

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ANTONIO CARLOS BATISTA DA SILVA NETO

**ESCRITA DO CORPO *MARICA*:
AUTOFIÇÃO PERFORMÁTICA EM LUÍS CAPUCHO E PABLO PÉREZ**

**JOÃO PESSOA/PB
JULHO/2025**



ANTONIO CARLOS BATISTA DA SILVA NETO

**ESCRITA DO CORPO *MARICA*:
AUTOFICÇÃO PERFORMÁTICA EM LUÍS CAPUCHO E PABLO PÉREZ**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Linha de pesquisa: Estudos Decoloniais e Feministas.

Orientadora: Profa. Dra. Liane Schneider

Coorientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes

JOÃO PESSOA/PB

JULHO/2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586e Silva Neto, Antonio Carlos Batista da.
Escrita do corpo marica : autoficção performática em
Luís Capucho e Pablo Pérez / Antonio Carlos Batista da
Silva Neto. - João Pessoa, 2025.
145 f. : il.

Orientação: Liane Schneider.
Coorientação: Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura. 2. Gênero - Feministas. 3. Estudos
decoloniais. I. Schneider, Liane. II. Fernandes, Carlos
Eduardo Albuquerque. III. Título.

UFPB/BC CDU 8(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



**ATA DE DEFESA DE TESE DO(A) ALUNO(A)
ANTONIO CARLOS BATISTA DA SILVA NETO**

Aos vinte e nove dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e cinco, às quatorze horas, realizou-se, através de videoconferência, a sessão pública de defesa de tese intitulada: “Escrita do corpo *marica*: autoficção performática no Brasil e na Argentina em narrativas do século xxi”, apresentada pelo(a) aluno(a) Antônio Carlos Batista da Silva Neto, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTOR EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Liane Schneider (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (UFAPE), Micaela Sá da Silveira (UFERSA), Ana Cristina Marinho Lúcio (PPGL/UFPB), André Luís Gomes de Jesus (UNESP) e André Luis Mitidieri Pereira (UESC). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Liane Schneider (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 29 de julho de 2025.

Parecer:

O trabalho de pesquisa foi considerado inovador, com bibliografia atualizada e boa qualidade argumentativa. Foi sugerido pela banca aprofundamento de alguns conceitos e na análise das obras. Após essas revisões, a banca recomenda a publicação do trabalho.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



Documento assinado digitalmente
gov.br **LIANE SCHNEIDER**
Data: 31/07/2025 10:28:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Liane Schneider
(Presidente da Banca)

Documento assinado digitalmente
gov.br **MICAELA SA DA SILVEIRA**
Data: 30/07/2025 11:21:06-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Micaela Sá da Silveira
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br **CARLOS EDUARDO ALBUQUERQUE FERNANDES**
Data: 31/07/2025 10:10:58-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes
(Examinador)

Documento assinado digitalmente
gov.br **ANA CRISTINA MARINHO LUCIO**
Data: 30/07/2025 13:33:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Ana Cristina Marinho Lúcio
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br **ANDRE LUIS GOMES DE JESUS**
Data: 30/07/2025 08:49:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus
(Examinador)

Documento assinado digitalmente
gov.br **ANDRE LUIS MITIDIERI PEREIRA**
Data: 30/07/2025 11:18:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. André Luis Mitidieri Pereira
(Examinador)

Documento assinado digitalmente
gov.br **ANTONIO CARLOS BATISTA DA SILVA NETO**
Data: 31/07/2025 11:09:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Antonio Carlos Batista da Silva Neto
(Doutorando)

Dedico aos que viveram
e aos que vivem com o HIV.

AGRADECIMENTOS

Próximo ao destino, é inevitável revisitar os encontros (e desencontros) que atravessaram os caminhos que trilhei ao longo desses doze anos. O jovem adulto – sonhador e com fome de comer o mundo – que ingressou na Graduação em Letras, em 2013, já não é mais o mesmo. O sentimento que me consome agora é, sobretudo, de gratidão: gratidão pelos encontros surgidos, pelas experiências vividas, pelos aprendizados compartilhados, pelos afetos construídos.

A todas as pessoas mencionadas aqui, minha profunda e sincera gratidão: vocês foram fundamentais nesta travessia que agora se encerra.

À minha mãe, Erenilda Lopes, que continua sendo a minha primeira e maior leitora, minha fonte inesgotável de força, afeto e inspiração. Exemplo de mulher, mãe e professora. Foi ao seu lado, desde o início, que encontrei coragem para seguir, mesmo nos momentos em que duvidei de mim ou me senti sem rumo. Minha eterna admiração, amor e agradecimento.

Às mulheres da minha ancestralidade – Eremita Lopes, Enuce Lopes e Adalgiza da Silva (*in memoriam*), avó materna, tia materna e avó paterna, respectivamente – cuja presença, mesmo na ausência, segue me guiando com afeto e força imaterial.

À minha tia Edniram Lopes, minha tia mãe, por todo apoio e força incondicional. Faltam palavras para expressar a dimensão da minha gratidão e do meu amor por tudo o que a senhora fez e continua fazendo por mim. Eu te amo!

Ao meu tio Odon Máximo, exemplo de professor e de ser humano, que me incentivou mesmo sem saber e ajudou a manter viva em mim a chama da docência e da pesquisa.

Aos meus primos Laís Alves e Vitor Estevam, pelo apoio constante e pela energia depositada.

A Emanuely Karine e Elida Rafaele, minha família escolhida, meu muito obrigado por estarem sempre ao meu lado.

A Rickison Cristiano e Bruna Stefania, encontros preciosos da Graduação que se transformaram em amizades duradouras. Não há palavras que deem conta do valor desses doze anos de partilha e companheirismo.

À Tatiane Fernandes, o grande presente que o Mestrado me deu. Sem você, esta tese não existiria. Obrigado pelo afeto, pela força e pelo olhar atento – não apenas sobre o meu texto, mas também sobre quem sou enquanto pesquisador. Nossa partilha é (e sempre será) de muita reciprocidade e aprendizado. Espero ter você em minha vida para sempre!

À Janaína Diniz, meu segundo presente do Mestrado. Obrigado pelo carinho, incentivo e apoio que me alcançaram mesmo à distância.

À Thais Verçosa e à Raíssa Gabrielle, grandes amigas e parceiras de vida. Ainda que distantes do meio acadêmico, nunca deixaram de me incentivar a seguir. Sou profundamente grato por tê-las comigo.

Aos amigos Bruno Souto, Bárbara Brito, Thayuane Oliveira e Adélia Matias, por cada momento de leveza e riso que tornaram a caminhada menos pesada.

À Paula Herculano, companheira de orientação, por sua presença e carinho ao longo desse percurso.

Ao Grupo Yalu – Maracatu Percussivo, e a todas as amigadas ali forjadas: Angelita Souza Leão, Bianca Rubens, Edilene Mendes, Lara Lira, Douglas Correia, Mônica Alcântara, Kelly Cristina, Roger Santana, Rogério Vieira, Herluce Cavalcanti, Ericka França, Felipe Escorel, Rose Hans, Elga Dantas, Rooney Russell e Danielle Seixas. Obrigado por fazerem pulsar, também na batida da alfaia, a força do companheirismo.

À Professora Mestra Yolanda Mariana Sierra Aponte, que plantou em mim a semente da pesquisa, apresentou-me à Teoria Cuir e me ensinou a enxergar a potência da literatura como força artística, política e social.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UFPB e a todos os(as) docentes e discentes que, direta ou indiretamente, contribuíram para a construção deste trabalho.

Ao Professor Doutor Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes, meu coorientador, e à Professora Doutora Moama Lorena de Lacerda Marques, pela escuta generosa e pelas contribuições valiosas durante a qualificação. A leveza e o aprendizado daquele momento permanecem comigo.

À Professora Doutora Liane Schneider, minha orientadora, expresso meu mais profundo agradecimento. Obrigado por transformar a experiência do Doutorado na mais significativa da minha trajetória acadêmica. Seu olhar atento, sua escuta

sensível e seu acolhimento constante me ajudaram a reencontrar a confiança como pesquisador. Encerrar esta etapa sob sua orientação foi um privilégio.

À banca examinadora – composta pela examinadora interna: Professora Doutora Ana Cristina Marinho Lúcio; pelos examinadores externos: Professora Doutora Micaela Sá da Silveira, Professor Doutor André Luís Gomes de Jesus e Professor Doutor André Luis Mitidieri Pereira; e da Suplente interna: Professora Doutora Luciana Calado Deplagne – pelo diálogo generoso e pela leitura cuidadosa do meu trabalho.

Por fim, à Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ), pelo incentivo à pesquisa e apoio financeiro que viabilizou a realização desta tese.

Sou um experimentador no sentido de que escrevo para mudar a mim mesmo e não mais para pensar a mesma coisa de antes (Foucault, 1990).

RESUMO

A partir da noção de “autoficção performática” (Klinger, 2006), esta tese realiza uma leitura da autoficção na contemporaneidade e constrói um pensamento teórico-crítico, **a escrita do corpo marica**, a partir das *performances* ligadas ao campo da (homo)sexualidade e da (homo)textualidade, em contextos sul-americanos, que atravessam o corpo, real e ficcional, que vive com HIV. Neste sentido, examinam-se as estratégias na construção de subjetividade e os processos de autorreferencialidade, rememoração e/ou de fluxos de consciência (James, 1890) na escrita do sujeito duplo, autor-personagem, em *Mamãe me adora* (2012), do escritor brasileiro Luís Capucho, e *Querido Nicolás* (2016), do escritor argentino Pablo Pérez, histórias perpassadas pela temática da infecção pelo HIV. Imbricadas nas narrativas em tela e mediante as *performances* e *performatividades* de gênero (Butler, 2003 [1990]) ali apresentadas, exteriorizam-se as categorias temáticas de infecção (Sontag, 1990 [1989]) e afeto (Spinoza, 2009; Diniz, 2016) nos corpos *marica* em deslocamento. Assim sendo, a análise comparativa evidencia que Capucho e Pérez tecem narrativas em que o corpo soropositivo deixa de ser apenas um signo de estigma ou morte e se transforma em potência estética, ética e afetiva, reorganizando, sobretudo, os modos de narrar e viver. A escrita se configura, por sua vez, como espaço de afirmação de modos de vida que escapam à cisheteronormatividade, já que, em ambas as obras, os autores-personagens constroem percursos literários permeados pelo estigma, mas também pelas relações sorodiscordantes, pela terapia antirretroviral, pelo desejo, pela resignificação do corpo infectado e pela força de vínculos afetivos e sexuais que resistem à lógica da abjeção. Conclui-se, portanto, que **a escrita do corpo marica**, tal como aparece em Capucho e Pérez, não apenas desloca a literatura sobre HIV do eixo da morte, como também ilustra novas formas de vida possíveis e modos de subjetivação sul-americanos desestigmatizantes. Os apoios teóricos centrais incluem, além de Klinger (2006), Doubrovsky (1977) para a autoficção; Bessa (1997) no estudo sobre a infecção do HIV como epidemia discursiva; e Preciado (2018) na construção de um argumento sobre a afetividade não-heterocentrada.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção; Gênero; Performance; *Marica*; Luís Capucho; Pablo Pérez.

ABSTRACT

Departing from the concept of performative auto-fiction, this dissertation revisits the notion of auto-fiction in contemporary times, structuring a theoretical-critical thought, **the writing of the *marica* body**, through *performances* attached to the field of (homo)sexuality and (homo) textuality in South American contexts, especially in respect to bodies marked (in real and fictional ways) by HIV. In this sense, the idea was to unveil strategies involved in the construction of subjectivity and processes of self referentiality, rememory and stream of consciousness (James, 1890) in the writing of the double subject, author/character, in *Mamãe me adora* (2012), by the Brazilian writer Luis Capucho, and in *Querido Nicolas* (2016), by the Argentinian Pablo Perez, stories crossed by the theme of HIV infection. Imbricated in both analyzed narratives, through gender *performances* and *performativities* (Butler, 2003 [1990]) present in the stories, this study brings to light the thematic categories of infection (Sontag, 1990 [1989]) and affection (Spinoza, 2009; Diniz, 2016) on *marica* displaced bodies. The comparative analysis highlights that Capucho and Pérez construct narratives in which the seropositive body is not only attached to stigma and death but is transformed into a source of aesthetic, ethic and affective power, reorganizing ways of living and narrating. Writing is here taken as a space for affirmative ways of living, freed from imposed cis-heteronormativity since in both narratives the characters/authors construct literary paths permeated by stigma, but also by serodiscordant relationship, anti-retroviral therapy, sexual desire, resignifying the infected body by the force of emotional and sexual attachment that resist the logic of abjection. One comes to conclude that the writing of the *marica* body, as it appears in Capucho and Pérez, not only dislocates literary production on HIV out of the death circle but also illustrates new possible ways of living, destigmatizing south American modes of subjectivity. Central theoretical supports of this study include, besides Klinger (2006), for auto-fiction, Doubrovsky (1977); for the study of HIV infection as a discursive epidemic, Bessa (1997); for the discussion of non-heterocentric affectivity, Preciado (2018), among others.

KEYWORDS: Auto-fiction; Gender, Performance; *Marica*; Luís Capucho; Pablo Pérez.

RESUMEN

A partir de la noción de “autoficción performática” (Klinger, 2006), esta tesis realiza una lectura de la autoficción en la contemporaneidad y construye un pensamiento teórico-crítico, **la escritura del cuerpo marica**, a partir de las *performances* vinculadas al campo de la (homo)sexualidad y de la (homo)textualidad, en contextos sudamericanos, que atraviesan el cuerpo, real y ficcional, que vive con VIH. En este sentido, se examinan las estrategias en la construcción de la subjetividad y los procesos de autorreferencialidad, rememoración y/o de flujos de conciencia (James, 1890) en la escritura del sujeto doble, autor-personaje, en *Mamãe me adora* (2012), del escritor brasileño Luís Capucho, y *Querido Nicolás* (2016), del escritor argentino Pablo Pérez, historias atravesadas por la temática de la infección por VIH. Entrelazadas en las narrativas en cuestión y mediante las *performances* y *performatividades* de género (Butler, 2003 [1990]) allí presentadas, se exteriorizan las categorías temáticas de infección (Sontag, 1990 [1989]) y afecto (Spinoza, 2009; Diniz, 2016) en los cuerpos *marica* en desplazamiento. Así, el análisis comparativo evidencia que Capucho y Pérez tejen narrativas en las que el cuerpo seropositivo deja de ser solo un signo de estigma o muerte y se transforma en potencia estética, ética y afectiva, reorganizando, sobre todo, los modos de narrar y de vivir. La escritura se configura, a su vez, como espacio de afirmación de modos de vida que escapan a la cisheteronormatividad, ya que, en ambas obras, los autores-personajes construyen recorridos literarios permeados por el estigma, pero también por las relaciones serodiscordantes, la terapia antirretroviral, el deseo, la resignificación del cuerpo infectado y la fuerza de los vínculos afectivos y sexuales que resisten a la lógica de la abyección. Se concluye, por lo tanto, que **la escritura del cuerpo marica**, tal como aparece en Capucho y Pérez, no solo desplaza la literatura sobre el VIH del eje de la muerte, sino que también ilustra nuevas formas de vida posibles y modos de subjetivación sudamericanos no estigmatizantes. Los apoyos teóricos centrales incluyen, además de Klinger (2006), a Doubrovsky (1977) para la autoficción; Bessa (1997) en el estudio sobre la infección del VIH como epidemia discursiva; y Preciado (2018) en la construcción de un argumento sobre la afectividad no heterocentrada.

PALABRAS-CLAVE: Autoficción; Género; Performance; *Marica*; Luís Capucho; Pablo Pérez.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 – <i>Movimiento Maricas Bolivia</i>	48
Ilustração 02 – Luís Capucho	55
Ilustração 03 – Cinema Orly	57
Ilustração 04 – <i>Cinema Orly</i> (1999) e <i>Rato</i> (2007)	58
Ilustração 05 – Pablo Pérez	60
Ilustração 06 – <i>Un año sin amor</i> (1998) e <i>El Mendigo Chupapijas</i> (2005)	62
Ilustração 07 – <i>Querido Nicolás</i> (2016)	68
Ilustração 08 – <i>Mamãe me adora</i> (2012)	70
Ilustração 09 – Percurso de Rio de Janeiro até Aparecida do Norte	72

SUMÁRIO

PALAVRAS INTRODUTÓRIAS	14
O início da (minha) viagem	14
O trajeto teórico-crítico	16
CAPÍTULO 1: ESCRITA DO CORPO <i>MARICA</i>	25
1.1 O fundamento da autoficção como performance	28
1.2 Performance <i>marica</i> e masculinidade(s): outros modos de ser	33
CAPÍTULO 2: CORPO <i>MARICA</i>, MEMÓRIA E ESCRITA AUTOFICCIONAL	53
2.1 Produção literária a partir do diagnóstico em Capucho e Pérez	54
2.2 <i>Mamãe me adora</i> e <i>Querido Nicolás</i>: outros modos de escrever	64
CAPÍTULO 3: CORPO <i>MARICA</i>, INFECÇÃO E AFETO NA EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA	84
3.1 <i>Mamãe me adora</i> e <i>Querido Nicolás</i>: outros modos de viver	85
3.2 <i>Mamãe me adora</i> e <i>Querido Nicolás</i>: outros modos de sentir	95
PALAVRAS FINAIS	113
O fim da (minha) viagem: o caminho percorrido e as vias abertas	113
REFERÊNCIAS	122
ANEXOS	130
ANEXO A – Transcrição da entrevista ao ALT SEX TALK	131
ANEXO B – Desaparecimento de Marguerite, em <i>Querido Nicolás</i>	140
ANEXO C – Degradação física e TARV, em <i>Mamãe me adora</i>	142

PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

O início da (minha) viagem

Em 10 de novembro de 2020, o presidente do Brasil entre os anos de 2019-2022, expressou as dificuldades de governar o país em plena pandemia da Covid-19. Segundo ele, o Brasil deveria deixar “de ser um país de *maricas*”. Cito a fala completa:

Tudo agora é pandemia, tem que acabar com esse negócio. Lamento os mortos, lamento. Todos nós vamos morrer um dia, aqui todo mundo vai morrer. Não adianta fugir disso, fugir da realidade. Tem que deixar de ser um país de maricas. Olha que prato cheio para imprensa. Prato cheio para a urubuzada que está ali atrás. Temos que enfrentar (de) peito aberto, lutar. Que geração é essa nossa? A geração minha, do Milton (Ribeiro, ministro da Educação), (é) diferente, 60 anos de idade. A geração hoje em dia é toddynho, nutella, zap (Maia; Shinohara; Gullino; Alfano, 2020)¹.

A fala que relacionava a Covid e seus enfrentamentos às formas normativas de masculinidade (ou a falta delas), e que, naquela data, já havia matado mais de 162 mil brasileiros, demonstrou sua irresponsabilidade com a questão de saúde que assolava o mundo e o Brasil e descortinou sua homofobia ao atribuir – erroneamente – fragilidade e sentimentalidade à homossexualidade. Naquela época, enquanto estive debruçado na escrita do meu texto de qualificação de Mestrado e tentávamos sobreviver ao “novo normal”, seu discurso me machucou em um lugar muito específico: a minha (homo)sexualidade.

Entre as mortes que transitaram pelo meu dia a dia, fossem elas a partir dos alarmantes números de óbitos, em decorrência da Covid-19, divulgados nos noticiários de TV ou na leitura que fazia de “A parte dos crimes” e *Diecisiete*², foi inevitável não pensar nas conexões entre vidas, epidemias e marcadores sociais a nível mundial, como na epidemia da síndrome da imunodeficiência adquirida (AIDS)

¹ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/tem-que-deixar-de-ser-um-pais-de-maricas-diz-bolsonaro-sobre-covid-19-1-24739111>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

² “A parte dos crimes”, é a quarta parte do romance *2666*, do escritor chileno Roberto Bolaño, e *Diecisiete* é uma série de fotografias, do fotógrafo cubano Eduardo Rawdríguez, ambas obras foram *corpus* de minha dissertação, *Expansões estéticas: gênero e sexualidades em “La parte de los crímenes”, de Roberto Bolaño, e Diecisiete, de Eduardo Rawdríguez*, defendida em julho de 2021.

– e que, nesse caso, atingiu e continua atingindo os meus de forma mais impactante do que outros grupos.

Quase um ano depois, no dia 21 de outubro de 2021, enquanto finalizava a escrita do projeto para o Doutorado, mais um discurso irresponsável do ex-presidente voltava a me angustiar. No decorrer dos procedimentos de imunização contra a Covid-19, em uma *live* realizada em seu canal, o – atualmente – ex-chefe de Estado tentou associar a vacina contra a Covid-19 ao desenvolvimento da AIDS. Embora seu discurso sorofóbico não atingisse a minha subjetividade, ele atingia a subjetividade dos meus e do meu coletivo; descortinava, novamente, a homofobia do ex-chefe de Estado e reforçava estigmas e preconceitos com aqueles que vivem com o vírus da imunodeficiência humana (HIV), sendo necessária a publicação de uma nota de repúdio do Conselho Nacional de Saúde (CNS)³ a essas falas.

Rememorando minha trajetória na universidade, percebo que a ideia de me tornar/ser pesquisador foi marcada por inquietações e ambições pessoais que se revelaram, em algum momento, como estudos potentes. Na Graduação, os estudos culturais e os estudos de gênero e sexualidades eram uma novidade e meu trabalho de conclusão de curso esteve mais preocupado com as representações de corpos dissidentes em dois dispositivos artísticos diferentes entre si, literatura e cinema. No Mestrado minha pesquisa já demonstrou um amadurecimento nas escolhas teóricas, temáticas e estilísticas, e promoveu discussões a respeito das relações entre artes, literatura e fotografia; os processos de construção de narrativas; e a abordagem político-social do corpo minorizado e violentado por práticas heterocentradas e patriarcais de aniquilação (Candia Cáceres, 2010⁴) e da abjeção (Butler, 2000⁵, 2008 [1993], ⁶; Giorgi, 2014⁷).

