travesti. A melodia em que a letra é cantada, somada à onomatopeia “Prr-ka-ka”, marca a presença do *chant*, canto rítmico da cultura *Ballroom*⁴⁶. Assim, o socioleto aqui não serve apenas para comunicar uma informação, mas para performar uma identidade híbrida — afro, trans e periférica — que a língua padrão não apenas se mostra incapaz de nomear com a

⁴⁶ O *chant* configura-se como a principal ferramenta retórica e rítmica do comentarista (ou mestre de cerimônias), desempenhando um papel crucial na orquestração do sistema de performance das *balls*. Define-se o *chanting* como uma técnica de improvisação vocal rápida, análoga ao rap ou ao *scat singing* do jazz, na qual o comentarista imita ritmos e batidas musicais para guiar, acentuar e sincronizar os movimentos dos participantes na passarela (Bailey, 2013).

mesma precisão e afeto, mas que historicamente operou como instrumento de apagamento, correção e violência simbólica contra esses corpos. Diferentemente do uso intimista do socioleto observado em Amara Moira, este exemplo evidencia sua dimensão pública e confrontacional, em que o léxico *queer* atua simultaneamente como linguagem, performance e gesto político.

Esse processo de relexicalização no texto *queer* não se restringe invariavelmente à criação neológica ou à importação de um vocabulário hermético, como ocorre com o termo “neca”. Existe uma operação linguística mais sutil e, por vezes, mais corrosiva, que reside no deslocamento semântico de significantes já dicionarizados. Nesse processo, palavras de uso corrente são capturadas e reorientadas para novos fins, gerando um atrito produtivo com a norma vigente. Tal fenômeno, inclusive, evidencia a indissociabilidade entre os eixos do socioleto e do dialogismo, uma vez que a escolha lexical (socioleto) atua deliberadamente para desestabilizar o discurso hegemônico (dialogismo), criando uma zona de tensão onde os sentidos se renegociam.

No cenário da literatura brasileira sob a ditadura militar, esse embate se dá pelo choque frontal entre os registros. Toma-se de exemplo o conto *Sargento Garcia* de Caio Fernando Abreu (2018), publicado originalmente na coletânea *Morangos Mofados*, em 1982. O conto narra o rito de iniciação homoerótica de um jovem recruta que projeta na figura do sargento, um homem mais velho, autoritário e hipermasculinizado, um misto de repulsa e fascínio. A narrativa acompanha o deslocamento do protagonista do ambiente repressivo da caserna para o espaço marginal da boêmia, onde ocorre um encontro decisivo em um quarto de hotel, mediado pela figura de Isadora, uma figura que performa uma identidade travesti. O conto culmina na descoberta visceral da sexualidade pelo narrador, que vivencia o desejo não como uma libertação romântica, mas como uma experiência de vertigem, “sujeira” e submissão à virilidade bruta do outro, expondo as complexas relações entre poder, hierarquia e afeto.

A narrativa é dominada pela linguagem da caserna: seca, hierárquica e repressiva. O socioleto *queer* irrompe nesse ambiente através da personagem Isadora, não apenas como gíria, mas como uma intrusão de intimidade. Quando ela se dirige ao protagonista com o vocativo: “Isadora, queridinho. Nunca ouviu falar?” (Abreu, 2018, p. 323), o termo “queridinho” opera um curto-circuito na lógica militar. Enquanto o quartel exige o “Sim, senhor” e a distância patenteada, o socioleto da “galeria” (o espaço marginal) impõe uma horizontalidade afetiva. Esse léxico funciona como uma senha discursiva: sinaliza ao narrador, e ao leitor iniciado, que as regras da autoridade estão suspensas e que, naquele espaço, passa a vigorar a gramática da subcultura.

Essa operação de relexicalização, contudo, não se restringe ao contexto contemporâneo, ela encontra ressonância profunda na tradição literária, inclusive, em outros idiomas. É o caso, por exemplo, de Jean Genet em *Journal du voleur* (Diário de um ladrão) (1949), obra autobiográfica em que o autor narra suas andanças pela Europa dos anos 1930 como vagabundo, prostituto e criminoso.

A *queerness* de seu texto reside, entre muitas coisas, no modo pelo qual mescla uma dimensão erótica com o universo do crime. Em uma passagem inicial, frequentemente comentada da obra, Genet (1949, p. 13) escreve “je préparerai mon aventure comme on dispose une chambre pour l’amour: j’ai bandé pour le crime”. Nesse trecho, o autor descreve o engajamento no crime por meio de um vocabulário sexualizado – especialmente, através do verbo francês *bander*, que remete a ideia de excitação sexual ou, de forma mais explícita, ao ato de ter uma ereção (seria como dizer “estou excitado pelo crime/estou sentindo uma ereção pelo crime”), realizando uma reconfiguração desse vocabulário.

No contexto latino-americano, o autor chileno Pedro Lemebel se utiliza de uma estratégia que também exemplifica muito a porosidade entre os eixos do socioleto e do dialogismo ao explorar injúrias ressignificadas. Em *Loco Afán: Crónicas de sidario* (2000), publicado originalmente em 1996, o autor reúne crônicas que documentam a vida (e a morte) da comunidade de travestis e homossexuais pobres em Santiago durante a ditadura militar e o auge da epidemia de AIDS. Assim como Genet, Lemebel mergulha no vocabulário estigmatizado, mas com um objetivo distinto: a construção de uma memória política. Contudo, se em Genet a relexicalização opera como insurreição ética contra a moral burguesa, em Lemebel ela se desloca para o campo da memória política, tornando-se ferramenta de arquivo, denúncia e luto coletivo. Termos como *loca* (literalmente “louca”), *yegua* (fêmea do cavalo, usada como insulto para corpos afeminados, excessivos ou indomáveis) e *coliza* (designação popular e depreciativa para homossexuais) não são suavizados nem substituídos por categorias identitárias neutras como “gay”. Ao contrário, o autor insiste nesses nomes para expor sua violência social e, ao mesmo tempo, deslocar seu sentido. Em sua escrita, *loca* deixa de significar desrazão e passa a nomear um modo de sobrevivência exuberante; *yegua* abandona o estatuto de xingamento e se converte em figura de escândalo, potência e anúncio apocalíptico; *coliza*, por sua vez, deixa de ser mero rótulo depreciativo para tornar-se marca de pertencimento a uma comunidade precarizada. Esse léxico não funciona como caricatura, mas como arquivo: ele dá espessura histórica a corpos apagados tanto pela repressão estatal quanto pela epidemia. Assim, o socioleto em Lemebel visa à legitimação histórica de uma comunidade, transformando a gíria da rua em monumento de luto e resistência.

Outra manifestação potente se dá através do *code-switching* (alternância de códigos), outra categoria de Harvey (1998) que aqui é lida como índice de cosmopolitismo marginal. Se na literatura canônica o bilinguismo (francês/inglês) era marca de erudição da elite, no texto *queer* ele é marca da diáspora e da cultura pop globalizada. Retomando a canção *Brasileirinhas Cunty*, observa-se a fusão agressiva entre o português, o léxico do Pajubá e o inglês da cultura *Ballroom*:

Ela, Aurora Di Abloh, no shay
Femme Queen, Femme Queen
Eu sou Femme Queen

Sabe o que é Femme Queen?
 Eu vou falar pra tu
 (Irmãs de Pau, 2024)

Aqui, a mistura de línguas atua como uma barreira de inteligibilidade que protege a comunidade e ataca a norma. Ao instaurar essa opacidade, o texto desloca a relação tradicional entre língua e leitor: não é mais o texto dissidente que deve se tornar inteligível ao centro, mas o leitor que é confrontado com sua posição de exterioridade. A expressão “*no shay*” (variação de “*no shade*”) é retirada diretamente da cultura de *Ballroom*, onde *shade* opera como uma prática de crítica indireta e competição performativa, um conjunto de ações dissimuladas ou tentativas de desestabilizar um indivíduo sem recorrer a uma hostilidade aberta. A prática pode incluir desde críticas veladas à conduta de membros da comunidade até acusações de parcialidade (ser *shady*) direcionadas aos juízes durante as competições. Na canção, o “*no shay*”, além de remeter a toda essa prática cultural, indica que o argumento se dará de forma direta – sem indiretas, portanto, sem *shade*. Ao ser mobilizado na canção, esse repertório reafirma um regime interno de valores e competências, inacessível à leitura normativa e resistente à tradução imediata.

Outro exemplo paradigmático dessa operação encontra-se no romance *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago (1985). O enredo é ambientado em Nova York durante o auge da ditadura militar brasileira, e gira em torno do protagonista Eduardo, um jovem brasileiro que trabalha no consulado do Brasil. O protagonista vive uma dupla existência: durante o dia, é Eduardo, o funcionário burocrático e tímido do consulado; na intimidade e na noite nova-iorquina, transforma-se em Stella Manhattan, sua *persona* performática, extravagante e libertária. Essa duplicidade não é psicológica ou meramente temporal, mas é operada na narrativa como um deslocamento espacial e discursivo na medida em que Eduardo e Stella encarnam posições discrepantes em regimes de linguagem diferentes, o que articula uma tensão entre o corpo disciplinado pelo regime militar (Eduardo) e o corpo que busca a emancipação do desejo (Stella).

Essa cisão identitária inscreve-se em uma linhagem literária mais ampla, que remonta, ao menos, às narrativas modernas que tematizam a duplicação do sujeito como estratégia de crítica moral e social. Em *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, publicado no Brasil como *O Médico e o monstro*, a duplicidade aparece como clivagem moral entre pulsão e norma, ciência e desvio. Em *The Importance of Being Earnest* (1895), de Oscar Wilde, essa cisão opera de forma parecida com o de *Stella Manhattan*, mas é deslocada do campo psicológico para o campo performativo, de forma que a duplicidade não se dá como conflito interior, mas como encenação social, na qual identidades distintas são assumidas conforme os espaços e expectativas sociais. Ao retomar esse gesto, *Stella Manhattan* reinscreve a duplicidade em um contexto histórico e político específico, no qual a performance deixa de ser apenas um artifício cômico ou crítico e

passa a constituir uma estratégia de sobrevivência subjetiva diante de regimes normativos de gênero, sexualidade e nacionalidade. Diferentemente de Wilde, em que a cisão funciona como jogo aristocrático e sátira moral, em Santiago (1985) ela se articula à experiências de exílio, repressão e desejo, aproximando-se das formas contemporâneas de textualidade *queer*.

A narrativa, assim, é atravessada por um bilinguismo radical que não apenas reflete a condição de exílio do protagonista Eduardo/Stella, mas materializa, no nível da linguagem, a cisão identitária que, em textos anteriores da tradição literária, aparecia sobretudo como artifício formal. O socioleto aqui não se fixa em uma única língua; ele habita o entrelugar, misturando constantemente o português com o inglês e o espanhol. Essa alternância funciona como um refúgio: a língua estrangeira oferece a liberdade de expressão que a língua materna (o português da repressão), saturada pelos discursos da repressão, da vigilância e da censura, nega, como podemos observar através do trecho abaixo:

Quando Eduardo acorda, Stella está irrequieta. “Move, man, move” diz para si antes de dar um salto felino da cama. Quer sair, dar uma volta, espairecer, tomar o ar fresco da noite que desce, que ninguém é de ferro. *Ô dia brabo!* pensa constatando, *uma espairecidazinha pra trazer o equilíbrio, que senão cabecinha linda linda da mamãe ex-plo-de*. Certamente irá em busca de Rickie, reencontrar Rickie e uma boa trepada pra aliviar a alma. “Rickie for Richard, that’s for sure. Richard deve ser o nome dele. Richard, dear Richard, since you have not called, I’m obliged to look you up. I hope you don’t mind, do you?” diz sorrindo enquanto escova os dentes e olha a cara amarrotada no espelho do banheiro (Santiago, 1985, p. 114, *italico do autor*).

No trecho, vemos que Eduardo conversa consigo mesmo através de Stella, e ela fala com ele utilizando o inglês, em seguida ele pensa por “si próprio” em português, para depois encarnar Stella novamente através do inglês. Essa alternância entre os códigos, além de situar o personagem como um indivíduo que habita o entrelugar, inclusive, através de sua expressão de gênero, é utilizada por ele como elevação estética. Quando encarna esta *persona* e se utiliza do idioma estrangeiro, Eduardo se coloca nessa posição elevada, cosmopolita, como se ele próprio, nesses momentos, fosse uma diva do cinema ou da música.

Para demonstrar como essa estratégia de sofisticação pode acontecer até mesmo no interior da língua inglesa, podemos observar um outro registro, na música eletrônica contemporânea. A faixa *La Femme Fantastique*, da DJ e produtora estadunidense Honey Dijon, utiliza o *code-switching* entre o inglês e o francês:

Work, work, work
Serve
Work, work
Serve
See la femme? C’est magnifique
See la femme? C’est fantastique
See la femme? C’est magnifique
See la femme? C’est fantastique

Miss Honey Dijon, c'est fantastique
Tonight
(Dijon, 2022)

Observa-se o uso do léxico “*work*” e “*serve*” que são imperativos básicos nos *Ballrooms*, e que, nesse contexto, têm seus sentidos padrões (trabalhar ou servir uma mesa, um prato) deslocados para a performance – o verbo *serve* designando o ato de apresentar uma performance marcada por excelência, impacto ou intensidade estética, sugerindo que a pessoa “entrega” plenamente uma *persona*, *look* (vestimenta) ou atitude; e o verbo *work* funciona como comando performativo e validatório, encorajando ou reconhecendo a sustentação de uma determinada pose, expressão ou estilo, semelhante ao verbo “arrasar” no português. Nas linhas seguintes, ocorre uma mistura com o idioma francês, que no imaginário *queer*, especialmente em contextos associados à moda e à alta-costura, circula como um marcador discursivo de prestígio e sofisticação. Essa associação se enraíza no papel histórico do francês como língua de capital cultural e na centralidade da *Haute Couture* (“alta-costura”, em francês) francesa na formação das indústrias de moda e luxo. Quando artistas e *performers queers* – especialmente corpos racializados e transgêneros/transsexuais – mobilizam esse repertório, eles se apropriam de códigos historicamente excludentes, reinscrevendo-os como linguagem estética, *camp* e afirmativa. Trata-se, assim como em *Stella Manhattan*, de uma ocupação irônica de um repertório simbólico que historicamente lhes foi negado.

Em todos esses contextos, a alternância de códigos não amplia a comunicação, mas a restringe estrategicamente, instaurando um espaço discursivo onde a norma perde centralidade e a dissidência se torna o parâmetro de inteligibilidade. Assim, o *code-switching* cumpre uma função análoga à da antilíngua: ele cria uma realidade alternativa onde as normas de gênero e nacionalidade são suspensas ou renegociadas. Isso demonstra que o texto *queer* é, por excelência, um território de trânsito e instabilidade. Essa noção de *code-switching* pode ser associada ao que Bakhtin (2015), chama, em “O heterodiscurso no romance”, de hibridismo linguístico.

Além do hibridismo, o socioleto *queer* opera, frequentemente, através de um mecanismo radical em sua operação formal: a subversão das marcas de gênero gramatical e a manipulação sintática, o terceiro elemento apontado por Harvey (1998), que desestabiliza a pretensão da gramática normativa de funcionar como espelho natural da realidade social. Enquanto o léxico e o hibridismo operam, em grande medida, no nível da escolha vocabular, essa estratégia ataca a estrutura morfossintática da língua, desestabilizando as categorias binárias que organizam a concordância e a referência pronominal. É nesse ponto que a definição proposta por Costa, Pires e Alves (2023) se mostra particularmente abrangente, ao incluir as dimensões “morfossintáticas” como constitutivas do socioleto dissidente. Na verdade, essa é uma tática reconhecida, inclusive pela dicionarização do Pajubá, como nas entradas abaixo localizadas no *Pequeno Vocabulário Pajubá*

Palmense através da declinação de gênero na palavra “amigo”:

Amiga/amigo – S. 1. Homem ou mulher. 2. Gay ou não. “Vamos sair pra dançar hoje, amiga”.

Amigã – S. 1. Forma de se referir aos amigos gays. “Amigã, estou gostando de um boy magia”. Var. Amigue.

Amigue – S. 1. Usado para identificar os amigos gays. “Quero apresentar mais um amigue para vocês”. Var. Amigã.

(Rodrigues e Andrade, 2023, p. 14)

Um exemplo dessa sofisticação em texto literário encontra-se em *Orlando: A Biography*, de Virginia Woolf (1928), cuja manipulação sintática torna explícita a inadequação da gramática diante da fluidez de gênero. Na obra, a fluidez de gênero da personagem principal, que atravessa séculos transitando entre o masculino e o feminino, não é narrada apenas pelo enredo, mas performada através da sintaxe do narrador. O biógrafo, mantendo a postura de objetividade histórica, utiliza a gramática normativa para narrar o impossível, criando um efeito de naturalidade na transição. O resultado é que o estranhamento passa a recair sobre a insuficiência da gramática em estabilizar a identidade. O momento da metamorfose é exemplar: “He stretched himself. He rose. [...] he was a woman” (Woolf, 1928, p. 137). A alternância (“He... / ...a woman”), sem o uso de um verbo de processo fazendo a mediação entre o sujeito masculino e o predicativo feminino cria uma ironia sintática que expõe o colapso das categorias gramaticais diante da transição de gênero. Caso a autora utilizasse o verbo “tornar-se”, por exemplo, estaria sugerindo que há um ponto de chegada, uma identidade fixa a ser alcançada, em vez disso, faz o oposto – Orlando é mulher, não há explicação, não há ritual, isso é muito mais próximo de uma lógica de descontinuidade *queer* do que de transição. Nesse trecho, o socioleto *queer* reside, assim, não apenas na hesitação pronominal, mas na exposição do fracasso da norma em sustentar a ficção de um gênero fixo.

Em *Stella Manhattan*, podemos observar um procedimento análogo, porém distinto, que opera precisamente no domínio morfossintático do português. Enquanto Woolf faz da alternância pronominal em inglês o momento sintático que ironiza a normatividade (o narrador “emprega” a gramática para narrar o impossível), Santiago (1985) articula dois regimes enunciativos dentro da mesma frase: um regime interior, performativo e marcado no feminino: “Stella amanheceu louca louca de alegria...” (Santiago, 1985, p. 14), construindo a personagem por meio de adjetivações e predicados que a inscrevem gramaticalmente como mulher e um regime externo, socialmente normativo, que por vezes a nomeia no masculino, como no clítico oblíquo “o” que retoma Stella na frase em que a vizinha “o observa”:

Stella percebe, como não ia deixar de perceber? a velha vizinha de frente que o observa entre assustada e medrosa por detrás da vidraça do seu apartamento. Esta comenta o teatrinho matinal de Stella no palco da janela aberta, comenta-o com gestos e palavras dirigidos ao marido entrevado na cama, e conclui: “He’s nuts.” (Santiago, 1985, p. 12)

Essa oscilação não é apenas estilística: trata-se de uma tática morfossintática do socioleto *queer*, porque põe em crise a expectativa de homogeneidade da concordância e da referência. Diferentemente de uma hesitação pronominal sequencial (primeiro “*he*”, depois “*she*”), o que Silviano faz é inscrever a fratura entre autoenunciação e reconhecimento social na própria superfície da frase. A persona se afirma em formas femininas e, simultaneamente, é recolhida ao masculino pelo olhar social codificado na gramática. Em termos teóricos, esse efeito corrobora a hipótese de Harvey (1998) e a formulação ampliada de Costa, Pires e Alves (2023): o socioleto dissidente opera no nível morfossintático ao desestabilizar os determinantes binários que regulam concordância e referência, tornando a língua o espaço de conflito entre identidades performadas e categorias institucionais de nomeação. Em comparação, a solução de Woolf e a de Santiago apontam para dois modos complementares de “usar a sintaxe” contra a normatividade: Woolf revela o colapso da norma ao forçá-la a narrar o impossível; Santiago revela a violência do enquadre social deixando que ambos os regimes, o performativo e o nominativo, coexistam e se confrontem dentro da mesma enunciação.

Dessa forma, o socioleto *queer* consolida-se nesta investigação como uma categoria multifacetada. Seja como código de guerra (Irmãs de Pau; Amara Moira), refúgio do exílio (Santiago), liturgia do abjeto (Genet/Lemebel), ou subversão gramatical (Woolf), ele cumpre a função primordial descrita por Volóchinov: materializar, no corpo do signo, a valoração social de um grupo que recusa a neutralidade da norma e explicita o conflito de valores. O socioleto *queer* emerge, assim, como inscrição material da dissidência na linguagem, convertendo léxico, alternância de códigos e subversão gramatical em estratégias de pertencimento, sobrevivência e enfrentamento simbólico da norma.

2.2 Dialogismo

Se o socioleto materializa a inscrição comunitária da linguagem, o dialogismo permite compreender como essa materialidade opera no embate com discursos normativos, constituindo o texto *queer* como resposta situada a regimes de poder. Costa, Pires e Alves (2023) propõem o dialogismo, retomando o conceito como elaborado na filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, como um eixo fundamental para reinterpretar elementos do *camp* verbal de Harvey (1998), notadamente a intertextualidade e a descrição explícita de práticas sexuais, deslocando-os de meros recursos estéticos para estratégias de representação disruptiva de identidades não normativas. Nesta seção, a intenção é demonstrar que o dialogismo no texto *queer* não é apenas uma característica formal de composição, mas a própria condição de sua existência social enquanto réplica a um contexto de opressão, o que exige um retorno mais detido aos fundamentos sociológicos da linguagem para entender como essa “incongruência” e “parasitismo”, citados no artigo, operam na

prática.

Assim, para compreender a dimensão dialógica do texto *queer*, faz-se necessário, inicialmente, adentrar a concepção sociológica da linguagem proposta por Bakhtin e Volóchinov ([s.d.]). Sendo a realidade linguística um acontecimento social realizado por meio da enunciação, todo enunciado é, em essência, uma resposta àquilo que já foi dito anteriormente e, simultaneamente, orienta-se para uma resposta futura, antecipando as reações e os juízos de valor de seu interlocutor. Nesse sentido, nenhum enunciado é autossuficiente ou inaugura o sentido absoluto. A escolha lexical (socioleto), as marcas de estilização e a entonação expressiva (ênfase, a ser abordada na próxima seção) são, portanto, vetores de posicionamento axiológico e não apenas traços de estilo. Nesse sentido, a escrita *queer*, seja ela como for, é sempre, fundamentalmente, uma réplica, ela não só está sempre falando para alguém, mas em alguns casos, inclusive, contra alguém.

Sob essa ótica, o texto *queer* revela-se hiper-dialógico, porque carrega em si, simultaneamente, o peso dos signos normativos (a voz do outro) e a intenção de deslocá-los, ironizá-los ou reapropriá-los, por exemplo, através da apropriação de injúrias. Essa coexistência, longe de ser pacífica, constitui um espaço de fricção produtiva: a presença da voz hegemônica no interior do enunciado *queer* serve como matéria-prima para sua subversão. Convém enfatizar, assim, que esse “convívio de discursos” não equivale a afirmar uma coexistência simétrica ou conciliatória, ou o resultado não seria uma subversão. Para aprofundarmos esse aspecto, podemos recorrer ao conceito de bivocalidade de Bakhtin (1981) – um conflito encenado no interior da linguagem, um choque de orientações axiológicas em que uma voz permanece audível para poder ser contestada desde dentro. No texto *queer*, essa bivocalidade tende a assumir formas paródico-irônicas e performativas: a voz normativa é propositalmente mantida audível, exagerada ou deslocada, de modo que sua autoridade se desestabilize por contágio interno. Assim, o dialogismo *queer* opera por reacentuação: signos, categorias e modos de dizer impostos pela norma são ocupados e reorganizados para disputar sentidos.

Nesse ponto, a leitura foucaultiana de regimes discursivos também oferece uma lente complementar que soma uma camada micropolítica a esta análise. Conforme argumenta Foucault (1999a), a sexualidade, e por aproximação, o gênero, figuram entre os domínios em que os procedimentos de controle, interdição e rarefação discursiva operam de forma particularmente intensa. Isso nos permite avaliar, somada à discussão realizada ao longo do **Capítulo 1**, a razão pela qual o texto *queer*, ao falar de sexualidade, se dá quase sempre em confronto com regimes discursivos que tentam regular quem pode falar, sobre o quê e em que condições. O dialogismo *queer*, portanto, não se exerce fora da ordem do discurso, mas no interior de suas tensões e limites.

Ao situarmos essa discussão no âmbito da cultura *queer*, conforme explorado no capítulo anterior, observamos que a própria existência dessa cultura é marcada pela imperatividade de

responder à interpelação da norma. Até mesmo na teoria *queer*, Salih (2015, p. 10), comentando a estrutura de pensamento de Butler, afirma que não há uma progressão linear no pensamento *queer*, há sempre “uma tese que é depois negada por sua antítese e resolvida numa síntese”. Assim, se a cultura hegemônica produz discursos que buscam fixar identidades e marginalizar corpos dissidentes, o texto *queer* atua como uma resposta que busca reacentuar esses signos ideológicos, disputando os seus sentidos no interior da própria língua.

Essa dinâmica de resposta à norma, contudo, nem sempre se manifesta por meio do confronto direto ou da ruptura explícita. Em certos textos, o dialogismo *queer* opera de forma mais oblíqua, encenando a tensão com os discursos hegemônicos por meio da duplicidade, da ironia e da performance identitária. Um exemplo particularmente elucidativo desse funcionamento pode ser observado retomando o romance *Stella Manhattan* (1985), em que a alternância de *personae* da protagonista entre Eduardo e Stella estrutura uma narrativa marcada pela cisão enunciativa, na qual a fala nunca se apresenta como inteiramente transparente ou unívoca. À luz da teoria bakhtiniana, trata-se de um caso exemplar de discurso bivocal com máscara, em que a voz *queer* se constrói atravessada por regimes normativos de gênero, nacionalidade e sexualidade que não podem ser simplesmente negados, mas precisam ser negociados no interior da própria linguagem, como no exemplo ao final da última seção em que o gênero gramatical é alternado conforme o olhar que recai sobre a persona. O dialogismo, nesse caso, não se dá pela destruição frontal da norma, mas pela encenação contínua de sua instabilidade, evidenciando que a resposta *queer* pode assumir formas performativas e ambíguas antes de se materializar em estratégias discursivas mais explícitas.