Preciso ser sincero, a escolha por uma abordagem crítica da temática do HIV e da AIDS em meus estudos/minhas pesquisas não foi voluntária e muito menos

³ Informação disponível em: <<https://www.gov.br/conselho-nacional-de-saude/pt-br/assuntos/noticias/2021/novembro/cns-repudia-falas-mentirosas-do-presidente-em-que-vacina-contracovid-19-desenvolveria-hiv-aids>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

⁴ CANDIA CÁCERES, Alexis. Todos los males el mal. La “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño. **Revista chilena de literatura**, Santiago, n. 76, p. 47-70, abr. 2010.

⁵ BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 151-172.

⁶ BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2008. [Trabalho original publicado em 1993].

⁷ GIORGI, Gabriel. **Formas comunes**: animalidade, cultura, biopolítica. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

recente, mas se deu de um constante incômodo com a reprodução artístico-estética de corpos e personagens LGBTQIAPN+ e, em especial, corpos gueis⁸ (quase) sempre associados à promiscuidade, à marginalidade, ao HIV e à AIDS, ou geralmente vivendo com o vírus como uma sentença de morte. Em consequência desses desconfortos, pessoais e acadêmicos-profissionais, surge a vontade de (tentar) revelar a “literatura guei” e a temática do HIV e da AIDS por uma nova ótica, destacando potentes elementos presentes na recente produção sul-americana – e, especificamente, a brasileira e argentina: nomes e histórias que almejam, assim como eu, se aventurar por outros caminhos. Caminhos que, para além do medo, da desinformação e do estigma, façam sentindo serem descobertos, explorados e vivenciados “no pequeníssimo e concentrado fio de vida que tenho” (Capucho, 2006)⁹.

O trajeto teórico-crítico

Em “Um mapa de ausências”, no livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), Regina Dalcastagnè, professora-pesquisadora e crítica literária brasileira, é categórica ao nos mostrar toda potência do gênero romance – que, na capacidade de representar sujeitos, espaços, perspectivas e experiências plurais, fornece a possibilidade de que nós, leitores, possamos nos reconhecer e/ou reconhecer o *outro* em “um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas” (Dalcastagnè, 2012, p. 147). Mas, também através das palavras dela, somos levados a refletir sobre as ausências e/ou os processos de invisibilidades de outras identidades, seja pela dificuldade de enxergá-las no interior de uma narrativa ou pela condição à margem, externa ao literário, de assim serem e/ou estarem. De modo que,

⁸ Compartilhando do proposto por alguns estudiosos brasileiros – como Carlos Henrique Lucas Lima, Aida Carneiro Barbosa e Anselmo Peres Alós – e na tentativa de ressignificar e, sobretudo, decolonizar essa identidade e a teoria de estudos sobre a homossexualidade em contextos nacionais, opto por usar o adjetivo *gay*, proveniente do mundo anglofônico, abasileirado: *guei*. Desse modo, quando as palavras forem de outros estudiosos, respeito sua grafia e/ou terminologia escolhida originalmente, podendo aparecer como “gay” ou “homossexual masculino” (e seus derivados: homossexualidade masculina, homossexual do sexo masculino).

⁹ Informação disponível em: <<https://luiscapucho.blogspot.com/2006/10/outro-blog.html>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

é *e/e*, o observador (que somos cada um de nós, nossos escritores preferidos, nossos melhores narradores) que escolhe (obviamente imerso em sua própria experiência, de classe, de gênero, de vida) o que quer, o que pode (o que queremos, o que podemos) ver (Dalcastagnè, 2012, p. 148).

Adianto-lhes o resultado de sua pesquisa no que se refere aos “produtores literários” e “os lugares de fala no interior da narrativa” (Dalcastagnè, 2012, p. 148), em termos mais claros, o perfil de escritores brasileiros e dos personagens e/ou narradores representados no romance brasileiro contemporâneo:

Se negros e pobres apareciam pouco como personagens, como produtores literários eles são quase inexistentes. A partir dessas ausências, foram-se constatando outras, entre as personagens mesmo – das crianças, dos velhos, dos homossexuais, dos deficientes físicos e até das mulheres. Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro. Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados por homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média... (Dalcastagnè, 2012, p. 148).

Por consequência, segundo a autora, há – de fato – uma ausência de diversidade, tanto entre os personagens quanto entre os autores. Em adição, em uma posição espaço-temporal não tão atual, o recorte dado por Dalcastagnè, em seu mapeamento¹⁰, sugere que esse discurso acaba por invisibilizar e silenciar grupos marginalizados/minorizados, uma vez que “essa invisibilização e esse silenciamento são politicamente relevantes, além de serem uma indicação do caráter excludente da nossa sociedade (e, dentro dela, de nosso campo literário)” (Dalcastagnè, 2012, p. 149).

Estas afirmativas nos abrem um terreno não explorado pela pesquisadora citada, já que, em seu estudo, as ausências das personagens homossexuais reverberam, também, no silenciamento de suas vozes e na anulação de suas narrativas, nas quais, das 1245 personagens encontradas, nos 258 romances investigados, apenas 48 são categorizadas, de modo universal, de acordo com sua orientação sexual. Mais uma vez, referindo-se à categoria universalizada de personagens homossexuais, a autora recorre às suas posições dentro das

¹⁰ Enfocando especificadamente os pobres e os negros, Dalcastagnè percorre um total de 258 romances, publicados entre 1990-2004 pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco.

narrativas (protagonista, coadjuvante ou narrador) e aponta que apenas 13 protagonistas, de um total de 342, tem essa orientação sexual.

Preciso pontuar que, a priori, a autora ignora a identificação de gênero das personagens homossexuais e, conseqüentemente, ao referir-se a elas, engloba gueis e lésbicas no mesmo marcador analítico. Entendo que a homossexualidade e suas implicações políticas no cenário brasileiro se tornaram visíveis em meados dos anos de 1990¹¹ e que a questão trans não esteve em debate até bem pouco tempo, tanto que travestis e mulheres trans estavam incorporadas na categoria gay. No entanto, por se tratar de um estudo localizado no século XXI, promovo uma leitura atualizada de seus apontamentos e acredito que ao não pormenorizar a categoria homossexual em seu mapeamento, a autora revela outras ausências e provoca, acidentalmente, o apagamento da identidade lésbica e das identidades de homens transgêneros homossexuais e mulheres transgêneras lésbicas.

Especificamente no campo da transgeneridade e de outras formas de identificação que rompem com a norma cisgênera, o professor-pesquisador brasileiro Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes realiza, em *Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX*, um percurso crítico-diacrônico sobre protagonistas travestis em romances e novelas publicadas entre as décadas de 1960 e 1980. Ao longo dessa análise, ele identifica uma invisibilidade persistente na produção de narrativas centradas na vivência do corpo travesti e expressa sua esperança de romper “as barreiras do cânone impostas à literatura que tematiza a diversidade sexual, promovendo, assim, outras formas de interpretar nossa produção literária” (Fernandes, 2017, p. 59).

Em um outro momento de seu mapeamento, no entanto, Dalcastagnè opta por apresentar essa distinção com base no sexo biológico (masculino e/ou feminino)¹² e constata um traço estigmatizante:

Homossexuais e bissexuais têm mais chance de serem retratos como sofrendo de alguma doença (12,5% e 15,7%, respectivamente, contra 5,2% dos heterossexuais) [...]. Ainda que não esteja disponível o dado estatístico, a leitura dos romances permite citar a

¹¹ Tal discussão será apresentada, em maior densidade, no tópico 1.2 Performance *marica*, identidade e masculinidade(s): outros modos de ser.

¹² Cito: “Acrescentada a variável sexo, porém, alcança-se um resultado relevante. [...] entre as **homossexuais do sexo feminino**, 40% são protagonistas e 20%, narradoras; e, entre as bissexuais do sexo feminino, temos 40% de protagonistas e 26,7% de narradoras” (Dalcastagnè, 2012, p. 185-186, grifo meu).

aids como responsável, em parte, por esses números, uma vez que a doença é elemento recorrente de um universo ficcional que ainda situa os homossexuais masculinos como “grupo de risco”. A explicação não cobre, porém, as personagens femininas homossexuais e bissexuais, que também apresentam percentuais de doença elevados, ainda que não tanto quanto homossexuais e bissexuais masculinos (Dalcastagnè, 2012, p. 186).

Isto é, ao separar as personagens homossexuais do sexo masculino das do feminino, leia-se, os gueis das lésbicas, relacionando-as ao âmbito da infecção, Dalcastagnè traz à tona a mobilização de um discurso habitual nas produções literárias: o corpo guei visto como doente e, em sua maioria, relacionado ao HIV e à AIDS. Não à toa, Susan Sontag, filósofa, ensaísta, crítica de arte e ativista estadunidense, nos alerta para as metáforas construídas social e artisticamente em torno do corpo doente e a sentença de morte, cuja generalização nas campanhas de saúde pública colocam a doença como um invasor do corpo e da sociedade que deve ser eliminado como um inimigo-estrangeiro, instaurando, assim, a linguagem militar: guerra à pobreza, às drogas, ao câncer e, neste contexto, à infecção e à síndrome da imunodeficiência. Logo, tal metáfora militar provoca uma representação exagerada:

A consequência óbvia de se acreditar que todos(as) aqueles(as) que “abrigam” o vírus acabarão pegando a doença é que aqueles que testam positivo são considerados pessoas com AIDS, quando simplesmente não a têm ... ainda. É apenas uma questão de tempo, como qualquer sentença de morte (Sontag, 1990 [1989], p. 32, tradução minha)¹³.

Nesse contexto, com base nos estudos produzidos por Sontag e demais estudiosos, Marcelo Secron Bessa, professor e crítico literário brasileiro, esclarece que atribuir ou ver as epidemias como castigo e condicioná-las às metáforas, às analogias com outras doenças coletivas, principalmente, como a da peste, “faz com que a epidemia do HIV/AIDS tenha uma história escrita anteriormente, um roteiro a ser seguido e não questionado” (Bessa, 1997, local. 17). Além disso, o autor nos adverte para o fato de que, constantemente, cria-se uma relação entre as epidemias com o *outro* – “o ‘outro’, como um estranho às normas e às condutas morais, sociais

¹³ “The obvious consequence of believing that all those who ‘harbor’ the virus will eventually come down with the illness is that those who test positive for it are regarded as people-with-AIDS, who just don’t have it... yet. It is only a matter of time, like any death sentence” (Sontag, 1990 [1989], p. 32).

e legais de uma comunidade, aproxima-se do ‘estrangeiro’, pois ambos não comungam das mesmas práticas coletivas de um ‘todo’” (Bessa, 1997, local. 18).

Sinalizo que ideológica, linguística e graficamente (sem a indicação da barra em uma função disjuntiva) me refiro ao HIV e à AIDS isoladamente¹⁴, havendo, dessa maneira, a marcação da dupla epidemia e a diferenciação entre a soropositividade e a síndrome clínica, uma vez que, como se sabe, primeiramente ocorre a infecção pelo HIV, podendo não se manifestar durante um longo tempo, e – somente – quando o vírus destrói as células do sistema imunológico, os linfócitos T-CD4+ (conhecidos popularmente apenas como CD4), incapacitando a defesa do organismo e provocando as infecções oportunistas, é que nos referimos à AIDS.

Em um retorno histórico, desde os primeiros casos de AIDS detectados nos Estados Unidos e na África, no início dos anos 80, admitiu-se como hipótese correta a de que sua origem se deu a partir da transmissão de primatas para o homem, dado que seu agente viral possui semelhanças com o vírus da imunodeficiência simiana (SIV). Ainda que sua origem seja um mistério a desvendar, o que não é incógnita e nunca esteve às escuras é a censura, a condenação, o estigma e a exclusão de estratos sociais que foram (e são) vistos como possíveis transmissores do HIV. Como resultado, da origem equivocada do conceito de “grupos de risco” – entre os quais gueis, usuários de drogas, africanos e até moradores de países do terceiro mundo, passaram a fazer parte –, surgiu, entre as décadas de 1980-90, a também equivocada atribuição do HIV e da AIDS aos corpos gueis e a criação dos adjetivos “peste gay” e “câncer gay” no Brasil – ou *peste rosa* e *câncer gay*, em países de fala hispânica. Com tudo, somente diante das pesquisas médico-científicas e em contextos informativos, técnicos, clínicos ou ativistas, entre os anos de 1990 e 2000, compreendeu-se que é o comportamento, e não o pertencimento a um determinado grupo, que expõem, igualmente, qualquer sujeito ao risco de

¹⁴ O movimento que proponho, aqui, é semelhante ao que Bessa realiza em *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. No livro, em questão, o autor sinaliza que essa dupla marcação da epidemia “não serve apenas para diferenciar soropositividade da doença, mas para alertar que, além do grande número de casos de AIDS divulgados (103.262 casos até fevereiro de 1997), há um número alarmante de infecção pelo HIV (calculado em torno de 500 mil a 1 milhão de brasileiros) não incluído no boletim epidemiológico da Divisão de DST/AIDS do Ministério da Saúde” (Bessa, 1997, local. 12). No entanto, sinalizo que distintivamente do apresentado por Bessa, em 1997, o último boletim epidemiológico, divulgado em dezembro de 2024, apresenta – separadamente – o número de casos de HIV e o de casos de AIDS notificados no Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan). Além disso, não faço uso da grafia “HIV/AIDS” por acreditar que tal aplicabilidade disjuntiva se torna paradoxal perante o discurso de evidenciar a diferenciação entre a soropositividade e a síndrome clínica.

infecção e passou a se falar em “populações-chave”, quando se descreve ou destaca certas populações como sendo chave para a epidemia e para a resposta ao HIV, e “comportamento com risco de exposição ao HIV”.

Talvez por tratarem de uma espécie de reprodução do real¹⁵ ou encenação da realidade¹⁶, quer por fazerem parte da camada mais atingida, inicialmente, quer pelo seu passado de exclusão e estigma, a produção artístico-literária latino-americana pós-epidemia do HIV, que tinha sujeitos gueis e/ou bissexuais como protagonistas, quase sempre, os associaram ao HIV e à AIDS – como nas obras: *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), do brasileiro Caio Fernando Abreu; *Antes que anochezca* (1992), do cubano Reinaldo Arenas; *Pájaros de la playa* (1993), do cubano Severo Sarduy; *Salón de Belleza* (1997), do peruano-mexicano Mario Bellatin; *Loco afán. Crónicas de sidario* (1997), do chileno Pedro Lemebel; *Vivir afuera* (1998), do argentino Rodolfo Fogwill. Compreendo, no entanto, que a emergência da epidemia do HIV se configurou, por vezes, como um golpe profundo no processo de politização e aceitação das orientações gueis que, a partir de discursos remanescentes da década de 1970 – amor livre, liberdade sexual e emulação do desejo –, se viu colocada no espaço da ameaça à vida, atrelada à reprodução, família normativa e outros ideais patriarcais. Por conseguinte, muitas dessas produções literárias foram escritas por autores gueis que se viram na contingência de “simbolizar” literariamente algo que, de algum modo, solapava certos desejos de afirmação identitária.

Se no âmbito da produção literária a representação de personagens gueis vivendo com HIV pôde significar um processo de legitimação de identidades plurais, como indica Dalcastagnè (2012), ao nos falar das possibilidades intrínsecas ao gênero romance, Mário César Lugarinho, professor-pesquisador e crítico literário brasileiro, nos lembra que “a crítica literária percebeu que a Literatura era canal, e instituição, de legitimação da produção literária de grupos minoritários” (Lugarinho, 2008). Já Anselmo Peres Alós, outro professor-pesquisador e crítico literário brasileiro, alerta para o fato de que essas relações entre fato e ficção são

¹⁵ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

¹⁶ SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**. Violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2013.

uma das características recorrentes na chamada *literatura de aids*, uma modalidade de produção literária que vem tentando dar significado, isto é, organizar simbolicamente as percepções em torno não apenas da pandemia [sic] de aids como fenômeno social, mas que também tem tentado construir sentidos para as trajetórias de vida de pessoas soropositivas (Alós, 2020, p. 25).

Em contrapartida ao passado de narrativas nas quais a infecção aparece como doença mortal, incurável, surgem, por meio da *escrita de si*, uma parcela de projetos literários sul-americanos contemporâneos que tratam de evidenciar questões que abraçam a experiência contemporânea em deslocamento e as múltiplas formas de afeto nas relações homoeróticas-gueis, não resumindo, exclusivamente, as suas narrativas a uma única temática – a do HIV e da AIDS – e demonstrando que as prerrogativas de solidão, castigo e morte anunciada não fazem mais parte das vivências de corpos **marica**¹⁷.

No limite entre representações e atribuições do HIV e da AIDS, por vezes, exacerbadas e um tanto problemáticas, esta tese, inserida em um quadro teórico de estudos comparativos, disposta em três capítulos, categorizados analiticamente como dois teórico-estruturais e um temático, abarca a utilização do corpo **marica** como dispositivo discursivo¹⁸ que, ao produzir uma *escrita de si*, promove uma discussão a partir de duas tangentes: corpo e infecção, corpo e afeto.

Logo, o *Capítulo 1: Escrita do corpo marica*, essencialmente teórico e dividido nos subcapítulos “O fundamento da autoficção como performance” e “Performance **marica** e masculinidade(s): outros modos de ser”, destina-se a: i) revisitar as relações e limites da *escrita de si* e da *autoficção* na contemporaneidade; ii) promover uma discussão em torno da aproximação entre a escrita autoficcional e a performance; iii) propagar outras formas de masculinidades e performances ligadas

¹⁷ O uso do termo, em questão, enquanto identidade e categoria analítica nessa tese, segue um trajeto epistemológico, de resignificação e decolonização, semelhante ao “abrasileiramento” do termo *gay*. No entanto, nesse caso, ocorre por parte dos estudiosos hispânicos e, sobretudo, latinos. Deste modo, como uma resistência e desestabilização linguístico-cultura, me refiro, a partir desse momento, ao corpo e à identidade guei sempre como **marica**.

¹⁸ Em “Sobre a história da sexualidade, no livro *Microfísica do poder*, Foucault define dispositivo como: [...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo” (Foucault, 1979, p. 244). Com isso, sendo parte de um conceito mais amplo e caro ao pensamento foucaultiano, utilizo a noção de dispositivo discursivo como um desses elementos heterogêneos que, articulado com o poder, regula práticas sociais, produz modos de ser, saber e viver, e “pode aparecer como um programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda” (Foucault, 1979, p. 244).

ao campo do gênero e da sexualidade; e iv) produzir e desenvolver a noção de **escrita do corpo marica**. Para isso, tomando como base o percurso desenvolvido por Diana Klinger (2006), em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), abordo, inicialmente, o sentido filosófico-discursivo de autoria e proponho um diálogo a respeito da *escrita autoficcional* na contemporaneidade¹⁹. Em seguida, desenvolvo criticamente a noção de **escrita do corpo marica** e os outros modos de ser social e literariamente no presente. Assim, terei também como alicerce teórico nomes como Serge Doubrovsky, com *Fils* (1977); Michel Foucault, com *A escrita de si* (1992 [1983]) e *O que é um Autor?* (2009 [1969]).

Na continuação, no *Capítulo 2: Corpo Marica, Memória e Escrita autoficcional*, mobilizo as questões que abarcam a produção da escrita autoficcional. Isso posto, me debruço, inicialmente, em “Produção literária a partir do diagnóstico em Capucho e Pérez”, para o descortinar da produção artístico-literária de Luís Capucho e Pablo Pérez, os pretextos, as tensões e os anseios que envolvem suas histórias, literárias ou não, para em “*Mamãe me adora* e *Querido Nicolás*: outros modos de escrever” operar um estudo que se aprofunde nos processos de autorreferencialidade intrínsecos ao discurso narrativo de seus textos, que são focos literários centrais na composição do *corpus* dessa tese.

Por fim, no *Capítulo 3: Corpo marica, Infecção e Afeto na experiência contemporânea*, realizo uma leitura crítica e comparada das categorias temáticas: infecção e afeto nas relações *maricas* apresentadas nas narrativas do escritor brasileiro, Luís Capucho, e do escritor argentino Pablo Pérez. Com isso, analiso como os autores-personagens das narrativas desenvolvem literariamente uma viagem pelas performances desses sujeitos *maricas* que vivem com HIV nas múltiplas experiências urbanas contemporâneas – sejam elas a do estigma, da terapia antirretroviral (TARV), da sociabilidade de corpos com HIV, das relações sexuais sorodiscordantes, do desejo ou do afeto. Para esse sentido, utilizo os

¹⁹ É importante esclarecer as distinções etimológicas e conceituais entre os termos recorrentes neste estudo: O conceito de *escrita de si* refere-se genericamente à escrita sobre o próprio eu; O termo *autoficção*, cunhado por Serge Doubrovsky, designa textos em que o narrador coincide com o autor e em que há um cruzamento entre ficção e memória. No entanto, nesta tese, opto preferencialmente por *autoficção performática*, proposto por Klinger, ou *escrita de si como performance*, por considerar que essas expressões capturam com maior precisão a dimensão performativa e corporal da escrita, bem como a representação do eu, nas obras estudadas. Ressalto, contudo, que tais escolhas não desrespeitam os termos originais cunhados pelos autores, mas constituem um ajuste terminológico para fins analíticos neste estudo.

estudos de Michel Foucault (1984), Susan Sontag (1990 [1989]), Marcelo Secron Bessa (1997), Baruch de Spinoza (2009), Ligia Gonçalves Diniz (2016), Paul B. Preciado (2018), entre outros, como base teórica necessária para a leitura crítica que desenvolvo.

Destarte, sinalizo que, eventualmente, será significativo recorrer às obras *Cinema Orly* (1999) e *Rato* (2007), do autor brasileiro, e *Un año sin amor* (1998) e *El mendigo chupapijas* (2005), do autor argentino, em momentos de ilustração comparativa, para operar, em conjunto com as produções teóricas de autores como Foucault (1988 [1976]), Sontag (1990 [1989]) e Pollak (2018 [1990]), uma crítica à condição comumente estigmatizada dos poucos protagonistas *maricas* que vivem com HIV nas narrativas brasileiras e argentinas, na medida em que, por meio da *escrita de si*, Luís Capucho e Pablo Pérez redirecionam a discussão para um lugar além da obscuridade e da sentença de morte que recaem sobre estes corpos.

À vista disso, pretendo ampliar a noção de *escrita de si como performance* (Kingler, 2008), para, assim, defender a tese de que, especificamente, **a escrita do corpo marica**, no século XXI, se constrói através de performances libertadoras ligadas ao campo da sexualidade que atravessam a infecção e visam, para além do “cuidado de si”, ressignificar o corpo que vive com HIV e demonstrar relações entre o corpo infectado com a escrita e o afeto.

CAPÍTULO 1: ESCRITA DO CORPO *MARICA*

A superioridade de veado que há nas bichas tem tanta determinação que, a despeito de ter sido sempre ensinado que somos homens, deseducadamente nos tornamos maricas. A verdade é só uma casca, por dentro é a evolução de um caos. Nunca consegui entender por quê, se a vida é tão maluca, somos tão derrotados somente à custa de sermos veados (Capucho, 2007).

Em uma entrevista concebida no 10º Encontro Internacional Conexões Itaú Cultural, em novembro de 2017, a professora-pesquisadora de Teoria da Literatura na Universidade Federal Fluminense e crítica literária argentina, Diana Klinger, relata que, após a leitura de alguns romances publicados no início dos anos 2000 – em especial *Nove noites*, de Bernardo Carvalho –, percebeu “uma espécie de virada na literatura” latino-americana. Se antes, na tentativa ou necessidade de compreender a nossa identidade, havia uma tendência de representação do *outro* (culturalmente afastado), agora os autores dessas narrativas, aproximando-se da antropologia pós-moderna ou pós-estruturalista, também se voltam “autocriticamente sobre si”. Klinger ressalta, então, que o “retorno do autor” ou a presença do autor no texto, o falar de si, se torna uma “marca da época” na ficção contemporânea.

Essa contraposição entre a presença do autor ou sua ausência na ficção contemporânea pode ser vista em sua tese – *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006). Assim, a pesquisadora se propõe não somente investigar a ideia de representação de *outridades* no sentido político e artístico, mas também decide analisar a presença da primeira pessoa nas ficções contemporâneas latino-americanas e suas marcas autobiográficas, as quais são responsáveis pelo rompimento da interface realidade-ficção:

é precisamente essa transgressão do “pacto ficcional”, em textos que – no entanto – continuam sendo ficções o que os torna tão instigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes romances problematizam a ideia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre “fato” e “ficção” (Klinger, 2006, p. 11).

A ruptura dessa oposição e/ou binarismo realidade-ficção, percebido por Klinger como uma das marcas da literatura latino-americana do século XXI, também é notado por Josefina Ludmer, crítica literária e ensaísta argentina, ao nos direcionar para uma reflexão em torno das mudanças nos modos de produção e circulação do livro na contemporaneidade, cujas funções incluem os novos modos de ler e o crescimento desses textos literários que, a partir da necessidade de “fabricar um presente”, questionam o que é realidade e ficção. Com isso, a autora nos diz, em *Literaturas postautónomas* (2007)¹, que essas escrituras contemporâneas se configuram a partir de dois postulados: i) “lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]” (Ludmer, 2007)²; e ii) “la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y [...] la ficción es la realidad” (Ludmer, 2007)³. Desse modo, essas escrituras do presente reformulam a “realidade”, mimetizada na ficção latino-americana do século XIX e XX, e apresentam uma realidade cotidiana, uma realidade de “*la gente*”, a partir dos testemunhos, das autobiografias, das reportagens, das crônicas, uma vez que “no se oponen ‘sujeto’ y ‘realidad’ histórica. Y tampoco ‘literatura’ e ‘historia’, ficción y realidad. En la realidad cotidiana todo es realidad” (Ludmer, 2007)⁴.

Pontuo, também, que Ludmer percebe na literatura latino-americana dos anos 2000 um modo de pensar ou imaginar em fusão e em sincronia. Me interessa, particularmente, esse modo de pensar em fusão que ela apresenta em *Notas para literaturas posautónomas III* (2010). Nessas notas, os instrumentos conceituais que antes se apresentavam opostos uns aos outros, estão – agora – em uma completa fusão: “un polo se come al otro, la ficción se come la realidad. En realidad la ficción

¹ A critério de esclarecimento e na tentativa de não propagar informações desencontradas, ressalto que, em uma nota disponível em *Literaturas postautónomas 2.0*, Josefina Ludmer explica que a versão 1.0 desse texto circulou na internet a partir de dezembro de 2006. No entanto, uma nova versão – nas palavras dela, uma versão 2.0 –, escrita em maio de 2007, foi publicada em “Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura”, Nº 17, em julho de 2007, com o título *Literaturas postautónomas*. Por sua vez, o mesmo texto publicado na Ciberletras é publicado em Propuesta Educativa, em 2009, com o grifo 2.0 em seu título.

² “o cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário)” (Ludmer, 2007, tradução minha).

³ “a realidade (se pensada a partir os meios que a constituiriam constantemente) é ficção e [...] a ficção é a realidade” (Ludmer, 2007, tradução minha).

⁴ “não se opõe ‘sujeito’ e ‘realidade’ histórica. E tampouco, ‘literatura’ e ‘história’, ficção e realidade. Na realidade cotidiana tudo é realidade” (Ludmer, 2007, tradução minha)

cambia de estatuto porque abarca la realidad hasta confundirse con ella”⁵ (Ludmer, 2010).

Em um retorno aos estudos de Klinger, com os objetivos traçados, essa autora se debruça para a *escrita de si* e percorre suas inúmeras possibilidades – da literatura autobiográfica do século passado até os textos literários (e não literários) do presente –, já que para ela, a própria experiência do autor não destoa da espetacularização do sujeito na sociedade contemporânea. Em razão disso, Klinger identifica a *escrita de si* em três momentos da história latino-americana: i) na formação da identidade nacional, com as memórias e os diários de Generais, Coronéis e Presidentes argentinos, por exemplo; ii) nos anos de transição de ditaduras para governos democráticos dos países do Cone Sul, com relatos testemunhais dos jovens políticos e/ou exilados nas décadas de 1970-80; e iii) na indagação de um eu, que segundo a estudiosa, “a princípio, parece ligado ao narcisismo midiático contemporâneo” (Klinger, 2006, p. 23). Ainda em seu texto, Klinger alerta para o fato de que, dentro do contexto latino-americano, “cada *narrativa de si* se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na auto-indagação, ou na restauração da memória coletiva” (Klinger, 2006, p. 24).

Os apontamentos realizados por Klinger e Ludmer inserem a escrita do século XXI latino-americana dentro de um cenário específico, no qual a relação estabelecida entre a produção literária é fortemente impactada pelo avanço da cultura midiática. Diante disso, notamos hoje

uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico. Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas *vivenciais*, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e *ods* [sic] testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality shows*; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à

⁵ “um polo come o outro, a ficção come a realidade. Em realidade, a ficção muda de estatuto porque abrange a realidade até se confundir com ela” (Ludmer, 2010, tradução minha).

narração auto-referente [sic] nas discussões teóricas e epistemológicas (Klinger, 2006, p. 20).

Percebo, com base nos estudos das duas professoras-pesquisadoras argentinas, Klinger e Ludmer, três dinâmicas na literatura latino-americana do século XXI: i) a mudança nos modos de produção, circulação e leitura de textos literários que são influenciados por práticas contemporâneas de exposição de si – a exemplo *blogs*, *talk shows*, *reality shows*; ii) o surgimento de uma produção literária que, ao voltar-se para si, descortina uma realidade menos marcada pela História e mais preocupada em (re)produzir um retrato local de certos territórios e de determinados sujeitos; e iii) a ruptura de critérios ou categorias – como autor, estilo, escritura, sentido, gênero – que acabam por reestruturar, de modo consistente, o estatuto da literatura.

1.1 O fundamento da autoficção como performance

Na zona flutuante da escrita memorialística, a utilização de sinônimos como “‘narrativas de vida’, ‘espaço (auto)biográfico’, ‘auto/biografia’, ‘escritas do eu’, ‘escritas de si’ [...]” (Pace, 2012, p. 47) surgem como uma estratégia para criar no texto, seja literário ou científico, uma oportunidade de autorrepresentação. Como gênero literário, no entanto, vemos a categorização desses textos como literatura de testemunho, literatura verdade, relato, romance epistolar, autobiografia, autoficção.

Na tentativa de compreender, em “O que é o autor?” (2009 [1969])⁶, quem é o sujeito da escrita e sua relação com o texto, Michel Foucault, filósofo e teórico social francês, lança uma série de questões que reverberam no exercício e/ou na prática de escrita, na compreensão do que é a obra e, obviamente, o que é o autor e sua mortalidade ou imortalidade. Ainda que seu texto tenha sido formulado a partir da afirmação de Samuel Beckett em *Esperando Godot*⁷, Foucault desenvolve a ideia de *desaparecimento/apagamento do autor*⁸, compreendida como o declínio da entidade

⁶ Sempre que indicadas entre colchetes, as datas designaram o ano da publicação original das obras. No entanto, nas seguintes citações serão sinalizadas apenas as datas das edições consultadas.

⁷ “A formulação do tema pelo qual gostaria de começar, eu a tomei emprestado de Beckett: ‘Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.’” (Foucault, 2009, p. 267-268).

⁸ Foucault coloca que “esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de

autor e como fonte de verdade e sentido, e nota certa impossibilidade de descartar essa categoria, já que, sem ele, o conceito de obra inexistiria, revelando que:

o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso [...] se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status (Foucault, 2009, p. 274).

Ao constatar que o nome do autor permite delimitar, agrupar, relacionar e até opor todos esses textos entre si, o filósofo francês reforça a importância do status do autor e mostra que o seu nome não inclui exclusivamente uma função indicadora e discursiva na literatura, susceptível a regular a circulação, o valor e até a recepção dos textos, como também uma descritiva: a *função autor*. Se para Foucault, nas palavras de Klinger, “o vazio deixado pela ‘morte do autor’ é preenchido pela categoria ‘função autor’ que se constrói em diálogo com a obra” (Klinger, 2006, p. 34), para a estudiosa, “na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função” (Klinger, 2006, p. 35), uma vez que esse *retorno do autor* se configura como uma das estratégias midiáticas do sujeito contemporâneo.

Por sua vez, em um retorno à antiguidade clássica greco-romana, Foucault (1992 [1983]) lê a *escrita de si* como um modo de subjetivação, revelando processos de autoconhecimento e estabelecendo, também, relação entre o sujeito e sua escrita. Nesse sentido, *a escrita de si* se articularia com o cuidado de si, dado que “em torno dos cuidados consigo toda uma atividade de palavra e de escrita se desenvolveu, na qual se ligam o trabalho de si para consigo e a comunicação com outrem” (Foucault, 1985 [1984], p. 57). Desse modo, a escrita foi caracterizada como um autoexame, ao tratar-se de uma atividade vinculada à memorização. A saber, com seu deslocamento teórico, Foucault evidencia que, seja nos *hypomnemata*, na notação monástica ou nas cartas epistolares, a narrativa de si permite apropriar-se da ação racional “de um ‘já dito’ fragmentário e escolhido” e do libertar “da alma os movimentos mais ocultos” (Foucault, 1992, p. 160) para olhar através de outrem a si próprio.

matar, de ser assassina do seu autor” (Foucault, 2009 [1969], p. 268-269), dessa forma, existe nesse conceito de *desaparecimento/apagamento do autor* ecos de “A morte do autor” (2004 [1968]), de Roland Barthes. Esse vínculo também é percebido e descrito em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), de Diana Klinger.

Compreendendo a *escrita de si* como um termo guarda-chuva em cujo entorno estão circunscritos vários tipos de escrita memorialista, Sergue Doubrovsky (1977), crítico e romancista francês, sugere que o caráter autorreferencial e autoanalítico presente na *autoficção* retoma um lugar do escrever sua história com as próprias mãos. Com a intenção de demonstrar as diferenças entre autobiografia, na concepção de Jean Starobinski, e a sua noção de *autoficção*, criada para descrever seu próprio livro *Fils*, o autor a define como uma espécie de variação pós-moderna da autobiografia e descreve: “A autobiografia clássica [...] é a biografia de uma pessoa feita por ela mesma. Ela será, portanto, cronológica e lógica, e se esforçará [...] para seguir o curso de uma vida”. Entretanto, aponta que “meu modo ou modelo narrativo passou da HISTÓRIA para o ROMANCE. A própria concepção do sujeito mudou. De unidade através da narrativa, ele se tornou quebrado, dividido, fragmentado, em caso extremo, incoerente (Doubrovsky, 2011, p. 22)⁹. Desse modo, para o criador do neologismo, todo contar de si é ficcionalizante e a escrita autoficcional é uma escrita que oscila entre o autor e o outro ficcional.

Operando um retorno às discussões presente em *Escritas de si, escritas do outro* (2006), ao analisar as reflexões de Philippe Lejeune e Leonor Arfuch, Klinger nos lembra: i) das particularidades da autobiografia e, especialmente, do papel do pacto de referencialidade construído entre o autor e o leitor/receptor de seu texto — uma referencialidade que, conforme Lejeune apontou em *Le Pacte Autobiographique* (1975), já não depende necessariamente de comprovações externas ao texto; e ii) da inserção, realizada por Leonor Arfuch, em *El espacio biográfico* (2005 [2002]), do discurso narrado dentro de um espaço constituído por um valor autobiográfico capaz de permitir “as diversas focalizações provenientes do registro referencial e ficcional num sistema compatível de crenças” (Klinger, 2006, p. 46). Em contrapartida, a professora-pesquisadora argentina mostra que a autoficção, como gênero literário, se insere dentro de uma perspectiva de contraversão, já que, ao mesmo tempo, faz parte do amplo campo de *escritas de si* e da “‘constelação autobiográfica’: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu” (Klinger, 2006, p. 41). Logo, se

a autobiografia se desenvolve como correlato do individualismo burguês, que desemboca posteriormente “no beco sem saída do

⁹ Tradução realizada por Anna Fäedrich, em *Autoficção: um percurso teórico*.

narcisismo”; a auto-ficção [sic] – tal como a definiremos aqui – surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele (Klinger, 2006, p. 47).

Para além da evidente influência das práticas contemporâneas de exposição de si e da sociedade midiática do presente, Klinger é categórica ao apresentar as especificidades da autoficção, ela: i) é capaz de dar conta do “retorno do autor”; ii) participa da criação do “mito do escritor” – essa “figura que se situa no interstício entre a ‘mentira’ e a ‘confissão’” (Klinger, 2006, p. 55); iii) produz um “efeito de real” – “quebra com a ficcionalidade e aponta para um além da ficção” (Klinger, 2006, p. 48); iv) evoca a possibilidade de identificação de nomes entre autor, narrador e personagem no texto literário; e v) reconfigura a subjetividade contemporânea.

Para além de todas essas especificidades, a professora-pesquisadora argentina traz, também, como hipótese de seu estudo uma aproximação da escrita autoficcional com a *performance*. De toda forma, o teatrólogo americano Marvin Carlson, adotando-a como “um conceito contestado na sua essência” (Carlson, 2011, p. 28), busca trazer um panorama geral e histórico de seus conceitos dissonantes de performance. No breve texto, o autor indaga sobre o que torna performativa a arte performática e, assim, vai ao encontro de três noções: a i) mais tradicional, se trata de um tipo de atividade, próxima ao teatro, de exibição pública de competências específicas, com “história viva” e um comportamento reconstruído por parte do *performer*; a ii) se refere a representação de papéis sociais, uma vez que “todos nós, num dado momento, temos consciência de estarmos socialmente a ‘representar um papel’” o que, como consequência, “possibilita que todas as actividades humanas possam ser potencialmente consideradas como *performance* ou, pelo menos, todas as actividades praticadas com consciência de si próprias” (Carlson, 2011, p. 27); e a iii) que não está ligada à exibição de competências ou à execução de um padrão de comportamento, mas sim à um padrão de sucesso julgada pelo observador, lida, por vezes, como uma atitude não vivida realmente ou não-humana, a citar: a performance de um carro, de um aluno na escola, ou em uma prática sexual. No entanto, desperta meu interesse a forma como ele pormenoriza a conceituação do etnolinguista Richard Bauman:

toda a *performance* envolve uma consciência da duplicidade, através da qual a própria execução de uma acção é comparada mentalmente

com um modelo potencial, ideal, ou um original memorizado dessa acção. Normalmente, esta comparação é feita por um observador da acção – o público do teatro, o professor, o cientista – mas o cerne da questão é a dupla consciência e não a observação externa. [...] *Performance* é sempre *performance para* alguém, para um público que a reconhece e a valida como *performance*, mesmo quando, como por vezes acontece, esse público é a própria pessoa (Carlson, 2011, p. 29).

Com efeito, “a metáfora da teatralidade deslocou-se da esfera das artes para quase todos os aspectos da vida moderna, numa tentativa de compreender a nossa condição e as nossas actividades” (Carlson, 2011, p. 30) e a *performance*, em uma perspectiva ampliada, passou a desafiar, crítica e sistematicamente, as fronteiras entre o público e o privado, o individual e o coletivo, o corpo e o espaço, questionando, por vezes, normas sociais, culturais, políticas e/ou da natureza da arte em si.

Semelhante a Carlson e Bauman, que sinalizam para a duplicidade do *performer*, Klinger afirma que “o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*” (Klinger, 2006, p. 58). Também análogo ao que ocorre na *performance*, sendo o autor na autoficção o “resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’” (Klinger, 2006, p. 59), há a desnaturalização desse sujeito “modelo” no espectro da autoria artística. Em outras palavras, ambas, *performance* e autoficção, promovem a desconstrução da imagem do artista-autoral, ator ou autor, já que “se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo da escrita” (Klinger, 2008, p. 26). A partir de tal aproximação, a autora repensa o papel do autor e dos processos de construção de subjetividade e escrita através da autoficção e, sob os conceitos de *performance* artística e de *performatividade* de gênero (Butler, 2003 [1990]), constrói a noção de *autoficção como uma forma de performance* (2006) ou *escrita de si como performance* (2008).

Preciso ressaltar que, em realidade, o percurso teórico-crítico que Klinger faz não se limita ao seu início com Foucault e término com Doubrovsky, a autora cita uma série de outros estudiosos – a exemplo, Roland Barthes (2004 [1968]); Daniel Link (2002); Judith Okely (1995); Hal Foster 2001 [1996]; Paul de Man (1979); Nicolás Rosa (1990); Philippe Lejeune (1975, 1980); Luiz Costa Lima (1986); Leonor

Arfuch (2005 [2002]); Philippe Gasparini (2004); Jacques Lecarme (1994), entre outros – que falam sobre a morte do autor; o retorno do autor; a escrita de si; a autobiografia; a autoficção e a etnografia para construir sua tese. Contudo, percebo que os estudos de Foucault, Lejeune, Arfuch e Doubrovsky são o alicerce para sua pesquisa, uma vez que, a meu ver, esses quatro estudiosos são debatidos em mais profundidade. Dessa forma, apresento o percurso feito pela professora-pesquisadora, mas, em paralelo, sinalizo que não se trata de uma reprodução, dado que me aprofundo somente nas discussões levantadas pelos autores que corroboram com o pensamento que desenvolvo em torno da escrita de si autoficcional e sua relação com a *performance*.

Percebendo que as noções de escrita de si, do que é “autor”, e, sobretudo, da autoficção nos moldes clássicos não são mais eficazes para uma produção artístico-literária memorialista na contemporaneidade, Klinger considera que há, na atualidade, uma *autoficção* que é, em seu cerne, performática. Com isso, e em resumo, compreendo-a a partir de duas particularidades: i) “a auto-ficção [sic] se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (Klinger, 2006, p. 24); ii) “a auto-ficção [sic] é capaz de dar conta do retorno do autor pois ele problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional” (Klinger, 2006, p. 39-40). Desse modo, após revisitar (alguns/algumas) termos/noções-chave para a *escrita de si* e para a *autoficção*, me debruço, deste momento em diante, sobre a noção de ***escrita do corpo marica***, que pretendo construir, ao localizar a *autoficção como uma forma de performance* (Klinger, 2006) dentro de um grupo/estrato social e de uma produção artístico-literária: homens *maricas* que vivem com HIV e a produção literária homoerótica de autores que vivem com HIV.

1.2 Performance *marica*, identidade e masculinidade(s): outros modos de ser

Na concepção da *autoficção como performance*, Diana Klinger questiona, com extrema convicção, certas características da categoria autor – como o lugar, o status, a morte, o retorno, a performance e sua performatividade – dentro do texto literário. Todas essas interrogações apontam para uma produção artístico-literária influenciada por práticas de exposição de si dentro de um cenário latino-americano e

atual, dos anos 2000 em diante. Entretanto, dentre essas interrogações, noto a ausência das categorias identitárias de gênero e sexualidade, especificamente, mas também as de raça e classe, na construção de uma autoficção performática na contemporaneidade. A priori, essa ausência é percebida pelo olhar da recepção crítica, observado no mapeamento feito por Dalcastagnè (2012) e ressaltado por Fernandes (2017), mas acredito que ela reflete outras ausências estruturais mais profundas – como a escassez de personagens que incorporem essas identidades e, sobretudo no caso da autoficção, a (auto)representação desses sujeitos na própria produção literária. Ou seja, não se trata apenas de uma falha na crítica ou na circulação das obras, mas da marginalização histórica de corpos marginalizados/minorizados enquanto produtores de discurso e de estética.