De um lado, impõem-se as vozes do corpo político: a militância, o discurso revolucionário masculino e a lógica repressiva da ditadura, todos atravessados por uma normatividade que regula o corpo, o desejo e a masculinidade. De outro, emerge a voz de Stella, marcada pela frivolidade, pelo excesso e pelo desejo, que responde a esses discursos não por meio do enfrentamento panfletário, mas pela performance. A transformação de Eduardo em Stella não representa uma fuga da política, mas uma réplica a ela: diante da violência e da seriedade normativa, o texto responde com brilho, afetação e erotismo. Essa tensão se materializa na própria voz narrativa, frequentemente atravessada por um tom irônico e debochado, que mimetiza o registro da fofoca, do comentário malicioso e da observação insinuante, típicos de uma sociabilidade *queer*. O narrador incorpora essas vozes sem estabilizá-las, fazendo coexistir o discurso sério da repressão e a leveza desejante de Stella.

Um importante aspecto a ser explorado dentro do dialogismo *queer* e que funciona para operar essa réplica a discursos hegemônicos é a intertextualidade. Conforme argumentam Costa, Pires e Alves (2023), não se trata apenas de um procedimento de referência cultural, mas de um mecanismo central de funcionamento do dialogismo, na medida em que permite ao texto incorporar discursos socialmente estabilizados para, a partir deles, produzir deslocamentos de sentido. Nesse

sentido, a intertextualidade deve ser compreendida como uma forma de resposta discursiva, isto é, como uma estratégia por meio da qual o texto *queer* se orienta para discursos anteriores, mantendo-os audíveis no interior da enunciação para, então, subvertê-los ou reacentuá-los.

Sob a perspectiva bakhtiniana, nenhum texto dialoga apenas com objetos ou temas, mas sempre com outros discursos. A intertextualidade, nesse sentido, materializa o princípio segundo o qual todo enunciado se constrói em relação a palavras já ditas, socialmente carregadas de valores e avaliações. No texto *queer*, essa relação é marcada por assimetria e conflito: os discursos retomados – literários, midiáticos, científicos ou religiosos – que, raramente, pertencem originalmente à comunidade *queer*. Ao contrário, são frequentemente produtos da cultura hegemônica, atravessados por normatividades de gênero e sexualidade. A operação intertextual consiste, assim, em ocupar esses discursos alheios e reinscrevê-los em um novo horizonte axiológico.

Essa forma de apropriação dialoga diretamente com a discussão desenvolvida no **Capítulo 1** acerca da cultura e da literatura *queer* como práticas de reinterpretação e ressignificação. Aqui, as fronteiras entre os eixos novamente se demonstram porosas: o *code-switching* (alternância entre línguas), identificado anteriormente como marca de socioleto, ressurge nesta dimensão como uma forma de hibridismo discursivo, nos termos de Bakhtin (1981). Do ponto de vista da teoria do romance, tal operação não se reduz a uma simples alternância de códigos linguísticos, mas consiste na justaposição de discursos socialmente diferenciados, portadores de orientações axiológicas distintas, que se confrontam no interior do mesmo enunciado. Quando o texto *queer* alterna para o inglês ou o francês, como observa Harvey (1998), ele não está apenas trocando de código linguístico, mas mobilizando todo um discurso alheio inscrito no heterodiscurso social (seja a sofisticação da cultura de elite, seja a energia da cultura pop globalizada), trazendo, assim, para o texto uma “autoridade” externa que valida a experiência marginal. Essas vozes permanecem reconhecíveis no enunciado justamente para que possam ser reacentuadas, deslocadas e reinscritas em um novo horizonte de valores. A cultura *queer*, historicamente, constitui-se não apenas pela criação de repertórios próprios, mas também pela reapropriação de artefatos culturais (e portanto discursos) hegemônicos, que passam a circular com novos sentidos no interior da comunidade. Nesse processo, o dialogismo opera como princípio geral da relação entre discursos, enquanto o hibridismo funciona como seu modo concreto de realização textual, preservando, assim, a tensão com a origem não *queer* desses textos.

Um exemplo paradigmático desse mecanismo se dá no processo de apropriação de *O Mágico de Oz*, conforme discutido no **Capítulo 1**. Originalmente concebida como uma narrativa infantil e integrada ao cânone da cultura popular estadunidense, a obra passa a ocupar um lugar central no imaginário *queer* por meio de leituras que enfatizam temas como deslocamento, performatividade, comunidade alternativa e desejo de retorno transformado. Quando referências a

O Mágico de Oz emergem em textos, performances ou práticas discursivas *queer*, elas não operam como simples homenagens, mas como reacentuações dialogicamente orientadas: o discurso original é mantido reconhecível, mas deslocado para um novo campo de valores.

Retomando os exemplos da seção anterior, podemos observar esse fenômeno de forma particularmente elucidativa no conto *Sargento Garcia* de Abreu (2018, p. 323):

Isadora, queridinho. Nunca ouviu falar? Isadora Duncan, a bailarina. Uma mulher finíssima, maravilhosa, a minha ídola, eu adoro tanto que adotei o nome. Já pensou se eu usasse o Valdemir que minha mãezinha me deu? Coitadinha, tão bem-intencionada. Mas o nome, ai, o nome. Coisa mais cafona. Aí mudei.

Ao se apresentar como “Isadora”, a personagem não só rejeita o nome masculino que lhe foi atribuído ao nascer, mas realiza um gesto discursivo de apropriação intertextual ao vincular sua identidade à figura de Isadora Duncan, bailarina consagrada da dança moderna. Trata-se de uma referência oriunda do universo da moda e da alta-costura, que representa excelência artística, liberdade corporal e de expressão e uma feminilidade que é legitimada pelos discursos hegemônicos. Ao adotar esse nome, a personagem reinscreve esses valores em um corpo dissidente, deslocando-o de seu circuito normativo original. A voz cultural que sustenta a figura de Isadora Duncan permanece audível no enunciado, mas é reacentuada por uma nova orientação axiológica. Assim, a intertextualidade, nesse trecho, opera tal qual a apropriação de *O Mágico de Oz* pela comunidade *queer*, ou até mesmo as performances de categoria *realness* dos *balls*. Trata-se de uma operação dialogicamente orientada e bivocal, permitindo que discursos não originalmente destinados à comunidade *queer* sejam ocupados e ressignificados como discursos que reafirmam os valores ausentes na realidade desses sujeitos e, ao mesmo tempo, conteste-os simbolicamente.

Dessa forma, o dialogismo no texto *queer* manifesta-se frequentemente através do que Harvey (1998) denomina incongruência, uma estratégia que justapõe registros de prestígio e referências da baixa cultura, ou o sagrado e o profano, criando um efeito de dissonância que desnaturaliza a norma. Ao citar o discurso religioso ou a cultura de massas, o sujeito *queer* insere uma “falha” ou um excesso interpretativo que revela a artificialidade daquilo que se pretenderia natural. Essa “incongruência produtiva” serve para sinalizar ao leitor aliado que aquele texto não deve ser lido de forma literal, mas através de uma lente oblíqua que suspende as hierarquias tradicionais de valor. No exemplo de Isadora Duncan, a apropriação produz um efeito de elevação simbólica, tratando-se, assim, de uma apropriação afirmativa, na qual o discurso hegemônico é mobilizado como fonte de prestígio e legitimação. Em outros casos, no entanto, o diálogo com discursos normativos assume uma orientação diversa, operando não pela elevação, mas pela corrosão paródica. Nessas situações, a voz hegemônica não é apenas deslocada, mas deliberadamente exagerada, ridicularizada ou esvaziada de sua autoridade, evidenciando o caráter contingente e performativo dos regimes discursivos que a sustentam.

Assim, diferentemente da apropriação afirmativa, ao retomarmos o exemplo da música *Brasileirinhas Cunt*, cujo próprio título já estabelece uma ressignificação, o discurso hegemônico é mobilizado para ser exposto ao ridículo, por meio da encenação excessiva de formas discursivas associadas à autoridade moral e simbólica, como podemos observar nos versos abaixo:

Arica sham labaxúria, arica shamba-shambaralai
 Arica sharamana, sai da minha frente, aí
 So gi-gi-gi-gi-gimme cunt
 So gi-gi-gi-gi-gimme cunt
 [...]
 Eu profetizo muito cunt, cunt, cunt, cunt
 (Irmãs de Pau, 2024)

No trecho em que se articulam expressões foneticamente opacas (“arica sham labaxúria, arica shamba-shambaralai”) a comandos em inglês fragmentado (“gimme cunt”) e à afirmação “Eu profetizo muito cunt”, a intertextualidade deixa de operar por referência a um texto específico e passa a simular discursos socialmente reconhecíveis, como o religioso e o pop global. A forma do discurso profético, historicamente associada à autoridade, à moral e à legitimação do dizer, é mantida audível, mas reacentuada pela justaposição com um termo sexualizado e injurioso. Trata-se de um caso de bivocalidade paródico-irônica, no qual a voz normativa não é silenciada, mas apropriada e deslocada desde dentro. A injúria, longe de funcionar como marca de subalternização, é elevada a princípio afirmativo, produzindo um efeito de inversão axiológica. Nesse sentido, a canção exemplifica de modo contundente o modo pelo qual o dialogismo no texto *queer* pode operar não apenas por meio da referência intertextual reconhecível, mas também pela encenação excessiva e performativa de regimes discursivos que historicamente regularam quem pode falar, o que pode ser dito e sob quais condições.

Genet (1949) também se apropria de referências religiosas na construção de um projeto discursivo que consiste em deslocar o crime, a prisão e a abjeção para um campo axiológico elevado, recusando qualquer enquadramento moralizante ou explicativo. Isso pode ser observado no trecho “Le bagne — nommons cet endroit du monde et de l’esprit — où je me dirige m’offre plus de joies que vos honneurs et vos fêtes. [...] J’aspire à votre reconnaissance, à votre sacre.” (Genet, 1949, p. 285). O bagne (prisão) não é descrito como lugar de privação, mas como instância de consagração simbólica (“sacre”, “honneurs”, “fêtes”), que desloca o crime para um campo semântico ritual e religioso.

Outro aspecto importante do dialogismo é manifestado através da ressignificação de injúrias, que configura uma forma ainda mais explícita de embate discursivo. Diferentemente da apropriação intertextual de discursos culturais prestigiados ou da reinscrição epistêmica de saberes marginalizados, a injúria opera sobre signos linguisticamente marcados pela violência simbólica. Termos como “viado”, “bicha” ou “travesti” em português e *cunt* (vadia), *fag* (bicha/viado) ou o

próprio *queer* em inglês, carregam uma memória social de exclusão, humilhação e controle, funcionando historicamente como instrumentos de interpelação normativa. Quando reapropriados pelo texto *queer*, esses signos não perdem sua carga negativa; ao contrário, mantêm audível a voz ofensiva que os constituiu, condição necessária para que a reacentuação produza efeitos de sentido.

Sob a ótica bakhtiniana, a injúria ressignificada configura um caso exemplar de discurso bivocal orientado polemicamente. A palavra injuriosa comparece no enunciado já saturada pela avaliação do outro (a voz hegemônica que nomeia para ferir), mas é deslocada por uma nova orientação axiológica que a reinscreve como marca de afirmação, ironia ou pertencimento. O conflito não se resolve pela neutralização do signo, mas pela sua ocupação estratégica. Trata-se, portanto, de uma resposta discursiva que se constrói no interior da própria linguagem da violência.

Essa lógica de apropriação violenta do insulto encontra um paralelo significativo no exemplo de Lemebel (2000) utilizado na seção anterior, que além de marca socioletal, opera como ressignificação de injúria. Ao utilizar os termos *loca*, *yegua* e *coliza*, o autor expõe a crueldade dos discursos normativos, ao mesmo tempo em que os reinscreve em uma escrita marcada pelo exagero, pela ironia e pelo afeto comunitário. A injúria, em suas crônicas, funciona como signo de sobrevivência: ela revela a violência da interpelação social, mas também a capacidade de ressignificação discursiva dos sujeitos que dela se apropriam.

Esse funcionamento também pode ser observado de forma contundente na produção do duo Irmãos de Pau. A reaparição reiterada do termo *cunt*⁴⁷, que aparece no trecho citado anteriormente e que é historicamente associado à obscenidade, à degradação do corpo feminino e à censura moral, opera uma inversão axiológica radical. Ao deslocar a injúria para o centro da performance, o texto não apenas a esvazia de sua função ofensiva original, mas a transforma em princípio afirmativo e performativo. O mesmo ocorre em um dos últimos versos da canção “Ela não é a Katrina, ela é Furacão 2000 / Ela é travesti, original do Brasil”, em que o termo travesti”, que já foi frequentemente mobilizado como insulto ou marcador de marginalidade, é reinscrito como índice de potência, singularidade e pertencimento local. Além disso, o verso opera seu dialogismo através de um intertexto que estabelece uma tensão explícita com o Norte Global. “Katrina”, no trecho, evoca o furacão que devastou os EUA, mas, para o interlocutor familiarizado com a cultura *Ballroom*, o

⁴⁷ “*Cunt*” é um termo da língua inglesa historicamente usado como designação vulgar para a genitália feminina, marcado por forte carga misógina e considerado um dos palavrões mais ofensivos do idioma. Sua potência simbólica, no entanto, não é fixa: ao longo do tempo, a palavra foi ressignificada em contextos artísticos, literários e, mais recentemente, em comunidades *queer*, *drag*, *ballroom* e LGBTQIA+. Nesses usos contemporâneos, “*cunt*” deixa de funcionar apenas como insulto ou referência anatômica e passa a operar como afirmação estética, performativa e política, associada à feminilidade encarnada, à ousadia, ao carisma e à autonomia corporal. A ideia de servir *cunt* era fazer uma performance convincente de feminilidade. A *drag queen* americana RuPaul atribuiu um significado para cada letra de *cunt*: carisma (*charisma*), unicidade (*uniqueness*), coragem (*nerve*) e talento (*talent*), na tradução direta para o português. O sentido do termo, portanto, depende radicalmente de quem o usa, em que contexto e com que intenção, exemplificando o caráter histórico, relacional e disputado da linguagem (Souza, 2025; Abraham, 2023).

nome é uma clara referência à *Legendary*⁴⁸ Katrina Ebony (também conhecida como *Hurricane Katrina*), figura icônica da cena norte-americana, célebre por performances enérgicas e imortalizada em produções musicais como essa.

Ao negar ser “a Katrina”, o sujeito lírico não desqualifica a ícone estrangeira, mas recusa a submissão ao cânone *queer* estadunidense. Em resposta, afirma-se como “Furacão 2000”. Aqui, o dialogismo opera através da substituição do ícone global (Katrina Ebony) pelo ícone local (a equipe de som Furacão 2000). O texto convoca a memória coletiva do funk carioca e da favela para dizer que a “travesti original do Brasil” possui uma genealogia própria de potência e festa. Ela não precisa importar a “tempestade” dos bailes de Nova York, pois sua força deriva do “fervo” e do grave do baile funk brasileiro. Aqui, o texto recupera poeticamente a discussão teórica travada na **seção 1.2.1** desta dissertação sobre a especificidade política dessa identidade. Ao escolher o termo “travesti” e adjetivá-lo como “original”, a letra dialoga conflitivamente com os modelos identitários globais e higienizados (como “mulher trans” ou “*drag queen*”) que muitas vezes apagam as marcas de classe e raça da experiência latino-americana. A “travesti” cantada pelas Irmãs de Pau é aquela descrita por Nascimento (2021): uma epistemologia própria, um corpo que carrega a história da rua, da prostituição e da resistência anticolonial, recusando-se a ser uma mera tradução de conceitos do Norte Global. O dialogismo, nesse caso, funciona como uma demarcação de soberania: o texto *queer* brasileiro conversa com o mundo, mas impõe seus próprios termos.

Essa discussão nos leva a um outro aspecto importante do dialogismo, que talvez constitua a essência da textualidade *queer*, e se refere à sua dupla orientação. Conforme Harvey (1998) sugere ao discutir as funções do *camp*, esse discurso opera simultaneamente em duas direções antagônicas: funciona como um ataque paródico às instituições dominantes (uma resposta de enfrentamento) e, ao mesmo tempo, como um laço de solidariedade e reconhecimento mútuo para a comunidade iniciada (uma resposta de acolhimento). Essa ambivalência funcional não representa uma contradição, mas a própria condição de eficácia do discurso *camp*, cuja força reside precisamente na coexistência dessas duas orientações.

Do ponto de vista bakhtiniano, essa dupla orientação também pode ser compreendida como uma forma específica do dialogismo bivocal. O enunciado *camp* mantém audível a voz hegemônica que historicamente produziu a injúria ou a norma, condição necessária para que o ataque

⁴⁸ O adjetivo *legendary* (lendário, em inglês) provém da cultura *ballroom* e funciona como um título honorífico concedido a pessoas que atingiram reconhecimento duradouro e excelência performática dentro da cena. Diferentemente de uma fama genérica, o estatuto de *Legendary* é construído coletivamente, ao longo do tempo, por meio da repetição de performances memoráveis, vitórias em categorias, contribuição estética e impacto simbólico na comunidade. Trata-se, portanto, de um marcador de capital cultural e afetivo específico do universo do *ballroom*, que legitima trajetórias e as inscreve numa linhagem histórica da cena. Como observa Bailey (2013), títulos e categorias no *ballroom* não são meramente descritivos, mas operam como dispositivos de reconhecimento, pertencimento e hierarquização interna, articulando performance, memória e valor social.

paródico se realize, ao mesmo tempo em que se orienta para um interlocutor iniciado, capaz de reconhecer a reacentuação do signo e partilhar de seus novos valores. Assim, o mesmo termo pode operar como afronta para fora e como gesto de acolhimento para dentro, evidenciando que a orientação do enunciado não é única nem homogênea.

No contexto da produção cultural e literária *queer*, essa natureza dialógica e bivocal da linguagem assume uma carga política e afetiva intensificada. Ela se constrói, fundamentalmente, sobre essa dupla orientação: a busca por solidariedade interna (falar com o par) e o confronto ou paródia da norma externa (falar contra a hegemonia). É o que é explícito no tom direcional destes versos das Irmãs de Pau (2024) – “Sabe o que é Femme Queen? / Eu vou falar pra tu”, mas que estabelece esses dois diálogos simultâneos. Ou no próprio uso ostensivo da palavra *cunt*, analisado ainda há pouco. Para um olhar externo, o uso insistente de um termo historicamente associado à obscenidade e à degradação do corpo pode ser interpretado como provocação ou agressão deliberada às normas de decoro linguístico. No entanto, no interior da comunidade *queer*, *cunty* funciona como marcador de potência, estilo e excesso performativo, operando como uma senha de pertencimento. O ataque à moralidade dominante e o gesto de reconhecimento comunitário não se sucedem; eles ocorrem simultaneamente no mesmo enunciado. Essa “orientação para o Outro” é o que fundamenta a própria existência da cultura *queer* discutida no primeiro capítulo. Como visto, práticas como o *Ballroom* ou o uso do Pajubá não surgem apenas da necessidade de nomear o mundo, mas da urgência de construir um espaço de reconhecimento mútuo em um ambiente hostil.

Um outro funcionamento do dialogismo pode ser observado no exemplo de *Orlando* (1928), de Virginia Woolf. Ao nos debruçar sobre o socioleto, observamos, sobretudo, os aspectos de subversão gramatical e instabilidade na nomeação de gênero, que são elementos que evidenciam a inscrição da diferença na materialidade da língua. Sob a perspectiva do dialogismo, contudo, o romance revela um funcionamento distinto e complementar. Em *Orlando*, a tensão com os discursos normativos sobre gênero e sexualidade não se realiza prioritariamente por meio do choque lexical ou da explicitação do corpo, mas pela encenação irônica de gêneros discursivos historicamente associados à autoridade do saber, como a biografia e a historiografia. Ao manter audível a voz do biógrafo, que representa um discurso que pretende fixar identidades ao longo do tempo apenas para expor sua inadequação diante de um corpo que atravessa séculos e muda de sexo sem trauma ou explicação patologizante, Woolf constrói um caso de dialogismo irônico nos termos bakhtinianos. O gesto *queer*, aqui, opera pela reconfiguração das categorias de inteligibilidade, evidenciando o caráter histórico, narrativo e contingente das normas de gênero. Nesse sentido, *Orlando* ocupa um lugar intermediário no espectro do dialogismo *queer*: a resposta à norma ainda se dá pela negociação formal e pela ironia estrutural, preparando o terreno para estratégias posteriores que intensificam esse confronto por meio da ruptura explícita dos limites do dizível.

É nesse mesmo horizonte dialógico que se inscreve a descrição explícita de práticas sexuais, apontada por Harvey (1998) como uma ruptura das normas de polidez. Longe de constituir mero choque ou provocação gratuita, essa estratégia deve ser compreendida como uma disputa direta pelo objeto do discurso. Se o discurso hegemônico tende a silenciar a sexualidade dissidente ou a enquadrá-la em registros clínicos e patologizantes, o texto *queer* reivindica a materialidade do corpo e do desejo por meio da nomeação direta. A minúcia anatômica, o fetiche, as descrições do ato sexual sem eufemismos funcionam como respostas dialógicas ao apagamento. Para o leitor externo e conservador, esse excesso pode operar como ponto de ruptura e repulsa; para o leitor da comunidade, trata-se de um gesto de validação e reconhecimento, no qual a experiência íntima encontra finalmente lugar na linguagem.

Como visto à luz das reflexões de Foucault (1999a; 1999b), a sexualidade figura entre os domínios mais fortemente submetidos a procedimentos de interdição, controle e redistribuição discursiva. Não se trata apenas de proibir o dizer, mas de canalizá-lo para discursos autorizados, médico, jurídico, religioso, científico, que falam sobre a sexualidade sem permitir que certos sujeitos falem a partir dela. A escrita *queer*, ao descrever práticas sexuais de forma direta e não mediada, desloca esse arranjo: ela não reivindica autorização, mas ocupa um lugar historicamente interditado, forçando a língua literária a hospedar aquilo que se pretendia manter à margem.

Nesse ponto, a dimensão *camp* da descrição explícita se torna decisiva. Conforme Harvey (1998) sugere, o *camp* se define por um uso especificamente estratégico do excesso, do exagero e da visibilidade. Ao tornar o sexual ostensivo, o texto *camp* expõe a artificialidade das normas que regulam o que não pode ser dito. A explicitação da sexualidade, nesse registro, não busca transparência realista, mas produz um efeito de desnaturalização: o que parecia “indizível” revela-se indizível apenas por força de convenções morais e discursivas.

Sob essa perspectiva, a descrição explícita de práticas sexuais pode ser lida como uma forma radical de bivocalidade. A voz normativa que associa a sexualidade ao silêncio, à vergonha ou à patologização permanece audível como horizonte implícito do enunciado, é contra ela que o texto fala. Ao mesmo tempo, a enunciação se orienta para um leitor aliado, capaz de reconhecer nesse gesto não uma obscenidade gratuita, mas uma estratégia de enfrentamento e afirmação. O choque produzido pela explicitação da sexualidade é, assim, duplamente orientado: para fora, como afronta às convenções; para dentro, como afirmação de pertencimento e partilha de uma experiência historicamente silenciada.

A relação entre *camp*, *queer* e sexualidade explícita pode ser pensada à luz de uma tradição crítica que compreende o erotismo não como simples tematização da sexualidade, mas como experiência limítrofe fundada na tensão entre interdito e transgressão. Em *O erotismo*, Georges Bataille (1987) define o erotismo como aquilo que coloca o próprio ser em questão, desestabilizando

os limites que organizam a vida social entre o permitido e o proibido, o público e o privado, a ordem e sua violação. Ainda que Bataille não pense o erotismo em uma chave *camp* ou *queer*, segundo termos contemporâneos, ele oferece uma chave para compreender por que a enunciação frontal da sexualidade, ainda mais por sujeitos *queer*, adquire um potencial político específico: não porque a sexualidade seja intrinsecamente subversiva, mas porque sua exposição desloca regimes de decoro, produzindo uma crise na economia simbólica que regula quais corpos, desejos e discursos podem aparecer. No contexto da cultura *queer*, esse deslocamento ganha contornos ainda mais precisos. Historicamente, corpos dissidentes foram hipervisibilizados como objetos de discurso (médicos, policiais, pornográficos) e, simultaneamente, silenciados como sujeitos de enunciação legítimos.

É o que ocorre no exemplo de Genet (1949) citado na seção anterior; ao erotizar o crime, Genet não o glorifica, mas desloca o eixo de interpretação da transgressão: o delito deixa de ser lido pela gramática da falta e passa a ser compreendido como desejo, invertendo a lógica normativa que associa a sexualidade dissidente à criminalidade. Ao recorrer reiteradamente ao verbo *bander*, Genet rompe deliberadamente com os códigos de decoro da literatura canônica francesa, recusando a mediação metafórica tradicionalmente associada à representação do desejo. Longe de constituir um efeito de choque gratuito, essa escolha lexical força a língua literária a acolher um vocabulário historicamente associado à obscenidade e à marginalidade, deslocando a sexualidade do campo da sugestão para o da afirmação. Sob a perspectiva do dialogismo, o uso de *bander* mantém audível a voz normativa que condena tal termo à vulgaridade, mas a reinscreve em um projeto literário consciente, produzindo uma reacentuação axiológica que transforma o que seria interdito em gesto de afirmação. Nesse sentido, a explicitação sexual em *Journal du voleur* antecipa uma lógica *camp* e *queer*, na qual o excesso e a frontalidade funcionam como formas de enfrentamento à moralidade dominante e de inscrição do desejo dissidente no centro do discurso.

Um outro exemplo particularmente elucidativo dessa estratégia pode ser observado também no conto “Sargento Garcia”. Ao narrar o encontro sexual entre o narrador e a figura militar que dá título ao texto, a escrita recusa sistematicamente os eufemismos tradicionais da literatura heteronormativa e da moral burguesa. O desejo entre homens é apresentado de maneira direta, corporal e sensorial, deslocando-o do campo da sugestão para o da materialidade vivida. Essa explicitação não opera como mero recurso de choque, mas como uma resposta dialógica a discursos que historicamente relegaram a sexualidade dissidente ao silêncio, à patologização ou à vergonha. Ao descrever o sexo sem o filtro da metáfora higienizadora, o texto se posiciona contra o discurso médico, jurídico e militar que atravessa a figura do sargento, apropriando-se de seus signos de autoridade para reinscrevê-los no campo do desejo.