Dessa forma, promovendo uma ampliação das categorizações teóricas criadas pela crítica literária argentina, Klinger, que se encarcera na autoria a partir de uma única subjetividade – uma vez que utiliza o masculino, autor pelo todo, sem a flexão para o feminino¹⁰ – procuro construir um pensamento crítico a partir das performances ligadas ao campo da (homo)sexualidade e da (homo)textualidade que atravessam o corpo que vive com HIV, nas narrativas em tela, exteriorizando através de seus corpos em deslocamento as múltiplas relações com o afeto, e apresento, desse momento em diante, uma série de discussões a respeito dos processos de reconfiguração da(s) masculinidade(s) no âmbito histórico, social e artístico no século XXI.

Publicado no começo do século XXI, *O homem que amava rapazes* (2002), de Denilson Lopes, professor-pesquisador e ensaísta brasileiro, traz nas primeiras linhas de “Escritor, gay”, primeiro capítulo do livro, a afirmativa de que

Se o século XX foi o século das mulheres, o que não quer dizer que não haja muito ainda por avançar em matéria de conquista de direitos e valores, o século XXI bem pode ser aquele em que a homossexualidade se institucionaliza e se estabiliza socialmente (Lopes, 2002, p. 19).

Tal declaração surge a partir de um cenário de politização das demandas do movimento guei nos anos de 1990 – entendido, nesse momento, como um coletivo que abarcava outras sexualidades e gêneros não normativos –, motivado pelo

¹⁰ Preciso pontuar que quando estiver fazendo referência aos estudos de Klinger seguirei com a mesma forma de menção, autor pelo todo.

projeto de união civil entre pessoas do mesmo sexo, apresentado, naquela época, pela deputada federal Marta Suplicy¹¹. O autor ainda cita como exemplos dessas politizações: a criação da Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis (ABGLT), em 2000; e a difusão das Paradas do orgulho gay, atualmente conhecidas como Parada do orgulho LGBT (e seus derivados: LGBT+, LGBTQIA+, LGBTQi+, etc.), em todo o Brasil. Como reflexo desse cenário, também na década de 1990, os Estudos Gays e Lésbicos se organizam no campo universitário, especialmente na área de estudos interdisciplinares sobre a homossexualidade.

Mesmo que a intenção de Lopes seja menos a de apresentar um levantamento histórico dos estudos sobre essa (homo)sexualidade e mais a de, por meio de uma perspectiva autobiográfica, “saber como a arte pode contribuir para uma visão mais sutil das relações afetivas entre homens” e “como a discussão sobre a homossexualidade [...] pode contribuir para a compreensão da arte contemporânea” (Lopes, 2002, p. 20)¹², ele acaba por expor, na medida em que tenta situar seus leitores aos contextos apresentados, um breve diálogo histórico entre a produção científico-acadêmica estadunidense e brasileira.

O primeiro dado histórico-acadêmico trazido por ele é de que os Estudos Gays e Lésbicos emergem nos anos de 1970, nas universidades norte-americanas, a partir da militância política de movimentos minoritários e da política de identidades. Assim, contrariando os pesquisadores defensores dos discursos acadêmicos e do afastamento da universidade do cotidiano social, a politização das universidades e o aparecimento dessa nova área de estudo ocorre como resposta à politização de

¹¹ Para conhecimento, o projeto de lei apresentado pela deputada teve, em 2011, seu reconhecimento pelo Supremo Tribunal Federal (STF). No entanto, recentemente, a Comissão de Previdência, Assistência Social, Infância, Adolescência e Família da Câmara dos Deputados, tendo como relator o deputado Pastor Eurico (PL-PE), aprovou o projeto de lei 5167/09 que tem como objetivo proibir a equiparação dessas relações entre pessoas do mesmo sexo como casamento ou como entidade familiar.

¹² Na citação, em questão, Lopes se mostra aberto a investigar também “sobre o *travestimento*” (Lopes, 2002, p. 20, grifo meu). Ainda que o autor não deixe claro o porquê do uso de tal palavra, opto por realizar sua supressão textual, uma vez que entendo que tal termo pode carregar problemáticas muito maiores e intrínsecas à identidade travesti e que não se relacionam em um cenário de discussões sobre a identidade guei. Aproveito para citar o texto “*Travesti*” *não se traduz!* (2017), e o livro *Pedagogias das Travestilidades* (2022), da educadora, ativista, pedagoga e mestrandia em Educação (Sociologia da Educação), pela Universidade de São Paulo, Maria Clara Araújo dos Passos. No texto sugerido, Passos orienta Linn da Quebrada, multiartista travesti brasileira, sobre a nacionalidade da identidade travesti e, sobretudo, por essa identidade não se resumir, nem se traduzir, a qualquer outro termo linguístico, já que “it carries a symbology, a representation, a social role, a specific social place in Brazil” (Passos, 2017). Como referência adicional, Kalyinka Oliveira Feliciano, por sua vez, nos diz, em *Orgulho de ser travesti: A Ressignificação da identidade social travesti como estratégia de resistência*, que “a travesti é uma identidade de gênero feminina latino-americana” (Feliciano, 2023, p. 127).

certas camadas/estratos da sociedade. Com foco na relação entre homossexualidade e universidade, o autor menciona que:

Num primeiro momento foi fundamental um esforço de recuperação da homossexualidade na história, como uma voz esquecida, um tabu triplamente negado no século XIX pelo catolicismo (pecado), pela ciência (patologia) e pelo Estado (crime). Tratava-se de afirmar os afetos entre pessoas do mesmo sexo, como experiência comum na história da humanidade, empenho complementar aos estudos socioantropológicos de mapeamento da sociedade contemporânea (Lopes, 2002, p. 21).

O dito por Lopes indica a necessidade, existente naquele momento, de resgatar e reconhecer a presença histórica da homossexualidade para além dos tabus, legitimando e a naturalizando os vínculos homoafetivos como uma experiência humana comum e constante ao longo do tempo. A saber, tais premissas de pecado, patologia e crime foram categorias amplamente analisadas por Foucault, em *História da sexualidade I: A vontade de saber* (1988), ao referir-se ao regime de poder-saber e os efeitos das “técnicas polimorfas do poder” presentes nos três últimos séculos (XVII, XVIII, XIX) que regularam, através de práticas discursivas e de instituições (como a Medicina, o Direito e a Igreja), sujeitos e modos de subjetivação.

Em seguida, como crítica a estes estudos de recuperação histórica, relata, que ainda nos anos 70, se inicia, com o Estruturalismo, a necessidade de falar e, sobretudo, de estudar a respeito de uma *homotextualidade* e, em função disso, há, também, a politização da teoria. Por conseguinte, citando Pierre Bourdieu, os Estudos Gays e Lésbicos são institucionalizados na universidade adquirindo um “campo social e intelectual” (Lopes, 2002, p. 22). Isto é, ganha-se *status* científico e adquire-se “revista, linhas de pesquisas, programas, centros de estudos, encontros, congressos etc.” (Lopes, 2002, p. 22) como fomento para essas pesquisas e suas exposições.

Com a intensa propagação de uma identidade guei e lésbica cristalizada – homem/mulher cis, branco/branca, de classe média, jovem e saudável – na sociedade norte-americana e o desaparecimento de outras identidades, cenas e

subculturas, o professor-pesquisador brasileiro ressalta o nascimento dos Estudos *Queer*¹³, nos anos de 1980. Para ele,

a posição queer positiviza uma ofensa, busca maior fluidez sem despolitização de sujeitos cada vez mais marcados por hibridismos culturais, evitando leituras monumentalizadoras e não raramente desmobiizadoras do ponto de vista social que, com justificativa de buscar as ambigüidades do sujeito contemporâneo, só reafirmam discursos individualistas e/ou eurocêtricos, como poderia ser entendido o pós-gay (Lopes, 2002, p. 23)

É na emergência de uma produção intelectual-científica feita por, para e sobre um grupo minoritário socialmente, compreendendo, sobretudo, os outros tipos de intersecções ligadas a uma identidade guei cada dia menos homogeneizada que a universidade e a pesquisa se democratizam e se mostra possível estudar/investigar outros modos de ser, escrever, viver, sentir e produzir.

Convém, antes de maiores aprofundamentos nos estudos sobre a homotextualidade, observar que embora o termo *queer* tenha nascido como reapropriação política nos EUA, sua transposição para a América Latina encontra certos limites linguísticos, geopolíticos e epistêmicos. A exemplo, o antropólogo, professor e escritor brasileiro, Pedro Paulo Gomes Pereira, problematiza em “Queer nos trópicos”:

A própria persistência do termo em inglês sinalizaria uma geopolítica do conhecimento na qual uns formulam e outros aplicam as teorias? E como traduzir a expressão *queer*? Haveria possibilidade de o *gesto político queer* abrir-se para saberes-outros ou estaríamos presos dentro de um pensamento sem que nada de novo possamos propor ou vislumbrar? (Pereira, 2012, p. 375).

Tal questionamento, que surge também com advertência, mostra, especificamente no que se refere a adoção de uma teoria *queer* – escrita em inglês – e, até mesmo, de uma identidade nos moldes norte-americanos, que manter o Norte no centro da produção de conhecimento e o Sul como mero reprodutor de teorias pode reforçar a lógica centro–periferia. Na mesma direção, Larissa Pelúcio, cientista social e escritora brasileira, observa que não se trata apenas de importar

¹³ Com o objetivo de permanecer com a decolonização e desestabilização da teoria (e da língua), opto por referir-me, desse momento em diante, aos Estudos Queer de modo abrigado: *Cuir*.

um conceito estrangeiro, mas de abrigará-lo ou latinizá-lo, reinventando-o a partir das margens e dos contextos locais. Assim:

Quando falo em teoria cu, mais que uma tradução para o queer, talvez eu esteja querendo inventar uma tradição para nossos saberes de cucarachas. Tentativa de evidenciar nossa antropofagia, a partir da ênfase estrutural entre boca e ânus, entre ânus e produção marginal (Pelúcio, 2014, p. 18).

Ainda em seu texto, “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?”, a estudiosa ressalta que, ao chegar no Brasil, a palavra *queer* perdeu seu caráter ofensivo e político que tinha no inglês, tornando-se um termo assepsiado, “quase um afago, nunca uma ofensa” (Pelúcio, 2014, p. 04), e perdendo o gesto de reapropiação subversiva, que era parte do projeto original. Nesse sentido, adotar *cuir*, *cuier* ou *teoria cu*, não é apenas uma escolha terminológica, mas uma aposta metodológica e política que reinventa o conceito desde a experiência LGBTQIAPN+ do Sul para pensar como produzir saberes que emergem de nossos próprios corpos.

Localizando, agora, seu discurso no Brasil, Lopes menciona que é possível encontrar trabalhos com a temática da homossexualidade na metade do século XX, a datar de 1970, mas o que permite seu desenvolvimento são, assim como nos Estados Unidos, as conquistas do movimento guei – como: a homossexualidade deixando de ser considerada como doença, pelo Conselho Federal de Medicina, em 1985; a proibição de terapias de “cura” homossexual pelo Conselho Federal de Psicologia, em 1999; a demanda social com implicações jurídicas que previa leis que contra a discriminação por orientação sexual; e o atravessamento e a articulação entre universidade e sociedade – ou seja, “uma trajetória dos estudos e movimentos gays no Brasil” (Lopes, 2002, p. 25). Nesse momento, cita algumas pesquisas, no campo da antropologia, que buscaram estudar desde obras literárias a práticas coletivas ligadas à cultura e homossexualidade, reduzindo (ou tentando reduzir) preconceitos médicos, jurídicos e religiosos, a exemplo: *Além do Carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (1999) de James Green; e *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* (2000), de João Silvério Trevisan.

Mário César Lugarinho, por outro lado, ressalta, que, no Brasil, essa politização na esfera artística acontece somente após o “nascimento” da Literatura

Nacional e das reivindicações da comunidade letrada da nação, uma vez que mesmo com a Semana de Arte Moderna de 1922 e a Geração de 1930, “os pressupostos pouco se modificaram, tendo sido apenas alargada e problematizada a sempre nacional constituição identitária” (Lugarinho, 2008). Além do mais, as comunidades e/ou identidades particulares – inseridas no espectro da classe social, raça, gênero, sexualidade, origem e pertencimento territorial – tiveram suas existências legitimadas. Em resumo, essas comunidades e/ou identidades étnicas, sexuais ou locais, e suas produções, surgem em oposição a constituição identitária nacional.

Ainda no texto em questão, que acaba por realizar uma revisão histórico-literária da relação entre Teoria Literária e Estudos Gays e Lésbicos no Brasil, Lugarinho problematiza a identidade guei nacional, tanto no âmbito social quanto no literário. De modo que, seguindo o estudo da posição do artista, da configuração da obra, do público e da função social do escritor, proposto pelo sociólogo e crítico literário brasileiro Antônio Cândido, passa a pensar na construção de um tipo de literatura menos preocupada com a recuperação e/ou representação da identidade guei e mais interessada na subjetividade dessa identidade: a “literatura de subjetivação gay” – a qual “romperia com estereótipos e contornaria de modo eficiente a identidade homossexual” e configuraria “alguma forma de individualização e, por conseguinte, subjetivação ao homossexual” (Lugarinho, 2008).

Dentro do universo da subjetivação de homens que se relacionam afetiva e sexualmente com outros homens algumas particularidades são comumente marginalizadas/minorizadas – até mesmo pelo próprio coletivo. Não à toa, é possível perceber o retrato de sujeitos gueis que performam feminilidades de modo caricatural e estereotipado nas produções artísticas e o subjugamento desses mesmos sujeitos no âmbito social. Diante disso, Murillo Nonato¹⁴, jornalista e cientista social brasileiro, realiza uma discussão em torno da *performatividade* do gênero masculino “nas feições e nos ataques das afeminadas de Salvador” (Nonato, 2020, p. 13) e, logo na introdução do livro, declara:

¹⁴ O livro *Vivências Afeminadas* é fruto da pesquisa de mestrado, *Problemas de gênero de um gay afeminado* (2017), de Murillo Nascimento Nonato, orientado por Leandro Colling, coordenador do Núcleo de Cultura e Sexualidade (NuCuS), da Universidade Federal da Bahia.

As pessoas afeminadas são vistas, frequentemente, no imaginário popular, como sujeitos que incorporam uma masculinidade defeituosa e, não raro, ao caminhar pelas ruas, geram pane nos esquemas mentais das pessoas porque impossibilitam uma identificação automática de sua performatividade dentro do binarismo de gênero. Essa confusão é provocada pelo fato das pessoas afeminadas reproduzirem, em seus corpos, comportamentos femininos e masculinos que ocasionam, no olhar do outro, a sensação de incerteza e desacordo com as normas (Nonato, 2020, p. 15).

Sua alegação tem como fundamento a ideia de que a identidade original ou primária do gênero, ou para usar as terminologias de Judith Butler: “a realidade do gênero” (Butler, 2003 [1990], p. 201), se constrói a partir das contínuas performances no âmbito social e que, conseqüentemente, “as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são construídas” (Butler, 2003 [1990], p. 201). Assim, sabendo das diferenças entre performance de gênero e *performatividade* de gênero, já que “la performatividad no es ni libre juego ni autopresentación teatral; ni puede asimilarse sencillamente con la noción de performance en el sentido de realización” (Butler, 2008 [1993], p.145)¹⁵ e que “la restricción es [...] lo que impulsa y sostiene la performatividad” (Butler, 2008 [1993], p.145)¹⁶, o autor realiza um estudo com fundamentos históricos e apresenta as *feminilidades masculinas*, conceito desenvolvido por ele, do período da Renascença até os dias de hoje.

De antemão, é importante ressaltar que esse “olhar do outro” evidencia como o corpo afeminado rompe com a leitura binária de gênero sustentada por uma perspectiva heterocentrada. A “confusão” não está no corpo afeminado, mas no olhar que não consegue enquadrá-lo nas categorias fixas de gênero e sexualidade – homem/masculino/ativo ou mulher/feminino/passivo – que ao escapar dessas classificações desafia o regime de inteligibilidade do sexo e do gênero, como propõe Butler.

Em *Vivências Afeminadas* (2020), Nonato utiliza, primeiramente, o estudo de David M. Halperin para mostrar que esse tipo de performatividade nem sempre esteve vinculada à homossexualidade. Halperin (2002), por sua vez, expõe que,

¹⁵ “a performatividade não é um jogo livre nem uma autoapresentação teatral; não pode também ser igualada à performance no sentido de realização” (Butler, 2008 [1993], p.145, tradução minha).

¹⁶ “a restrição é [...] aquilo que impulsa e sustenta a performatividade” (Butler, 2008 [1993], p.145, tradução minha).

inicialmente, no período de guerras na Renascença, a masculinidade esteve atrelada à guerra e às características de austeridade, resistência, controle do prazer, e, em contrapartida, aqueles que escolheram não participar das guerras, dedicando-se ao amor e ao prazer, foram vistos como homens afeminados. O cientista social brasileiro, então, ratifica que esse estereótipo existe desde a Grécia e Roma antiga, como exemplo, na literatura grega antiga, a qual reproduziu a imagem do homem mulherengo, com seu excessivo desejo (hetero)sexual, de forma semelhante ao imaginado pelos militares europeus.

Em continuidade, Nonato traz, também, para sua discussão a perspectiva de Luiz Fernando Fernandes Messias, e segundo ele a associação entre excesso de desejo heterossexual e masculinidade feminina foi, além de sentida na Inglaterra do século XVIII, adotada pela aristocracia inglesa através da figura dos *fops* – aristocratas afeminados excessivamente preocupados com a aparência, porém, com extrema habilidade na conquista de mulheres –, no entanto, “apesar de significar símbolo de status social, carregava ainda certo estigma por romper com os limites rígidos do padrão da masculinidade para a época” (Nonato, 2020, p. 27). Nesse mesmo século, entre os anos de 1702 e 1727, também, na Inglaterra, surge a imagem dos *mollies* – “sujeitos lidos como homens das classes baixas com comportamento afeminado que mantinham relações com pessoas do mesmo sexo-gênero” (Nonato, 2020, p. 27) –, e, em vista disso, um recorte de classe se insere no contexto de aparição dos *mollies* fazendo com que suas subjetividades fossem postas em paralelo a dos *fops*.

Para conhecimento, frente ao enfraquecimento dos valores hierárquicos da aristocracia, a forte ascensão da burguesia e o avanço das sociedades democráticas, surgiu nas sociedades modernas, especialmente entre os séculos XVIII e XIX, a imagem do *dândi*, que ao introduzir a estética como senso de distinção buscou, através da elegância e da linguagem corporal, “resistir à vulgarização do pragmatismo do capital e do utilitarismo da vida do trabalho” (Adverse, 2018, p. 107) e criar uma nova forma de aristocracia: espiritual, estética, existencial. Dito de outro modo, igualmente aos *fops* que “recusaram a virilidade”, os *dândis* recusaram o ideal masculino burguês (viril, produtivo e discreto) e cultivaram o refinamento, a aparência, a ociosidade, e, por isso, também foram associados, muitas vezes, à homossexualidade.

Se por um lado, a performatividade afeminada ou a *feminilidade masculina*, para usar as palavras do autor, dos *dândis* e dos *fops* esteve associada ao elevado status social, por outro, os *mollies* tiveram como particularidade de suas performatividades o estigma ligado a uma subcultura que se instaurou, uma vez que eles criaram pequenas comunidades, conhecidas como “os distritos da luz vermelha”; percorreram os becos de Londres com uma linguagem própria para proteger suas reais identidades; e estiveram ligados à prostituição. Nonato ressalta, então, um dado bastante curioso:

Essa leitura dualística sobre os afeminados desse período nos permite apontar para uma relação entre as masculinidades femininas e classe. Para os ricos, ser afeminado era sinônimo de distinção, para os pobres era sinal de imoralidade (Nonato, 2020, p. 28-29).

É a partir do surgimento dos *mollies* e da manifestação de sua subcultura, que a *performatividade* do gênero feminino em corpos vistos (e lidos) como masculinos é atrelada à orientação sexual e à prática da sodomia. Tornando-se, até os dias de hoje, um exemplo de masculinidade defeituosa, em constante desacerto, e, por isso, minorizada e violentada em múltiplos aspectos sociais.

Destarte, comunico que opto por me referir a esse corpo e a sua performatividade como uma *masculinidade feminina*, uma vez que entendo que tal questionamento surge a partir de uma expressão que contraria o esperado daqueles “corpos dos sujeitos com pênis e que tiveram a identidade de gênero masculina determinada no momento do nascimento” (Nonato, 2020, p. 23). A saber, a problemática em torno da *performatividade de gênero* está arbitrariamente vinculada ao sexo biológico e a identidade de gênero desse sujeito, assim, relacionam, erroneamente, o sexo biológico masculino a uma identidade de gênero, uma orientação sexual, um papel sexual e uma expressão de gênero, associação entre o jeito de se portar e de ser com o sexo biológico, “compatível” e dentro da matriz cultural de inteligibilidade de gênero¹⁷. Aproveito, esse momento, para retificar o posto por Nonato ao mencionar que a identidade de gênero é determinada no

¹⁷ A matriz cultural de inteligibilidade de gênero é responsável pela leitura dos corpos e dos sujeitos a partir da cisheteronormatividade. Como resultado, atribui-se a ideia de que as pessoas nascidas com o sexo biológico masculino e com cromossomos XY, obrigatoriamente, se identificarão com o gênero masculino, com a orientação heterossexual e exercerão um papel ativo sexualmente; já as nascidas com o sexo biológico feminino e com cromossomos XX, obrigatoriamente, se identificarão com o gênero feminino, com a orientação heterossexual e exercerão um papel passivo sexualmente.

nascimento. Em realidade, o que se faz no nascimento é determinar o sexo biológico, a identidade de gênero, por sua vez, trata-se da compreensão que a pessoa possui de si em relação à construção do gênero masculino e/ou feminino, ambos ou nenhum dos dois, independentemente de seu sexo biológico.

No que se refere à subjetivação do homossexual e à expressão de gênero recupero um trecho de *Rato* (2007), antecessor à *Mamãe me adora* e segundo livro do autor brasileiro:

Essa superioridade de que sou consciente desde que me tornei adolescente, que me deixa sempre nas alturas, sempre no alto, onde a atmosfera da casa é lilás, e que sinto ser uma ilusão de superioridade presente na grande maioria de veados, os veados de quem, à distância, ouvia falar desde menino, não serve para nada, é estéril. Agora sei que é apenas para compor o nosso *it*, nosso casulo.