Então um corpo pesado caiu sobre o meu e uma boca molhada, uma boca funda feito poço, uma língua ágil lambeu meu pescoço, entrou no ouvido, enfiou-se pela minha boca, um choque seco de dentes, ferro contraferro, enquanto dedos hábeis

desciam por minhas virilhas inventando um caminho novo. Então que culpa tenho eu se até o pranto que chorei se foi por ti não sei — a voz de Isadora vinha de longe, como se saísse de dentro de um aquário, Isadora afogada, a maquiagem derretida cobrindo a água, a voz aguda misturada aos gemidos, metendo-se entre aquele bafo morno, cigarro, suor, bosta de cavalo, que agora comandava meus movimentos, virando-me de bruços sobre a cama. O cheiro azedo dos lençóis, senti, quantos corpos teriam passado por ali, e de quem, pensei. Tranquei a respiração. Os olhos abertos, a trama grossa do tecido. Com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem. Punhal em brasa, farpa, lança afiada. (Abreu, 2018, p. 324)

Trata-se, portanto, de um gesto bivocal: o conto fala simultaneamente com a norma, confrontando-a, e com o leitor *queer*, para quem essa descrição funciona como reconhecimento e validação de uma experiência historicamente interdita. A presença da instituição militar, tradicionalmente associada à virilidade normativa e à repressão da dissidência sexual, intensifica esse efeito dialógico. O corpo do “sargento” carrega consigo o peso simbólico da violência estatal e da masculinidade hegemônica, o que faz com que o ato sexual narrado funcione também como uma reapropriação simbólica de um espaço historicamente hostil. Assim, o desejo não apenas se explicita, mas se inscreve como réplica a um discurso que, fora do texto, operaria como injúria ou ameaça.

O exemplo de Moira (2016) também se encaixa nesse aspecto, na medida em que, em passagens como a do trecho citado na seção anterior, a descrição da atividade sexual não busca erotização literária nem choque gratuito, mas se apresenta como gesto político de tomada da palavra sobre um corpo historicamente falado por outros. À luz de Foucault, essa explicitação constitui uma violação consciente da ordem do discurso sexual, ao retirar a sexualidade do domínio exclusivo dos saberes médicos, jurídicos ou pornográficos e reinscrevê-la como experiência narrável por um sujeito trans. Sob a perspectiva do *camp*, o excesso aqui não se manifesta pelo léxico utilizado ou pelo efeito de humor que surge a partir disso, mas pela recusa do pudor e pela insistência em dizer o que deveria permanecer implícito. O efeito produzido não é apenas de afronta à norma, mas de reconfiguração dos regimes de visibilidade e de fala, deslocando quem pode narrar o sexo e em quais termos. Nesse sentido, a escrita de Moira evidencia que a descrição explícita de práticas sexuais pode operar como estratégia *queer* de ruptura discursiva, ampliando os limites do dizível e afirmando o desejo dissidente como matéria legítima da literatura *queer*.

À luz dos exemplos discutidos, torna-se evidente que o dialogismo não atua no texto *queer* como um recurso ocasional, mas como sua própria arquitetura discursiva. Seja na apropriação paródica de discursos religiosos e institucionais, na descrição explícita da sexualidade como resposta ao silenciamento normativo, na fragmentação da voz narrativa ou na subversão de gêneros literários consagrados, o texto *queer* constrói-se sempre em relação a um outro discurso que o precede, interpela e tenta conter. Essa dependência estrutural não implica subordinação, mas disputa: a palavra hegemônica é mantida reconhecível justamente para que possa ser reacentuada, desviada e

reinscrita em outro horizonte avaliativo. A orientação para o ouvinte aliado manifesta-se através da criação de um “apoio coral”, conceito que Volóchinov utiliza para descrever a base comum de valores subentendidos que sustenta todo enunciado vivo. No interior da cultura *queer*, esse apoio coral é o que permite que o texto opere através de entimemas, ou seja, raciocínios onde as premissas principais são omitidas justamente porque já são de conhecimento tácito da comunidade. O dialogismo configura, assim, a arquitetura do texto *queer*, que se constrói sempre em relação a discursos que o precedem e tentam conter. É nesse embate que a ênfase emerge como dimensão expressiva capaz de tornar sensível esse conflito.

2.3 Ênfase

A materialização do texto *queer* não se esgota na escolha de um léxico específico em seu aspecto dialógico, exigindo, fundamentalmente, mecanismos que tornem sensível o posicionamento valorativo do enunciado. Como visto através da teoria *queer*, a identidade *queer* é performativamente construída, isto é, não se afirma por essência, mas por atos reiterados de linguagem e de corpo. Nesse sentido, a análise do texto *queer* demanda atenção não apenas ao que é dito, mas aos procedimentos que salientam, marcam ou deslocam esse dizer no interior da enunciação. Assim, esta seção debruça-se sobre o terceiro eixo analítico do texto *queer*, tal como proposto por Costa, Pires e Alves (2023): a ênfase. Entendida como dimensão performativa da linguagem – assim como a performatividade *queer* estabelecida por Butler não se dá através de uma performance encenada –, a ênfase não opera como ornamento estilístico nem como mero excesso expressivo, mas como um mecanismo central de intensificação e orientação do conflito discursivo, responsável por tornar visível aquilo que, em registros neutros ou moderados, permaneceria amortecido ou silenciado.

Conforme observado pelos autores, a ênfase atua em estreita solidariedade com os eixos anteriores: o socioleto fornece o vocabulário da dissidência, o dialogismo estabelece o campo de batalha discursivo, e a ênfase marca a temperatura emocional e política dessa interação. Para aprofundar essa discussão, recorre-se novamente à filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, especificamente ao conceito de “entonação expressiva” desenvolvido, especialmente, por Valentin Volóchinov ([s.d.]). Retomando a filosofia da linguagem abordada nos capítulos anteriores, entende-se que a significação de uma palavra nunca se esgota em seu conteúdo referencial abstrato, pois na realidade viva da comunicação, toda palavra é proferida com um “acento valorativo” que fixa seu valor hierárquico e social em um dado momento histórico e, assim, carrega uma avaliação, um “tom” que indica como o sujeito se posiciona frente ao conteúdo, ao interlocutor e à situação social. O que confere realidade e sentido ao enunciado *queer* é justamente essa entonação, que inscreve na palavra a atitude afetiva do falante em relação ao seu objeto e ao seu ouvinte. Nenhum enunciado é proferido

em um tom neutro, ele carrega sempre a marca da aprovação, da indignação, da ironia ou do escárnio.

A entonação, portanto, não acompanha o sentido: ela o constitui. É nela que se materializa aquilo que Volóchinov chama de atitude avaliativa do falante. Não existe, nesse quadro, palavra “dita sem entonação”, assim como não existe enunciado sem valor. Mesmo a aparente neutralidade é, na verdade, um valor naturalizado. Essa concepção permite ampliar a noção de ênfase para além de seus modos mais visíveis e exuberantes. Embora frequentemente associada ao excesso, à hipérbole ou à afetação ostensiva, como veremos ao longo dessa seção, a ênfase também pode operar de maneira localizada e estratégica, incidindo sobre escolhas lexicais pontuais, registros discursivos específicos ou microdesvios formais que reorientam a leitura do enunciado. Nesses casos, a intensificação não se manifesta por acúmulo expressivo, mas pela carga axiológica condensada em uma única palavra, cuja seleção rompe com expectativas de neutralidade ou funcionalidade. Tal perspectiva é particularmente produtiva para a análise de textos literários que operam a dissidência de modo menos ostensivo, como se observará mais adiante na leitura de *Orlando*, de Virginia Woolf, em que a ênfase emerge não do excesso, mas da elevação retórica e da teatralização mínima do léxico.

Essa interdependência entre ênfase e escolha lexical torna-se particularmente evidente quando se retoma o exemplo do socioleto discutido na **seção 2.1**, como o uso da forma “amigã”, registrada no *Pequeno Vocabulário Pajubá Palmense* (Rodrigues e Andrade, 2023). Embora apresentada como entrada lexical, “amigã” não se define apenas por seu valor referencial, mas por uma entonação presumida de alongamento, nasalização e afetação, sem a qual o termo perde sua força pragmática. Trata-se de um caso em que a entonação expressiva não apenas acompanha a palavra, mas a constitui. A ênfase, aqui, encontra-se lexicalizada: o signo já nasce marcado axiologicamente, condensando pertencimento comunitário, cumplicidade e performatividade. Nesse uso lexical, a escolha vocabular não apenas marca pertencimento comunitário, mas também reacentua discursos normativos, intensificando seu efeito por meio do exagero expressivo.

É justamente esse funcionamento que permite compreender porque, embora Bakhtin e Volóchinov ([s.d.]) não formulem a noção de “ênfase” como categoria teórica autônoma, eles oferecem os fundamentos sociológicos adequados para pensá-la no interior da linguagem. Ao conceber a palavra como signo ideológico atravessado por avaliações sociais, Volóchinov demonstra que o sentido não reside apenas no conteúdo referencial, mas no modo como o enunciado se posiciona axiologicamente diante do objeto, do interlocutor e da situação social. O texto *queer* não se define apenas pelo que diz, mas pelo modo como se posiciona, como intensifica, como marca a diferença. A ênfase, assim, é o ponto em que essa dimensão se torna mais evidente. Como argumenta Volóchinov, a entonação constitui o lugar privilegiado da avaliação social, situando-se na fronteira entre o verbal e o extraverbal e funcionando como elo entre o dito e o horizonte de sentidos

presumidos compartilhados por uma comunidade, horizonte esse que, no texto *queer*, é deliberadamente ativado, tensionado e reconfigurado.

No artigo de Costa, Pires e Alves (2023), a ênfase não é compreendida como ornamento estilístico, mas como estratégia performativa. Ela marca o texto como situado fora da norma, produzindo um excesso proposital que interrompe a leitura naturalizada. Com isso, a ênfase é deslocada do campo do “excesso estilístico” ou da “afetação” para o terreno da performatividade discursiva, entendendo-a como um operador de intensificação valorativa que atua simultaneamente nos planos linguístico e extralinguístico. Esse excesso é precisamente o que, no senso comum, costuma ser rotulado como “afetação”. É a partir dessa concepção de entonação expressiva, que Costa, Pires e Alves (2023) propõem uma aproximação com o conceito que Harvey (1998) designou como *emphatics*, traduzido pelos autores como “ênfase”, no conceito do *camp* verbal, retomando “o sentido pejorativo designado pela palavra ‘afetação’ em português” (Costa, Pires e Alves, 2023, p. 8).

Embora o artigo não se detenha longamente no termo “afetação”, ele está implicitamente no centro da discussão, já que *emphatics* designa justamente o conjunto de marcas discursivas tradicionalmente associadas à fala “afetada”: hipérboles, exclamações, interjeições, superlativos, escolhas lexicais avaliativas, teatralização sintática e entoacional. Em português, “afetação” carrega um peso histórico e moralizante, frequentemente associado à artificialidade, ao exagero e à falta de autenticidade, valores que, não por acaso, foram mobilizados de forma reiterada para estigmatizar tanto a feminilidade quanto os homens gays.

Harvey é bastante explícito ao mostrar que o sentido *emphatics* no *camp talk* funciona como imitação paródica de uma feminilidade estereotipada, construída discursivamente a partir de traços que a própria ideologia patriarcal atribui à “fala de mulher”: emotividade excessiva, atenção exagerada à forma, uso intensivo de adjetivos avaliativos, dramatização do cotidiano. Esses traços, descritos anteriormente por Robin Lakoff (1975), e retomados por Harvey como parte da chamada *women’s language*, reaparecem no *camp* não como reprodução inocente, mas como citação irônica e hiperconscientes.

Nesse sentido, a afetação não é um “jeito de falar” espontâneo, mas uma performance linguística citacional, que corresponde ao sentido que Butler (2017) atribui ao gênero: ela expõe que aquilo que se toma como natural (masculinidade, sobriedade, contenção expressiva) é, na verdade, efeito de repetição regulada. O texto afetado faz exatamente o oposto do ideal moderno de transparência linguística: ele insiste na opacidade, no excesso, no “como” em detrimento do “o quê”. Ao fazer isso, ele desloca o eixo da comunicação da referência para a performatividade. Com isso, a ênfase é deslocada do campo do “excesso estilístico” para o terreno da performatividade discursiva, entendendo-a como um operador de intensificação valorativa que atua simultaneamente nos planos

linguístico e extralinguístico.

A associação histórica entre afetação, feminilidade e homossexualidade masculina não é accidental. Como mostram autores como Sedgwick (2007), a figura do homem gay foi construída, sobretudo, a partir do final do século XIX, como uma figura de falha de gênero, alguém cuja sexualidade “errada” se manifesta exteriormente por gestos, voz, postura e linguagem. A afetação passa a funcionar, então, como um sinal visível da dissidência sexual, ao mesmo tempo em que serve de prova moral contra esses sujeitos: o homem afetado é lido como frívolo, superficial, não sério, não confiável, excessivamente teatral.

É precisamente nesse ponto que reside o potencial subversivo do texto intencionalmente afetado. Ao assumir a afetação como estratégia discursiva, o texto *queer* reverte o regime de valor que associa a seriedade à legitimidade. Como já indicava Sontag, o *camp* desloca o mundo para o campo do estilo e dissolve hierarquias morais ao tratar tudo “como se estivesse entre aspas. [...] Não é uma lâmpada, mas uma ‘lâmpada’; não é uma mulher, mas uma ‘mulher’” (Sontag, 1964, p. 4, tradução nossa). No entanto, ao contrário da leitura de Sontag que, como já discutimos, tende a esvaziar o *camp* de seu potencial político, outros autores, como o próprio Harvey (1998), insistem que essa estilização excessiva não neutraliza a crítica, mas a radicaliza.

No campo específico do texto *queer*, a afetação funciona como um gesto de recusa da assimilação. Harvey mostra que, em determinados contextos culturais, o *camp* verbal foi lido negativamente justamente por marcar uma diferença que se desejava apagar. O homem gay “respeitável”, discreto, não afetado, aparece como figura de integração possível; o homem afetado, ao contrário, insiste em uma visibilidade incômoda. O texto afetado, nesse sentido, não pede permissão para existir: ele se impõe como excesso. Do ponto de vista bakhtiniano, poderíamos dizer que a afetação intensifica o heterodiscurso do enunciado. Ela carrega vozes sociais contraditórias, a da norma, a do estigma, a da paródia, e as coloca em conflito explícito. A ênfase exagerada não visa clareza comunicativa, mas fricção discursiva. É nesse sentido que o texto afetado se torna profundamente dialógico: ele responde, antecipa, distorce e devolve discursos hegemônicos.

Portanto, a “afetação” é resignificada aqui como uma postura política. A ênfase no texto *queer* rompe com a falácia da neutralidade da língua padrão, historicamente associada à masculinidade hegemônica e à contenção racional, para instaurar uma estética da intensidade. Quando o sujeito *queer* enfatiza um termo ou abusa de superlativos, ele está performando sua recusa em ser invisível. Assim, da mesma forma que Volóchinov considerava a entonação como a ponte entre o verbal e o contexto extraverbal, a ênfase atua como o elemento que solda o texto à cultura *queer*, discutida no primeiro capítulo deste trabalho. É através dela que o “dar pinta”, forma pejorativa de apontar a prática corporal por meio da qual pessoas *queer*, principalmente homossexuais, se expressam (os trejeitos), se torna um ato textual. O texto “dá pinta” através do

excesso, garantindo que a sua presença não passe despercebida pelo leitor.

Um ponto especialmente produtivo dessa articulação é perceber que o texto *queer* faz a escrita soar. Ao transpor para a materialidade escrita procedimentos típicos da oralidade – como exagero, teatralização, ironia e desvio de registro – o texto *queer* produz efeitos de voz que funcionam como equivalentes gráficos da entonação expressiva. Não se trata, portanto, de uma simples estilização, mas da inscrição material de um posicionamento valorativo que se recusa a permanecer implícito. Nessa perspectiva, o texto *queer* encena uma voz situada, dramatiza o enunciado e rompe com a economia expressiva associada à norma culta cisheterocentrada, que tende a naturalizar a contenção, a objetividade e a neutralidade como valores universais da escrita. Ao ser mobilizada na escrita literária, essa voz desloca para o texto aquilo que, na oralidade, seria realizado pela entonação literal. No texto escrito, essa entonação, que na fala oral se apoiaria na voz e no gesto, transfigura-se em recursos estilísticos de ênfase (repetições, pontuação, adjetivação), funcionando como a materialização da avaliação social que o grupo *queer* faz de si mesmo e do mundo que contempla.

Em seu trabalho seminal sobre *camp* verbal, Harvey (1998) fornece categorias analíticas que ajudam a deslocar a ênfase do campo da mera estilística para o da prática sociocultural e que são visíveis no texto escrito: hipérbole, vocativos carregados, pontuação expressiva e outras marcas de *over-marking* (sobre-marcação). Costa, Pires e Alves (2023) retomam outros três elementos do *camp* para destacar o caráter parasitário e dialógico que comentamos na seção anterior:

Newton (1972, p. 106, grifo da autora, tradução nossa) observa três aspectos presentes nas manifestações do *camp*: “[...] a incongruência, a teatralidade e o humor”. Da mesma forma, esses são aspectos intrínsecos à dimensão deliberadamente paródica no nível performático do texto *queer*. A convergência de recursos verbais, como o uso de hipérboles e exclamações, e de recursos extraverbais, como a gestualidade dramática, constitui uma performatividade deliberada que desafia as convenções de comunicação e confronta as expectativas sociais de gênero. A ressignificação linguística e a incongruência, teatralidade e humor performáticos são indissociáveis e explicam a dimensão intrinsecamente parasitária e dialógica do texto *queer*, a qual é designada, justamente, pela expressão “subcultura *queer*” (Costa, Pires e Alves, 2023, p. 8).

Uma das estratégias mais frequentes, segundo Harvey (1998) se dá através do *overmarking*, isto é, pela intensificação deliberada de marcas expressivas que rompem com a economia discursiva esperada pela hegemonia e associada a ideais de neutralidade, sobriedade e transparência do dizer. Essa “sobre-marcação” pode se dar através do uso de hipérboles, repetições, vocativos carregados, pontuação exagerada, encenação de oralidade, exagero sintático ou o próprio uso de socioleto. No conto “Sargento Garcia”, a descrição do encontro sexual, citada na seção anterior é um exemplo que não apenas abandona o eufemismo, como recorre a uma acumulação sensorial excessiva – cheiros, texturas, movimentos, imagens cortantes – que intensificam a

experiência narrada. Esse excesso não visa apenas o erotismo ornamental, mas à saturação do dizer, forçando a linguagem a hospedar uma experiência historicamente silenciada. A ênfase, nesse caso, opera pela ampliação extrema do campo sensorial, marcando o desejo como algo que não pode ser contido por formas narrativas moderadas.

Um outro exemplo dentro desse mesmo conto, se dá na apresentação da personagem Isadora, a qual analisamos sob a chave do dialogismo, mas que também é um forte exemplo de ênfase no que concerne à teatralização da própria identidade:

Isadora, queridinho. Nunca ouviu falar? Isadora Duncan, a bailarina. Uma mulher finíssima, maravilhosa, a minha ídola, eu adoro tanto que adotei o nome. Já pensou se eu usasse o Valdemir que minha mãezinha me deu? Coitadinha, tão bem-intencionada. Mas o nome, aí, o nome. Coisa mais cafona. Aí mudei. Se Deus quiser, um dia ainda vou morrer estrangulada pela minha própria echarpe. Tem coisa mais chique? (Abreu, 2018, p. 323).

A análise deste fragmento à luz da teoria de Harvey revela a ênfase operando em três níveis simultâneos. Primeiramente, nota-se a sobremarcação adjetival através do uso de superlativos (“finíssima”, “maravilhosa”) que, aliados ao vocativo de intimidade (“queridinho”), criam instantaneamente uma atmosfera de cumplicidade e afetação, típica da sensibilidade *camp*. Em segundo lugar, o texto recorre à estetização do trágico: o desejo de morrer estrangulada pela echarpe não é uma pulsão de morte literal, mas uma reivindicação de estilo (“Tem coisa mais chique?”). A ênfase aqui desloca o sentido da morte, retirando-a do registro biológico para inseri-la no registro do espetáculo. Por fim, há a ênfase como construção onomástica: a repetição do nome “Isadora Duncan” funciona como um mantra que apaga a identidade civil imposta para sobrepor a ela uma identidade mítica escolhida.

Essa operação de substituição identitária através da ênfase fica ainda mais evidente no momento do diálogo em que a personagem confronta seu nome de registro com seu nome social, utilizando a ironia e o diminutivo para desqualificar a norma. Neste ponto, a ênfase recai sobre a “incongruência” sonora e social entre “Isadora” (o nome do artifício, da arte, do cosmopolitismo) e “Valdemir” (o nome da norma, do local, do masculino). O uso do diminutivo em “mãezinha” carrega a ambivalência afetiva típica do texto *queer*: denota carinho, mas também uma condescendência irônica para com a origem familiar da qual a personagem precisou se afastar para existir.

Um outro exemplo mais nítido é encontrado retomando o trecho citado anteriormente de *Stella Manhattan* de Santiago (1985). No trecho em questão, e mais especificamente quando o personagem Eduardo pensa “*Ô dia brabo! pensa constatando, uma esparecidazinha pra trazer o equilíbrio, que senão cabecinha linda linda da mamãe ex-plo-de*” (Santiago, 1985, p. 114, itálico do autor), nota-se uma sobre-marcação deliberada da forma linguística, que desloca a atenção do conteúdo narrado para o modo como a subjetividade de Stella é encenada no discurso. Essa

intensificação não se dá por um único recurso isolado, mas pela articulação cumulativa de escolhas morfológicas, rítmicas e gráficas que simulam a entoação expressiva da fala e produzem um efeito de teatralização contínua do pensamento da personagem.

Um primeiro mecanismo central é o uso reiterado de diminutivos, como em “*espairecidazinha*” e “*cabecinha*”. Longe de funcionarem como marcas de suavização ou afeto benigno, esses diminutivos operam como intensificadores afetivos, condensando a tensão emocional em formas linguisticamente “menores”, mas semanticamente saturadas. O diminutivo, nesse contexto, não reduz a carga semântica do substantivo; ao contrário, acentua o estado de urgência e descontrole, sugerindo uma fala infantilizada, acelerada e autorreferencial. Trata-se de um procedimento que dramatiza a instabilidade psíquica da personagem, tornando visível, no nível da forma, a dificuldade de contenção do afeto. Assim, a ênfase emerge não da escolha de um léxico extraordinário, mas da modulação excessiva de formas ordinárias, que passam a carregar um peso performativo desproporcional.

Esse efeito é reforçado pela repetição enfática, como em “*linda linda*”, que atua como um recurso de duplicação rítmica e avaliativa. A repetição não acrescenta informação nova; sua função é exclusivamente intensificadora. Ao reiterar o adjetivo, o texto cria um efeito de autoencenação, como se a personagem se observasse e se afirmasse diante de um espelho discursivo. Essa duplicação pode ser lida simultaneamente como autoafirmação narcísica e como gesto autoirônico, uma vez que a insistência torna a avaliação excessiva e, portanto, suspeita. Essa ambiguidade é fundamental para a ênfase: o enunciado oscila entre sinceridade e caricatura, sem se estabilizar plenamente em nenhum dos polos, produzindo um excesso que se faz notar enquanto tal.

Outro recurso decisivo é a segmentação gráfica do verbo, em “*ex-plo-de*”. Ao fraturar a palavra em sílabas, o texto interrompe a linearidade da leitura e obriga o leitor a reconstituir fonicamente o enunciado, como se acompanhasse a explosão emocional em tempo real. Essa fragmentação funciona como uma inscrição gráfica da entoação expressiva, simulando o ritmo e a intensidade da fala exaltada. Não se trata apenas de enfatizar o sentido do verbo “explodir”, mas de transformar o próprio verbo em acontecimento, fazendo com que o colapso emocional da personagem se manifeste materialmente na forma da palavra. Nesse sentido, a ênfase se realiza como ruptura da norma gráfica, expondo a insuficiência da escrita “regular” para dar conta da intensidade afetiva em jogo.

Por fim, é válido mencionar o uso que o autor faz do itálico, utilizando-o nesse trecho nos pensamentos do próprio personagem. Porém, quando o personagem fala consigo mesmo através de sua *persona queer* (Stella, em inglês), o itálico não aparece, quando, ironicamente, caso o texto fosse escrito em uma linguagem mais normativa, seria esperado que aparecesse por se tratar de uma língua estrangeira. Isso exotiza a voz interior do personagem e eleva a voz de sua *persona* ao mesmo tempo

em que, metalinguisticamente, deixa claro o que está ausente em sua vida cotidiana (o *glamour* e cosmopolitismo de Stella).

Se em *Stella Manhattan* a ênfase se constrói por uma exuberância afetada da forma, há textos em que a intensificação se dá de maneira mais localizada e estratégica, por meio de microdesvios formais que produzem efeitos de entonação expressiva sem recorrer a um regime constante de excesso. É nesse sentido que *E se eu fosse puta*, de Moira (2016), oferece um exemplo particularmente elucidativo. Um primeiro procedimento relevante é o uso de diminutivos, como nas palavras “oralzinho” e “nenhumazinha”.

O mais das vezes não, e meu cliente, o primeiríssimo que tive, veio de moto e dizia só ter mesmo aqueles vinte reais na carteira (até abriu pra eu ver), um oralzinho só, com pressa, mas no capricho (Moira, 2016, p. 17).

Das dezenas de pessoas com quem transei nesse um ano, todas homens, todas em programas, várias eu sentindo tesão (em especial as primeiras), outras longe disso, delas todas nenhumazinha pessoa eu conheci fora dos domínios da profissão mais antiga do mundo (Moira, 2016, p. 97).

Longe de operarem como marcas de suavização ou afeto, esses diminutivos produzem um efeito de intensificação irônica. Em “oralzinho”, a forma diminutiva mimetiza a lógica do cliente, que minimiza o trabalho sexual tanto no plano simbólico quanto econômico. A redução morfológica da palavra não atenua o ato descrito, pelo contrário, condensa a assimetria da negociação, tornando visível o descompasso entre a exigência corporal e o valor atribuído a ela. De modo semelhante, “nenhumazinha” intensifica a negação, produzindo um fechamento enfático que dramatiza a solidão estrutural da narradora. Nesses casos, o diminutivo atua como marcador avaliativo, não afetivo, funcionando como operador de ênfase por contraste entre forma “pequena” e conteúdo socialmente pesado.