A superioridade de veado que há nas bichas tem tanta determinação que, a despeito de ter sido sempre ensinado que somos homens, deseducadamente nos tornamos maricas. A verdade é só uma casca, por dentro é a evolução de um caos. Nunca consegui entender por quê, se a vida é tão maluca, somos tão derrotados somente à custa de sermos veados (Capucho, 2007, p. 45, grifo meu).

O trecho, em questão, que se configura como um desabafo com o leitor, está inserido em um contexto de constante discriminação, de excessivos olhares tortos por ser quem se é, pelas características físicas e trejeitos afeminados recriminados, e pela personalidade calma e “enrustida” do, assumidamente introspectivo, narrador-personagem do romance, que nos relata, constantemente, seu sentimento de medo e “não-pertencimento” à vida social, ao universo e habilidades consideradas masculinas, ainda que esteja cercado por muitos homens, em sua maioria heterossexuais¹⁸, que demonstram sua virilidade através da violência física e verbal na Cabeça-de-Porco – espécie de cortiço administrada pela mãe.

¹⁸ Na enorme e centenária casa azul-celeste, localizada no centro do Rio de Janeiro, mora o narrador-personagem de *Rato* (2007), sua mamãe, Peri, o cachorro, e mais dezessete homens. No espaço que comporta um total de vinte e três pessoas não há a marcação de suas sexualidades de forma clara, no entanto, a imagem de 14 dessas personagens estão sempre atreladas ao universo heterossexual. As outras 3 personagens, por sua vez, aparecem, na narrativa, associadas à homossexualidade, são elas: Rogério e Macário – “dois caras estranhos [...] homens limpos, de charme, de tesão masculino, que me fazem pensar em artistas, não sei por quê, em artistas de circo, especificamente. Ou me fazem pensar ciganos, em párias, em viciados. Eles se dizem irmãos, mas tenho a desconfiança de que sejam namorados” (Capucho, 2007, p. 21) – e Plínio, seu amante.

Dentro desse mesmo universo de subjetivação e expressão de gênero, Pablo, personagem de *Querido Nicolás*, narra algumas (poucas) situações em que a masculinidade é lida como diferente da heteronormatividade. A primeira delas, no entanto, ocorre na saída do bar guei Cruising, em Madrid, quando um dos seguranças o trata com extrema grosseria. Vejamos:

El tío de la puerta me odia:
 —Aquí hay que consumir.
 —Yo siempre consumo —le contesté.
 —Y además, a las tres menos cuarto te quiero ver saliendo, siempre te quedas hasta la hora de cerrar.
 —Y claro, ¡si está abierto!
 —Ya me tienes hasta los cojones.
 —Sos un grosero, no te preocupes que no pienso venir más.
 —Te voy a partir la cabeza.
 —Sos un maleducado...
 —**¡No te quiero ver más por aquí, sudaca robabolsos! ¡Vete a mariconear y a chapear a tu pueblo, MARICÓN!** (Pérez, 2020 [2016], p. 71-72, grifo meu)¹⁹.

Assim, como o narrador-personagem de *Rato* nos lembra, sujeitos do sexo biológico masculino que “escolhem” não seguir dentro da cultural de inteligibilidade de gênero acabam por ser lidos como o diferente, o estranho, o *outro* – categoria existente desde as mitologias antigas e sociedades primitivas, em oposição ao *eu* –, e, como resultado, muitas vezes, torna-se excluído, discriminado, violentado. Desse modo, a expressão “*Te voy a partir la cabeza*”, seguida do verbo “*mariconear*” e do adjetivo “*MARICÓN*”, descrita no relato, demonstra o ápice da violência direcionada a esses sujeitos e esses corpos, dado que o rapaz que trabalha no bar não só insinua uma violência física contra Pablo como marca, em seu discurso, que ele é um *outro*. É importante mencionar, também, que dentro da narrativa argentina se apresenta uma outra especificidade desse *outro*: Pablo não é somente um *maricón*, ele é, sobretudo, um *maricón* “*sudaca*”, isto é: sul-americano, estrangeiro. Em uma recente

¹⁹O rapaz da porta me odeia:

—Você tem que consumir aqui.

—Eu sempre consumo, lhe respondi.

—Além disso, às 2h:45min quero te ver saindo, você sempre fica até a hora de fechar.

—Claro, se está aberto!

—Já estou farto disso.

—Você é um grosso, não se preocupe, eu não penso em voltar.

—Vou abrir sua cabeça.

—Você é um mal-educado...

—**Não quero mais ver você por aqui, seu sul-americano batedor de carteira! Vá ser bicha e namorar em teu povo, BICHA!** (Pérez, 2020 [2016] p. 71-72, tradução e grifo meu).

entrevista publicada e fornecida a um grupo de estudiosos brasileiros, quando perguntando sobre o caráter vilanesco em *Querido Nicolás*, Pérez responde que: “no caso de Madrid, eram os xenofóbicos que me maltrataram em alguns bares e discotecas gays, o dono do restaurante onde trabalhava, a mulher na casa de quem trabalhei como empregado doméstico” (Cayann; Oliveira; Oliveira, 2024, p. 04); tal afirmativa reforça as várias camadas de preconceito existentes que recaem sobre esse *outro* que é Pablo.

Essa, no entanto, não é uma realidade vivida/sentida apenas pelos narradores-personagens de *Rato* e *Querido Nicolás*. Nove anos atrás, no dia 20 de fevereiro de 2016, Marlon Parente, publicitário pernambucano, lançou seu primeiro documentário *Bichas*²⁰. O média-metragem relata as vivências de seis jovens gueis nordestinos – em ordem de aparição, Peu Carneiro, Bruno Delgado, João Pedro Simões, Igor Ferreira, Italo Amorim e Orlando Dantas –, os processos de “descoberta” de suas orientações sexuais; a “aceitação” dos seus pais, familiares e amigos; a relação entre orientação sexual e sociedade (escola e igreja); os ataques verbais e físicos sofridos; e a declaração de suas identidades *bichas*. Em resumo, parafraseando Caetano Veloso, em *Dom de iludir*, todos enfrentam as dores e as delícias de ser o que se é.

O audiovisual que surgiu após uma agressão verbal e indícios de tentativa de homicídio²¹, se inicia com uma breve apresentação desses jovens e, no final de (quase) todas, a afirmação de suas identidades: “sou bicha!”. Na própria sinopse do documentário, Marlon Parente sugere sua intenção em propor não só uma ressignificação como também uma apropriação do termo ao produzir, através da identidade que se constrói fora do padrão heteronormativo, o empoderamento desses e de outros jovens bichas: “Esse filme fala, antes de tudo, de amor. Para ser mais exato: de amor-próprio. A palavra BICHA vem sendo usado de forma errada,

²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0cik7j-0cVU>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

²¹ Em uma entrevista concebida para o G1 PE, Marlon Parente relata essa agressão: “Em setembro eu estava com alguns amigos no centro do Recife, andando de mãos dadas, quando um senhor passou pôr a gente e sacou uma arma. Ele disse: “eu vou atirar em vocês porque vocês são bichas e bichas merecem morrer”. Eu fiquei congelado, não acreditei que ele estava apontando uma arma por isso. A gente começou a se apressar, a querer ir embora quando o Ítalo, que está no vídeo, revidou: “pode atirar, agora não vai acabar aqui, vai ter bicha em todo lugar e você não vai dar conta”. Passou um carro da polícia e ficamos seguros fisicamente, mas isso ficou na minha cabeça, principalmente pela ofensa que ele disse ser ‘bicha’. Foi quando decidi que a gente deveria se impor e falar sobre isso”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2016/02/documentario-pernambucano-bichas-repercute-nas-redes-sociais.html>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

como xingamento. Quando na verdade, deveríamos tomar como elogio” (BICHAS, 2016).

Em especial, dois elementos intrínsecos a *Bichas* (2016) despertam minha atenção, estabelecendo diálogo com as discussões que venho propondo. O primeiro deles, trata-se da denúncia das violências verbais sofridas a partir da rotineira associação da orientação (homo)sexual às práticas, aos trejeitos e aos gostos ditos e lidos como femininos, verbalizada pelos jovens, e que, simultaneamente, reforça a construção de suas identidades bichas de forma orgânica, natural. Semelhante ao posto por Nonato (2020), em um desses momentos de resposta ao ataque, Peu Carneiro relata: “Tudo que é feminilizado no homem é ruim, pra a cabeça dessas pessoas. Por quê, isso? [...] É o homem que tem trejeito de mulher. E isso ofende a masculinidade do homem” (BICHAS, 2016)²². O outro elemento que quero destacar é a tradução do termo bicha para *maricón* em todo o documentário. Marlon Parente declara²³ que a legendagem para a língua espanhola, assim como para a língua inglesa, ocorreu de modo colaborativo e voluntário, assim, ele, na qualidade de diretor, não interferiu nas escolhas dos tradutores. Contudo, ele percebe o “termo utilizado como pejorativo em outra língua quando usado para referenciar homossexuais. Funciona para *faggot* em inglês, *tappete* em francês. O termo tem essa carga negativa dada pela sociedade, e a gente vai se apossar dela” (Parente, 2023).

Dentro desse mesmo contexto de tradução/transposição intercultural e linguística, que cruza o português brasileiro e o espanhol hispano-americano, é possível estabelecer também uma aproximação entre o termo e a identidade *bicha* e o termo e a identidade *puto*. Nos contextos hispano-americanos, *puto* tem sido historicamente utilizado como sinônimo de *bicha*, mas com nuances próprias que dialogam com categorias de classe, geração e práticas culturais locais. Exemplos disso podem ser observados no documentário *Putos peronistas, cumbia del sentimiento*, do cineasta argentino Rodolfo Cesatti, que investiga o imaginário guei periférico e suas expressões políticas e musicais, bem como na coletânea *Todos putos* (Eloísa Cartonera, 2013), citada mais adiante, que ressignifica as narrativas de

²²Áudio transcrito de *Bichas* (2016) dos 27min:37seg até 27min:54seg. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0cik7j-0cVU>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

²³ Marlon Parente me forneceu, em 23 de outubro de 2023, uma entrevista informal, via Instagram, relatando informações mais específicas a respeito da produção do documentário *Bichas* (2016).

afeto e desejo. Portanto, a escolha de *maricón* na tradução pode ser entendida como uma decisão, por parte dos tradutores, que buscou se aproximar da realidade experienciada, já que em muitos espaços de sociabilidade guei no Nordeste do Brasil, por exemplo, circulam expressões como “maricona” (usada para se referir a homossexuais mais velhos) cuja forma gráfica e sonora se aproxima do adjetivo hispano. Dessa maneira, a tradução não apenas transfere o termo de uma língua para outra, mas também procura refletir práticas de identificação e de experiências concretas, estabelecendo um diálogo entre as dimensões linguísticas, culturais e sociais.

Na mesma direção de *Bichas* (2016), que buscou a redefinição do termo e de sua identidade, uma série de produções artísticas hispano-americanas, do século XXI, tentam ressignificar a identidade *marica*. Como exemplo, temos os ensaios: “Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista” (2009), do chileno Juan Pablo Sutherland; “Maricas malas: Construir un futuro colectivo desde la disidència” (2023), do espanhol Christo Casas; o coletivo artístico mexicano *Los Marica*, com direção de Isaac Gutiérrez; e o *Movimiento Maricas Bolivia*, coletivo de intervenção político-social.

Me interessa, particularmente, o *Movimiento Maricas Bolivia*²⁴, nascido dentro da Escuela de Formación de Radio Deseo, em 2010, por iniciativa de um grupo de ativistas LGBTQIAPN+, da cidade de La Paz, na Bolívia, que tem como representantes do coletivo Roberto Condori Carita e Edgar Soliz Guzmán, da esquerda para direita na ilustração abaixo.

²⁴ É possível encontrar o coletivo *Maricas Bolivia* através do seu perfil no Instagram (https://www.instagram.com/maricas_bolivia), seu canal no YouTube (<https://www.youtube.com/c/MovimientoMaricasBolivia>) ou site (<https://maricasbolivia.wordpress.com>).

Ilustração 01 – *Movimiento Maricas Bolivia*



Fonte: Portal Diario Digital Femenino, 2019.²⁵

Reconhecendo a importância do feminismo na construção de seu discurso e com a hashtag #NaciónMaricaCallejera, em seu perfil do Instagram²⁶, uma de suas publicações enfatiza como propósitos do coletivo: a ocupação das ruas como exercício político; a disputa por espaços para as sexualidades dissidentes; e a reivindicação das identidades marginalizadas/minorizadas com base nos marcadores sociais de classe social, raça, gênero, sexualidade, origem e pertencimento territorial, com suas performances e performatividades. Há, na mesma publicação, a confirmação de que o movimento boliviano não se trata de uma produção e/ou programa audiovisual e sim de uma intervenção dissidente nas ruas.

Por sua vez, identificando-se como “pobre, cholo y maricón”, Edgar Soliz, em uma entrevista dada a Juan Pablo Di Lenarda, para El Ciudadano, ressalta as dificuldades que enfrenta por ser de origem pobre, indígena-mestiço e *marica* em um

²⁵ Disponível em: <<https://diariofemenino.com.ar/df/maricas-bolivia-el-movimiento-que-incomoda-al-activismo-lgbti-neocolonial/>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

²⁶ “Ocupamos las calles como ejercicio político de fractura a las hegemonías patriarcales. Disputamos un lugar para las sexualidades disidentes como fuga del régimen heterosexual. Reconocemos en los feminismos la impronta discursiva que posibilita nuestras voces. Reivindicamos nuestras identidades indias-indígenas-cholas. Politizamos nuestras disidencias maricas-machorras-travas. No somos un programa audiovisual, somos una intervención callejera disidente”. Como esclarecimento, informo que as expressões *cholas* e *machorras* correspondem às de mestiço e sapatão, respectivamente, provocando, assim, mais um processo de ressignificação linguística e social dessas identidades que estão vinculadas à raça e à sexualidade e/ou à performance de gênero. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Cp000JeOA2R/>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

país que é, naturalmente, racista e homofóbico. No mesmo texto jornalístico, Soliz recorre ao *Diccionario de la lengua española* (DRAE) para mostrar o peso atribuído à palavra *marica* e/ou *maricón* – visto como insulto e em referência a um homem afeminado, sem coragem, medroso – e afirma “a partir de ahí marica es el gesto políticamente incorrecto que une corporalidades, sexualidades y subjetividades periféricas y disidentes” (Di Lenarda, 2019)²⁷. Questionado em uma outra entrevista, agora fornecida ao jornalista Marco Marchese, do Portal EqualTimes, a respeito da identificação *marica*, responde que:

Inmediatamente fuimos entendiendo una clara oposición al término ‘gay’, que es una palabra en inglés, una categoría neocolonial del Norte global que se impone con agenda, con nombre, con sigla, con habitus en este movimiento del Sur global [...] ¿Por qué debería reconocerme como ‘gay’, que está posicionando a un sujeto blanco, joven, bello, masculino y económicamente próspero, cuando nuestra realidad es la de maricas tercermundistas, precarizadas laborales, desempleadas, gordas, seropositivas? (Marchese, 2023)²⁸.

Para além da incompatibilidade existente entre a identidade *gay* e a realidade experienciada pelos homens *maricas* sul-americanos, a indagação feita por Edgar Soliz aponta, também, para a construção, dentro do imaginário social e a partir da padronização e higienização, do que é ser um homem que se relaciona afetiva e sexualmente com outro homem, dado que historicamente o HIV e a AIDS foram atribuídos a esses corpos que estavam à margem da própria margem, e, principalmente, àqueles que exerciam o papel sexual de passivo.

Vale ressaltar, como exemplo, a construção histórica da performance afeminada correlacionada à passividade sexual na sociedade cubana na época da revolução, na qual se alicerçou o protótipo de masculinidade: “a imagem do homem viril contrária à do homem afeminado, podendo também ser usada para se referir aos HSH’s” (Silva Neto, 2021, p. 138) – ou seja, houve, na sociedade cubana, uma distinção entre os “homens que se relacionavam afetiva e sexualmente com outros

²⁷ “a partir desse momento, marica é o gesto politicamente incorreto que une corporalidades, sexualidades e subjetividades periféricas y dissidentes” (Di Lenarda, 2019).

²⁸ Inmediatamente fomos percebendo uma clara oposição ao termo ‘gay’, que é uma palavra de origem inglesa, uma categoria neocolonial do Norte global que se impõem com agenda, com nome, com sigla, com frequência neste movimento do Sul global [...] Por que eu deveria me reconhecer como ‘gay’, que está indicando um sujeito branco, jovem, belo, masculino e economicamente próspero, quando nossa realidade é a de maricas terceiro-mundistas, com empregos precarizados, desempregadas, gordas e soropositivas? (Marchese, 2023, tradução minha).

homens” daqueles “homens que faziam sexo com outros homens”, como pontua Álvarez (2003) e Tejo Veloso (2018), uma vez que, geralmente, os HSH's²⁹ eram/são homens que se identificaram/identificam como heterossexuais e/ ou bissexuais e que ocasionalmente transam com outros homens exercendo, exclusivamente, o papel de ativos em práticas sexuais não-afetivas. Em paridade, no Brasil, ainda que seja usado nas campanhas de *Prevenção ao HIV/Aids e Outras Infecções Sexualmente Transmissíveis* pela saúde pública, o termo HSH é usado, comumente, em contextos de prisão e adquire uma carga ideológica semelhante a imposta na sociedade cubana, estabelecendo à performance masculinizada a atividade sexual e à afeminada a passividade sexual.

Por fim, Joaquín Guevara e Sergia Tomás Rodríguez, cientistas sociais e pesquisadores argentinos, centram as reflexões em torno do masculino e do feminino em cada identidade – presente no texto-manifesto, apresentado no 21º Encuentro Regional de Mujeres, Lesbianas, Travestis y Trans (ERMLTT), em 2019 – a partir de três questionamentos, são eles: i): “¿Cabe comprender a las maricas como las que reconocen que tener una sexualidad no-heteronormada marca sus construcciones genéricas?” (Guevara; Rodríguez, 2019)³⁰; ii) “¿Están siendo las maricas aquellas que reivindican su feminidad y se preguntan: Si nos expulsan de la masculinidad, ‘¿para qué volver?’?” (Guevara; Rodríguez, 2019)³¹; e iii) “¿Es distinta la marica a los gays plumófobos que la desprecian?” (Guevara; Rodríguez, 2019)³². Nesse contexto, recorrem às experiências de rechaçamento, discriminação e violências psicológicas sofridas, desde a infância, por trejeitos e aparências femininas como um denominador comum na vida desses sujeitos. Nessas violências,

²⁹ Tom Boellstorff expõe que: “Instead, ‘MSM’ (like ‘homosexual’) was a scientific and bureaucratic coinage, created to signify behavior without identity, as can be seen in its originary form ‘men who have sex with men but do not identify as gay’” (Boellstorff, 2011) e que “‘MSM’ was opposed to ‘gay’, but ironically this was only possible because gay activists had been successful in politicizing HIV/AIDS and linking it to broader contexts of discrimination and silencing” (Boellstorff, 2011). À visto disso, segundo o autor, o conceito HSH se originou a partir dessas duas percepções: i) a de que há homens que fazem sexo com homens que podem ser hostis ao termo (e identidade) “homossexual” e/ou “gay”; e ii) a de que programas de prevenção direcionados ao público homossexual podem excluir uma gama desses HSH's. Disponível em: <<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1548-1360.2011.01100.x>>.

³⁰ “Cabe compreender as maricas como aquelas que reconhecem que têm uma marca de sexualidade não-heteronormada em suas construções genéricas?” (Guevara; Rodríguez, 2019, tradução minha).

³¹ “Estão sendo as maricas que reivindicam sua feminilidade e se perguntam: Se nos expulsarmos da masculinidade, por que voltar?” (Guevara; Rodríguez, 2019, tradução minha).

³² “A marica é diferente dos gays *plumafóbicos* que desprezam” (Guevara; Rodríguez, 2019, tradução minha). Preciso esclarecer o termo *plumafóbico*, em contexto hispano, a “pluma” é categorizada como a *performatividade* feminina em corpos masculinos, sendo semelhante ao desmunhecar.

o insulto *marica* faz referência a um tipo de masculinidade defeituosa, assim, salientando a importância de uma leitura interseccional desses sujeitos e corpos, Guevara e Rodriguez destacam que a análise que pretendem realizar:

diferencia la marica de lo varón, por lo tanto, también de lo gay que reduce la experiencia no heterosexual exclusivamente a la orientación sexual, reforzando una posición masculina. Se trata de una propuesta capitalista, en su acepción neoliberal, para asimilar las experiencias no heteronormadas a la matriz heterosexual, creando mercados específicos para capitalizarlas (Guevara; Rodriguez, 2019)³³.

Em outras palavras, a construção da identidade *marica* como “no varón” se edifica a partir do reconhecimento de que sua sexualidade não-heteronormativa e terceiro-mundista define suas experiências de vida. Desse modo, há, intrínseco a ela, a recusa pela associação à identidade cristalizada de guei – sujeito branco, jovem, belo, masculino, primeiro-mundista, e, provavelmente, saudável – em prol de uma puramente latino-americana, ou especificamente sul-americana, como sugerem os ativistas do *Movimiento Maricas Bolivia*.