A repetição enfática constitui outro mecanismo central. Expressões como “todas, todas” e a duplicação da palavra “puta” em “doutoranda em teoria literária pela Unicamp nas horas vagas: e puta. ‘E puta’, mas como?! Mas por quê?! Sem ‘mas’. Puta porque puta, puta porque quem sabe um dia.” (Moira, 2016, p. 25) não têm função informativa; sua finalidade é enfática. Ao repetir “todas, todas”, o texto bloqueia qualquer possibilidade de exceção, produzindo um efeito de generalização forçada que impede leituras individualizantes ou moralizantes. Já a repetição de “puta” atua como um gesto de saturação semântica: o termo deixa de funcionar como rótulo insultuoso para se afirmar como posição discursiva assumida. A ênfase, nesse caso, decorre da presença reiterada da palavra, que esvazia sua função estigmatizante, ao mesmo tempo em que a reinscreve como eixo identitário e político. Ademais, o uso pontual de marcas tipográficas, como itálicos e interjeições interrogativas (“E puta, mas como?!”), evidencia que a ênfase nem sempre é atribuível à voz da narradora, mas frequentemente à encenação do discurso social que a interpela.

Esses recursos simulam a entoação indignada ou incrédula do outro normativo, fazendo com que a violência simbólica da interpelação se materialize graficamente no texto. A ênfase surge, assim, como efeito da fricção entre vozes, aproximando-se de uma lógica dialógica em que a intensificação formal torna audível o conflito axiológico. Nesse exemplo, a ênfase emerge, portanto, menos como ornamento estilístico e mais como gesto de insistência, pelo qual o texto se recusa a neutralizar aquilo que socialmente se espera que permaneça atenuado ou silenciado.

A pontuação expressiva e a simulação de oralidade constituem outro eixo importante da ênfase *queer*. Na produção das Irmãs de Pau, a repetição insistente de termos (“cunty, cunty, cunty”), a fragmentação sintática e a alternância abrupta entre registros linguísticos produzem um efeito de excesso que extrapola o conteúdo semântico. Aqui, a ênfase não está apenas no léxico injurioso ressignificado, mas na insistência rítmica e sonora que transforma a palavra em performance. Trata-se de um caso exemplar de *over-marking*, no qual a repetição funciona como intensificação axiológica, convertendo a injúria em signo de potência. Essas estratégias dialogam diretamente com o que Newton (1972) descreve como dimensões centrais do *camp*: incongruência, teatralidade e humor. A incongruência manifesta-se na justaposição de registros incompatíveis (o profético e o obsceno, o sagrado e o sexual, o global e o local) como no verso “Eu profetizo muito cunty”, em que a forma do discurso religioso é mantida audível apenas para ser corroída pelo excesso. A teatralidade emerge na encenação consciente do dizer, em que o texto não busca esconder sua artificialidade, mas a expõe como princípio estético. Já o humor, longe de ser mero efeito cômico, opera como estratégia de desestabilização, revelando a fragilidade das normas que pretendem regular o corpo e o desejo.

Um outro funcionamento particularmente incisivo da ênfase, diretamente ancorado na entoação expressiva, pode ser observado no exemplo Lemebel (2000). Diferentemente do *camp* lúdico ou glamouroso, a afetação em Lemebel assume um tom agressivo, ferido e confrontacional, materializando-se na escrita por meio de vocativos reiterados (*loca, marica, reina, niña*), que mencionamos na discussão dos eixos anteriores, interjeições, exclamações e perguntas retóricas que simulam uma voz exaltada e interpelativa. Esses termos não funcionam como designações neutras, mas como gestos vocais grafados, que pressupõem alongamento, ironia e intensidade emocional, configurando aquilo que Volóchinov descreve como entoação expressiva socialmente situada. A ênfase, nesse caso, não decorre apenas da escolha lexical, mas da insistência vocativa que transforma a narração em fala encenada, fazendo com que o texto literalmente “chame” o leitor. Ao reiterar injúrias e marcas de estigmatização em um registro deliberadamente afetado, Lemebel (2000) não busca suavizar a violência simbólica desses signos, mas torná-la audível, explorando seu potencial performativo. Trata-se, assim, de uma ênfase que opera pelo grito e pela interpelação direta, aproximando-se de uma lógica *camp*-política em que o excesso não visa humor refinado, mas

exposição crua da norma e de sua violência.

Em *Journal du voleur*, a ênfase não se apresenta como recurso localizado ou como efeito episódico, mas como uma condição estrutural da escrita, que atravessa todo o texto e organiza seu sistema de valores. Como vimos na seção anterior, Genet (1949) explicita um projeto discursivo que consiste em deslocar o crime, a prisão e a abjeção para um campo axiológico elevado. Isso pode ser observado no mesmo trecho citado na seção anterior em que o autor associa prisão a consagração simbólica. Aqui, a ênfase não se constrói por hipérbole pontual, mas pela elevação axiológica contínua do espaço da punição e emerge do fato de que todo o sistema de valores é invertido e intensificado, criando um universo discursivo no qual o abjeto se torna digno de celebração.

Ademais sua insistência no verbo *bander*, o qual utilizamos como exemplo nas duas seções anteriores e que o autor repete em outros momentos, sinaliza sua recusa sistemática do eufemismo. A força desse enunciado não está apenas na provocação lexical, mas no fato de que ele não é isolado: faz parte de uma cadeia de nomeações diretas que se estende por todo o livro. A repetição contínua do interdito produz uma ênfase paradoxal: quanto mais o termo retorna, menos ele funciona como choque e mais como forma discursiva estável. A linguagem não busca escandalizar momentaneamente, mas sustentar uma permanência no excesso, recusando a neutralização moral que a moderação discursiva costuma operar.

Retomando, mais uma vez *Orlando* de Woolf (1928), no mesmo trecho já citado anteriormente, a ênfase não se constrói por exagero estilístico, mas por sobre-marcação formal mínima. A escolha lexical do passado simples do verbo *rise* em “He stretched himself. He rose. [...]”, é elevada pois a carga semântica e retórica excede a simples descrição de um movimento corporal. Diferentemente de alternativas mais neutras como *stood up*, ou *got up*, que assim como o primeiro descrevem o ato de levantar-se, mas de modo mais funcional e cotidiano, *rose* pertence a um registro mais elevado, cerimonial e literário, frequentemente associado a contextos solenes, rituais ou simbólicos. Trata-se de um verbo que, no inglês literário, não apenas indica mudança de posição, mas sugere transição, elevação e acontecimento. Essa escolha produz um efeito claro de teatralização da ação: um gesto banal – levantar-se – é estilisticamente elevado a um momento significativo, quase ritual. Se Woolf tivesse optado por *stood up*, o enunciado tenderia a um tom narrativo mais plano, próximo à descrição factual, atenuando o impacto que se segue.

Essa elevação retórica torna ainda mais contundente no período seguinte: “He was a woman” (WOOLF, 1928, p. 137). A frase se apresenta como uma declaração biográfica seca, gramaticalmente estável, construída segundo a lógica mais convencional da narrativa factual. No entanto, ao manter o pronome masculino (*he*) e articulá-lo diretamente a “a woman”, o texto produz uma tensão que não é resolvida nem suavizada por verbos de transição (*became*, *turned into*) ou por marcadores subjetivos (*felt like*). A norma gramatical é mobilizada até o limite de sua capacidade

explicativa e, nesse gesto, como já discutimos, expõe seu próprio fracasso em sustentar a ficção de um gênero fixo e coerente.

A análise da ênfase permite, assim, compreender que o texto *queer* não se define apenas pelo léxico que mobiliza nem pelas vozes que põe em confronto, mas pela intensidade com que torna perceptível sua posição no conflito discursivo. O socioleto fornece os signos da dissidência, o dialogismo encena o embate entre discursos, e a ênfase impede a estabilização desses signos, forçando o leitor a reconhecer sua artificialidade, seu excesso e sua historicidade. Ao marcar o dizer como afetado, exagerado ou estilizado, o texto *queer* recusa a leitura naturalizada e denuncia a falsa neutralidade da língua padrão. Nesse sentido, a ênfase atua como o elemento que transforma a linguagem em acontecimento, inscrevendo no texto a temperatura afetiva e política da cultura *queer* e fazendo da escrita um espaço de visibilidade, confronto e reconhecimento.

Capítulo 3. TRADUZINDO O TEXTO LITERÁRIO *QUEER*

No capítulo anterior discutimos o conceito de texto *queer* como acontecimento discursivo, constituído pela articulação indissociável entre socioleto, dialogismo e ênfase. Partindo dessa concepção, o presente capítulo desloca o foco da análise para o campo da tradução, investigando de que modo essas dimensões linguístico-performativas tensionam os pressupostos tradicionais da prática tradutória. Em concordância com o que discutimos, a compreensão da tradução do texto literário *queer* exige, antes de tudo, uma concepção de literatura que não a reduza à expressão de uma subjetividade autoral nem à unificação pela obra literária de um conteúdo estável. Nesse sentido, a teoria dos gêneros do discurso desenvolvida por Bakhtin (2016) oferece um ponto de partida decisivo. Para o autor, a linguagem constitui-se como prática social historicamente situada, organizada em enunciados relativamente estáveis, vinculados às diferentes esferas da atividade humana. Assim, a literatura, enquanto gênero discursivo secundário, caracteriza-se por sua capacidade de incorporar, reorganizar e reacentuar discursos provenientes da vida social, produzindo efeitos específicos de sentido por meio da elaboração formal (Bakhtin, 2016).

À luz dessa concepção, a tradução não se reduz a uma operação meramente técnica ou como instância derivada em relação ao texto literário. Embora Bakhtin não tenha elaborado uma teoria da tradução, extensões teóricas de sua obra demonstram que conceitos como dialogismo, responsividade e reacentuação axiológica permitem compreender a tradução como um novo acontecimento discursivo, inscrito na mesma cadeia de comunicação que envolve o texto de partida (Kumar P.V., 2015). Traduzir um texto literário implica, nesse sentido, produzir uma resposta avaliativa situada e, assim, intervir nas operações discursivas que o constituem, reconfigurando socioletos, reorientando relações dialógicas e recalibrando regimes de ênfase, uma vez que todo ato de compreensão é também um posicionamento axiológico (Bakhtin, 1981). É nesse ponto que o caráter político e ideológico das escolhas tradutórias se torna evidente através do texto *queer*, uma vez que categorias tradicionalmente valorizadas no campo da tradução, como fluência, equivalência e naturalidade, entram em fricção com textualidades marcadas pela opacidade, pelo excesso e pela dissidência.

Assim, um texto literário traduzido não deve ser concebido como versão empobrecida ou reflexo imperfeito de um original, mas como um enunciado pleno, inserido em condições específicas de produção e circulação. Essa premissa tem implicações diretas para o presente trabalho: se o texto literário *queer* é definido por operações discursivas que mobilizam a linguagem para produzir instabilidade, ambiguidade e conflito, tais operações não se extinguem na tradução, mas são reconfiguradas. A tradução passa a ser compreendida, assim, não como um problema externo ao texto literário *queer*, mas como um de seus modos efetivos de realização discursiva.

Dessa forma, o presente capítulo confronta os estudos da tradução à teoria do texto literário *queer* desenvolvida nos capítulos anteriores. Para desenvolver essa discussão, o capítulo organiza-se em dois momentos complementares: inicialmente, revisamos a aproximação entre os estudos da tradução e os estudos *queer*, que culminou no incipiente campo da tradução *queer*, e, assim, apresentamos os pressupostos teóricos que permitem compreender a tradução do texto literário *queer* como um acontecimento discursivo situado e único. Em seguida, retomam-se exemplos analisados no capítulo anterior (que possuem traduções publicadas) para discutir como as dimensões de socioleto, dialogismo e ênfase são reconfiguradas no processo tradutório, evidenciando os impasses e as possibilidades que emergem quando o texto literário *queer* é traduzido de um idioma a outro.

3.1 A tradução *queer* – uma introdução

Desde sua consolidação enquanto campo disciplinar ao longo da segunda metade do século XX, os Estudos da Tradução têm se caracterizado por uma constante expansão de fronteiras teóricas e metodológicas. Em seus momentos iniciais, muitos trabalhos apoiaram-se em abordagens linguísticas influenciadas pelo estruturalismo e pela linguística comparativa, privilegiando a análise de sistemas e a busca por relações de equivalência entre unidades linguísticas, advindas, principalmente, de Saussure. Nesse contexto, Roman Jakobson (1969), em seu ensaio clássico, propôs uma tipologia que se tornou referência na área, distinguindo a tradução intralingual (reformulação dentro do mesmo idioma), interlingual (tradução entre línguas, também chamada de “tradução propriamente dita”) e intersemiótica (ou transmutação, entre diferentes sistemas semióticos).

Embora sua tripartição dos tipos tradutórios amplie enormemente o campo recoberto pela tradução a todas as operações (inter)semióticas, Jakobson continua a definir o processo tradutório por meio da noção de equivalência. Como mostrou Eugenio Coseriu (2010) em seu importante texto *O falso e o verdadeiro na teoria da tradução*, publicado em alemão pela primeira vez em 1976, a tradução diz respeito ao nível da língua individual, mas ao nível do texto, pois o que são traduzidos são textos, construídos com meios linguísticos e extralinguísticos. Assim, o princípio fundamental do qual dependem todos os outros aspectos da tradução, assim como de sua abordagem teórica é: não se traduzem conteúdos linguísticos, mas textos (Coseriu, 2010).

A partir desse deslocamento do objeto da tradução do plano da língua para o plano do texto, a crítica à neutralidade tradutória passou a constituir-se como um dos pontos de inflexão mais relevantes na consolidação dos Estudos da Tradução contemporâneos, ao colocar em xeque a concepção da tradução como atividade técnica, transparente e desprovida de posicionamento

ideológico. Nesse contexto, as reflexões de Lawrence Venuti (1995) tornaram-se centrais para a problematização do ideal de fluência enquanto norma dominante, especialmente no espaço editorial anglo-americano. Ao formular o conceito de “invisibilidade do tradutor”, Venuti demonstra que a valorização de traduções que se apresentam como ideais, isto é, aquelas em que os vestígios de mediação tradutória não são visíveis e que, assim, se apresentam como se tivessem sido originalmente escritas na língua de chegada, não constitui um critério estético neutro, mas um mecanismo ideológico que apaga o gesto tradutório e naturaliza escolhas interpretativas específicas. A fluência, nesse sentido, opera como um regime normativo que favorece a domesticação do texto estrangeiro, adequando-o às expectativas linguísticas e culturais do público leitor da língua de chegada.

Ao mascarar a intervenção do tradutor, esse regime produz a ilusão de que o texto traduzido seria um prolongamento imediato do original, quando, na realidade, resulta de um conjunto de decisões que reorganizam sentidos, hierarquizam vozes e silenciam marcas de alteridade. Como observa Venuti, a recusa da opacidade e da estranheza na tradução não elimina o caráter interpretativo do processo tradutório, mas o torna invisível, reforçando a crença na neutralidade e na objetividade do texto traduzido (Venuti, 1995). A tradução, portanto, ainda que pretensamente ideal, não apenas comunica sentidos, mas participa ativamente da produção de valores culturais e da legitimação de determinadas formas de dizer em detrimento de outras.

Nesse mesmo horizonte crítico, as reflexões de Antoine Berman (2007) oferecem um aparato conceitual indispensável para compreender a mecânica textual dessa domesticação. Ao propor uma “analítica da tradução”, Berman sistematiza o que denomina “tendências deformadoras”: forças subconscientes como a racionalização, a clarificação e o enobrecimento que operam no sentido de destruir a “letra” do original em favor da restituição do sentido e da “bela forma”. Para o teórico, a tradução ocidental configura-se majoritariamente como uma “tradução etnocêntrica”, que exerce uma violência sobre o texto estrangeiro ao submetê-lo aos valores e normas da cultura de chegada, incapaz de atuar como o “albergue do longínquo” que acolhe a alteridade da obra na sua própria língua. A defesa de Berman pela tradução da letra não se confunde com o literalismo servil, mas reivindica o respeito à corporeidade e à materialidade significativa do texto, seus ritmos, suas opacidades e sua polifonia, dimensões que, como veremos, são vitais para a sobrevivência da textualidade *queer*.

Nesse viés, cabe também retomar a reflexão de Gayatri Spivak (1993), que amplia o escopo ético dessa discussão ao propor que a tradução, especialmente a que lida com discursos marginalizados, deve ser entendida como o ato de leitura mais íntimo possível. Para a autora, o problema ético da tradução reside na possibilidade de o tradutor ignorar a materialidade do texto

original em favor de uma mera transferência de conteúdo. Ela argumenta que, ao negligenciar essa “textura” do texto, isto é, o modo como ele “funciona” para além do que ele “diz”, o tradutor impõe a lógica da linguagem hegemônica sobre a do texto original, operando uma “colonização discursiva” que apaga a especificidade linguística do original. No contexto da tradução *queer*, essa advertência é crucial, pois reafirma que a resistência política do texto não reside apenas em seus temas, mas talvez principalmente na tessitura da linguagem *queer*, exigindo do tradutor uma subordinação⁴⁹ à estranheza do original, ao invés de tender à domesticação.

A problematização da fluência e da invisibilidade do tradutor, contudo, não se limita à crítica a um ideal estético dominante, mas implica uma revisão mais ampla das noções de fidelidade, equivalência e transparência que sustentaram, por muito tempo, a prática tradutória. Ao evidenciar que toda tradução envolve escolhas interpretativas situadas, essa inflexão teórica desloca a tradução do campo da técnica para o campo da ideologia, tornando visível o modo como normas linguísticas e culturais regulam o que pode ou não ser dito em determinado contexto histórico. Traduzir passa a ser compreendido, assim, como um gesto de intervenção que incide diretamente sobre a circulação de discursos e sobre os regimes de inteligibilidade que os organizam.

Nesse sentido, as reflexões de Rosemary Arrojo (1993; 1994) oferecem um contraponto que aprofunda a crítica à neutralidade ao questionar a própria noção de fidelidade como valor absoluto. Para a autora, a fidelidade tradutória funda-se na crença de que existiria um sentido original estável, passível de ser recuperado e preservado pela tradução, quando, na realidade, todo texto é atravessado por interpretações e disputas de sentido (Arrojo, 1993). A tradução, nesse quadro, não reproduz significados pré-existentes, mas produz sentidos a partir de uma posição interpretativa situada, tornando inevitável a inscrição da voz do tradutor no texto traduzido.

Ao examinar criticamente propostas de tradução politicamente engajadas, Arrojo adverte que o reconhecimento da intervenção tradutória não elimina, por si só, as assimetrias que estruturam a relação entre original e tradução. A autora demonstra que mesmo em traduções feministas, por exemplo, é possível observar a recorrência de critérios assimétricos, na medida em que a tradução acaba por reivindicar formas alternativas de fidelidade que continuam a tratar o texto de partida como instância privilegiada, ainda que sob o signo da subversão (Arrojo, 1994). Assim, a oposição entre fidelidade e infidelidade não se resolve pela legitimação de intervenções politicamente orientadas, uma vez que toda tradução envolve, necessariamente, apropriação, deslocamento e reescrita. O que se impõe, nesse quadro, não é a busca por um novo critério normativo, mas o deslocamento do problema: da avaliação da tradução para a análise das condições e dos efeitos de sua produção discursiva.

⁴⁹ No original, autora utiliza a expressão *surrendering to the text*.

A partir dessas inflexões críticas, sobretudo aquelas promovidas pela virada cultural dos Estudos da Tradução e pelas abordagens feministas e pós-estruturalistas, começa a se delinear, a partir do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, um campo de reflexão que aproxima de modo mais sistemático tradução, dissidência sexual e crítica às normas linguísticas. É nesse contexto de deslocamento epistemológico dos Estudos da Tradução, marcado pela crítica à neutralidade, à equivalência e à transparência, que começam a surgir, ainda de modo disperso, reflexões que aproximam a prática tradutória das problemáticas da sexualidade, do gênero e da dissidência normativa, o que, posteriormente, passaria a ser nomeado de tradução *queer*. Como observam Baer e Kaindl (2018), apesar do caráter declaradamente interdisciplinar dos Estudos da Tradução, a incorporação sistemática das ferramentas conceituais da teoria *queer* ocorreu de forma relativamente tardia, sendo, por muitos anos, episódica, pouco coordenada e frequentemente atravessada por confusões conceituais que equiparavam, de modo acrítico, qualquer abordagem da sexualidade a uma perspectiva propriamente *queer*. Pauline Henry-Tierney (2020) comenta o modo pelo qual a confluência entre a tradução e o *queer* é motivada por afinidades conceituais – performatividade, fluidez, subversão – mas também por uma defasagem historiográfica: apesar dessas afinidades, o entrelaçamento crítico entre os dois campos só se consolida mais tarde, quando traduções e práticas de circulação começam a expor tensões políticas e epistemológicas que a teoria ainda não havia sistematizado.

Assim, começa a se tornar visível um processo de institucionalização historiográfica nas trajetórias editoriais e nos eventos acadêmicos: números especiais de revistas, coletâneas e encontros a partir do final dos anos 2000 e começo dos anos 2010 criam um *corpus* reconhecível, por exemplo, em volumes como *Queer in Translation* (Epstein e Gillett, 2017) e *Queering Translation, Translating the Queer* (Baer e Kaindl, 2018), além de dossiers e coletâneas anteriores que foram cobrindo lacunas temáticas e geográficas. Esses projetos editoriais não só mapearam questões teóricas (visibilidade do tradutor, performatividade, nomes e nomeações de identidades dissidentes) como já identificaram tensões sobre o caráter majoritariamente anglo-centrado das primeiras sistematizações do campo. Assim, é fundamental ressaltar que essa relativa consolidação não se restringiu ao Norte Global. No contexto brasileiro, obras como *Estudos da Tradução e Comunidade LGBT: Sobre Vozes Entendidas e Transformistas Textuais* (Silva-Reis e Flores, 2024) cumprem a função decisiva de descentralizar o debate, articulando as interseções entre tradução e dissidência a partir de epistemologias locais.

Além disso, assim como, no campo literário, a crítica *queer* se afastou da identificação imediata entre texto e identidade autoral tradutória, no campo da tradução, a noção de tradução *queer* emerge a partir da recusa de uma abordagem centrada exclusivamente no objeto empírico “textos LGBT”. O interesse deixa de ser apenas a tradução de obras associadas a identidades dissidentes e

passa a incidir sobre as normas tradutórias que regulam o que pode ser dito, visibilizado ou silenciado quando discursos não normativos circulam entre línguas e culturas.

Nesse sentido, a tradução *queer* não se define por um conjunto estável de textos, temas ou identidades, mas por uma atitude crítica que interroga os regimes de inteligibilidade que estruturam a prática tradutória. O deslocamento fundamental ocorre, portanto, de uma lógica classificatória (traduzir textos “*queer*” ou “LGBT”) para uma lógica analítica que problematiza categorias como fidelidade, fluência, equivalência e invisibilidade do tradutor, compreendendo-as como dispositivos normativos historicamente situados. Tal como a literatura *queer* não se reduz à presença de personagens dissidentes ou à identidade sexual de seus autores, a tradução *queer* não se configura como um repertório técnico voltado à gestão de vocabulário identitário, mas como um campo crítico que investiga o modo pelo qual a tradução participa ativamente da produção, normalização ou desestabilização de sentidos sobre gênero, sexualidade e diferença.

Baer e Kaindl (2018) explicitam esse movimento ao afirmar que a consolidação da tradução *queer* ocorre precisamente quando a tradução passa a ser pensada como uma prática reflexiva, capaz de expor a artificialidade de binarismos fundadores do campo, como original e tradução, e de evidenciar a dimensão política das escolhas tradutórias. Ao deslocar o foco do “objeto traduzido” para os modos de funcionamento da tradução, esse campo crítico deixa de se definir pela natureza dos textos com que lida e passa a se caracterizar por um posicionamento relacional e contestatório, voltado à problematização dos regimes normativos que organizam a produção e a circulação de sentidos na prática tradutória.

A partir desse deslocamento teórico, que redefine o objeto da tradução como texto e não como simples encadeamento de unidades linguísticas, torna-se possível compreender por que as noções de neutralidade, transparência e fidelidade passam a ser amplamente problematizadas nos Estudos da Tradução contemporâneos. Se o texto é uma unidade histórica, situada e atravessada por valores, a tradução não pode ser concebida como operação técnica neutra, mas como prática interpretativa que incide sobre materialidades discursivas concretas. Nesse sentido, as críticas formuladas por Venuti (1995), Berman (2007) e Arrojo (1993; 1994) não se limitam a denunciar regimes normativos específicos, mas expõem o modo como a tradução participa ativamente da produção, hierarquização e regulação de sentidos no interior das culturas.

Ainda, a redefinição do objeto da tradução como texto, conforme proposta por Coseriu (2010), permite situar a tradução literária não como um domínio externo à literatura, mas como uma de suas modalidades específicas de produção textual. A literatura traduzida integra, assim, o campo mais amplo da literatura, compartilhando com ele seus modos de funcionamento discursivo, estético e histórico. Sua especificidade não reside em uma suposta diferença ontológica, mas no fato de

constituir-se como um texto secundário, isto é, um texto derivado de outro texto, produzido a partir de uma relação interpretativa situada.

Essa condição derivada não implica menor estatuto literário, mas antes explicita o caráter mediado da obra traduzida, cuja materialidade textual resulta de decisões interpretativas que incidem sobre um texto pré-existente. Nesse sentido, a tradução literária não apenas reinscreve uma obra em outra língua, mas reorganiza vozes, ritmos e valores discursivos, participando ativamente da circulação e da transformação da literatura enquanto prática social.

É precisamente essa condição interpretativa que torna a tradução um espaço privilegiado de observação das tensões que atravessam o texto literário *queer*. Assim, aqui a tradução *queer* não é delineada como uma especialização temática voltada à tradução de textos associados a identidades dissidentes, mas como uma atitude crítica que interroga os regimes de inteligibilidade que organizam a prática tradutória. Ao deslocar o foco da equivalência linguística para a materialidade textual e para as condições de produção de sentido, torna-se possível problematizar como escolhas tradutórias incidem sobre a circulação de discursos acerca de gênero, sexualidade e diferença. Assim, mais do que identificar “conteúdos *queer*” nos textos, trata-se de investigar como o texto literário, em sua dimensão discursiva, estilística e performativa, resiste ou se submete às tendências normalizadoras da tradução.