Vislumbro, em síntese, que a identidade *marica* se constrói, em contexto sul-americano, através da apropriação e ressignificação do termo, usado socialmente, na maior parte das vezes, em tom depreciativo e preconceituoso, ligado a uma sexualidade não-heterocentrada, às performances de gênero e a uma “não-masculinidade”, nas quais o emprego dos adjetivos *bicha* e *marica* marcam a performance feminina presente no corpo masculino. Contudo, essa identidade e performance não se dão isoladamente, podendo articular-se com outros marcadores sociais³⁴ – como classe social, raça, origem e pertencimento territorial – que na esfera acadêmico-científica se convertem em categoria analítica. Ademais, todas

³³ “diferencia a marica/a bicha do macho e, portanto, também do gay, que reduz a experiência não-heterossexual exclusivamente à orientação sexual, reforçando uma posição masculina. Trata-se de uma proposta capitalista, em sua aceitação neoliberal, para igualar as experiências não-heteronormativas à matriz heterossexual, criando mercados específicos para capitalizar” (Guevara; Rodriguez, 2019, tradução minha). Reforço, nesse momento, que como não há uma tradução linguística das identidades *maricas* e *varón*, recorro a uma tradução livre e (inter)cultural delas. Como resultado, aproximo, a identidade do *varón* a do macho, e, caso necessário, a da *marica* da bicha.

³⁴ Reconheço que o século XXI tem sido marcado pelo fortalecimento de perspectivas interseccionais, em que gênero, sexualidade, raça e classe, para citar, se afirmam como categorias inseparáveis na análise das experiências sociais e culturais. No entanto, embora valorize a relevância e a potência dessas abordagens, não é a partir delas que alicerço o trajeto teórico da minha pesquisa. Meu foco central se estabelece a partir das categorias de gênero e sexualidade, mobilizadas principalmente por meio dos conceitos de *performance* e *performatividade*, por entender que é nesse campo que emergem as especificidades que atravessam as obras analisadas.

essas produções citadas trazem à tona a estreita relação entre o corpo e a performance *marica* com o deslocamento pelo espaço urbano, seja ao transitar, de forma cotidiana, ou ao ocupá-lo como forma de denúncia e protesto político, por ter esse direito negado e pelas possíveis retalhações ou violências a sofrer.

Desse modo, composto por duas narrativas longas sul-americanas do século XXI – especificadamente, uma brasileira e uma argentina – que ficcionalizam e performam as vivências dos autores-personagens, a partir dos processos de rememoração, de fluxos de consciência e de autorreferencialidade, o *corpus* dessa tese propicia e impulsiona a discussão em torno de narrativas sobre a experiência contemporânea em deslocamento e o afeto de corpos *marica* que vivem com HIV.

CAPÍTULO 2: CORPO *MARICA*, MEMÓRIA E ESCRITA AUTOFICCIONAL

Cada narrativa de si se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na auto-indagação, ou na restauração da memória coletiva (Klinger, 2006).

Maurice Halbwachs, sociólogo francês, esclarece, em *A memória coletiva*, que toda e qualquer memória surge de um processo de articulação coletiva, de vivências que são construídas e compartilhadas por uma “comunidade afetiva”, um grupo em comum – seja ela uma comunidade menor, como a família; ou maior, como uma nação. Dessa maneira, essas lembranças se constroem através da relação de si com os quadros sociais, são eles: as normas e valores sociais compartilhados pela sociedade; e as interações e/ou as narrativas sociais (os diálogos, os testemunhos dos outros).

Ao pensar em uma memória estritamente individual, por sua vez, Halbwachs nos diz que ela “é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (Halbwachs (1990 [1950], p. 51). Dito de outra maneira, a memória individual é considerada subjetiva, dado que cada sujeito vive experiências únicas, interpreta eventos de maneira distinta e guarda essas interpretações. Por isso, a forma como um evento é lembrado está intimamente ligada às emoções e os significados atribuídos a ela e que sofrem influência da personalidade de cada sujeito e dos contextos e referências compartilhados pelos grupos sociais. Logo, em contraste com a coletiva, a memória individual não é inteiramente autônoma e, muito menos, um registro fixo ou uma reprodução literal do passado. Ela é continuamente reconstruída e reinterpretada com base nas condições atuais – o contexto cultural, histórico e social – do sujeito.

Compreendendo a memória individual como essa sucessão de lembranças que são produzidas por meio das relações sociais e que, conforme pontua Klinger, na obra autoficcional “quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia [...] numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como *processos em construção*”. (Klinger, 2006, p. 60-61), a autoficção permite uma possibilidade de relatos autorreferenciais: há casos em que o autor coloca o seu nome no protagonista; em outros, há indícios de

autorreferencialidades mais concretos. Contudo, todas essas obras autoficcionais transbordariam os limites preestabelecidos e seriam “lida[s] como show, como espetáculo, ou como gesto” (Klinger, 2008, p. 26), já que em todas elas haveria uma espetacularização das vivências narradas. Não por acaso, noto que na produção literária de Luís Capucho e de Pablo Pérez há a rememoração de outros tempos do passado mais longínquo em que os limites entre o eu-autor e o eu-personagem se confundem nos inúmeros elementos autorreferenciais presentes em suas obras.

2.1 Produção literária a partir do diagnóstico em Capucho e Pérez ¹

Compositor, cantor, escritor e pintor, são alguns dos adjetivos possíveis para o multiartista Luís Capucho. Nascido na cidade de Cachoeiro do Itapemirim, Espírito Santo, em março de 1962, criado por sua mãe e sendo filho único, o capixaba reside em Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, desde os 14 anos. Em 1988, se gradua em Letras, pela Universidade Federal Fluminense, entretanto, a partir da década de 1990, uma expressão vital surge ao iniciar sua trajetória artística na música e decide fazer, desse momento em diante, das palavras seu ofício².

Dois dados curiosos a respeito de Capucho precisam ser destacados: i) a inclinação artística que ele demonstra em relação à música e à literatura – ainda que também se aventure na pintura, essas duas linguagens artísticas são percebidas mais intensamente através da cronologia de suas produções; e ii) o caráter (auto)referencial/(auto)biográfico de suas obras.

¹ Parte dessa discussão, a respeito das relações entre vida e obra do autor brasileiro, foi publicada no artigo *Meu mundo mesmo é a toca: masculinidade(s) clandestina(s) e o poder da escrita em Rato (2007), de Luís Capucho*, como trabalho de conclusão de curso na Graduação em Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, em 2023, e no texto “Luís Capucho e os trajetos sinuosos da sexualidade na escrita autoficcional”, publicado no livro *Corpos, feminismos e performances em perspectivas decoloniais* (2024).

² A biografia do autor, aqui descrita, foi construída com base em entrevistas em portais diversos e informações contidas em seus livros, seu site (<https://www.luiscapucho.com.br>) e blog pessoal (<https://luiscapucho.blogspot.com/>). Desse modo, para além das informações discrepantes encontradas, a exemplo: a data em que se muda para o Rio de Janeiro e o local onde residiu, optei por descrever aqueles dados biográficos coletados coincidentes. Ratifico, também, que as informações aqui apresentadas foram acessadas por última vez em: 01 de junho de 2025.

Ilustração 02 – Luís Capucho



Fonte: Site pessoal de Luís Capucho, 2025.³

No que se refere a sua produção artística, abrangendo também sua inclinação à pintura, o primeiro registro de Luís Capucho nas artes é, em 1993, como compositor e com a gravação de suas músicas “Maluca” e “Minha casa é um céu” por Rita Peixoto e Carlos Fuchs. Em 1995, por sua vez, *Antigo*, seu primeiro álbum autoral é gravado. Contudo, é somente um ano depois, em 1996, que Capucho estreia como cantor com a música, de sua autoria, “O amor é sacanagem” no CD coletivo *Ovo, Novíssimos*⁴. Em 1996, Capucho adquire uma doença neurológica, a neurotoxoplasmose⁵, e se inteira de sua condição sorológica. Em decorrência da baixa imunidade causada pelo HIV, seu quadro clínico é potencializado e dificuldades motoras o impedem de seguir como performer na indústria fonográfica. Nessa circunstância, publica, em 1999, seu livro de estreia, *Cinema Orly*. Quatro anos depois, em 2003, retorna à música com *Lua singela*. Já em 2007, regressa ao universo literário com *Rato*. Em 2012, ocorrem os lançamentos de *Cinema Íris*, álbum com alusões claras ao seu primeiro livro, e *Mamãe me adora*, romance com

³ Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/mame-meadora>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

⁴ Incorporado pela imprensa paulista, na década de 1990, ao movimento chamado de “Retropicalismo” – o qual fazia referência à Tropicália, movimento musical de vanguarda que ocorreu no Brasil nos anos 60 – Luís Capucho lança seu primeiro álbum ao lado de Arícia Mess, Bia Graboïs, Fred Martins, Marcos Sacramento, Mathilda Kóvak, Pedro Luís, Rodrigo Campello, Suely Mesquita e outros artistas autodenominados “retropicalistas”.

⁵ “Eu, que vivi minha infância em pequenas cidades do interior, sou um conhecedor de pastos e hoje, com as sequelas da lesão cerebral que tive em 1996, devido à neurotoxoplasmose, sequelas das quais estou, continua e lentamente, a me safar, não poderia vencer-lhes as dificuldades” (Capucho, 2012, p. 37-38).

referências à *Antigo*, seu primeiro trabalho musical. Em 2014, o disco *Poema Maldito* é estreado. Entre junho de 2013 e junho de 2016, Luís Capucho divulga em seu site pessoal a série de pinturas *As Vizinhas de Trás*. Em 2017, é publicado seu quarto livro, *Diário da piscina*. Em 2019, focalizando o “movimento das coisas que têm de ser livres, ter liberdade, uma força”⁶, *Crocodilo* é lançado nas plataformas digitais. E encerrando, por hora, essa linha cronológica, temos a publicação em 2023 de *La Vida es Libre* – com idealização de Nehedar e Bob Gaulke, contendo 10 músicas compostas por Capucho na voz de outros intérpretes; e sua mais recente obra literária, *Cartas para o Edil* – que conta com uma reunião de cartas enviadas para o amigo Edil, durante as décadas de 80, 90 e os anos 2000, no qual narra sua vida como guei e pobre em Niterói e Papucaia, cidade nos arredores do Rio de Janeiro.

A produção literária de Luís Capucho se inicia, como já dito, com *Cinema Orly*, em 1999. Seu “livro catarse”⁷ nos leva a passear na bolha de carne e osso⁸, que experienciava na década de 1990 e a perceber o caráter (auto)referencial que teriam, a partir daquele momento, suas obras literárias. A trama, por sua vez, que tem como título o nome de um dos cinemas pornográficos mais conhecidos do centro da cidade do Rio de Janeiro, (Ilustração 02), revela, nas suas 176 páginas, um relato confessional das inúmeras experiências vivenciadas, na sala de exibição de filmes pornográficos, por um cantor e compositor “impossibilitado de tocar violão e com a voz do homem elefante” (Capucho, 1999, p. 21) que é o narrador-personagem da narrativa.

⁶ Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/copy-2-of-la-vida-es-libre/crocodilo>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

⁷ Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/cinema-orly>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

⁸ Referência ao termo usado em *Cinema Orly* (1999) e citado por Luís Capucho em seu Blog Azul para indicar os espaços frequentados. Informação disponível no site do escritor: <<https://luiscapucho.blogspot.com/2023/01/me-lembro-deter-usado-palavra-bolha-nos.html>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

Ilustração 03 – Cinema Orly



Fonte: Portal O Globo, 2023.⁹

O segundo livro do autor, *Rato*, é lançado em 2007 e narra a perspectiva de um jovem pobre e guei frente à condição marginal e às relações de poder que existiam na Cabeça-de-Porco, uma espécie de cortiço administrada por sua mãe, no centro do Rio de Janeiro. Na ficção que relata as experiências afetivas e sexuais do narrador-personagem sem nome, porém enrustido, observa-se o seu constante processo de autodescobrimento, ao mesmo tempo em que se descortina a vida experienciada na clandestinidade, seja:

na orientação sexual não declarada; nas práticas sexuais (com os mais diversos tipos de homens – porém sempre mais velhos – e nos mais diversos lugares – em terrenos baldios, lugares abandonados, casas em construção, matagais etc.); no uso de drogas ilícitas (a cola e a maconha); e na própria Cabeça-de-porco, lugar clandestino [...] (Silva Neto, 2023, p. 10).

Afinal, “para um pobre jovem da cidade como eu, dar a bunda não é, em si, um ato degradante” (Capucho, 2007, p. 114).

⁹ Informação disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2023/10/12/espetaculo-e-livro-relembra-o-cinema-orly-sala-que-exibia-filmes-porno-no-centro-do-rio.ghml>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

Ilustração 04 – *Cinema Orly* (1999) e *Rato* (2007)



Fonte: Autor, 2025.

Publicado em 2012, após um hiato de cinco anos em sua produção literária e fonográfica, *Mamãe me adora*, terceiro livro de Luís Capucho, narra, aparentemente, uma história diferente dos seus dois primeiros livros. Engana-se, no entanto, quem acredita que se trata de um livro sobre o amor de mãe e filho; para Capucho:

Mamãe me adora é um relato de viagem, uma narrativa que tem sido cara aos escritores da literatura ocidental, desde a antiguidade. Por esse motivo, quando pensei em escrever, mesmo achando esse um tema pretensioso, fui em frente. Também achei ser uma pretensão escrever sobre o tema, em se tratando de uma viagem a Aparecida do Norte, que é uma espécie de centro espiritual de nosso país. Mesmo assim fui em frente. O resultado foi um livro simples, sem a pretensão dos temas abordados, mas que me satisfez enquanto estória a ser contada, estória que eu precisava contar do jeito como eu contei.

Acho que é isso.

Apesar das sombras inerentes à toda luz, que meu leitor faça uma boa viagem! (Capucho, 2012)¹⁰.

¹⁰ Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/mame-me-adora>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

Na tecedura do relato de viagem escrito por Luís Capucho, em *Mamãe me adora*, se manifestam as sombras e as adversidades da impossibilidade de cantar sobre o que o mortifica. É escrevendo na viagem (e sobre a viagem) que esse escritor brasileiro exterioriza, para todos seus leitores, suas marcas mais subjetivas.

Pablo Pérez, escritor argentino de *Querido Nicolás*, em contrapartida, utiliza a viagem à Europa como pretexto para seus primeiros escritos em prosa. Assim, não apenas retira do campo da imaginação e/ou do desejo o ato de viajar como também encontra, nas experiências vividas, um destino ao registro.

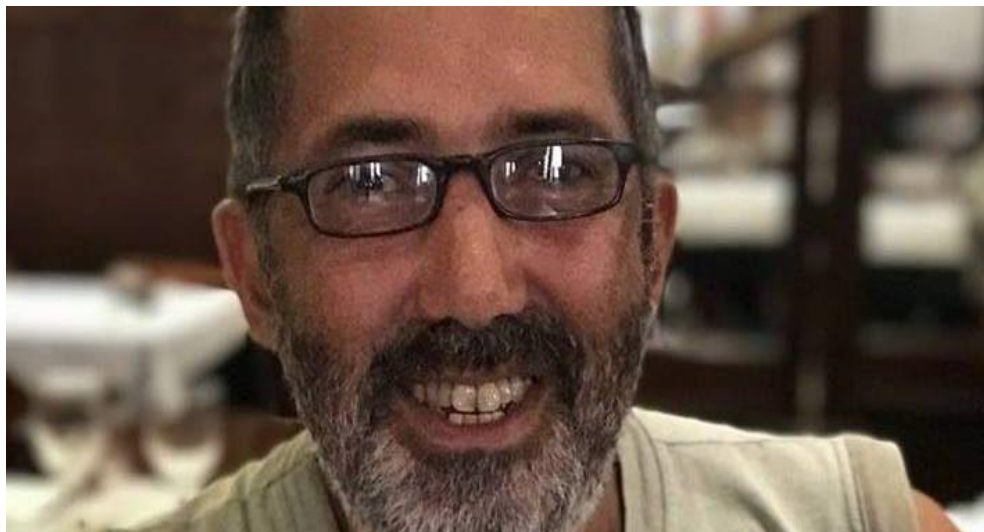
Creo que estas cartas son (confiando en que las guardás y en que nuestra correspondencia es la más jugosa de todas) el recuerdo que tendré algún día de este viaje, el más sincero de todos, ya que prácticamente no saqué fotos ni compré souvenirs y que mi libreta de viaje quedó totalmente a un lado, ya no la uso ni para anotar teléfonos (Pérez, 2020, p. 45)¹¹.

Escritor de poesia e prosa, tradutor de francês e professor (quase que autodenominado, já que não possui formação acadêmica formal e/ou título), Pablo Pérez nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1966, e residiu na cidade portenha até seus 23 anos, quando foi viver na Europa com ajuda de seu pretendente, Bernard. Estudante da língua francesa e amante de sua cultura e seu cinema, o, até então, aspirante a escritor viaja, em 1989, com o objetivo de morar em Paris, terminar seus estudos e adquirir a nacionalidade europeia. É somente após a morte de sua irmã, Paula, que regressa, em 1992, a sua “Pátria”¹².

¹¹ Acredito que estas cartas são (confiando em que tu guardes e em que nossa correspondência seja a mais divertida de todas) a lembrança que terei algum dia dessa viagem, a mais sincera de todas, já que praticamente não tirei fotos nem comprei souvenirs e que meu caderno de viagem ficou complemente de lado, já não o uso nem para anotar telefones (Pérez, 2020, p. 45, tradução minha).

¹² Em *Un año sin amor*, Pablo, eu-personagem, narra que sua irmã Paula se suicidou no dia 07 de outubro de 1992 e que alguns dias depois, doente de tristeza, volta a Buenos Aires. Cito: “Quizás en este diario pueda recordar un poco aquel vagabundeo parisino que terminó cuando se suicidó mi hermana, Paula, en Buenos Aires, el 7 de octubre de 1992, un día después del cumpleaños de papá. [...] Unos días después, enfermo de tristeza, decidí volver a Buenos Aires, dejando a RV. Podía pensar solamente en Paula. Nunca amé a nadie más que a ella, y con su muerte, todo mi mundo se había derrumbado” (Pérez, 2018[1998], p. 18-19).

Ilustração 05 – Pablo Pérez



Fonte: Portal da Agencia Presentes, 2025.¹³

Apontado por muitos como um autor de culto¹⁴, ainda que não se considere como tal, sua produção literária começa com seu romance em forma de diário, *Un año sin amor: Diario del Sida*, em 1998. Com ele, Pérez entra no universo literário e, já desde o título, descortina seu *status* sorológico: “al referirnos a nuestra condición de portador VIH decimos ‘soy positivo’ y, a mi entender, después de veinte años de convivir con el virus, puedo decir que esta es la actitud que me salvo”¹⁵ (Fauno Guitérrez, 2018). Após sete anos, publica, em 2005, *El mendigo chupapijas*. Dessa vez, com um hiato maior em sua produção e considerado como pré-escola de seus dois livros antecessores, *Querido Nicolás*, terceira narrativa longa de Pablo Pérez, é publicado em 2016. Já, em 2018, há a publicação de seu quarto e mais recente livro, *Positivo: Crónicas con VIH*. Ademais de sua produção literária, Pérez trabalhou, entre 1998 e 2006, como assessor literário e corretor para as editoras EMECÉ e Planeta; foi colaborador, entre 2000 e 2015, do caderno *SOY Positivo* do jornal

¹³ Informação disponível em: <<https://agenciapresentes.org/2018/12/01/pablo-perez-sobre-vivir-con-vih-decir-soy-positivo-me-salvo/>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

¹⁴ O jornal Clarín apresenta três possíveis significados para “autor de culto”, são eles: i) “Un escritor de culto es alguien cuya literatura es ampliamente apreciada por sus pares escritores pero que todavía no rompió el cerco que lo comunicaría con la masividad”; ii) “Un escritor de culto puede ser también alguien de vida excéntrica: un bohemio, un loco, un raro”; e iii) “Un escritor de culto podría ser alguien que escribió una obra que está siempre en el margen del canon, en el límite, en el borde de lo institucionalizado”. Ou seja, a expressão de culto se aproxima a ideia de autor marginal. Disponível em: <https://www.clarin.com/cultura/escritor-culto_0_BJPuCoGGm.html?srsId=AfmBOophqYGBpmR_QcDxUlwJT0h_U_mN8uA7QL_FGT9pmX_Uz46xJvnx6>. Acesso em: 01 jul. 2025.

¹⁵ “ao nos referirnos a nossa condição de portador de HIV dizemos ‘sou positivo’ e, ao meu entendimento, depois de vinte anos de conviver com o vírus, posso dizer que esta atitude [positiva] que me salvou” (Fauno Guitérrez, 2018, tradução minha).

Página/12; e teve textos poéticas e narrativas breves publicadas em antologias como: *Monstruos* (FCE, 2001); *Aventuras, Nuevas incursiones en el imaginario gay* (Belleza y Felicidad, 2001); *Caído del cielo* (La marca, 2004); *Confesionario. Historia de mi vida privada* (Libros del Rojas, 2006); *Proveedora de droga #4* (Proveedora de droga, 2010); *Todos putos* (Eloísa cartonera, 2013). Hoje em dia, paralelamente à posição e trabalho como escritor, leciona oficinas e cursos de escrita (conto, gramática e redação) no Centro Cultural Ricardo Rojas.

De modo contrário ao escritor brasileiro – que fornece diversas entrevistas e possui site e blog pessoal, tornando possível a coleta de dados pessoais e a realização de uma biografia mais detalhada –, a limitada e incerta informação biográfica de Pablo Pérez aqui descrita é resultado dos poucos dados pessoais disponíveis nas entrevistas fornecidas e/ou em seus livros.