Com base nesse enquadramento teórico, a seção seguinte propõe uma análise da materialidade do texto literário *queer*, concentrando-se em dimensões como socioleto, dialogismo e ênfase, a fim de examinar de que modo essas instâncias textuais colocam em tensão os regimes tradutórios hegemônicos e desafiam a busca pela fluência e pela transparência na língua de chegada.

3.2 A refração do texto literário *queer* na tradução

Tendo situado, na seção anterior, a emergência da tradução *queer* como um campo crítico que interroga os regimes de inteligibilidade e a suposta neutralidade do ato tradutório, agora a intenção é deslocar a discussão para a materialidade do texto literário. Se, como argumentam Baer e Kaindl (2018), a tradução não opera no vazio, mas participa ativamente da regulação de discursos sobre a sexualidade e o gênero, é preciso investigar como essa regulação incide sobre as estruturas linguísticas específicas que constituem a textualidade dissidente. No **Capítulo 2**, propusemos uma decomposição analítica do texto *queer* em três eixos fundamentais: o socioleto (a inscrição comunitária), o dialogismo (a resposta à norma) e a ênfase (a intensidade da performance). Contudo, se no capítulo anterior essa tripartição serviu a um propósito didático de definição conceitual, ao nos voltarmos para a análise da materialidade do texto traduzido, consideramos mais produtivo observar

a refração⁵⁰ dessas dimensões no processo tradutório operando de modo simultâneo.

Nesse sentido, a análise crítica, informada pela postura reflexiva defendida por Baer e Kaindl (2018) evidencia que a alteração de um elemento reverbera necessariamente nos demais. A presença de uma marca gramatical na língua de chegada, como a escolha de um pronome ou uma flexão de gênero, não pode ser lida apenas como um dado de socioleto, pois ela configura, no mesmo movimento, a posição dialógica da obra (o confronto ou a adesão à norma) e o grau de ênfase com que a dissidência se torna visível. Conforme nos alertam as reflexões de Venuti (1995), Arrojo (1993) e Berman (2007) discutidas anteriormente, é justamente nesses pontos de contato e fricção que as tendências deformadoras da tradução costumam atuar com maior vigor, buscando, muitas vezes, “resolver” as instabilidades do original em favor de uma fluência domesticadora. Assim, analisar a tradução do texto *queer* exige uma abordagem integradora, que compreenda como a intervenção em um nível da língua reverbera, inevitavelmente, na tessitura ideológica de todo o enunciado.

Essa abordagem integradora fundamenta-se, ainda, na distinção proposta por Spivak (1993) entre a lógica e a retoricidade⁵¹ do texto. A lógica aponta para o sentido comunicável e transparente, enquanto a retoricidade diz respeito à materialidade disruptiva da linguagem, àquilo que o texto oferece em sua materialidade que “corrói” o sistema de significação. Ao analisarmos as obras selecionadas, partimos do pressuposto de que a potência do texto literário *queer* reside justamente nessa dimensão retórica, aqui operacionalizadas através das categorias de socioleto, dialogismo e ênfase. Desse modo, a subordinação ao texto defendida por Spivak implica que a tarefa do tradutor não é apenas transportar a narrativa de um corpo dissidente para outra língua, mas preservar a integridade dessa retórica corrosiva. Quando a tradução privilegia apenas a lógica (o enredo, a descrição denotativa) em detrimento da retoricidade (o ritmo, a ironia, a gramática desviante), ela corre o risco de entregar um texto que, embora tematicamente *queer*, encontra-se esteticamente normalizado e politicamente inócuo.

Importa, contudo, evitar compreender essa dinâmica como um movimento uniforme de simplificação ou contenção. No campo da tradução literária, historicamente caracterizado por maior margem de intervenção estilística, a normalização pode operar também por amplificação, estilização ou mesmo pela introdução de excessos que se alinham a regimes estéticos legitimados no contexto

⁵⁰ O termo refração está sendo mobilizado aqui para descrever os desdobramentos do texto literário *queer* no processo tradutório e encontra fundamento na perspectiva basilar formulada por André Lefevere (1992; 2000), teórico que concebe a tradução não como uma transferência passiva de significados, mas como uma forma essencial de reescrita ou refração de uma obra original. Sob essa ótica, entendemos que a tradução atua de fato como um prisma, o qual desvia, filtra e reorganiza os feixes de sentido do texto de partida mediante as coerções ideológicas e poéticas ditadas pelo sistema literário da cultura receptora, de modo que as alterações estruturais e enunciativas são compreendidas como efeitos das restrições e possibilidades que regulam a circulação literária.

⁵¹ No original, a autora utiliza o termo *Rhetoricity*.

de chegada. Em tradições como a da tradução de literatura francesa no Brasil, por exemplo, observa-se com frequência não a supressão, mas a reinscrição da intensidade em formas de expressividade literária culturalmente reconhecíveis. Nesses casos, o processo tradutório não elimina necessariamente o excesso, mas o reconfigura em moldes que o tornem legível segundo os parâmetros do sistema literário receptor. Assim, a refração do texto *queer* na tradução não se limita à contenção, podendo manifestar-se também como elevação, estilização ou dramatização — operações que, embora preservem a intensidade, a reinscrevem em regimes de aceitabilidade estética.

Sendo assim, a análise que se segue não retomará as categorias teóricas de forma isolada, nem as segregará em eixos temáticos rígidos. Entendemos que a fricção entre texto *queer* e norma tradutória não ocorre em compartimentos estanques, mas em um movimento contínuo de intensidades. Para isso, mobilizamos as obras já citadas no **Capítulo 2** que possuem traduções publicadas — *Orlando* (1928), *Stella Manhattan* (1985), *Sargento Garcia* (2018), *E se eu fosse puta* (2016) e *Journal du voleur* (1949) — de modo a compreender como diferentes projetos tradutórios respondem às tensões produzidas pela textualidade *queer*.

Cabe observar que a seleção privilegia textos narrativos não por pressupor qualquer centralidade da narratividade para o funcionamento do texto *queer*, mas pela necessidade de um recorte analítico. Dada a amplitude potencial do modelo proposto, que pode atravessar diferentes formas literárias, optou-se por delimitar o corpus a obras cuja tradução se realiza predominantemente no plano verbal, de modo a tornar comparáveis as reconfigurações discursivas em jogo. Formas como a poesia e a canção, embora igualmente capazes de mobilizar os eixos aqui discutidos, frequentemente articulam seus efeitos por meio de uma alta densidade formal e performativa — envolvendo ritmo, sonoridade, prosódia e materialidades que extrapolam a dimensão estritamente linguística. Nesses casos, o processo tradutório tende a assumir um caráter mais radicalmente intersemiótico⁵², o que deslocaria o foco desta análise. Ademais, no caso das canções contemporâneas, não há, em geral, traduções publicadas que permitam observar a refração desses efeitos em contextos interlinguísticos estabilizados. Assim, a escolha por textos narrativos não indica uma limitação teórica do modelo, mas responde à necessidade metodológica de circunscrever um objeto de observação viável, sem pretensão de esgotar as formas possíveis de manifestação do texto literário *queer*.

⁵² Utiliza-se aqui o termo “intersemiótico” não no sentido estrito de tradução intersemiótica tal como formulada por Jakobson (1969), isto é, a transposição entre sistemas semióticos distintos (por exemplo, do verbal ao audiovisual), mas para indicar situações em que certos efeitos de sentido se ancoram de modo mais estável em materialidades que extrapolam o plano gráfico-verbal, como ritmo, melodia, prosódia ou performance vocal. Em consonância com a perspectiva bakhtiniana, reconhece-se que todo enunciado mobiliza dimensões extraverbais, como a entonação; contudo, em formas como a canção, tais dimensões não são apenas evocadas pelo texto, mas realizadas performativamente, o que desloca as condições de sua refração tradutória.

Essa estruturação progressiva permite verificar, entre outras coisas, uma hipótese que podemos levantar com base na crítica da tradução *queer* articulada na seção anterior: a de que a “invisibilidade do tradutor” frequentemente se alinha à invisibilidade da dissidência. Ao examinarmos como diferentes projetos tradutórios respondem a esses impasses, busca-se mapear os efeitos de sentido produzidos ao longo desse trânsito e compreender se a tradução atua como aliada na disseminação da poética *queer* ou se, inadvertidamente, colabora para o seu reenquadramento nos limites do dizível e do aceitável, confirmando a tese de Baer e Kaindl (2018) de que a tradução pode tanto desestabilizar quanto reforçar binarismos normativos.

Neste percurso investigativo, antes de nos determos na materialidade dos casos selecionados, cumpre estabelecer as bases teóricas que sustentam a tradução dessas dimensões específicas, uma vez que cada uma delas impõe desafios que ultrapassam a simples conversão linguística. No que tange ao socioleto, o texto *queer* impõe à tradução a tarefa primordial de negociar a opacidade e o pertencimento comunitário. Entendemos que o socioleto *queer* não opera apenas como repertório lexical alternativo, mas uma posição social marcada pela dissidência, condensando valores, memórias e fronteiras afetivas que distinguem o “dentro” do “fora”.

Nesse ponto, retomar a reflexão de Lane-Mercier (1997) torna-se fundamental para a tradução do texto *queer*, especialmente no que tange a dimensão socioleto *queer*, pois permite compreendê-lo não como um desvio decorativo, mas como um construto ideológico. Ao fundamentar sua teoria a partir do fenômeno da intraduzibilidade, a autora permite deslocar com eficiência o foco da pergunta sobre “equivalência” para a observação das refrações discursivas produzidas no texto traduzido. Sob essa perspectiva, a tradução do socioleto deixa de ser avaliada pelo êxito em encontrar sinônimos para gírias ou termos técnicos, e passa a ser analisada pelo modo como gerencia as marcas de alteridade: se as preserva, mantendo o ruído e a estranheza que constituem a política do texto, ou se as normaliza, em favor de legibilidade.

De modo análogo, essa investigação não pode prescindir da dimensão do dialogismo, uma vez que, como discutido na seção 2.2, ele constitui uma condição fundamental de existência do texto *queer* enquanto resposta situada a regimes normativos de gênero, sexualidade e poder. No texto *queer*, o sentido não emerge de uma voz isolada, mas do confronto encenado entre discursos heterogêneos: a voz normativa, que impõe categorias e hierarquias; e a voz dissidente, que responde por meio da ironia, da paródia, da performance ou da reapropriação. A tradução, ao reinscrever esse confronto em outro idioma, não se limita a transportar conteúdos semânticos, mas intervém diretamente na organização dessas relações dialógicas, reavaliando quais vozes permanecem audíveis, quais são atenuadas e quais ganham novos contornos.

Nesse sentido, pensar o dialogismo em tradução implica compreender o tradutor como

participante ativo da cadeia comunicativa descrita por Bakhtin (2016) e revisada por teóricos como Kumar P.V. (2015), abandonando a ilusão do mediador transparente entre dois polos linguísticos. Cada decisão tradutória constitui uma tomada de posição frente às vozes em conflito no texto de partida, podendo preservar, intensificar ou neutralizar a bivocalidade que estrutura a narrativa dissidente. Assim, tal qual ocorre com o socioleto, o dialogismo não é uma essência que se mantém ou se perde, mas uma relação de forças que é refratada segundo os regimes discursivos da língua e da cultura de chegada. A premissa que orienta esta etapa da discussão é a de que os novos arranjos dialógicos produzidos pela tradução podem reacentuar a resposta à norma, deslocando o eixo do conflito sem, contudo, deixar de operar como um gesto discursivo politicamente situado.

Por fim, a tríade analítica se completa com a dimensão da ênfase, que diz respeito não apenas ao conteúdo do enunciado, mas à intensidade de sua performance. No **Capítulo 2**, definimos a ênfase como a dimensão performativa da dissidência: é ela que regula a temperatura afetiva do texto, manifestando-se através do exagero, da pontuação expressiva, da manipulação gráfica e das escolhas lexicais que rompem com a neutralidade descritiva. Para a tradução, essa dimensão impõe um risco particular, uma vez que a busca pela fluência e pela elegância estilística, comumente valorizadas na tradução literária, tende a operar como um mecanismo de contenção dos excessos.

Nesse contexto, as reflexões de Berman (2007) sobre as “tendências deformantes” da tradução oferecem um suporte crítico indispensável. O teórico alerta para movimentos como a “racionalização” e o “enobrecimento”, pelos quais a tradução tende a reorganizar a estrutura sintática de forma mais lógica e a elevar o registro da linguagem, eliminando as “asperezas” e as repetições do original. No caso do texto *queer*, cuja poética frequentemente reside justamente na recusa da lógica normativa e na celebração do artifício (o *camp*, o grito, a afetação), essas tendências deformantes podem resultar em um “esfriamento” da obra. Traduzir a ênfase, portanto, não é apenas uma questão de fidelidade semântica, mas de calibração energética: trata-se de investigar se o texto traduzido preserva a capacidade de chocar, de performar e de desestabilizar o leitor com a mesma intensidade do original, ou se entrega uma versão domesticada, onde a dissidência é narrada, mas não mais sentida na materialidade da forma.

3.2.1 A instabilidade morfossintática em *Orlando*, de Virginia Woolf: gênero, fluência e reconfiguração do conflito

Orlando, de Virginia Woolf, inaugura essa análise por ser um caso em que a dissidência opera menos por socioleto ostensivo e mais pela instabilidade gramatical e discursiva, permitindo observar como a tradução responde à fluidez de gênero em um registro canônico e aparentemente assimilável. O primeiro movimento dessa tensão localiza-se na estrutura mais rígida e, portanto,

mais resistente da língua: a morfossintaxe de gênero. É nesse nível que a tradução se depara com a inscrição do corpo dissidente na própria gramática, como se observa na célebre sentença: “He was a woman” que mencionamos no capítulo anterior.

O romance conta com um número expressivo de traduções para o português publicadas ao longo do século XX e início do século XXI. Estudos sobre a recepção de Virginia Woolf no Brasil, como o de Yuri Caribé (2015), apontam que a tradução pioneira de Cecília Meireles, publicada originalmente em 1948, permaneceu por décadas como a principal mediação do romance para o público brasileiro, sendo sucessivamente reeditada e associada a um projeto de tradução marcado pelo lirismo e pela fluidez estilística. A partir da década de 1990, com a renovação do interesse crítico em torno da obra de Woolf, especialmente em diálogo com debates sobre gênero, modernidade literária e experimentação formal, surgiram novas traduções que respondem de modos distintos aos desafios morfossintáticos e narrativos do romance.

Para fins da presente análise, o *corpus* é delimitado a partir das traduções às quais foi possível ter acesso direto, nomeadamente as versões de Laura Alves, Tomaz Tadeu e Jorio Dauster. A opção por comentar o mesmo trecho nessas três traduções não decorre da pretensão de esgotar o panorama tradutório de *Orlando* no Brasil, mas da possibilidade de observar, a partir de soluções efetivamente disponíveis ao pesquisador, diferentes respostas ao mesmo impasse morfossintático que estrutura a fluidez de gênero no texto de partida. Essa delimitação empírica permite evidenciar como escolhas tradutórias distintas, tais como preservação, atenuação ou neutralização, reacentuam de modos diversos o funcionamento do socioleto *queer*, sem que isso implique hierarquizar ou avaliar exaustivamente todas as versões existentes e sim, observar refrações discursivas.

Posto isso, a transposição da célebre sentença “He was a woman” para a língua portuguesa impõe ao tradutor um dilema que ultrapassa a semântica e adentra a morfossintaxe do gênero: como verter a obrigatoriedade do pronome sujeito do inglês para um idioma que, como o português, é caracterizado pelo parâmetro do “sujeito nulo”, permitindo a omissão do pronome sem prejuízo de sentido? A análise comparativa das versões de Laura Alves (2011), Tomaz Tadeu (2015) e Jorio Dauster (2014), assim, revela que a decisão de manter ou apagar o pronome “ele” define o grau de atrito que o texto de chegada manterá com a norma binária.

Tanto na tradução de Laura Alves quanto na de Tomaz Tadeu, respectivamente, observamos a preservação da fricção entre o pronome masculino e predicativo feminino, respectivamente: “Espreguiçou-se. Levantou-se. [...] ele era uma mulher” (Woolf, 2011, p. 58); “Espreguiçou-se. Saltou da cama. [...] ele era uma mulher” (Woolf, 2015, p. 86). Nessas versões, a tradução aceita o colapso da concordância como parte constitutiva do efeito discursivo do texto, reinscrevendo no português a ironia sintática proposta por Woolf que apontamos quando citamos o texto original anteriormente.

Em contrapartida, a tradução de Jorio Dauster opta pela fluidez idiomática ao verter o trecho utilizando o sujeito oculto: “Espreguiçou-se. Levantou-se. [...] era uma mulher” (Woolf, 2014, p. 124). Ao suprimir o sujeito, entendemos que Dauster produz uma sentença gramaticalmente irrepreensível e natural para a língua portuguesa, na qual a desinência verbal assume a função de indicar a pessoa. Contudo, sob a ótica na análise *queer*, essa “naturalização” opera um apagamento tático da tensão original. Em Woolf, a frase “He was a woman” não choca apenas pela afirmação da feminilidade, mas pela convivência sintática impossível entre o sujeito masculino He e o predicativo feminino woman no mesmo sintagma, sem a mediação de verbos de processo, como “tornar-se”. A ausência desse tipo de verbalização causal impede que a cena seja lida como transformação progressiva ou transição explicável, impondo, ao contrário, uma simultaneidade abrupta que frustra qualquer tentativa de racionalização narrativa. Ao remover o pronome pessoal, a tradução resolve o conflito gramatical antes que o leitor possa tropeçar nele: o sujeito masculino desaparece para dar lugar à afirmação da feminilidade, suavizando o “colapso das categorias” que a autora britânica encena justamente ao recusar uma lógica de passagem, evolução ou acomodação identitária. Isso ilustra precisamente o funcionamento do regime de fluência criticado por Venuti (1995): a sintaxe visa produzir um texto que flua sem interrupções, apagando a estranheza original para conformar-se à expectativa de “naturalidade” da língua de chegada, produzindo o efeito de transparência que Venuti identifica como condição da invisibilidade do tradutor.

Essa suavização gramatical, contudo, reverbera para muito além da sintaxe, incidindo diretamente sobre a estrutura dialógica da obra. Conforme discutimos anteriormente, o dialogismo em *Orlando* opera pela encenação irônica da voz do biógrafo, uma autoridade discursiva que tenta, em vão, fixar a identidade do biografado através de uma linguagem factual e histórica. No original, a manutenção do *He* ao lado de *woman* servia para expor o fracasso dessa voz autoritária: o biógrafo é traído pela própria gramática, incapaz de adequar seus instrumentos de descrição (o pronome masculino que ele vinha usando há séculos) à nova realidade do corpo (a mulher). A voz do biógrafo, que se pretende objetiva, factual e estabilizadora da identidade ao longo do tempo, é mantida audível ao longo da narrativa justamente para que sua inadequação seja progressivamente exposta diante de um corpo que atravessa séculos e muda de sexo sem explicação causal ou patologizante. O dialogismo *queer* do romance reside, assim, na bivocalidade entre a pretensão classificatória desse discurso (a voz normativa) e a experiência narrada (a voz *queer*), que o desmente desde dentro.

Ao optar pelo sujeito oculto (“era uma mulher”), a tradução de Jorio Dauster reorganiza a cena de enunciação de modo a preservar a fluidez e a coerência sintática do discurso biográfico. Esse ajuste gramatical tem como efeito a atenuação da hesitação que, no texto de partida, expunha a inadequação da linguagem classificatória diante da transformação do corpo narrado: a voz normativa do narrador recupera sua estabilidade justamente quando deveria soar mais inadequada,

resultando em uma monologização da cena em que o original propunha um conflito aberto entre a forma e o conteúdo.

Por outro lado, nas versões de Laura Alves e Tomaz Tadeu, a manutenção do pronome “ele” contribui para preservar a voz biográfica em sua forma mais rígida, reafirmando momentaneamente a lógica classificatória do discurso normativo apenas para evidenciar, de maneira mais contundente, seu colapso. A frase “ele era uma mulher” soa como uma declaração factual impossível, produzindo um curto-circuito que desestabiliza o regime de inteligibilidade do biógrafo e expõe a artificialidade das categorias que ele mobiliza. A tradução, nesse caso, reinscreve no português o conflito dialógico central do romance, mantendo audível a voz normativa para que ela possa ser contestada. Além disso, a carga de ênfase do enunciado é intensificada. Diferentemente do inglês, onde a presença do pronome sujeito é obrigatória e, portanto, átona, no português ela é facultativa e, quando utilizada sem necessidade estrita de desambiguação, torna-se marcada e enfática. Assim, ao verterem o “*He*” obrigatório de Woolf para o “Ele” facultativo do português, esses tradutores operam uma sobre-marcação da masculinidade no instante exato de seu desaparecimento. Essa escolha recria, em outro sistema linguístico, o efeito de “choque seco” que analisamos no capítulo anterior: a ênfase não recai sobre um adjetivo ou um advérbio, mas sobre a própria estrutura de identificação.

Vale notar, ainda, como a dimensão da ênfase se manifesta na tradução dos verbos que preparam essa revelação. Vimos que o original “*He rose*” carrega uma solenidade quase ritual, distinta de um simples *stood up*. Nesse aspecto, observa-se uma divergência interessante nas estratégias tradutórias: enquanto Alves e Dauster optam pelo sóbrio “Levantou-se”, mantendo o tom cerimonial e seco da biografia, Tomaz Tadeu escolhe “Saltou da cama”. Se, por um lado, essa opção injeta uma energia cinética que pode ser lida como uma marca de vitalidade, o que sugere uma intensidade performativa, por outro, ela desloca o registro do solene para o cotidiano, alterando sutilmente a “elevação” retórica que Woolf construiu para preparar o anticlímax da frase seguinte. A comparação entre essas versões evidencia que a tradução do texto *queer* é um exercício constante de calibração de intensidades.

3.2.2 O bilinguismo performático em *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago: homogeneização linguística e reconfiguração do dialogismo

Como um contraexemplo paradigmático, que dialoga diretamente com o impasse de *Orlando*, agora retomamos o romance *Stella Manhattan* e sua tradução para o inglês realizada por George Yúdice (Santiago, 1994). Como vimos na seção 2.1, Santiago constrói uma tensão bivocal através de uma frequente “discordância gramatical”: o narrador, embora descreva a persona feminina

de Stella, frequentemente recorre a pronomes oblíquos ou artigos masculinos para referir-se a ela, mantendo visível a materialidade do corpo masculino (Eduardo) sob a performance de *Stella*.

Tal operação pode ser observada, de modo exemplar, na cena citada anteriormente em que a protagonista é vigiada pela vizinhança. No original, lê-se: “Stella percebe, como não ia deixar de perceber? a velha vizinha de frente que **o** observa entre assustada e medrosa por detrás da vidraça do seu apartamento.” (Santiago, 1985, p. 12, grifo nosso). Conforme discutimos, o uso do pronome oblíquo masculino “o” cria uma dissonância cognitiva que lembra ao leitor que a vizinha visualiza uma montagem, uma incongruência de gênero que a língua portuguesa, por sua flexibilidade, permite codificar na morfossintaxe. A tradução para o inglês de Yúdice, todavia, resolve essa tensão em favor da coerência referencial da *persona*, vertendo o trecho como: *Stella can see — how could **she** not see? — the old neighbor across the way observing **her** through her window*” (Santiago, 1994, p. 3, grifo nosso).

Ao traduzir o oblíquo masculino para o feminino (*her*), a versão inglesa opera uma correção normativa análoga àquela identificada na tradução de Jorio Dauster para Orlando. A cisão que, no texto original de Santiago, ocorria na microestrutura da frase (a convivência entre a identidade feminina performada e o gênero gramatical masculino) desaparece na língua de chegada, onde Stella passa a ser tratada integralmente por pronomes femininos (*she/her*) e Eduardo por masculinos (*he/him*). Essa tendência domesticadora na tradução de Yúdice também é indicada pela análise de Cristiano Mazzei (2024)⁵³, que aponta como a atribuição fixa de pronomes femininos a Stella e masculinos a Eduardo acaba por “aprisionar” a personagem em binarismos fixos, apagando a rica caracterização de ambiguidade proposta por Santiago. No entanto, avançando em relação à crítica da representação identitária, o que nos interessa centralmente é observar como essa estabilização reverbera na estrutura dialógica da obra. Ao cindir o sujeito em dois pronomes rígidos reservando o “*he*” para a burocracia de Eduardo e o “*she*” para a performance de Stella, a tradução opera um deslocamento na natureza da bivocalidade. No original, a voz *queer* se constituía justamente pela sobreposição simultânea de registros conflitantes no mesmo espaço enunciativo; o leitor “ouvia” a dicção feminina de Stella emergir de um sujeito gramaticalmente masculino, gerando uma fricção interna que impedia o fechamento do sentido.

Ademais, *Stella Manhattan* oferece um desafio ainda maior para a tradução devido à mescla dos idiomas português e inglês. Como vimos, além do uso de um léxico específico,

⁵³ Cabe registrar que o capítulo de Cristiano Mazzei (2024), no qual o autor realiza uma análise do mesmo trecho de *Stella Manhattan* aqui discutido, foi consultado após a elaboração da presente leitura. Em sua análise, Mazzei (2024, p. 248) argumenta que Yúdice, ao tentar facilitar a leitura para o público anglófono, remove a “estranheza” fundamental da obra. Embora nossa análise convirja com a do autor quanto à constatação da domesticação pronominal, buscamos aqui focar especificamente o impacto dessa escolha na economia polifônica do romance, isto é, como a gramática silencia o conflito simultâneo de vozes, para além da questão da visibilidade da identidade homossexual discutida por Mazzei.

entendemos que o socioleto *queer* também opera através da alternância sistemática entre línguas. Ao nos voltarmos para a tradução de *Stella Manhattan* para a língua inglesa, deparamo-nos com uma aporia tradutória que toca o cerne da constituição do sujeito *queer* na obra de Silviano Santiago: o que ocorre quando idioma de refúgio e distinção da personagem é, justamente, a língua de chegada da tradução? No original, o *code-switching* operado por Eduardo/Stella não é ornamental, mas instaura uma fronteira audível entre a burocracia repressiva do regime militar (representada pelo português) e a liberdade performática do exílio (representada pelo inglês). Contudo, na versão traduzida por Yúdice para a língua inglesa, essa fronteira corre o risco de ser dissolvida por um processo de homogeneização linguística. Quando o narrador converte o fluxo de pensamento em português de Eduardo para o inglês, e este se encontra com as falas em inglês de Stella, o efeito de “elevação estética”, que analisamos anteriormente como uma estratégia de distanciamento e construção de uma *persona* cosmopolita, sofre um inevitável esvaziamento. Essa é uma observação confirmada também por Mazzei (2024), que afirma que a versão traduzida priva o leitor de língua inglesa desse universo de fricção cultural promovido pela alternância de códigos.