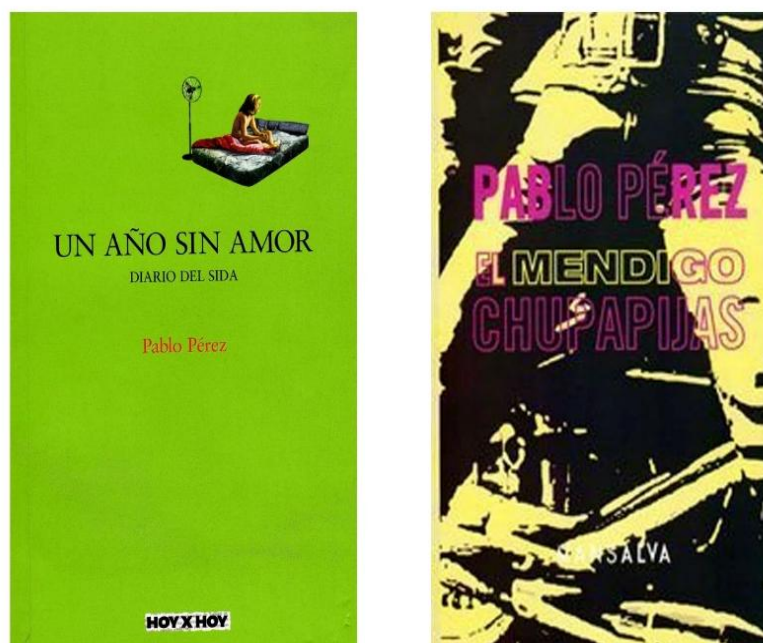
Escrito em 1996, corrigido em 1997 e publicado em 1998, o urgente e catártico *Un año sin amor: Diario del Sida* é a primeira obra literária de Pablo Pérez. No romance com forma de diário – que se inicia no sábado, 17 de fevereiro, e termina no dia 31 de dezembro daquele mesmo ano – o narrador-personagem que possui o mesmo nome do autor, conta, ao passo que enfrenta o diagnóstico de HIV, como se desenrola o seu, presumivelmente, último ano de vida. Os relatos do jovem, que recentemente voltou a Buenos Aires, por sua vez, nos conduz pelas suas saídas de *cruising* – prática de procurar por parceiros sexuais em locais públicos – pela Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) e nos cinemas pornográficos; pela sua participação em festas sadomasoquistas, envoltas à cultura do BDSM – acrônimo em referência à *bondage* e disciplina, dominação e submissão, sadismo e masoquismo – e à do *leather* (couro). Paralelamente, surge como temática o tratamento médico do HIV, com o aparecimento da triterapia, uma combinação de três antirretrovirais que permitiu baixar a carga viral até um nível não detectável; e a de medicinas alternativas.

Em uma entrevista fornecida a Master Taino, do canal no Youtube ALT SEX TALK¹⁶, em 9 de dezembro de 2020, Pablo Pérez afirma que seu primeiro romance publicado, *Un año sin amor*, não era um diário íntimo, era uma espécie de diário

¹⁶ Devido a riqueza de informações fornecidas e seu caráter documental, a entrevista foi transcrita e incluída como anexo A. Aqui, faço referência apenas aos trechos mais relevantes para a análise proposta.

“trapaceiro” (Gay, Leather, BDSM & VIH+, 2020)¹⁷, já que, desde o começo, era “un plan de novela con forma de diario” (Gay, Leather, BDSM & VIH+, 2020)¹⁸. O eu-autor, então, nota certa ausência temática na literatura argentina “y sobre todo el hecho de que una persona, en gira visible, su seropositividad y su adhesión al BDSM y *leather*, y que todo eso se podía dar simultáneamente” (Gay, Leather, BDSM & VIH+, 2020)¹⁹ e declara que escolhe, consciente e propositalmente, adotar tais elementos autorreferenciais como procedimento literário no intuito de expor: “cómo puede vivir un individuo en determinadas condiciones, con VIH, sus prácticas sexuales, las modas del momento, como era el circuito gay en Buenos Aires en esa época” (Gay, Leather, BDSM & VIH+, 2020)²⁰.

Ilustração 06 – *Un año sin amor* (1998) e *El Mendigo Chupapijas* (2005)



Fonte: Autor, 2025.

¹⁷ “trapaceiro” (Gay, Leather, BDSM & VIH+, 2020, tradução minha).

¹⁸ “um projeto de romance em forma de diário” (Gay, Leather, BDSM & VIH+, 2020, tradução minha).

¹⁹ “e, sobretudo, o feito de que uma pessoa, dentro do circuito, sua soropositividade e sua adesão ao BDSM e ao *leather*, se produza simultaneamente” (Gay, Leather, BDSM & VIH+, 2020, tradução minha).

²⁰ “como pode viver um indivíduo em determinadas condições, com HIV, suas práticas sexuais, as modas do momento, como era o circuito gay em Buenos Aires nessa época” (Gay, Leather, BDSM & VIH+, 2020, tradução minha).

Publicado, inicialmente, nos anos finais da década de 90, no formato de folhetim, pela editora Belleza y Felicidad, *El mendigo chupapijas* integrou a coleção *Poesía y Ficción Latinoamericana* e foi reescrito e publicado como romance, em 2005, pela editora Mansalva. A obra que enfoca, mais uma vez, o sadomasoquismo, está organizada por capítulos em primeira e terceira pessoa através de anotações de diários, diálogos, transcrições de *e-mails*. A segunda produção de Pérez conta a história de um já experimentado e escravo erotômano *leather* que se fascina por um mendigo que conhece em um cinema pornográfico e constrói um triângulo sexual-amoroso com um dos masters *leather*.

Ainda cabe mencionar que *Un año sin amor: Diario del Sida* e algumas histórias e personagens presentes em *El Mendigo Chupapijas* foram filtradas, incorporadas e adaptadas cinematograficamente. O filme, em questão, lançado mundialmente, em 2005, como *Un año sin amor*, contou com a direção de Anahí Berneri, roteiro de Anahí Berneri, Pablo Pérez e Susana Silvestre; e foi ganhador, no mesmo ano, dos prêmios: Teddy: Best Feature Film do Berlin International Film Festival; Mejor Película Extranjera no Outfest-the Los Angeles Gay and Lesbian Film Festival; e do FIPRESCI Prize no 20º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Por sua vez, em 2009, a história original d'*El Mendigo Chupapijas*, foi adaptada, roteirizada e dirigida por Pablo Pérez para um curta-metragem, com duração de 18 minutos.

O terceiro livro de Pablo Pérez, *Querido Nicolás*, ainda que grifado sobre o registro editorial de “narrativa argentina”, pela editora Blatt & Ríos, em 2020, trata-se, para a crítica literária, de um romance epistolar. Publicado primeiramente em 2016, é importante esclarecer, inicialmente, que os textos ou a coletânea de cartas presentes nele, são datadas entre 1989 e 1992, para ser mais exato de 5 de setembro de 1989 a 16 de setembro de 1992. Desse modo, ainda que replique a estrutura do romance com forma de diário que é *Un año sin amor*, *Querido Nicolás* é, de fato, precursor de todos seus textos. Já no que se refere à história, a obra narra os anos em que Pérez, narrador-personagem, viveu na Europa, majoritariamente em Paris e Madrid, e dialoga com algumas temáticas recorrentes da escrita do autor argentino, como; os vínculos familiares, as práticas sexuais, o BDSM, e o HIV, mas, como se trata de seus primeiros escritos, a narração é inundada pelo sentimento de exploração e descoberta e transmite um ar jovial e aventureiro de um escritor viajante.

2.2 *Mamãe me adora e Querido Nicolás: outros modos de escrever*

No Brasil, entre Rio de Janeiro e São Paulo, e em um determinado momento da viagem à Aparecida do Norte, Luís, narrador-personagem de *Mamãe me adora*, declara:

Os quadros de paisagem, trocados de instante a instante no correr da estrada trazem uma vida para o pensamento e para a imaginação muito próxima do sonho. Sobre tudo o que pela janela me chama atenção, sobrepõe-se lembranças tênues, que, se eu não localizo, exatamente, onde estão as suas origens, também não lhes vejo um fim (Capucho, 2012, p. 38).

Do outro lado do oceano, por sua vez, em Madrid, na Espanha, Pablo, narrador-personagem de *Querido Nicolás*, relata:

Como verás, los envíos de correspondencia no son tan frecuentes como desde París, sin embargo lo es la escritura. [...] Ahora te escribo para contarte algo que se me ocurrió, muy breve, con respecto a mi viaje. Desde que tengo quince años, mi deseo más fuerte, o uno de los más fuertes, era viajar. Luego de solamente ocho años, se cumple, como deben cumplirse los deseos, como por obra de un genio salido de una botella. Se me ocurrió también pensar en las malditas películas de genios que ofrecen tres deseos y en las que el segundo deseo es para solucionar un inconveniente impensado del primero y el tercero soluciona un inconveniente de la suma de los dos anteriores y generalmente vuelve a quien deseaba a su situación original, como si nada hubiera pasado. pasado. No sé muy bien a qué conduce esta reflexión. Pienso en que no me animaría a pedir un segundo deseo (aunque sé que me es imposible evitar desear). Perdón, me estoy expresando mal. No es que yo haya pedido el deseo de viajar, simplemente lo he deseado y se cumplió al cabo de ocho años. Pero ahora tengo miedo de desear uno más de esos cruciales deseos de la vida, por si se trata de solucionar una complicación de este (Pérez, 2020, p. 40)²¹.

²¹ Como você pode ver, os envios das correspondências não são tão frequentes como eram em Paris, mas a escrita é. [...] Agora te escrevo para contar algo que me ocorreu, muito brevemente, sobre minha viagem. Desde que tenho quinze anos, meu maior desejo, ou um dos mais fortes, era viajar. E depois de apenas oito anos, ele se cumpre, como todos devem se cumprir, como se fosse obra de um gênio saído da lâmpada. Também me ocorreu pensar naqueles malditos filmes de gênios que oferecem três desejos, onde o segundo desejo é resolver um problema impensado do primeiro, e o terceiro resolve um problema que é a soma dos dois anteriores e geralmente leva àquele que desejou de volta à sua situação original, como se nada tivesse acontecido. Não sei muito bem onde leva essa reflexão. Acho que não ousaria fazer um segundo desejo (embora eu saiba que é impossível que eu evite desejar). Desculpe, estou me expressando mal. Não é que eu tenha pedido um desejo para viajar, eu apenas desejei e ele se cumpriu depois de oito anos. Mas agora tenho medo de desejar mais um desses desejos cruciais na vida, caso seja para resolver uma complicação desta (Pérez, 2020, p. 40, tradução minha).

Tanto na narrativa de Luís Capucho quanto na de Pablo Pérez, os (não-) limites entre a vida e a imaginação, entre a realidade e a ficção, e, no caso dessas tramas, entre o desejo e ação, são exteriorizados pelos narradores-personagens na medida que relatam suas viagens com os pensamentos que os preenchem e os acompanham ao longo dos deslocamentos que experienciam.

Essas experiências em deslocamento, por sua vez, permitem que as relações entre o sujeito em trânsito e as cidades sejam singulares. Renato Cordeiro Gomes, autor de *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, comenta que:

o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade (Gomes, 2008, p. 24).

Assim sendo, os locais para os quais Luís e Pablo nos levam não somente são lidas como um campo físico em si, mas também expressam uma percepção sensível de enxergar a cidade, cheia de sentidos, representações e significados. De forma complementar, em uma leitura da experiência urbana em *Rato*, mas que serve para delimitar a forma como ambas as personagens se articulam com o espaço geográfico, Pilar Lago e Lousa observam que a forma como cada sujeito transeunte, viajante ou não, caminha pela cidade “revela também como ele se relaciona tanto com espaços quanto com outras pessoas”, uma vez que “cada indivíduo, cada grupo é capaz de produzir dialetos, deixando marcas de cartografias pessoais, o que altera a topografia da cidade de maneira efêmera” (Lago e Lousa, 2019, p. 03).

Isso posto, percebo que a experiência vivenciada pelos narradores-personagens de *Mamãe me adora* e *Querido Nicolás*, explorada pelos autores Luís Capucho e Pablo Pérez, está menos atrelada à sua relação com a cidade e mais preocupada com o deslocamento, em viagem, desse corpo infectado pelos espaços.

No tocante às características da modalidade narrativa, esse cruzamento entre polos extremos, onde a ficção e a realidade se fusionam, parafraseando Ludmer (2010), exprimem um *efeito de real* ou *efeito de tempo* real de que nos fala Klinger (2006). Assim, como característica do texto autoficcional, “o real não retorna em

termos de trauma e sim de ‘efeito’” que “produzido na escrita de si se revela agora como a função de um desejo – uma ‘fome de real’ –; o suplemento de uma falta, que é o próprio real” (Klinger, 2006, p. 48). Portanto, o *efeito de real* como um conceito que, originalmente em Barthes, se refere ao detalhe²² que cria verossimilhança na ficção, é ampliado em leituras contemporâneas, como na de Diana Klinger, para indicar a estratégia pela qual a *autoficção*, e outras formas de escrita de si, produz a sensação de realidade. Nele, as fronteiras entre o real e a ficção são tensionadas e o texto é deslocado para fora de si mesmo, em direção a uma promessa de autenticidade e de experiência vivida. Isto é, ao apontar para um além da ficção, esse *efeito de real* produz não somente uma crítica aos discursos ficcionalizantes operados pela mídia e pelas práticas na contemporaneidade, mas também coloca em questão a relação entre a *escrita de si* (e o *falar de si*) com uma possível reconfiguração da subjetividade contemporânea.

Ainda que *efeito de real* e *performance* se distanciem em sua materialidade – já que o primeiro é fundamentalmente textual, inscrito no nível da linguagem e da narrativa, e o segundo é corporal e situada, mesmo quando textualizada, implicando corpo, espaço e tempo –, as aproximações entre esses dois conceitos nos permitem pensar em como o eu-autor da autoficção pode: i) simular o vivido por meio dessas estratégias textuais; ii) questionar a transparência da representação; e iii) revelar que o real é sempre efeito de construção, seja de discurso ou de ato. Nesse sentido, pensar e ler nosso *corpus* a partir da *autoficção performática* (Klinger, 2006) supõe reconhecer que o real nela se manifesta de modo duplo: como efeito textual, que tensiona a fronteira entre real e ficção, e como performance do eu (seja ele o eu-autor, o eu-narrador ou o eu-personagem), em que a subjetividade se encena como acontecimento.

É provável que, em uma leitura sem densidade do conceito de autoficção, a coincidência entre o nome dos autores (na capa do livro), dos narradores e dos protagonistas, remonte a falsa ideia de que ela, por si só, já seja suficiente para caracterizar a obra como autoficcional. Contudo, para além da hipoteticamente

²² Em seu ensaio *L’effet de réel* (1968), publicado na revista *Communications* e traduzido para o livro *O rumor da língua* (1988 [1984]), Roland Barthes argumenta que há, no interior da narrativa realista, detalhes aparentemente insignificantes que, ao invés de contribuírem para o enredo da narrativa, cumprem a função de produzir verossimilhança. Esses elementos funcionam como índices de realidade, reforçando a ilusão de que o narrado remete a um referente exterior e instaurando, assim, a impressão de autenticidade sem acrescentar nada à trama.

evidente marca de referencialidade, outras, além do nome, são importantes para identificar os processos de autorreferencialidade no texto ficcional. Alguns deles podem estar extrínsecos à narração/ao enredo – seja em seus paratextos externos ou editoriais (na capa, no título, no prefácio, nas notas biográficas dos livros etc.), seja nos internos ou textuais (no índice, no posfácio, nas notas do autor e nos anexos/apêndices); ou ainda nas referências com outros registros autorais ou não-autorais –, ou intrínsecos a ela/ele.

Extrínsecos à trama escrita por Pablo Pérez e dentro da esfera imagética, a capa do livro traz como ilustração uma pequena estátua de um menino urinando, o famoso monumento belga *Manneken Pis*, associada a elementos gráficos e tipográficos – como bordas recortadas; valor monetário; menção, em letras maiúsculas, a “*La Poste*” (correio, em francês) – que sugerem a criação de um selo postal estilizado e podem indicar uma viagem à Europa ou evocar experiências sexuais, afetivas e até políticas dentro desse cenário. Ademais e em particular, o título do livro, *Querido Nicolás*, indica tradicionalmente a forma de iniciar cartas íntimas, remetendo, por consequência, a um conjunto de cartas ou um diário íntimo dirigido a uma pessoa específica, que talvez seja um par romântico, ex-parceiro ou amigo, com quem o narrador tem (ou teve) forte vínculo afetivo e/ou amoroso.

Ilustração 07 – *Querido Nicolás* (2016)

Fonte: Amazon, 2025.²³

A presença de tais elementos gráficos e tipográficos típicos de um selo postal em conjunto com o título da obra, evocam, simultaneamente, a ideia de correspondência e de que a obra tem um conteúdo epistolar, íntimo, e possivelmente confessional. Ainda que seja rica em signos – o selo, o nome afetivo, a figura irreverente do *Manneken Pis* – que remetem a um universo de memória, desejo, afetividade *cuir* e deslocamento, a obra de Pérez não traz nesse paratexto externo componentes autorreferências e/ou que indiquem aqueles escritos como autoficcionais.

Por certo, extrínseco ao enredo, os únicos possíveis indícios de autorreferencialidade estão presente em dois paratextos internos. Respectivamente, na dedicatória e nos agradecimentos, Pablo Pérez expressa sua gratidão primeiramente aos amigos de Paris – “a los que sobreviví, a los que me sobrevivieron y a los que me ayudaron a sobrevivir” (Pérez, 2020, p. 03)²⁴; e, em

²³ Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Querido-Nicol%C3%A1s-Spanish-Pablo-P%C3%A9rez-ebook/dp/B08FC86F22>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

²⁴ “aos que eu sobrevivi, aos que sobreviveram a mim e aos que me ajudaram a sobreviver” (Pérez, 2020, p. 03, tradução minha).

seguida, à María Moreno, ao Germán García, e ao Nicolás – “mi querido amigo y confidente Nicolás, por haber inspirado y conservado estas cartas” (Pérez, 2020, p. 04)²⁵.

Em contraste à trama do autor argentino, por sua vez, a narrativa escrita por Luís Capucho tem como primeira marca de referencialidade o título “Mamãe me adora”, que, em realidade, faz referência a uma canção homônima presente no álbum *Antigo*, gravado ao vivo no Café Laranjeiras, em 1995, e lançado somente em 2013. Nela, o até então professor de ensino médio, cantor e compositor expõem a relação profundamente amorosa com a mãe e, também, sua orientação sexual e desejo pelos mesmos homens com os quais ela se deleitava: “Mamãe me adora, profundamente ela me quer, mais do que quis outros homens, que ela também amava, que ela também devorava [...]” (Capucho, 1995)²⁶ e continua “eu também, sou feliz com homens, como os que amou mamãe, homens que são, cheios de tensão, como diabos, homens que são, como aparição, como nossa senhora [...]” (Capucho, 1995)²⁷.

Já o segundo indício extrínseco ao enredo do romance brasileiro consiste em um paratexto externo, a capa do livro (Ilustração 06). Nela, contemplamos uma incontestável autorreferencialidade com a vida do autor.

²⁵ “meu querido amigo e confidente Nicolás, por ter inspirado e conversado estas cartas” (Pérez, 2020, p. 04, tradução minha).

²⁶ Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/antigo>> e disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2JurxkZH00Q>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

²⁷ Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/antigo>> e disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2JurxkZH00Q>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

Ilustração 08 – *Mamãe me adora* (2012)

Fonte: Site do Luís Capucho, 2025.²⁸

Capucho relata em seu site pessoal, no resumo da série de pinturas à óleo: *As Vizinhas de Trás*, que o seu primeiro contato com a pintura ocorreu, em sua cidade natal, Cachoeiro do Itapemirim, quando um vendedor ambulante ampliou e coloriu uma foto 3x4 de sua mãe. A pintura, naquele momento, emoldurada de azul e com arabescos prateados é sobreposta à imagem de Nossa da Conceição Aparecida, popularmente chamada de Nossa Senhora Aparecida, e a de São Sebastião, e, assim, constroem a capa de seu romance.

A critério de curiosidade e ampliando a leitura dos elementos semióticos da capa, São Sebastião é frequentemente associado à comunidade LGBTQIA+ e à Teoria *Cuir* devido à sua representação artística e ao simbolismo que carrega. As representações artísticas de São Sebastião, por sua vez, especialmente a partir do Renascimento, destacam a iconografia do santo que desafia as fronteiras entre o sagrado e o profano, o masculino e o feminino, e incorpora a ambiguidade de elementos representados pela sua beleza física e vulnerabilidade de sua figura semidespida, amarrada a um poste e transpassada por flechas. A imagem do santo,

²⁸ Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/mame-me-adora>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

simultaneamente erótica e dolorosa, escapa às categorizações tradicionais e ressoa nas experiências de sofrimento e resistência presentes na comunidade LGBTQIA+. Ademais, outro elemento de ambiguidade que se revela em sua história é o fato de que, devido sua proximidade com o imperador e outros oficiais romanos, ele protegeu secretamente os cristãos perseguidos enquanto mantinha sua fé em segredo e, com isso, foi considerado agente duplo.

O uso de ícones católicos como Nossa Senhora Aparecida que representa a fé católica popular brasileira, mas também a moral tradicional, ligada à maternidade, sacrifício e pureza, ao lado da imagem de São Sebastião que carrega essa relação entre o sagrado e o profano, em conjunto com a fotografia da Mamãe e o título afetivo, sugerem um caráter de confissão e uma dualidade, uma tensão, entre a figura materna tradicional/religiosa e o desejo homossexual, entre mãe e filho, entre o corpo e a culpa.

Agora, de acordo com os vestígios de autoficcionalidade intrínsecos à narrativa, que, por sua vez, se referem aos processos de escrita que são salientados nas narrativas literárias, a relação entre o viajar e o processo de escrita de Luís Capucho, autor de *Mamãe me adora*, é descrito inúmeras vezes durante o(s) relato(s) da viagem a Aparecida do Norte, destaco um desses momentos:

É possível, na medida em que eu vá desenovelando o enredo de minha narrativa, que me embole afluivamente entre as frases e as ideias e que me surpreendam emoções profundas de desprazer ou que eu venha a me debater na dúvida nojenta sobre qual caminho deva tomar, se vou montado na mulinha ou se no meu cavalo alado. Talvez, consiga ir de carro, um ônibus...

A história é somente minha, tem sentido único e linear.

E mesmo que haja sinuosidades à direita e à esquerda, acima e abaixo ou que, às vezes, também, com voltas à frente e atrás, essa é história de apenas um fluxo, fino e corrido.