Quando Eduardo acorda, Stella está irrequieta. “Move, man, move” diz para si antes de dar um salto felino da cama. Quer sair, dar uma volta, espairecer, tomar o ar fresco da noite que desce, que ninguém é de ferro. *Ô dia brabo!* pensa constatando, *uma espairecidazinha pra trazer o equilíbrio, que senão cabecinha linda linda da mamãe ex-plo-de*. Certamente irá em busca de Rickie, reencontrar Rickie e uma boa trepada pra aliviar a alma. “Rickie for Richard, that’s for sure. Richard deve ser o nome dele. Richard, dear Richard, since you have not called, I’m obliged to look you up. I hope you don’t mind, do you?” diz sorrindo enquanto escova os dentes e olha a cara amarrotada no espelho do banheiro (Santiago, 1985, p. 114, *italico do autor*).

Frases como “Move, man, move” e “Rickie for Richard”, que no trecho acima retirado do texto original sinalizavam uma apropriação teatral de um código estrangeiro, tornam-se, na tradução, indistinguíveis da norma narrativa, fazendo com que Stella deixe de soar como uma brasileira performando uma diva para soar como uma voz nativa, aparentemente integrada ao tecido social de Nova York.

When Eduardo wakes up Stella is already raring to go. “Move, man, come on,” she says to herself before taking a feline leap off the bed. She wants to go out, take a walk, have fun, breathe in the cool night air. After all, no one is made of stone. *What a shitty day!* She attests, *a little fun will calm the spirit. If not, my pretty little mommy’s head will blow up*. For sure she’s going to go out looking for Ricky. She’ll find Ricky and they’ll go off and have a good fuck. That’ll calm her spirit. “Ricky is probably short for Richard. Richard must be his name. Oh Richard, dear Richard. Since you haven’t called, I’ll just have to go out and look for you. You won’t mind, will you.” she says smiling as she brushes her teeth and looks at her chafed skin in the bathroom mirror (Santiago, 1994, p. 80-81, *italico do autor*).

Vemos através do trecho traduzido para o inglês, que os trechos em que Stella já utilizava esse idioma, não só permanecem nele como são expandidos, “Rickie for Richard, that’s for sure” se

torna “Ricky is probably short for Richard”. O inglês, aqui, não é apenas um código estrangeiro, mas um discurso alheio mobilizado como instrumento de elevação simbólica. Na tradução, entretanto, essas falas não apenas permanecem em inglês, como são expandidas e reformuladas de modo mais explicativo (“Ricky is probably short for Richard”), integrando-se plenamente ao registro narrativo dominante. O efeito é uma redução do caráter performativo do bilinguismo: Stella deixa de soar como uma brasileira encenando uma diva para soar como uma voz nativa, aparentemente integrada ao tecido social nova-iorquino. Em termos bakhtinianos, ocorre aqui um processo de monologização da narrativa. A heteroglossia que constituía a identidade de Eduardo/Stella, a fricção entre a língua da repressão (português) e a língua do exílio (inglês), é dissolvida num único plano linguístico, neutralizando a tensão dialógica que sustentava a arquitetura do romance.

Esse deslocamento não afeta apenas o socioleto, mas reconfigura o dialogismo que estrutura o romance. No texto de partida, a alternância linguística sustenta um conflito constante entre vozes: a do corpo político repressivo, associado à seriedade ideológica, à militância masculina e à vigilância estatal, e a da *persona* Stella, marcada pelo excesso, pelo brilho e pelo desejo. Esse confronto não se dá por negação frontal, mas por performance: a voz *queer* responde à norma por meio da afetação, da ironia e da teatralização de si. Ao homogeneizar o código linguístico, a tradução tende a suavizar essa tensão, deslocando o conflito do plano discursivo para o plano temático. A resposta *queer* à norma permanece, mas perde parte de sua materialidade linguística, tornando-se menos audível enquanto embate de vozes.

Por outro lado, observa-se que a tradução parece estar ciente dessa perda de tensão estrutural entre os códigos, pois recorre a estratégias de compensação que buscam reinscrever a marca da diferença cultural no texto. Analisando o texto traduzido, é possível observar ocorrências de termos em português como interjeições e adjetivos (“Merda!”, e “Maravilhosa!” são alguns), que funcionam como resíduos intraduzíveis destinados a situar a origem da personagem. Todavia, a operação mais reveladora desse deslocamento encontra-se na tradução da expressão “*what a pity*”. No original, Stella utiliza a frase em inglês para marcar sua afetação *camp*: “suspirando: ‘... oh, oh, what a pity.’” (Santiago, 1985, p. 14); na tradução a frase é vertida para o português: “She sighs: ‘... oh, oh, que pena’” (Santiago, 1994, p. 6). Essa inversão vetorial é sintomática de uma transformação profunda na política de identidade do romance, pois a “estrangeiridade” deixa de ser um recurso de auto-invenção, desse sujeito que se projeta em direção ao cosmopolitismo, para se tornar uma marca de identificação étnica (o sujeito que é remetido de volta à sua origem).

Por fim, a tradução desse trecho afeta também a dimensão da ênfase, que no original sustentava a teatralidade do pensamento de Stella em trechos como “cabecinha linda linda da mamãe ex-plo-de”, através de recursos os quais nomeamos na seção 2.3. Na tradução de George Yúdice, ainda que a sintaxe seja mais próxima da norma e mais descritiva, a construção “my pretty little

mommy's head" recupera pelo menos parte da carga afetiva dos diminutivos e da repetição ("cabecinha linda linda") através do acúmulo de adjetivos ("pretty little"). No entanto, essa solução analítica, embora semanticamente correta, perde a velocidade e a saturada afetividade da forma sintética do português. Onde o original operava por duplicação rítmica ("linda linda"), criando um efeito de espelhamento narcísico, a tradução opta por uma colocação adjetiva padrão do inglês ("pretty little"), que soa natural e doméstica, removendo o traço de exagero e artificialidade que caracterizava a fala da persona.

O arrefecimento da ênfase torna-se ainda mais evidente no tratamento dado à segmentação gráfica. Onde o original fratura a palavra "ex-plo-de" para obrigar o leitor a vivenciar a explosão em tempo real, interrompendo o fluxo da leitura visual, a tradução opta pela linearidade gramatical de "will blow up". A escolha pelo *phrasal verb* é idiomática, mas a remoção dos hífens transforma o que era um acontecimento visual em uma simples informação narrativa. Da mesma forma, o neologismo afetivo "espairecidazinha", que condensava ação e diminutivo em um só vocábulo, é achatado para "a little fun", uma expressão genérica que não carrega a mesma marca de subjetividade infantilizada. O resultado é um texto que, ao comunicar o conteúdo narrativo da angústia de Stella, tem sua entonação atenuada. A tradução reinscreve a história de uma *persona* performativa cuja subjetividade se constitui na instabilidade da linguagem, mas, ao submeter a pontuação e a morfologia a um processo de racionalização (Berman, 2007), reorganiza a crise da linguagem que constituía essa subjetividade.

A análise da tradução de *Stella Manhattan* permite, assim, observar um deslocamento significativo em relação ao caso de *Orlando*, tanto na visibilidade quanto na materialidade da dissidência. Neste último, o texto *queer* se constrói a partir de um socioleto bilíngue intensamente performativo, no qual a alternância linguística, a instabilidade pronominal e o excesso expressivo operam de forma indissociável. A tradução para o inglês, ao homogeneizar o código e estabilizar as marcas gramaticais de gênero, não elimina o conflito, mas o reorganiza, deslocando o dialogismo de uma bivocalidade intrassubjetiva, marcada pela sobreposição simultânea de registros, para uma oposição mais externalizada entre personagens e conteúdos temáticos. Nesse processo, a ênfase *camp* que sustentava a teatralidade da *persona* Stella sofre um arrefecimento, seja pela racionalização gráfica, seja pela normalização morfológica, resultando em uma reconfiguração da temperatura afetiva do enunciado. *Stella Manhattan* evidencia, portanto, como a tradução do texto literário *queer* pode preservar a dissidência ao mesmo tempo em que a reinscreve sob novos regimes de inteligibilidade, nos quais o cosmopolitismo, o exílio e a performance operam de maneira distinta.

3.2.3 O realismo sujo e a intertextualidade em *Sargento Garcia*, de Caio Fernando Abreu: a calibração da violência e do registro social

Descendo da esfera cosmopolita e performática de *Stella Manhattan* para a materialidade bruta das relações de poder, a análise volta-se agora para *Sargento Garcia*. No conto de Caio Fernando Abreu (2011), a tensão tradutória desloca-se do bilinguismo geográfico para o choque de registos sociais: a dissidência manifesta-se na fricção imediata entre a linguagem da autoridade militar e a linguagem do desejo marginal, exigindo que a tradução calibre o peso da violência e da intertextualidade num contexto de repressão direta.

Na análise que se segue vamos contrastar duas traduções do conto para o inglês, começando pelo mesmo trecho citado em 2.1: “Isadora, queridinho. Nunca ouviu falar?” (Abreu, 2018, p. 323). Como discutido anteriormente, a fala de Isadora suspende momentaneamente a lógica militar por meio de uma interpelação que impõe intimidade e horizontalidade. Nas traduções publicadas para o inglês, esse mesmo gesto discursivo recebe reacentuações distintas. Na tradução de E. A. Lacey, publicada em 1983 o vocativo afetivo é preservado de modo relativamente próximo ao efeito do original: “Isadora, darling. Haven’t you ever heard of her?” (Abreu, 1983, p. 275). Há manutenção da quebra de hierarquia e da tonalidade de cumplicidade que caracteriza a intervenção de Isadora. Já na tradução de Kim M. Hastings, publicada em 2011 – “Isadora, darling. You’ve never heard of her?” (Abreu, 2011), embora o termo *darling* seja igualmente mantido, a reconfiguração sintática e entonacional desloca o efeito da fala, que passa a soar menos acolhedora e mais performativa, aproximando-se de um tom de provocação irônica. Em ambos os casos, o socioleto não desaparece, mas sua função discursiva é reavaliada: ora como gesto de intimidade que suspende a autoridade militar, ora como performance *queer* que a desafia frontalmente.

Na frase seguinte, “Isadora Duncan, a bailarina” (Abreu, 2018, p. 323), conforme discutimos, a personagem Isadora constrói sua identidade por meio da apropriação explícita de um referente da alta cultura hegemônica. Ao reivindicar o nome de Isadora Duncan, a personagem não apenas rejeita o nome masculino que lhe foi atribuído, mas reinscreve no próprio corpo dissidente os valores de sofisticação, liberdade corporal e legitimidade artística associados à bailarina. A voz cultural que sustenta a figura de Isadora Duncan permanece audível no enunciado como discurso alheio incorporado, funcionando como fonte de autoridade simbólica que é deslocada de seu circuito normativo original e reorientada para validar uma identidade marginalizada.

Nas traduções para o inglês, essa operação intertextual é amplamente preservada. Em ambas as versões, a referência a Isadora Duncan é mantida como elemento central da apresentação da personagem, garantindo a continuidade do diálogo com o discurso da alta cultura que sustenta o gesto de apropriação. A tradução, nesse sentido, não elimina nem neutraliza a voz hegemônica mobilizada pelo texto de partida, mas a reinscreve em um novo contexto de circulação, no qual a associação entre elegância, prestígio cultural e identidade *queer* permanece reconhecível. O que se

observa é uma reacentuação do modo como essa autoridade simbólica é estabilizada no texto de chegada, sem que se perca o caráter de deslocamento que fundamenta o gesto intertextual.

Isadora, darling. Haven't you ever heard of her? Isadora Duncan, the dancer. A super-elegant, wonderful woman. My idol. I worship her so much that I took her name. [...] And, God willing, one of these days I'm going to die choked to death by my own scarf. Could there be anything more chic? (Abreu, 1983, p. 275).

Isadora, darling. You've never heard of her? Isadora Duncan, the dancer. A mar-velous, su-per elegant woman, my idol, I adore her so much I took her name. [...] God willing, one day I'll die strangled by my own scarf. Could there be anything more chic? (Abreu, 2011)⁵⁴.

A comparação entre as versões de 1983 e 2011 revela estratégias distintas de encenação dessa voz. A tradução de 1983 opta por uma padronização da fala, vertendo a sequência de adjetivos como “*A super-elegant, wonderful woman*”. Essa escolha, embora mantenha uma sobremarcação adjetival com o uso de superlativo através do “*super*”, gera uma textura mais “lisa” do enunciado, entregando uma frase que poderia ser dita por qualquer admirador convencional, sem as marcas específicas da subcultura. Já a versão de 2011 é mais sensível à dimensão oral do socioleto, recorre à manipulação gráfica para materializar a ênfase: “*A mar-velous, su-per elegant woman*”. Com isso, a intertextualidade atinge seu clímax na apropriação irônica da morte de Duncan. O desejo da personagem de morrer “estrangulada pela própria echarpe” (*strangled by my own scarf*) converte uma tragédia real em uma aspiração estética, culminando na pergunta retórica: “*Could there be anything more chic?*”. Aqui, ambas as traduções conseguem transpor o conteúdo da ironia, mas é na versão de 2011, que essa frase final soa mais performática. Portanto, verifica-se que a tradução da intertextualidade *queer* exige mais do que a fidelidade à fonte citada; exige a fidelidade ao gesto de citação. Enquanto a primeira tradução preserva o objeto do discurso (Isadora Duncan), a segunda preserva a atitude do sujeito que fala (a *persona* Isadora), garantindo que a “incongruência produtiva” entre a realidade marginal da personagem e o *glamour* da referência histórica permaneça audível como estratégia de sobrevivência e elevação.

Contudo, a disputa pelo registro no conto não se limita à performance vocal da personagem Isadora, mas estende-se à própria descrição da materialidade do ato sexual. Conforme observado anteriormente, a narrativa de Abreu recusa sistematicamente os eufemismos da moral burguesa, apresentando o desejo entre homens de maneira sensorial e direta. Ao descrever o encontro sem o filtro da metáfora higienizadora, o texto apropria-se dos signos de autoridade do sargento (o ferro, a força, o cheiro) para reinscrevê-los no campo do desejo. Essa operação impõe à tradução o

⁵⁴ A ausência de informação sobre a página se dá pois o texto está disponível de forma corrida em um site sem formatação de páginas numeradas.

desafio de manter a tensão entre a violência simbólica da instituição militar e a intimidade do ato, sem resvalar para a suavização ou para a pornografia despolitizada.

Então um corpo pesado caiu sobre o meu e uma boca molhada, uma boca funda feito poço, uma língua ágil lambeu meu pescoço, entrou no ouvido, enfiou-se pela minha boca, um choque seco de dentes, ferro contraferro, enquanto dedos hábeis desciam por minhas virilhas inventando um caminho novo. Então que culpa tenho eu se até o pranto que chorei se foi por ti não sei — a voz de Isadora vinha de longe, como se saísse de dentro de um aquário, Isadora afogada, a maquiagem derretida cobrindo a água, a voz aguda misturada aos gemidos, metendo-se entre aquele bafo morno, cigarro, suor, bosta de cavalo, que agora comandava meus movimentos, virando-me de bruços sobre a cama. O cheiro azedo dos lençóis, senti, quantos corpos teriam passado por ali, e de quem, pensei. Tranquei a respiração. Os olhos abertos, a trama grossa do tecido. Com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem. Punhal em brasa, farpa, lança afiada. (Abreu, 2018, p. 324)

Then a heavy body fell on top of mine, and a wet mouth, a mouth deep as a well, and an agile tongue Ucked my neck, burrowed into my ear, slid into my mouth, there was the dry clash of teeth, iron on iron, while skilled fingers groped down my groin, inventing a new path as they went. "And why am I to blame /if even the tears I shed /were perhaps not shed for you?" The voice of Isadora came from far off, as if rising from within an aquarium, Isadora drowned, her disintegrating make-up staining the water, the shrill voice interspersed with moans, minghng with that warm exhalation of cigarettes, sweat and horse manure, that now was master of my movements, turning me over on my stomach in bed. The sour smell of the sheets. I held my breath. With open eyes, I studied the coarse texture of the weaving. With his knees, slowly and firmly, he opened a path between my thighs, seeking entrance. A burning dagger, a harpoon, a sharpened lance (Abreu, 1983, p. 276).

Then a heavy body fell on top of mine, and a wet mouth, a mouth deep like a well, an agile tongue licked my neck, entered my ear, slipped into my mouth, a dry clash of teeth, iron against iron, while skilled fingers headed down toward my groin, inventing a new way. Why am I to blame if even the tears I wept may not have been for you? Isadora's voice came from far off, as if emerging from inside a fishbowl, Isadora drowned, her streaked makeup coloring the water, the shrill voice mixed with the moans, inserting itself between that warm breath, cigarettes, sweat, horseshit, which now commanded my movements, turning me facedown on the bed. I smelled the sour sheets, wondered how many bodies must have rolled on them, and who they were. I held my breath. Eyes open, I saw the coarse texture of the fabric. With his knees, he slowly, firmly, opened way between my thighs, seeking entry. Red-hot dagger, barbed spear, sharpened lance (Abreu, 2011).

A comparação entre as versões de 1983 e 2011 acima revela estratégias distintas de negociação desse “realismo sujo”. No original, a atmosfera do encontro é construída pela enumeração de odores que misturam o humano e o animal: “bafo morno, cigarro, suor, bosta de cavalo”. O termo “bosta”, nesse contexto, atua como um marcador de classe e de abjeção, ancorando a cena na realidade sensorial do estábulo, recusando a idealização romântica e sublinhando a dimensão visceral, quase bestial, do desejo que ali se consuma. A tradução de 1983, ao verter o termo para *horse manure* (estrupe de cavalo), opta por um registro técnico e asséptico que exemplifica algo próximo do que Berman (2007) chamou de enobrecimento. Isso se dá,

especialmente, porque *Manure* remete ao vocabulário agrícola ou funcional, distanciando-se da carga vulgar e sensorial de “bosta”. Ao elevar o registro do vulgar para o funcional, a escolha tradutória opera uma sutil higienização discursiva da cena: o cheiro deixa de ser uma intrusão abjeta para se tornar um dado ambiental, reconfigurando a economia de prazer e sujeira que estrutura o conto.

Em contrapartida, a tradução de 2011 opta por *horseshit* (pode ser traduzido como “bosta de cavalo”). Essa escolha lexical recupera a aspereza do original, reintroduzindo a vulgaridade que quebra o decoro literário tradicional. Ao manter a palavra no registro do profano (“*shit*”), a tradução preserva a fricção entre a elevação estética (a música de Isadora Duncan que toca ao fundo) e a materialidade baixa dos corpos e do ambiente. Essa diferença de registro não é meramente vocabular, mas política: enquanto *manure* tende a acomodar o texto às normas de polidez da língua de chegada, *horseshit* sustenta o desconforto, garantindo que a sexualidade dissidente seja narrada em seus próprios termos, isto é, integrando o abjeto como parte constitutiva do prazer, e não como elemento a ser escondido.

O mesmo movimento de calibração da ênfase pode ser observado na descrição da penetração. O original utiliza a expressão “procurando passagem”, que mantém uma certa ambiguidade espacial. Ambas as traduções, contudo, optam por explicitar a ação: *seeking entrance* (1983) e *seeking entry* (2011). Aqui, nota-se uma tendência à racionalização do texto (Berman, 2007), onde a imagem poética da “passagem” é convertida na descrição funcional da “entrada”. Ainda assim, a violência sensorial das metáforas finais (“Punhal em brasa, farpa, lança afiada”) é renegociada com intensidades distintas. A versão de 1983 oferece “A burning dagger”, enquanto a de 2011 propõe “Red-hot dagger”. A escolha por *red-hot* (em brasa/incandescente) parece resgatar com maior eficácia a materialidade térmica e metálica do original do que o particípio *burning* (queimando/ardente), reforçando a associação entre o falo do sargento e as armas de guerra (punhal, lança). Assim, verifica-se que a tradução da cena erótica em “Sargento Garcia” oscila entre a contenção e a explicitação, confirmando que a reescrita do corpo *queer* envolve uma constante negociação sobre o quanto de “sujeira” e violência a língua de chegada está disposta a tolerar.

3.2.4 A opacidade do socioleto em *E se eu fosse puta?*, de Amara Moira: de intimidade comunitária à explicitação voyeurística

A progressão deste percurso analítico conduz-nos, inevitavelmente, a um grau de resistência ainda mais agudo. Se as obras anteriores negociavam a dissidência através de registros literários reconhecíveis, em *E se eu fosse puta?*, de Amara Moira, deparamo-nos com a radicalidade do socioleto como barreira de inteligibilidade. Aqui, o desafio tradutório deixa de ser apenas a manutenção do estilo para se tornar uma questão de acesso: o texto *queer* ergue uma fronteira léxica

opaca (o pajubá) que testa os limites da hospitalidade da língua de chegada.

A tradução para o inglês publicada em 2025 sob o título de *What if I'm a puta*, oferece um terreno privilegiado para essa discussão. O primeiro ponto que podemos analisar se dá logo através desse título, em que as tradutoras Amanda de Lisio e Bruna Lobato optaram por manter o termo “puta” em português, mesmo havendo opções relativamente consolidadas como *whore*. Contudo, um termo como “*whore*” poderia carregar o peso do estigma moralizante da língua inglesa sem necessariamente evocar o mesmo tom orgulhoso que a palavra puta quando utilizada por Moira (2016). Assim, ao recusar essa “domesticação” do termo para equivalentes anglófonos, elas nomeiam todo um processo de ressignificação semelhante ao de *queer* ou travesti, de injúria para uma identidade política, e mais do que isso, elas inscrevem na capa do livro a visibilidade do tradutor e a irredutibilidade da experiência brasileira. Lane-Mercier (1997) comenta como a prática tradutória frequentemente envolve uma “substituição forçada” da diferença cultural por um texto inteligível ao leitor de chegada. É justamente esse hábito que é rompido com essa tradução, que impõe um ruído semântico, de forma que o leitor anglófono é obrigado a confrontar um termo que não lhe pertence, o que sinaliza, desde o título, que a obra não trata de uma prostituição genérica, mas de uma vivência situada em um contexto sociopolítico específico. Nesse sentido, a manutenção do termo funciona como um ato que resiste aos apagamentos das especificidades locais em favor de uma fluidez globalizada.

Porém ao observarmos trechos específicos da tradução, verifica-se que essa nomeação não é mantida em outros aspectos como na reconfiguração de socioletos. O trecho abaixo, por exemplo, que mencionamos na seção 2.1, opera em um registro de alta opacidade para o leitor que não conhece esse léxico.

Passada! O ocó, vocês acreditam que ele pediu pra eu nenar na neca dele? Ainda bem que na neca e não na boca, porque vocês sabem que tem. Três horas fazendo a xuca e me aparece o lixo... a hora que passo xeque, eles enfiando fundo no edi da gente horas e horas, ai que nojinho, fazem escândalo (Moira, 2016, p. 55).

Por um lado, o trecho fala explicitamente sobre sexo, porém, por outro, cabe ressaltar que isso se dá mediado por um vocabulário cifrado (“neca”, “ocó”, “xeque”), que exige pertencimento ou aprendizado para ser plenamente compreendida. Isso produz um efeito de proteção simbólica: a cena é crua, mas narrada a partir de uma linguagem que não se entrega completamente ao leitor externo. Contudo, o mesmo trecho em sua versão traduzida oferece outra leitura:

“Fuck, honey! That man, can you believe he asked me to take a dump on his dick? I mean, I’m glad it was his cock and not his mouth, because you know some freak might want that. Still, three hours wasted douching only for a motherfucker like that to show up. And you know the second I smear the condom, after they’d been poking in there for hours and hours, they will throw a fit, make a scene” (Moira, 2025, p. 47)

Analisando essa tradução, vemos que os termos foram, em sua maioria, vertidos para o inglês coloquial padrão ou vulgar (“*man*”, “*dick*”, “*cock*”, “*take a dump*”). Nesse sentido, é possível argumentar que ocorre um processo de aplainamento do socioleto: onde o original marca a diferença cultural através de um léxico exclusivo (o pajubá), a tradução entrega o sentido denotativo. O termo *ocó*, por exemplo, perde sua carga de “olhar da travesti sobre o cliente” ao se tornar o neutro *man*.

A expressão “passo xeque” que é uma metonímia interna do pajubá para o acidente fecal durante o ato sexual, e que encapsula todo um cenário de tensão e risco sem descrevê-lo graficamente é traduzida para *smear the condom* (sujar a camisinha). Ao transformar o código (“xeque”) em uma descrição mecânica (“*smear the condom*”), o texto de chegada remove a camada de segredo e cumplicidade que existe entre a narradora e seu público imaginado. A cena se torna mais visual e menos linguística, deslocando o foco da gíria identitária para a ação física. Aqui, a tradução parece sucumbir à tendência da clarificação (ou explicitação), conforme mapeada pela analítica de Berman (2007), na qual o texto traduzido “explica” o que estava implícito ou codificado no original na intenção de garantir a compreensão. Ao verter o termo opaco do socioleto (xeque) para uma descrição denotativa da ação (“*smear the condom*”), a tradução adquire uma conotação mais explicativa, destruindo a rede de significantes que protegia a intimidade da comunidade narrada em favor de uma transparência total para o “leitor *voyeur*”.

Outros termos cifrados são substituídos por descrições explícitas de atividade sexual (*take a dump on his dick, cock, douching, poking in there*), o que como vimos, também é um forte elemento do texto *queer*, contudo, ao fazer essa substituição, a opacidade do socioleto é radicalmente atenuada, a cena se torna imediatamente inteligível para o leitor mais distante ou não pertencente à comunidade. O socioleto deixa de operar como contralinguagem e passa a ser substituído por um registro sexual explícito do inglês coloquial, deslocando o efeito do texto de uma linguagem de pertencimento para uma linguagem de choque.

Essa operação de explicitação acarreta uma mudança profunda no pacto dialógico da obra. O pajubá, ao cifrar a experiência, criava uma comunidade de leitores cúmplices (os iniciados) e mantinha os “de fora” em uma posição de escuta respeitosa e laboriosa. Ao traduzir o código fechado por descrições pornográficas diretas, a tradução acaba reorientando o texto para outro interlocutor: que assume a posição *voyeur*. A narrativa deixa de ser uma conversa entre pares – ou uma pedagogia da cultura travesti – para se tornar um espetáculo de abjeção consumível.

Esse deslocamento reverbera, também, na dimensão da ênfase. O choque original do texto residia na inteligência do código; na tradução, o choque passa a residir no tom agressivo da fala. Onde o original diz “Passada!”, uma interjeição de espanto típica do universo *queer* e feminino brasileiro, a tradução opta por “*Fuck, honey!*”. O uso do *honey* (querida) tenta recriar a intimidade do discurso entre amigas, mas o *Fuck* introduz uma violência verbal que não está necessariamente

presente no “Passada” (que é mais irônico e performático do que agressivo). Da mesma forma, “lixo” é traduzido por *motherfucker*. Observa-se, portanto, que a tradução do socioleto, embora mantenha a marginalidade do texto, o faz não pelo léxico intraduzível do pajubá, mas pelo uso de palavras de alta intensidade (*fuck, motherfucker, freak*). Isso leva a substituição de um socioleto de pertencimento (que cria laços) por um socioleto de transgressão (que marca a fala como “suja” ou “do gueto”), alterando sutilmente a *persona* da narradora: de uma travesti que domina um código cultural complexo para uma trabalhadora sexual que fala a linguagem crua das ruas estadunidenses.

O contraste entre a estratégia de tradução evidenciada nesse trecho e a tradução do título evidencia que a refração do socioleto na tradução não ocorre de maneira uniforme. Enquanto, no título, a tradução preserva a opacidade como forma de resistência à domesticação e à neutralização do gesto político de autoinscrição, no trecho narrativo analisado observa-se um movimento inverso, em que o léxico comunitário do pajubá é amplamente explicitado por meio de descrições sexuais diretas, deslocando o socioleto de um código interno de reconhecimento para um registro imediatamente legível ao leitor externo. A tradução, assim, oscila entre a preservação e a exposição da diferença, revelando avaliações distintas sobre o que pode permanecer opaco e o que deve ser tornado transparente no processo de circulação do texto *queer*.

Esse contraponto reforça a compreensão da tradução do socioleto como prática discursiva situada e avaliativa, nos termos de Lane-Mercier (1997). Longe de simplesmente “manter” ou “apagar” o socioleto, a tradução seleciona, caso a caso, os pontos em que a opacidade é tolerável ou produtiva e aqueles em que é substituída por estratégias de legibilidade ampliada. Tal oscilação não é neutra: ela incide diretamente sobre a forma como a dissidência é tornada visível, consumível ou confrontacional no texto traduzido, confirmando que a tradução do socioleto *queer* implica sempre uma reconfiguração de seus efeitos políticos e enunciativos.

O desafio de traduzir a intensidade da voz de Moira não se esgota, contudo, no léxico cifrado do pajubá. Ele se estende à morfologia expressiva, especialmente no uso estratégico dos diminutivos, que no original funcionam como marcadores de avaliação e ironia. Conforme observado anteriormente, termos como “oralzinho” e “nenhumazinha” não operam como marcas de afeto ou pequenez física, mas como intensificadores da tensão social. Em “oralzinho”, o sufixo mimetiza a lógica do cliente que busca minimizar o valor do trabalho sexual; em “nenhumazinha”, a derivação intensifica a negatividade para dramatizar a solidão estrutural da narradora.

Ao observarmos a tradução, nota-se que a resistência da língua inglesa à derivação diminutiva impõe uma reconfiguração sintática e semântica que tende a racionalizar esses afetos. No primeiro caso, a frase “um oralzinho só, com pressa” (Moira, 2016, p. 17) é vertida para “just a blowjob, make it quick” (Moira, 2025, p. 12). Embora o advérbio *just* recupere a ideia de limitação (“só”), a carga irônica condensada no sufixo “-inho” acaba sendo neutralizada pela estrutura

analítica da língua de chegada. O termo “*blowjob*” entrega a denotação do ato, mas não carrega a nuance da voz do cliente que tenta, pela linguagem, diminuir a transação. Onde o português condensava ato e desvalorização em uma única palavra, o inglês precisa recorrer à sintaxe, resultando em um enunciado mais direto e menos “encenado”.

O deslocamento é ainda mais perceptível na tradução da expressão “nenhumazinha” em “delas todas nenhumazinha pessoa eu conheci fora dos domínios da profissão mais antiga do mundo” (Moirá, 2016, p. 97). O original constrói um fechamento enfático através da negação absoluta e morfológicamente exagerada. A tradução, por sua vez, opta por uma inversão lógica, transformando a negação em uma afirmação totalizante: “Yet every single one I met while turning tricks” (Moirá, 2025, p. 87). A expressão “every single one” (“cada um deles”) funciona como um intensificador quantitativo padrão na língua inglesa. Contudo, ao trocar a ênfase negativa (“nenhuma”) pela ênfase positiva (“todos”), a tradução desloca o foco da ausência de afeto para a contagem dos clientes. Ocorre, aqui, um processo de padronização do registro: a marca de oralidade e de subjetividade ferida (“nenhumazinha”) é substituída por uma construção gramaticalmente irrepreensível, mas emocionalmente mais fria.

Essa tendência à normalização é verificada também no tratamento da repetição enfática. A saturação semântica de “todas, todas” ou a reiteração de “puta”, mecanismos que no original bloqueavam a leitura moralizante e afirmavam a identidade política, muitas vezes são dissolvidas na tradução em favor da fluidez sintática ou da variação lexical, para evitar o que a estilística tradicional consideraria uma redundância. Assim, verifica-se que a tradução da ênfase em *E se eu fosse puta?* enfrenta o impasse de verter uma voz que se constrói pelo excesso e pela deformação da norma (seja no pajubá, seja na morfologia) para uma língua que, neste projeto tradutório, privilegia a clareza referencial. O resultado é um texto que narra a violência e a exclusão, mas cujos mecanismos de ênfase são reajustados para atender às exigências de clareza referencial. Nesse movimento, a tradução tende a produzir uma versão domesticada da dissidência (Venuti, 1995), na qual a aspereza da forma original é polida em favor de uma fluidez que, paradoxalmente, facilita o consumo da experiência marginal que o texto busca denunciar.

Assim, a tradução para o inglês de *E se eu fosse puta?*, ao oscilar entre a preservação da opacidade, como no título, e a explicitação do léxico cifrado do pajubá nos trechos narrativos, reconfigura o dialogismo da obra, deslocando a interpelação de um público cúmplice para um leitor externo, potencialmente *voyeur*. Esse movimento repercute também na dimensão da ênfase, que deixa de residir na inteligência do código e na ironia performativa para se concentrar na agressividade verbal e no choque imediato. Longe de eliminar a dissidência, a tradução a reinscreve sob novos regimes de visibilidade, nos quais a marginalidade se torna mais legível, mas também mais exposta e consumível. Esse percurso prepara o terreno para o exemplo que se segue, em que a

abjeção não aparece apenas como condição imposta ao sujeito *queer*, mas é assumida como projeto estético e ético, radicalizando a relação entre linguagem, marginalidade e tradução em *Journal du voleur*.

3.2.5 A erotização do crime em *Journal du voleur*, de Jean Genet: reacentuação axiológica e elevação do abjeto

Na obra de Jean Genet, a dissidência não se manifesta por meio de um código comunitário fechado, mas pela contaminação sistemática entre léxico erótico e universo do crime. O trecho citado anteriormente “je préparerai mon aventure comme on dispose une chambre pour l’amour: j’ai bandé pour le crime” (Genet, 1949, p. 13) condensa essa operação ao mobilizar o verbo francês *bander*, cuja carga sexual explícita associa a prática criminosa à excitação corporal, produzindo uma erotização da transgressão que é central à poética de Genet. Na tradução para o português realizada por Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda, observamos uma explicitação semântica que mantém essa associação entre desejo sexual e delito, mas reconfigura seus efeitos discursivos: “preparei a minha aventura como se arruma uma cama, um quarto para o amor: eu tive tesão pelo crime” (Genet, 2015, p. 11). Enquanto o francês *bander* preserva uma ambivalência⁵⁵ entre excitação física, preparação do corpo e intensidade desejante, operando por choque metafórico, a escolha por “tesão” desloca o enunciado para um registro mais diretamente nomeado, reduzindo a ambivalência do verbo em favor de uma leitura mais imediata. Ademais, a reação fisiológica imediata e involuntária da ereção indicada pelo verbo *bander* ancora a narrativa na materialidade mecânica do corpo que reage ao delito. Assim, a tradução por “tesão”, embora preserve a carga erótica e evite o eufemismo, desloca parcialmente essa ênfase da materialidade fisiológica para um plano mais abstrato da pulsão desejante. Trata-se menos de uma atenuação do excesso do que de uma reconfiguração de sua economia: o corpo que reage involuntariamente ao crime cede lugar a um sujeito que nomeia seu desejo. Ainda assim, ao manter a recorrência do léxico erótico e sua associação sistemática ao universo do delito, a tradução consegue sustentar a coerência axiológica do projeto de Genet, preservando a elevação contínua do abjeto que estrutura sua poética.

⁵⁵ A polissemia desse verbo é documentada em múltiplas fontes lexicográficas. Além de seu uso coloquial mais conhecido, que designa a ereção do pênis, “bander” possui sentidos não sexuais plenamente atestados. Dicionários históricos e contemporâneos registram o verbo com o significado de “enfaixar” ou “atar com uma faixa”, derivado de “bande” (“faixa”, “atadura”), bem como o sentido de “tensionar” ou “esticar” algo fisicamente (por exemplo, um músculo ou uma corda). O *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi) registra “bander” tanto como “mettre une bande, bander une plaie” quanto como “Être en état d’érection”, indicando a coexistência desses valores semânticos. De modo semelhante, o *Collins French Dictionary* lista os sentidos *to bandage* e *to tense*, além do uso coloquial *to have a hard-on*, enquanto o *Cambridge French–English Dictionary* registra explicitamente o sentido de “bander” como *to bandage*. Essa origem semântica associa o verbo à ideia de tensão física e de preparação do corpo, da qual se desenvolve o uso sexual.

Paralelamente a essa modulação semântica, é possível observar mais um caso de tendência à explicitação (Berman, 2007). Enquanto o original mantém uma economia descritiva ao afirmar “comme on dispose une chambre” (como se arruma um quarto), a versão em português expande a imagem para “como se arruma uma cama, um quarto”. Entendemos que essa inserção do elemento “cama”, ausente na superfície textual de partida, cumpre a função de tornar a metáfora doméstica e sexual mais concreta e palpável para o leitor. Os tradutores, nesse gesto, parece antecipar a associação entre o quarto e o ato sexual, retirando do leitor a tarefa de preencher essa lacuna imaginativa. Essa expansão, contudo, reforça a atmosfera de intimidade que Genet busca estabelecer, intensificando o contraste entre o acolhimento do espaço doméstico e a violência da incursão criminal.

Ademais, conforme analisamos na **seção sobre dialogismo**, Genet (1949) se apropria de um discurso religioso historicamente legitimado para reinscrever a experiência do crime e da prisão em um campo axiológico elevado, como no trecho “Le bagne — nommons cet endroit du monde et de l’esprit — où je me dirige m’offre plus de joies que vos honneurs et vos fêtes. [...] J’aspire à votre reconnaissance, à votre sacre.” (Genet, 1949, p. 285). Ao afirmar que o *bagne* (prisão) lhe oferece mais alegrias que as “honrarias” e as “festas” da sociedade normativa e ao aspirar à “sagração”, Genet mantém audível a voz do discurso religioso, mobilizando seu léxico ritual e seu imaginário de consagração. Essa voz alheia não é evocada para moralizar ou redimir o crime, mas para deslocá-lo simbolicamente, convertendo a marginalidade em espaço de eleição e reconhecimento. Na tradução para o português, essa operação intertextual é amplamente preservada: “Os campos de trabalhos forçados — as galés (nomeemos esse lugar do mundo e do espírito) — para onde me dirijo me oferecem mais alegrias que as honrarias e as festas de vocês. [...] Aspiro ao reconhecimento e à sagração de vocês.” (Genet, 2015, p. 200)

A escolha do termo “sagração” para verter o termo do trecho original *sacre* revela-se decisiva nesse processo. Enquanto *sacre* evoca, na tradição francesa, a liturgia da coroação de monarcas e a consagração divina (como no “Sacre” de Napoleão), “sagração” carrega, no imaginário lusófono, um peso teológico e solene aproximado. Ao aplicar este vocábulo à experiência do cárcere e da marginalidade, a tradução não apenas transporta o sentido, mas reencena o gesto blasfemo do autor: a elevação do abjeto à categoria de divino. O dialogismo, aqui, opera pela ocupação do léxico da religião para descrever a “baixa vida”, forçando o leitor a aceitar que o crime possui sua própria liturgia e sua própria ascese.

Ademais, é imperativo notar como a tradução brasileira intensifica a estrutura dialógica de confronto através da gramática dos possessivos. Onde Genet escreve “vos honneurs” e “votre sacre” (“vossas honras” e “vossa sagração”, respectivamente), a versão em português opta pela locução “de vocês” (“as festas de vocês” e “a sagração de vocês”, respectivamente). Essa escolha,

longe de ser apenas uma marca de oralidade ou modernização linguística, cumpre uma função política de demarcação de fronteiras. O uso do “de vocês” estabelece um distanciamento enfático entre o “eu” narrativo (o criminoso, o prostituto) e o “outro” a quem o texto se dirige (a sociedade normativa, o leitor burguês).

Dessa forma, a tradução explicita a ruptura do pacto de solidariedade social: o narrador não partilha dos valores do leitor, ele os rejeita (“me oferecem mais alegrias”) ou os subverte (“aspiro à sagração de vocês”). Se, como argumentamos anteriormente com base em Bakhtin, o texto *queer* é sempre uma réplica orientada para um interlocutor hostil, a tradução brasileira materializa essa hostilidade na superfície do texto. O “vocês” soa quase como uma acusação, delimitando dois campos axiológicos irreconciliáveis: o mundo do “espírito” e das “galês” (o *bagne*), onde habita o narrador, e o mundo das “honrarias”, onde habita a norma. A intertextualidade religiosa, portanto, não serve para apaziguar essa divisão, mas para munir o sujeito marginal de uma autoridade transcendental que lhe permite olhar para a sociedade “de cima”, invertendo a hierarquia moral tradicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorrendo o trajeto argumentativo proposto nesta dissertação, buscamos demonstrar que a literatura *queer* não se define meramente por um imperativo de representatividade temática ou identitária, mas constitui-se, fundamentalmente, de um acontecimento discursivo que incide sobre a materialidade da linguagem. Nesse sentido, a articulação teórica entre os eixos socioleto, dialogismo e ênfase, iniciada por Costa, Pires e Alves (2023) e aqui retomada e expandida, permitiu evidenciar que a dissidência sexual e de gênero se inscreve na tessitura do texto literário como uma força de desestabilização das normas linguísticas e sociais.

O **Capítulo 1** estabeleceu o arcabouço teórico e conceitual que orienta essa investigação, situando o *queer* enquanto categoria histórica, cultural e política no interior dos estudos literários. Nele, discutiu-se como as noções de dissidência sexual e de gênero se constituem discursivamente, evidenciando que o *queer* não deve ser compreendido apenas como identidade, mas como um regime de enunciação que atravessa práticas culturais e textuais. Esse percurso teórico permitiu estabelecer as bases para a análise do texto *queer* enquanto materialidade linguística e estética, tal como desenvolvido no capítulo seguinte.

No **Capítulo 2**, a partir do conceito de texto *queer*, demos enfoque à literatura propondo a ideia de um texto literário *queer*, que, tal como o primeiro, se constitui como um acontecimento discursivo cuja principal força reside na capacidade de tensionar e reconfigurar as normas de linguagem. A literatura *queer* não opera exclusivamente no plano de representação de identidades dissidentes; ela se manifesta, sobretudo, na materialidade do texto, instaurando uma poética que desafia a previsibilidade gramatical, estilística e ideológica. A partir dessa perspectiva, foi possível compreender o *queer* como um modo de dizer que emerge na própria tessitura da escrita literária.

A noção de socioleto, entendida como a inscrição de práticas linguísticas próprias de uma comunidade dissidente, evidenciou o modo pelo qual o texto literário *queer* constrói sua singularidade por meio de escolhas lexicais e sintáticas que escapam à normatividade hegemônica. O dialogismo, por sua vez, mostrou-se fundamental para revelar o caráter responsivo e contestatório do discurso *queer*, uma vez que o texto se estrutura em permanente confronto com as vozes sociais que o atravessam. Já a ênfase foi compreendida como a intensidade performativa que confere visibilidade e densidade à dissidência, operando na superfície textual como marca de excesso, ironia e teatralidade.

Sob essa ótica, reafirmamos que o texto literário *queer* não apenas representa a dissidência como um dado sociológico exterior, mas a performa na própria textualidade linguística e extralinguística, tensionando a gramática, o léxico e o estilo. É na opacidade da forma e na recusa à transparência imediata que reside a potência política dessa literatura, a qual força a língua a hospedar experiências historicamente marginalizadas. Essa compreensão da natureza performativa da

linguagem literária conduz, inevitavelmente, à reflexão sobre o estatuto da tradução nesse ecossistema.

A partir dessa articulação e em consonância com a perspectiva da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin que fundamenta toda a discussão, compreendemos o texto literário como um gênero discursivo complexo ou secundário, capaz de refratar e reacentuar a vida social na materialidade da linguagem. Segundo uma concepção própria à contemporânea área dos Estudos da Tradução, a literatura traduzida seria, em contrapartida, parte integrante do próprio sistema literário. Assim, a tradução literária é compreendida, como um novo acontecimento enunciativo inserido nessa mesma cadeia discursiva. Nesse sentido, a literatura traduzida não ocupa um lugar exterior ao campo literário mas integra seu funcionamento reinscrevendo conflitos e tensões dos textos de partida em outros sistemas linguístico-culturais.

Essa concepção implica que o texto *queer* não perde sua condição de acontecimento discursivo ao ser traduzido. Muito pelo contrário, trata-se de um novo acontecimento *queer*, recriado sob as coerções e possibilidades de outra língua e cultura e, portanto, sob outras formas de dialogismo, socioleto e regimes de ênfase. A tradução, assim, não aparece como reflexo empobrecido de um original, mas como um enunciado pleno, capaz de manter, deslocar ou transformar a força dissidente da obra.

No **Capítulo 3**, a análise das traduções evidenciou que o texto literário *queer*, enquanto acontecimento discursivo, não se mantém intacto ao atravessar fronteiras linguísticas, mas é submetido a processos de reconfiguração que acentuam ou atenuam a força disruptiva do texto original. A síntese dos resultados analíticos empreendida no terceiro capítulo, ao examinar obras de Virginia Woolf, Silviano Santiago, Caio Fernando Abreu, Amara Moira e Jean Genet, evidenciou as tensões inerentes a esse processo. Observamos, por um lado, tendências de normalização e domesticação, por outro, identificamos casos em que a tradução logrou preservar ou até reacentuar o excesso *queer*, mantendo viva a performatividade do texto original. Tais oscilações demonstram que a tradução atua como um mecanismo regulador da legibilidade e da visibilidade política do texto *queer*, definindo o quanto de dissidência a cultura de chegada está disposta a acolher.

Detalhadamente, em alguns casos, a tradução desloca ou neutraliza o socioleto *queer*, apagando marcas de pertencimento comunitário e reinscrevendo o texto em uma linguagem mais alinhada à norma da cultura de chegada. Em outros, observa-se a tentativa de manter ou recriar tais marcas, ainda que sob novos parâmetros culturais, demonstrando que o socioleto não se traduz de forma direta, mas é relocalizado discursivamente. O dialogismo, por sua vez, revelou-se como um dos pontos mais sensíveis do processo tradutório. A tensão entre a voz dissidente do texto e as vozes normativas que o atravessam pode ser intensificada ou suavizada pela tradução. Certas traduções evidenciam o conflito com a norma, mantendo a fricção ideológica do original; outras tendem a

estabilizar o discurso, reduzindo o potencial crítico do texto *queer* e, assim, reorientando sua posição dialógica. Já a ênfase mostrou-se particularmente suscetível às estratégias tradutórias que buscam produzir fluência e naturalidade. Em diversas ocorrências, a tradução modera o excesso estilístico, a ironia ou a teatralidade presentes no texto de partida, resultando em uma redução da intensidade performativa da dissidência. Em contrapartida, há casos em que a tradução amplifica essa ênfase, reinscrevendo o texto *queer* com uma carga ainda mais explícita de conflito e visibilidade.

Do ponto de vista metodológico, o presente trabalho adotou um recorte qualitativo e analítico, privilegiando a leitura comparativa de um conjunto de obras literárias e de suas traduções, com o objetivo de ilustrar a argumentação. Esse caráter panorâmico permitiu observar diferentes modos de realização do texto *queer* e de sua refração no campo tradutório, mas não pretendeu constituir um levantamento exaustivo ou representativo de todas as práticas possíveis de tradução *queer*. Assim, os resultados aqui apresentados devem ser compreendidos como indicações de tendências discursivas, e não como generalizações universais sobre o funcionamento da tradução do texto literário *queer*. O corpus analisado, embora heterogêneo e significativo para os objetivos propostos, é necessariamente limitado diante da amplitude histórica, cultural e linguística que envolve a circulação do *queer* na literatura e na tradução. A diversidade de contextos editoriais e linguísticos, inclusive, sugere que futuras pesquisas poderão ampliar esse escopo, investigando estratégias tradutórias em gêneros distintos ou analisando a recepção crítica dessas traduções, inclusive em diálogo com outras perspectivas.

Diante do percurso desenvolvido, os achados desta pesquisa trazem implicações diretas para as definições que mobilizamos. O “texto *queer*” consolida-se aqui como uma performance discursiva de dissidência, um efeito linguístico e enunciativo que reside na forma pela qual o dizível é construído e tensionado. Não se caracteriza apenas pelo que representa, mas pelo modo como constrói sua legibilidade e sua dissidência no interior do próprio discurso e, assim, constitui-se como um regime de desestabilização textual. O socioleto inscreve a presença de uma comunidade dissidente na língua; o dialogismo evidencia o confronto com vozes normativas; e a ênfase atua como marca performativa que intensifica a visibilidade da diferença. O texto *queer*, assim, opera como linguagem em desvio, instaurando uma política discursiva que desafia os parâmetros hegemônicos de naturalidade e fluência.

Os resultados obtidos no Capítulo 3 indicam ainda que essa concepção de texto *queer* não se limita ao texto de partida. Ao ser traduzido, o texto *queer* se reinscreve como um novo acontecimento enunciativo, no qual essas mesmas operações são reconfiguradas. Desse modo, o estatuto do texto *queer* passa a incluir sua própria possibilidade de tradução: ele não se define por uma essência fixa, mas por um conjunto de práticas discursivas que se realizam de maneira situada em cada nova materialização linguística. O *queer*, portanto, não é um conteúdo que a tradução

transporta, mas um efeito discursivo que se reencena, se desloca e se renegocia. Essa perspectiva permite pensar o texto *queer* como um fenômeno dinâmico, cuja existência se dá precisamente na tensão entre linguagem, poder e alteridade.

Já a tradução atua como instância decisiva na regulação da legibilidade e da visibilidade política do texto *queer*. Longe de ser um processo neutro, traduzir implica assumir um posicionamento axiológico diante da alteridade discursiva. Consequentemente, a “tradução *queer*” é deslocada de uma definição temática para uma abordagem discursiva que considera o modo como o *queer* é materializado através da linguagem.

Nesse sentido, traduzir o *queer* não significa apenas transferir conteúdos, mas reencenar as operações discursivas que produzem instabilidade, ambiguidade e conflito no texto de partida. Assim, embora o termo “tradução *queer*” circule em outros enquadramentos teóricos e profissionais, como a tradução técnica, jurídica ou médica, que mobilizam terminologias específicas de comunidades dissidentes sem operar em uma chave performativa, no recorte adotado nessa dissertação, concentrado, principalmente, em textos literários, essa prática tradutória se constitui, como um gesto crítico que envolve a recriação do socioleto *queer*, a preservação de sua posição dialógica frente à norma e a manutenção de seus regimes de ênfase. Trata-se de uma prática que reconhece a tradução como um novo acontecimento enunciativo, capaz de reinscrever a dissidência em outra ordem linguística e cultural.

Os resultados analíticos evidenciaram que tais operações estão sempre em disputa. A tradução pode optar por estabilizar o texto, apagando suas marcas de alteridade, ou pode assumir o risco de manter sua opacidade e seu excesso. A tradução *queer*, nesse contexto, aparece como uma forma de resistência às tendências de normalização e domesticação que historicamente regulam o campo da tradução literária. Nessa perspectiva, é precioso entender a tradução como atuação enunciativa e reconhecê-la também como um ato político de construção de mundo: escolhas tradutórias reconfiguram regimes de legibilidade e, por consequência, as possibilidades de existência social desses enunciados *queer*.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, A. What Power Does the Word ‘Cunt’ Still Hold? **ArtReview**, 2023. Disponível em: <<https://artreview.com/what-power-does-the-word-cunt-still-hold/>>. Acesso em: 12 dez 2025.
- ABREU, C. F. Sergeant Garcia. In: LEYLAND, W. **My Deep Dark Pain Is Love: A Collection of Latin American Gay Fiction**. Tradução de E. A. Lacey. 1ª. ed. São Francisco: Gay Sunshine Press, 1983. p. 267-277.
- ABREU, C. F. Sergeant Garcia. Tradução de Kim M. Hastings. **Words without Borders**, 2011. Disponível em: <<https://wordswithoutborders.org/read/article/2011-06/sergeant-garcia/>>. Acesso em: 2025 dez 2025.
- ABREU, C. F. Sargento Garcia. In: ABREU, C. F. **Contos Completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 316-325. Edição Digital.
- ALEGRE, L. J. Poesía negra desde el Brasil: Tatiana Nascimento y el cuierlombismo literario. **latinta**, 2018. Disponível em: <https://latinta.com.ar/2018/11/28/poesia-desde-el-brasil-tatiana-nascimento-y-el-cuierlombismo-literario/>. Acesso em 28 fev. 2026.
- ALLEN, S. et al. LGBTQ+ Horror Movies from 1932 to 2022: The 55 Best of All Time | Them. **Them**, 2022. Disponível em: <<https://www.them.us/story/50-best-lgbtq-horror-movies-of-all-time>>. Acesso em: 17 maio 2025.
- ALÓS, A. P. Traduzir o *queer*: uma opção viável? **Revista Estudos Feministas**, 28, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/1806-9584-2020v28n260099>>. Acesso em: 22 maio 2025. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n260099>
- ALVES, R. G. “Fresco, elas gritavam”: tradução *queer* comentada de um trecho da novela **Pela Noite, de Caio Fernando Abreu**. 2022. 52 f. Monografia (Trabalho de conclusão do curso de Tradução) –Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/34535>. Acesso em: 22 maio 2026.
- ANDRADE, A. T. D. **Bixa preta: das narrativas de violência do estado às redes de enfrentamento ao genocídio de homens negros gays**. Universidade Estadual Paulista (Unesp). Bauru, p. 78. 2021.
- ARAÚJO, P. R. M. D.; ZANONI, A. F. A possibilidade de um *queer* brasileiro. **Revista Estudos Políticos**, 15, n. 30: 2024/02, 2025. 60-86. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revista_estudos_politicos/article/view/66076?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em: 27 de Outubro de 2025.
- ARROJO, R. **Tradução, Desconstrução e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.
- ARROJO, R. Fidelity and The Gendered Translation. **TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction**, 7, n. 2, 1994. 147-163. Disponível em: <<https://www.erudit.org/en/journals/ttr/1994-v7-n2-ttr1481/037184ar/>>. Acesso em: 30 maio 2025. <https://doi.org/10.7202/037184ar>
- AUSTIN, J. L. **Quando Dizer é Fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAER, B. J.; KAINDL, K. Introduction: *Queer(ing) Translation*. In: KAINDL, B. J. B. A. K. ***Queering Translation, Translating the Queer***: Theory, Practice, Activism. Nova Iorque: Routledge, 2018. Cap. 1, p. 1-10.

BAILEY, M. M. **Butch Queens Up in Pumps**: Gender, Performance, and Ballroom Culture. Michigan: The University of Michigan Press, 2013. Disponível em: <https://transreads.org/wp-content/uploads/2023/08/2023-08-22_64e4ca97e498d_ButchQueensUpinPumpsGenderPerformanceandBallroomCultureinDetroitbyMarlonM.Baileyz-lib.org_.pdf>. Acesso em: 17 maio 2025. <https://doi.org/10.3998/mpub.799908>

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. **Os Gêneros do Discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

BATAILLE, G. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, S. D. **O Segundo Sexo**: A Experiência Vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2ª. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, v. II, 1967. Disponível em: <<https://bibliotecaonlinedahisfj.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/03/o-segundo-sexo-2.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2025.

BENSHOFF, H. M. **Monsters in the closet**: Homosexuality and the horror film. Manchester: University Press, 1997.

BERMAN, A. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BLACKBURN, M. V.; CLARK, C. T.; NEMETH, E. A. Examining *Queer* Elements and Ideologies in LGBT-Themed Literature: What *Queer* Literature Can Offer Young Adult Readers. **Journal of Literacy Research**, 47, 2015. 11-48. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1086296X15568930>>. Acesso em: 28 maio 2025.

BRAGA JUNIOR, S. J. L. **O jargão LGBTQ em Rupaul's Drag Race traduzido e legendado por fãs: um estudo baseado em corpus**. 2020. 96 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, CE, 2020. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/53269>.

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). **Exame Nacional do Ensino Médio**: prova de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, Brasília, 2018. Disponível em: <https://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2018/2018_PV_impreso_D1_CD1.pdf>. Acesso em: 31 out. 2025.

BRISOLARA, V. Q de LGBTQIA+: O que seria uma Tradução *Queer*, afinal? In: SILVA-REIS, D.; FLORES, V. M. (Org.). **Estudos da Tradução e comunidade LGBT**: Sobre vozes entendidas e transformistas textuais. 1ª. ed. Salvador: Editora Devires, 2024. E-book. <https://doi.org/10.1080/29940443.2025.2483689>

BUCHOLTZ, M.; HALL, K. Identity and Interaction: A Sociocultural Linguistic Approach. **Discourse Studies**, Londres, v. 7, n. 4-5, 2005. 585-614. Disponível em:

<https://bucholtz.linguistics.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/ling.d7_b/files/sitefiles/research/publications/BucholtzHall2005-DiscourseStudies.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2025. <https://doi.org/10.1177/1461445605054407>

BURDITT, P. Hyperpop: An Inherently *Queer* Genre. **American Songwriter**, 2022. Disponível em: <https://americansongwriter.com/hyperpop-an-inherently-queer-genre/?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em: 26 maio 2025.

BUTLER, J. **Your behavior creates your gender**. Tradução de Entrevista concedida a Max Miller. Big Think: [s.n.], 2011. Disponível em: <<https://bigthink.com/videos/your-behavior-creates-your-gender>>. Acesso em: 26 maio 2025.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 15ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARIBÉ, Yuri Jivago Amorim. **Tradução, adaptação e reescrita da obra de Virginia Woolf por Michael Cunningham em The Hours (1998)**. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-09062015-133748/publico/2014_YuriJivagoAmorimCaribe_VCorr.pdf. Acesso em: 28 fev. 2026.

CATFORD, J. C. **Uma teoria linguística da tradução: um ensaio de linguística aplicada**. Tradução realizada pelo Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

CHEVES, A. What Does "*Queer*" Mean? 9 LGBTQ+ People Explain How They Love, Hate, and Understand the Word | Them. **them**, 2023. Disponível em: <<https://www.them.us/story/what-does-queer-mean>>. Acesso em: 14 maio 2025.

CLETO, F. INTRODUCTION: *QUEERING THE CAMP*. In: CLETO, F. (Org.). **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject**. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 1-43, 1999. <https://doi.org/10.3998/mpub.11698>

COSERIU, E. O falso e o verdadeiro na teoria da tradução. In: HEIDERMAN, W. **Clássicos da teoria da tradução (alemão-português)**. Tradução de Ina Emmel. 2ª. ed. Florianópolis: UFSC, v. 1, Cap. 11, p. 252-289, 2010.

COSTA, D. P. P. D.; PIRES, G. M.; ALVES, R. G. O texto *queer*: Socioleto, dialogismo e ênfase. **DOXA: Revista Brasileira de Psicologia e Educação**, Araraquara, 24, n. esp. 1, 2023. e023008. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/doxa/article/view/18043>>. Acesso em: 29 maio 2025. <https://doi.org/10.30715/doxa.v24iesp.1.18043>

COSTA, J. F. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992. <https://doi.org/10.1590/S0103-73311992000100002>

CRYSTAL, D. **An Encyclopedic Dictionary of Language and Languages**. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

DALASAM, R. "O fervo é protesto" Conheça Rico Dalasam o rapper gay que está quebrando tabus. Entrevista concedida a Ivan Longo. **Portal Geledés**, 08 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-fervo-e-protesto-conheca-rico-dalasam-o-rapper-gay-que-esta-quebrando-tabus/>>. Acesso em: 19 maio 2025.

DIJON, H. La Femme Fantastique. In: DIJON, H. **Black Girl Magic**. Gravação sonora (streaming). [S.l.]: Classic Music Company, 2022.

DOLLIMORE, J. **Sexual Dissidence**: Augustine to Wilde, Freud to Foucault. Oxford: Oxford University Press, 1991. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198112259.001.0001>

DOTY, A. **Making Things Perfectly Queer - Interpreting Mass Culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

DYER, R. **Only Entertainment**. 2ª. ed. Londres: Routledge, 2002a.

DYER, R. **The Culture Of Queers**. Londres: Routledge, 2002b.

DYER, R. Judy Garland and gay men. In: DYER, R. **Heavenly Bodies**: film stars and society. 2ª. ed. Nova York: Routledge, 2004. Cap. 3, p. 137-191.

EPSTEIN, B. J.; GILLET, R. **Queer In Translation**. Abingdon: Routledge, 2017.

FAYE, S. Looking at Paris Is Burning 30 years after its release. **Dazed**, 2016. Disponível em: <<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/32530/1/looking-at-paris-is-burning-25-years-after-its-release>>. Acesso em: 19 maio 2025.

FERREIRA, V.; SACRAMENTO, I. Movimento LGBT no Brasil: violências, memórias e lutas. **RECIIS**, Rio de Janeiro, 13, n. 2, 28 junho 2019. 234-239. Disponível em: <<https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/1826>>. Acesso em: 22 maio 2025.

FOUCAULT, M. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979. Cap. IV. E-book.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I - A Vontade do Saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999b.

FOUCAULT, M. **Segurança, Território, População**. Tradução de Eduardo Brandão. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Disponível em: <<https://projeto-phronesis.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/08/foucault-michel-seguranca-territorio-populacao-curso-no-college-de-france.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2025.

FRY, P. Prefácio. In: GREEN, J. N. **Além do carnaval**: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 1999. p. 9-16.

GENET, J. **Journal Du Voleur**. [S.l.]: Editions Gallimard, 1949.

GENET, J. **Diário de um ladrão**. Tradução de Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GIRALDO, A. C. P. Qué es la literatura *queer*: las compilaciones de literatura *queer*, gay y lésbica. In: CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, 7., 2009, La Plata. **Anais** [...]. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2009. p. 1-5.

GREEN, J. N. **Além do carnaval:** A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

GREEN, M. Homosexuality In Literature. **Salmagundi**, n. 58/59, 1982. 393-405. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40547580>>. Acesso em: 28 maio 2025.

GUIA GAY BRASÍLIA. Entidades brasileiras se opõem ao uso do termo *queer*. **Guia Gay Brasília**, 08 Set. 2021. Acesso em: 27 Out. 2025.

HALL, J. Tracing the history of the word ‘*queer*’ | Dazed. **DAZED**, 2016. Disponível em: <<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/32213/1/tracing-the-history-of-the-word-queer>>. Acesso em: 14 maio 2025.

HALL, S. Pensando a Diáspora: Reflexões Sobre a Terra no Exterior. In: SOVIK, L. (.); HALL, S. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Cap. 1, p. 25-50. Disponível em: <<https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/da-diaspora-stuart-hall.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2025.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. D. **Identidade e diferença - A perspectiva dos Estudos Culturais**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. Cap. 3, p. 103-133. Disponível em: <https://tonaniblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/03/tomaz-tadeu_identidade-e-diferenc3a7a.pdf>. Acesso em: 16 maio 2025.

HALLIDAY, M. A. K. **Language as social semiotic:** The social interpretation of language and meaning. Londres: Edward Arnold, 1978.

HARRIS, D. **The Rise and Fall of Gay Culture**. 1ª. ed. Nova Iorque: Hyperion New York, 1997.

HARVEY, K. Translating *Camp* Talk: Gay Identities and Cultural Transfer. **The Translator**, Londres, v. 4, n. 2, p. 295-320, 1998.

HEBDIGE, D. **Subculture:** The Meaning Of Style. Londres: Routledge, 1979.

HENRY-TIERNEY, P. At the confluence of *queer* and translation: subversions, fluidities, and performances. In: FLOTOW, L. V.; KAMAL, H. **The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender**. Nova York: Routledge, 2020. Cap. 19, p. 451-470. E-book. <https://doi.org/10.4324/9781315158938-23>

HOOKS, B. **Black Looks:** Race and Representation. Boston: South End Press, 1992.

HOOKS, B. Love as the Practice of Freedom. In: HOOKS, B. **Outlaw Culture**. Nova York: Routledge, 1994. Cap. 20, p. 263-270. E-book.

IRMÃS DE PAU. BRASILEIRINHAS CUNTY. In: IRMÃS DE PAU. Gambiarra Chic, Pt. 1. [Gravação de áudio]. [S.l.]: Tratore, 2024.

IVES, S. A Theory of Literary Dialect. In: WILLIAMSON, J. V.; BURKE, V. M. **A Various Language:** Perspectives on American Dialects. Nova York: Holt, Rinehart and Winston INC., p. 145-177, 1971.

JAGOSE, A. **Queer Theory: An Introduction**. Nova York: New York University Press, 1996.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1969. p. 109. Disponível em: <https://www.professorjailton.com.br/novo/biblioteca/Roman_Jakobson_Linguistica_e_Comunicacao.pdf>. Acesso em: 05 Maio 2024.

KRISTEVA, J. **Abjection, Powers Of Horror: An Essay on**. Tradução de Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1982.

KULAWIK, K. **Travestismo lingüístico: El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca**. Madrid: Iberoamericana, 2009. <https://doi.org/10.31819/9783964561688>

KUMAR P.V., A. **Bakhtin and Translation Studies: Theoretical Extensions and Connotations**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

LANDRY, P.-L. Littérature *queer*. Le refus du ghetto et des regroupements vaseux. **Nuit blanche, magazine littérature**, n. 147, p. 34-38, 2017. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/nb/2017-n147-nb03095/85672ac/>>. Acesso em: 28 maio 2025.

LANE-MERCIER, G. Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility. **Target**, v. 9, n. 1, p. 43-68, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.1075/target.9.1.04lan>. Acesso em: 30 nov. 2025.

LARKOSH, C. James S. Holmes, Estudos da Tradução, e a Ética *Queer* da Primeira Pessoa. In: SILVA-REIS, D.; FLORES, V. M. (Org.). **Estudos da tradução e comunidade LGBT**. Tradução de Jonathan Zahn Schauer; Mariana Chala Oliveira, *et al.* Salvador, BA: Editora Devires, p. 32-58, 2024. E-book.

LAURETIS, T. D. *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities - An Introduction*. **differences - A Journal of Feminist Cultural Studies**, 1 Julho 1991. p. v-xviii. Disponível em: <<https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/wordpress.uark.edu/dist/e/218/files/2019/05/DeLauretis.QueerTheory1991.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2025.

LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. Londres: Routledge, 1992.

LEFEVERE, A. Mother Courage's Cucumbers: Text, System And Refraction In a Theory Of Literature. In: VENUTI, L. **The Translation Studies Reader**. Londres: Routledge, p. 233-249, 2000. Ensaio originalmente publicado por André Lefevere em 1982 e posteriormente incluído na coletânea editada por Lawrence Venuti.

LEMEBEL, P. **Loco afán: crónicas de sidario**. [S.l.]: epublibre, 2000.

LEWIS, E. S. "This is My Girlfriend Linda" Translating *Queer* Relationships in Film: A Case Study of Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of *Queer* Translation Studies. **In Other Words. The Journal for Literary Translators**, Norwich, n. 36, p. 1-23, 2010.

LIPTON, S. **Queer Literary Criticism and the Biographical Fallacy**. 2016. 181 f. Tese (Doutorado em Inglês) – University of Wisconsin-Milwaukee, Milwaukee, 2016. Disponível em:

<https://minds.wisconsin.edu/handle/1793/90975>. Acesso em: 26 maio 2025.

LOURO, G. L. **O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade**. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria *queer***. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUCCA, B. Brasil é o país que mais mata trans pelo 16º ano, com 105 homicídios em 2024. **Folha de S. Paulo**, 2025. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2025/01/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-trans-pelo-16o-ano-com-105-homicidios-em-2024.shtml>>. Acesso em: 22 maio 2025.

LUGARINHO, M. C. Como traduzir a teoria *Queer* para a Língua Portuguesa. **Revista Gênero**, Niterói, 1, n. 2, 01 janeiro 2001. 36-46. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31116>>. Acesso em: 22 maio 2025. <https://doi.org/10.22409/rg.v1i2.362>

LUGARINHO, M. C. Nasce a Literatura Gay no Brasil. In: SILVA, A. D. P. D. D. **Aspectos da Literatura Gay**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2008. p. 09-24. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/311545242_NASCE_A_LITERATURA_GAY_NO_BRASIL_Reflexoes_para_Luis_Capucho>. Acesso em: 29 maio 2025.

LUSSENHOP, J. Orlando shooting: Latest attack on LGBT community. **BBC News**, 2016. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-36492127>>. Acesso em: 22 maio 2025.

MARTINES, A. L. R. **Por uma escrita do corpo: representações "*queer*" na ficção de Al Berto**. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos. 2018.

MAZZEI, C. Identidades alteradas: traduzindo homossexualidade e homoerotismo. In: SILVA-REIS, D.; FLORES, V. M. (Org.). **Estudos da tradução e comunidade LGBT: Sobre vozes entendidas e transformistas textuais**. Salvador, BA: Editora Devires, Cap. 8, 238-262, Cap. 8, 2024. E-book.

MAZZEI, C. A. **Queering Translation Studies**. University of Massachusetts Amherst. Amherst, p. 108. 2007.

MISKOLCI, R. **Teoria *Queer*: um aprendizado pelas diferenças**. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MOIRA, A. **E se eu fosse puta?** São Paulo: Hoo Editora, 2016.

MOIRA, A. **So What If I'm a Puta**. Tradução de Amanda De Lisio e Bruna Dantas Lobato. Nova York: The Feminist Press, 2025.

MUÑOZ, J. E. **Disidentifications - *Queers* Of Color and the Performance of Politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, v. II, 1999.

MUÑOZ, J. E. **Cruising Utopia: The Then and There of *Queer* Futurity**. Nova Iorque: New York University Press, 2009. Disponível em: <https://www.vfw.or.at/wp-content/uploads/2016/09/Munoz_CruisingUtopia_Introchl.pdf>. Acesso em: 18 maio 2025.

NASCIMENTO, A. D. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, L. **Transfeminismo**: Femininos Plurais. 1ª. ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

NASCIMENTO, V. M. D. S.; MARIANO, N. A.; SANTOS, C. B. D. Dialeto pajubá: marca identitária da comunidade LGBTQIA+. **Grau Zero — Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas, 9, n. 2, 15 Dezembro 2021. 67-95. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/11952>>. Acesso em: 21 maio 2025. <https://doi.org/10.30620/gz.v9n2.p67>

NETTO JUNIOR, N. G. **O percurso semântico de alguns vocábulos do pajubá: gírias faladas pelas bichas**. 2018. 17 f. Artigo final da disciplina Seminário de Português (Licenciatura em Letras - Português) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/21019/1/2018_NeurivanGoncalvesNettoJunior_tcc.pdf. Acesso em: 24 ago. 2025.

NODARI, N. R. **Entre a Teoria e a Literatura Queer: Um estudo em contos brasileiros contemporâneos**. 2019. 101 f. Dissertação/Tese ([s.n.]) — Universidade de Coimbra, Coimbra, 2019.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY. *Queer*. In: **OXFORD ENGLISH DICTIONARY Online**. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: https://www.oed.com/dictionary/queer_adj1?tab=meaning_and_use#27444388. Acesso em: 28 fev. 2026.

PELÚCIO, L. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos *queer* no Brasil? **Revista Periódicus**, v. 1, n. 1, p. 68-91, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150>>. Acesso em: 15 out. 2025.

PEPE, P. P. Pablio Vittar, the New Drag Sensation and Embodiment of Resistance in Digital Media Space. In: BRENNAN, N.; GUDELUNAS, D. **Drag in the Global Digital Public Sphere: Queer Visibility, Online Discourse and Political Change**. 1ª. ed. Abingdon: Routledge, Cap. 4, p. 51-63, 2023. <https://doi.org/10.4324/9781003263555-6>

PIRES, G. M. **A representação de identidades dissidentes na série de TV Pose: o socioleto queernas legendas para o português**. 2022. 72 f. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Tradução) —Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/34514>. Acesso em: 18 maio 2025.

PUAR, J. K. **Terrorist Assemblages**: Homonationalism in *Queer* Times. Durham: Duke University Press, 2007. <https://doi.org/10.1215/9780822390442>

PUAR, J. K. Repensando o homonacionalismo. Tradução de Luiz Morando. **Caderno Espaço Feminino**, [S. l.], v. 36, n. 1, 2023. 220-226. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/69868>>. Acesso em: 24 Nov. 2025. <https://doi.org/10.14393/CEF-v36n1-2023-13>

REA, C.; PARADIS, C. G.; AMANCIO, I. M. S. (Org.). **Traduzindo a África Queer**. 1ª. ed. Salvador: Editora Devires, 2018.

RICHARDS, J. C.; SCHMIDT, R. **Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics**. 4ª. ed. Harlow: Pearson, 2010.

ROBERT-FOLEY, L. Para uma tradução *queera*. In: SILVA-REIS, D.; FLORES, V. M. (Org.) **Estudos da Tradução e Comunidade LGBT: Sobre vozes entendidas e transformistas textuais**. 1ª. ed. [S.l.]: Editora Devires, p. 59-93, 2024. E-book. <https://doi.org/10.1080/29940443.2025.2483689>

RODRIGUES, P. R. A.; ANDRADE, K. D. S. **Pequeno Vocabulário Pajubá Palmense**. São Carlos: Editora Scienza, 2023. Disponível em: <https://editorascienza.com.br/ebook/pajuba.pdf?srsltid=AfmBOooHYSH4JiGw8TcbtBKHC_Zol4xTV9DLP99xfAeYkC0h0Q-0hFh9>. Acesso em: 23 nov 2025.

SALIH, S. **Judith Butler e a Teoria *Queer***. Tradução de Guacira Lopes Louro. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTIAGO, S. **Stella Manhattan**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

SANTIAGO, S. **Stella Manhattan**. Tradução de George Yúdice. Durham: Duke University Press, 1994.

SANTOS, Henrique Cintra. **A transnacionalização da cultura dos Ballrooms**. 2018. 180 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1010049>. Acesso em: 15 maio 2025.

SEDGWICK, E. K. How to Bring Your Kids Up Gay: The War on Effeminate Boys. In: SEDGWICK, E. K. **Tendencies**. Durham: Duke University Press, 1993. Cap. 8, p. 154-166. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11hpmxs.12>

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, 28, 2007. 19-54. Acesso em: 27 maio 2025. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100003>

SENDER, K. **Business, Not Politics: The Making of the Gay Marketing**. Nova York: Columbia University Press, 2004. <https://doi.org/10.7312/send12734>

SHILTS, R. **Conduct Unbecoming**. Nova York: St. Martin's Press New York, 1993.

SILVA-REIS, D. Introdução - Preliminares: LGBTextos em tráfegos e traduções *queer*. In: SILVA-REIS, D.; FLORES, V. M. (Org.) **Estudos da tradução e comunidade LGBT: Sobre vozes entendidas e transformistas textuais**. 1ª. ed. Salvador, BA: Editora Devires, p. 9-30, 2024a. E-book. <https://doi.org/10.1080/29940443.2025.2483689>

SILVA-REIS, D. Literatura LGBT em língua francesa no Brasil. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, Belo Horizonte, 29, n. 2, 03 abr. 2024b. 110-125. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/53945>>. Acesso em: 06 Dez. 2024. <https://doi.org/10.17851/2238-3824.29.2.110-125>

SILVA-REIS, D.; FLORES, V. M. (Org.). **Estudos da Tradução e Comunidade LGBT: sobre vozes entendidas e transformistas textuais**. 1ª. ed. Salvador, BA: Editora Devires, 2024. E-book. <https://doi.org/10.1080/29940443.2025.2483689>

SONTAG, S. Notes on Camp. In: SONTAG, S. **Against interpretation: and other essays**. Nova

Iorque: Farrar, Straus & Giroux, Cap. 25, p. 275-292, 1964.

SOUZA, A. Como a comunidade LGBTQIA+ transformou um xingamento misógino em afirmação coletiva que está até na novela das 9. **O Globo**, 2025. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2025/12/08/como-a-comunidade-lgbtqia-transformou-um-xingamento-misogino-em-afirmacao-coletiva-que-esta-ate-na-novela-das-9.ghml>>. Acesso em: 12 dez 2025.

SPIVAK, G. C. The Politics of Translation. In: SPIVAK, G. C. **Outside In The Teaching Machine**. Nova Iorque: Routledge, Cap. 9, p. 179-200, 1993.

SPURRIER, S. **X-Men Blue: Origins**. Nova York: Marvel Comics, 2024. Arte de Bob Quinn e Jay David Ramos.

TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2018.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility**. Londres: Routledge, 1995.

VILLANUEVA-JORDÁN, I. Tradução, Gênero e Identidades Gay. In: FLORES, D. S.-R. V. M. **Estudos da Tradução e Comunidade LGBT**. 1ª. ed. Salvador, BA: Editora Devires, p. 191-236, 2024. E-book.

VIP, A.; LIBI, F. **Aurélia: a dicionária da línguaafiada**. 24ª. ed. São Paulo: Editora da Bispa, 2006.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

VOLÓCHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. **Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)**. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.academia.edu/19347967/Discurso_Na_Vida_Discurso_Na_Arte>. Acesso em: 16 abr 2025. Texto original publicado em 1926 na revista Zvezda, n. 6.

WARNER, M. Introduction. In: WARNER, M. **Fear of a Queer Planet**. Londres: University of Minnesota Press, v. VI-XXXI, 1993. p. VII-.

WITTIG, M. The Straight Mind. In: WITTIG, M. **The Straight Mind and Other Essays**. Boston: Beacon Press, 1992. Cap. 3, p. 21-32.

WOLF, M.; SERPA, T. A Sociologia da Tradução e sua "Virada Ativista". **Belas Infiéis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília**, Brasília, 10, n. 4, 2021. 01-18. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/31290>>. Acesso em: 30 maio 2025. <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v10.n4.2021.31290>

WOOLF, V. **Orlando: A Biography**. Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1928.

WOOLF, V. **Orlando**. Tradução de Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. E-book.

WOOLF, V. **Orlando: uma biografia**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Penguin-Companhia, 2014. E-book. <https://doi.org/10.1093/owc/9780199650736.001.0001>

WOOLF, V. **Orlando:** Uma Biografia. Tradução de Tomaz Tadeu. 1^a. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. E-book.

WYNN, N. **Opulence** | **ContraPoints**. YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jD-PbF3ywGo>. Acesso em: 28 fev. 2026.