Embora ela não tenha perfeição, no momento de agora, estou como que triunfante, já que nessa minha iniciativa de lhes contar o que me aconteceu e apesar de tudo, estou cheio de entusiasmo e alegria. Estou conformado ao ritmo de tudo, exatamente, como os acontecimentos vieram se passando, entre à força de como as coisas fatalmente foram acontecendo, pois como acabei de ouvir mamãe dizer para um vizinho que entrou e ficou a conversar na sala, olho furado não tem cura! (Capucho, 2012, p. 29-30).

A metáfora criada por Capucho, ao descrever as sinuosidades de sua história e do processo de escrita ao narrá-la, tem uma relação direta com os quase 260 km que o ônibus percorre de Rio de Janeiro para Aparecida do Norte.

Ilustração 09 – Percurso de Rio de Janeiro até Aparecida do Norte

257.9 km, 3 h 14 min

A Siga para norte na Avenida Francisco Bicalho	350 m
↶ Curva suave à esquerda para Avenida Francisco Bicalho	200 m
↶ Vire à esquerda em Avenida Rio de Janeiro	200 m
↶ Mantenha-se à esquerda na bifurcação para Avenida Rio de Janeiro	1 km
↑ Continue à direto para Rua Vereador Odilon Braga	150 m
↷ Junte-se à direita para Avenida Brasil	15 km
↷ Pegue a rampa à direita em direção à Irajá	150 m
↷ Junte-se à direita para Avenida Brasil (BR-101)	200 m
↷ Mantenha-se à direita na bifurcação em direção à Nova Iguaçu	2.5 km
↶ Pegue a rampa à esquerda em direção à BR-116	150 m
↶ Junte-se à esquerda para Rodovia Presidente Dutra (BR-116)	45 km
↶ Mantenha-se à esquerda na bifurcação para Rodovia Presidente Dutra (BR-116)	200 m
↶ Mantenha-se à esquerda na bifurcação para Rodovia Presidente Dutra (BR-116)	100 km
↶ Mantenha-se à esquerda na bifurcação para Rodovia Presidente Dutra (BR-116)	70 km
B Você chegou ao seu destino, on the right	0 m

Fonte: Distância entre cidades, 2025.²⁹

A objetiva descrição feita por Capucho de seu próprio texto nos remonta ao mencionado por Frederico Fernandes, professor-pesquisador de Teoria Literária na Universidade Estadual de Londrina e crítico literário brasileiro, quando se refere ao deslocamento, no tempo e no espaço, da narrativa e do olhar do escritor sobre aquilo que se descreve ao ter seu corpo afetado pelo que se vê/testemunha. Afinal, “o relato, feixe de histórias a que se somam acidentes, desilusões, aventuras, esperanças, saudades, engendra-se pelo exercício da atividade do olhar. (Fernandes, 2007, p. 65-66). Ainda que tal pensamento disponha uma riqueza de informações nos relatos de viajantes e, precisamente, da relação entre nativo e visitante, é importante observar que, nesse caso, somos visitantes-convidados na viagem de Capucho.

Ao mesmo tempo em que o trecho citado nos fornece indicações do percurso na viagem a Aparecida do Norte, esse nos apresenta uma das especificidades da autoficção mencionadas por Klinger, a de identificação entre autor, narrador e personagem no texto literário. Dentro desse aspecto, a autora nos diz que a autoficção acaba por se configurar como uma “máquina produtora de mitos do

²⁹ Disponível em: <<https://www.distanciaentreascidades.com.br/mapa-trajeto-de-rio-de-janeiro-brazil-ate-aparecida-sao-paulo-brazil/#>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

escritor” e que, no jogo entre as vivências do narrador e da personagem, o autor “introduz no relato uma referência à própria escrita” (Klinger, 2006, p. 55). Como resultado, o narrador não apenas está presente no texto, com todas as marcas da pessoa do discurso – a presença do *eu*, como também alega que a história narrada é sua, com sentido único e linear, e indica os trajetos sinuosos no processo da escrita através das sentenças: “na medida em que eu vá desenovelando”; “que me embole afluivamente entre as frases e as ideais”; “que eu venha a me debater na dúvida nojenta sobre qual caminho deva tomar” e “nessa minha iniciativa de lhes contar o que me aconteceu”.

Se, inicialmente, em *Rato*, Luís Capucho nos fornece informações sobre seu processo de escrita como autor e nos diz: “eu (minha narrativa) preciso da iluminação de um leitor! A casa onde entramos é esse sumidouro de nomes frios, de fresca luz” (Capucho, 2007, p. 10) e “estou escrevendo para isso, para estar à superfície. Estou munido da coragem e humildade que exigem os encontros” (Capucho, 2007, p. 30), em um outro momento de *Mamãe me adora*, os limites entre o eu-autor, eu-narrador e o eu-personagem voltam a se confundir, vejamos:

Haverá aquele leitor, que chegando ao final de minha história, haverá de voltar ao ponto de agora e intrigar-se ante meu triunfo e alegria para contar. E preciso admitir que a vida pra ser vivida, de um modo ou de outro, precisa alegria.

Pensando em manter meu leitor desde o início até ao fim, seria melhor não ter dito o que disse antes, sobre o possível desencontro entre frases e ideais, porque, dessa forma, estou dando oportunidade para que aqueles mais chatos (também não deveria aventar a hipótese de leitores mais chatos), a uma certa altura, comprovem que não os mantive, ao menos, a me verem entusiasmado e alegre, voando no ônibus veloz, mas me afundei e a eles em poça de tédio ou em curvamentos de melancolia, e, misturando-nos ao marasmo ou falta de sentido, no fim, ficamos a ver navios...

Entretanto, como o que disse é apenas remota possibilidade, continuarei a lhes contar. (Capucho, 2012, p. 30)

Destacando um último dado (auto)referencial e com base no apresentado por Klinger, as histórias presentes no terceiro livro de Capucho, por serem lidas como autorreferências, abarcam um leque de possibilidades na escrita autoficcional. Me interessa, nesse momento, aqueles “relatos [que] têm índices referenciais mais concretos, de maior carga biográfica (Klinger, 2008, p. 13)”, como, por exemplo, a idade, meio socioeconômico, profissão, aspirações e experiências vividas. Após

desenvolver o quadro clínico de neurotoxoplasmose, Luís Capucho descobre, aos 34 anos, conforme mencionado anteriormente, sua condição sorológica e fica em coma durante um mês. Como sequela, adquire dificuldades motoras e de fala que o impedem de seguir com o exercício musical recém-estreado. Nesse aspecto, a enfermidade narrada pela personagem Luís se assemelha a enfrentada pelo autor de *Mamãe me adora*:

Minha voz é muito estranha, por causa de minha incoordenação motora. Tenho dificuldades para pronunciar fonemas e a força que preciso fazer para dizê-los, incham-me as veias do pescoço. Também, para que elas saiam, é necessária muita concentração e, desse modo, as palavras ficam lentas, explicadas, com a pronúncia exagerada pelo esforço em dizê-las. E embora saiam explodindo altas, roucas e arranhadas, são sempre minuciosas em sua pronúncia (Capucho, 2012, p. 69-70).

A estranheza de sua atual voz de elefante e as dificuldades motoras já aparecem, como citado anteriormente, na descrição do cantor e compositor de *Cinema Orly*, sustentando, assim, os aspectos (auto)referenciais presentes em sua escrita literária. Por outro lado, parafraseando Rafael Julião, ao contrário da voz antiga, suave e fluída, presente em *Antigo* (gravado em 1995), um ano antes do coma, os álbuns *Lua singela*, *Cinema Íris*, *Poema maldito* e *Crocodilo* apresentam sua nova voz e gera “uma consonância com o espírito ‘marginal’ que caracteriza sua produção artística” (Julião, 2018, p. 02).

Com certa “incoordenação” motora e uma inicial decadência física, Capucho se vê impossibilitado de compor e cantar, e na urgência de se expressar, se comunicar, começa a se dedicar à literatura. Julião resume, com enorme sensibilidade, a evidente relação entre a produção musical e literária de Capucho e sua vida:

É importante também ressaltar que os livros herdam do universo de sua canção uma proximidade muito estreita entre a arte e a vida, buscando, em microcosmos cotidianos, um espaço onde se encenam as questões humanas (do desejo, do amor, do sexo, da angústia, da doença e da morte), bem como a estranheza do mundo (e do estar no mundo). Isso se relaciona diretamente a uma espécie de *pulsão do olhar*, que parece à vontade no exercício de transfigurar a vida banal, acentuando seu estranhamento, desdobrando as imagens, dotando-as de uma força paradoxal de materialidade sublime. Na mesma esteira, sua poética (nos livros e nas canções) dá

protagonismo a corpos e a espaços, que se projetam e se contaminam reciprocamente (Julião, 2018, p. 03).

Essa relação estreita entre a arte e a vida de que nos fala Julião é sentida pelo próprio multiartista capixaba que, em uma entrevista fornecida ao Portal Esquina Musical, em 2014, nos fala sobre os limites entre realidade e ficção em toda sua produção artística: “tanto minha música, quanto minha literatura ou pintura é pautada na minha biografia. Faço ficção biográfica. Tem muito de biografia, mas não deixa de ser ficção por isso” (Vidigal, 2014)³⁰, e mais recentemente, em março de 2023, no seu blog pessoal, volta a exprimir as relações entre vida e arte ao dizer: “têm dito que minha produção de arte é autobiográfica, que faço uma espécie de autoficção” (Capucho, 2023)³¹.

Não é que vida e arte se confundam, mas sim que as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre o íntimo e o privado estejam tão próximas que seus transbordamentos são sentidos e suas fusões inevitáveis. Algo semelhante ao que Josefina Ludmer relata, ao perceber uma série de instrumentos conceituais e críticos na literatura latino-americana dos anos 2000, que, para ela, abandonam bipolaridades (realidade e ficção, íntimo e privado, dentro e fora, abstrato e concreto) e permitem modos de “imaginar/pensar/sentir en fusión”. Assim, o que se “[...] no es una materia hecha de las dos, no es una mezcla, un mestizaje, un híbrido o una combinación, sino una fusión donde cada término es, de un modo inmediato, el otro: la realidad ficción y la ficción realidad” (Ludmer, 2010)³².

De forma semelhante ao identificado na produção de Luís Capucho e, precisamente, em *Mamãe me adora*, esses modos de pensar em fusão também são percebidos em toda produção de Pablo Pérez. Não por acaso, o autor argentino afirma, em uma entrevista ao Portal Los Andes, em 2016, que “Lo que escribo se puede leer también como un *reality show*” (Dellazoppa, 2016)³³. Tal afirmação que é, também, o título da entrevista surge dentro de contexto em que Pérez nos fala sobre as circunstâncias de produção daquela que seria, originalmente, sua primeira

³⁰ Disponível em: <https://esquinamusical.com.br/entrevista-luis-capucho-vai-tirar-voce-desse-lugar/>. Acesso em: 01 jul. 2025.

³¹ Disponível em: <https://luiscapucho.blogspot.com/2023/03/fonemas-luis-capucho.html>. Acesso em: 01 jul. 2025.

³² “não é uma matéria feita das duas, não é uma mescla, uma mestiçagem, um híbrido ou uma combinação, mas sim uma fusão onde cada termo é, de modo imediato, o outro: a realidade ficção e a ficção realidade” (Ludmer, 2010, tradução minha).

³³ “o que escrevo se pode ler também como um *reality show*” (Dellazoppa, 2016, tradução minha).

narrativa, já que, como mencionado, *Querido Nicolás* foi escrito entre 1989 e 1992, antes de seu primeiro livro publicado. Me chama atenção, portanto, sua resposta ao “nascimento” da narrativa. Vejamos:

nació sobre todo de la necesidad de comunicarme con mis amigos cuando estaba de viaje y de contar mi aventura. Cuando llegué a Europa en 1989 estaba muy solo, no tenía interlocutores, entonces me la pasaba escribiendo cartas (Dellazoppa, 2016)³⁴.

É viajando sozinho, na necessidade de se comunicar, de contar sobre as aventuras experienciadas nas cidades francesas e espanholas em que reside, que Pablo Pérez começa a escrever suas cartas com destino a Argentina para seus amigo e alguns familiares, para citar: os amigos Nicolás, Judith, Gustavo, Fernando, Gigí, Gaby, Tia Cuca, e sua irmã Paula.

No entanto, não é por acaso que essas cartas se convertem em texto literário; desde muito cedo, Pérez teve o objetivo marcado de fazer do registro – às vezes íntimo e outras vezes “antropológico”, para usar suas próprias palavras – um fazer literário, e de potencializar seu processo de escrita literária a partir do registro. Em um determinado momento, Pablo, o eu-personagem, desmotivado com o rumo que sua vida pessoal toma, vivendo com um estrangeiro, sem legalidade e trabalho, questiona os fantasmas de sua existência e os fantasmas de sua (falta) de escrita literária e passa a contruir “la imagen de un libro que se va escribiendo mientras se va leyendo y no viceversa” (Pérez, 2020, p. 33)³⁵.

Para ilustrar melhor essa correlação entre a vida pessoal e profissional do argentino e sublinhar o(s) motivo(s) daquelas cartas, na carta-texto datada em 11 de dezembro de 1989, ele escreve:

Querido Nico, antes que nada, una idea que anda suelta por mi cabeza hace mucho tiempo: qué pasa con nuestra correspondencia (tema), cuando, no sé por tu parte, pero por la mía siento una mezcla de intenciones: –Mantener el contacto con vos es la principal motivación, la que me lleva a escribirte tanto. –La intención de que nuestra correspondencia sea publicada algún día, tal vez post-mortem (mía al menos). Lo que no sé es en qué se notaría la

³⁴ “nasceu, sobretudo, da necessidade de me comunicar com meus amigos quando eu estava de viagem e de contar minha aventura. Quando cheguei na Europa, em 1989, estava muito sozinho, não tinha interlocutores, então, passava o tempo escrevendo cartas. (Dellazoppa, 2016, tradução minha).

³⁵ “a imagem de um livro que vai se escrevendo na medida em que se vai lendo, e não vice-versa” (Pérez, 2020, p. 33, tradução minha).

intención de los escritores de escribir una correspondencia para ser publicada como correspondencia de escritores (Pérez, 2020, p. 45)³⁶.

Pablo, o narrador-personagem da narrativa, deixa claro não só nesse momento, mas, precisamente, nele, a intenção de publicar essas correspondências no formato de livro: Um livro que seria publicado a partir da escrita e troca de correspondência para ser, posteriormente, lido como correspondência de escritores. Ou seja, ao declarar sua intencionalidade, Pablo Pérez, o eu-autor, nesse momento, das cartas e da futura narrativa, se confunde apenas com o eu-personagem e o eu-narrador, Pablo. Como no relato presente na carta do dia 09 de novembro de 1989:

La historia de Pablo empieza a ponerse complicada. Y contada en esta carta, en este género, no me imagino cómo quedará. Sé que, a mi pesar, trato de hacerla “estética”. Me tiento ahora. Siguiendo al personaje Pablo por la letra, se lo puede ver en apuros, la historia empieza a tener su nudo, ya hay problemas (Pérez, 2020, p. 26)³⁷.

A trajetória de Pablo que, nesse momento de elucidação, é ao mesmo tempo personagem e autor, entra em uma fase de crise existencial, uma vez que, naquela época, acaba de chegar em Madrid, sem rumo, sem emprego, sem moradia. Há, contudo, uma autorreflexão do eu-autor sobre a forma e o gênero escolhido para narrar, que mesmo na crise, sente a necessidade de embelezar a situação complicada, de torná-la estética, uma história difícil. A escrita aqui aparece como tentativa de dar forma, talvez até controle, ao caos inicial daquela experiência e a distinção entre o “personaje Pablo” e o autor, o que, por sua vez, reforça o jogo autoficcional. Na oscilação entre o vivido e o escrito, entre o real e o ficcional, o eu-personagem está sendo construído na linguagem, “por la letra”, e já se percebe o conflito central (“el nudo”) da narrativa.

³⁶ Querido Nico, antes de mais nada, uma ideia que está rondando minha cabeça há muito tempo: o que está acontecendo com nossa correspondência (assunto), quando, não sei quanto a você, mas da minha parte sinto uma mistura de intenções: –Manter contato com você é a principal motivação, a que me leva a te escrever tanto. –A intenção de que nossa correspondência seja publicada um dia, talvez post-mortem (a minha pelo menos). O que não sei é como seria vista a intenção dos escritores de escrever uma correspondência para ser publicada como correspondência de escritores (Pérez, 2020, p. 45, tradução minha).

³⁷ A história de Pablo começa a se complicar. E, contada nesta carta, neste gênero, não consigo imaginar como vai ficar. Sei que, para meu pesar, tento torná-la “estética”. Estou tentado agora. Seguindo o personagem Pablo pela letra, é possível vê-lo em apuros, a história começa a ter seu nó, já há problema (Pérez, 2020, p. 26, tradução minha).

Como sabemos, na autoficção o eu-autor, aquele que escreve, o eu-narrador, aquele que narra a história, e o eu-personagem, aquele que experiencia o narrado, possuem, geralmente, a mesma identidade. Se em um diário escrevemos “Querido, Diário”, em *Querido Nicolás* esse caráter se torna mais íntimo e confidencial por ser o destinatário um amigo confidente. A respeito disso, o eu-personagem, que é também eu-autor e eu-narrador, diz:

Mi situación con respecto a lo que te escribo es de confusión total. Espero que el hecho de que te tome como confidente no te incomode. [...] Pero ya te dije, necesito contarle a alguien todo lo que me pasa, necesito el consejo de un amigo, el consuelo, aunque sea por escrito. Todavía creo en los amigos incondicionales. Sos quien mejor supo responder a mis cartas, el amigo al que más recuerdo y en el que más confío, por eso tanta información y tantos detalles (Pérez, 2020, p. 52)³⁸.

Ainda dentro do enredo que nos é apresentado, recupero um relato feito por Pablo em uma dessas correspondências. Na ocasião, a personagem conta para Nicolás sobre o desaparecimento de Margarita, uma jovem “subnormal” que trabalhava com ele em um restaurante, e, na medida, em que o conta, indica possíveis escolhas estético-literárias.

Luego ideas más metafóricas o fantasiosas como: al empezar a escribir sobre ella, ella ha dejado de ser en la *vida real* para pasar a ser en la ficción, o en el relato, o en la literatura o como lo quieras llamar. Más allá de que me preocupe si se murió o no, sé que tengo una formidable historia entre manos. También pienso que tal vez esta carta será un buen apéndice a ese relato. Pienso, en fin, tantas cosas a partir de esta desaparición, que llevaría muchísimo tiempo escribirlas. **Transcribo y a la vez retoco el texto que escribí sobre Margarita el sábado por la tarde** (Pérez, 2020, p. 83, grifo meu)³⁹.

³⁸ Minha situação com respeito ao que te escrevo é de total confusão. Espero que o fato de te tomar como confidente não te incomode. [...] Mas, como já te disse, preciso contar a alguém tudo o que está acontecendo comigo, preciso do conselho de um amigo, do consolo, mesmo que seja por escrito. Ainda acredito nos amigos incondicionais. Tu é quem melhor sabe responder às minhas cartas, o amigo de quem mais me lembro e em quem mais confio, por isso tanta informação e tantos detalhes (Pérez, 2020, p. 52, tradução minha).

³⁹ Logo ideias mais metafóricas ou fantasiosas, como: ao começar a escrever sobre ela, ela deixou de ser na *vida real* para passar a ser na ficção, ou no relato, ou na literatura ou como você quiser chamar. Para além de me preocupar se ela morreu ou não, sei que tenho uma história formidável nas mãos. Também penso que talvez esta carta seja um bom apêndice para esse relato. Penso, enfim, tantas coisas a partir desse desaparecimento, que levaria muito tempo para escrevê-las. **Transcrevo e ao mesmo tempo retoco o texto que escrevi sobre Margarita no sábado à tarde** (Pérez, 2020, p. 83, tradução e grifo meu).

Precisamente no que se refere ao relato do desaparecimento ou da suposta morte de Margarita, transcrito no final da carta de 02 de abril de 1990 e presente aqui como Anexo B⁴⁰, traz consigo duas técnicas da escrita criativa: i) uma escrita que performa uma escrita livre, ou seja, que permite o desenvolvimento das ideias de forma espontânea, sem uma grande preocupação com a gramática ou com a estrutura; e ii) a escolha pelo estilo narrativo, sendo essa a responsável por definir a forma como se transmite as ideias expressas no texto. Ou seja, se aquela escrita ou texto é narrativo, descritivo, dissertativo, injuntivo etc. Como imaginado, Pablo, a personagem que também é escritor, escolhe relatar a situação de sua ex-colega de trabalho através da narração e, como resultado, realiza certas estratégias próprias do (seu) processo de escrita ao escrever, descrever, documentar, registrar, editar – indicado pela sentença “transcribo y a la vez retoco el texto que escribí sobre Margarita el sábado por la tarde” –; e ao declarar sua intenção de fazer da carta um apêndice para possível narrativa que seria construída – “tal vez esta carta será un buen apéndice a ese relato”. Ainda no que refere à produção escritural, as palavras “Marguerite”, “demoiselle française”, “fregar” e “regañaban” se destacam por serem as únicas com um estilo tipográfico ou formatação diferente em todo o relato. Possivelmente, isso ocorra com a intenção de, em tom de ironia, promover uma reflexão sobre a personagem; assim, a posição de subalternidade e as relações de poder no restaurante são potencializadas a partir do contraste entre o nome afrancesado e a realidade rústica da personagem.

Para contextualizar, essa carta se insere em um grupo determinado de correspondências em que Pablo fala menos de suas experiências pessoais e mais de sua tentativa de erguer-se socialmente e firmar-se como escritor vivendo, agora, na Europa. Naquele tempo, ele separava e organizava as cartas em pastas, havendo uma para as correspondências recebidas; outra pasta para já escritas, mas ainda não enviadas; e uma última para os poemas e narrativas em que vinha trabalhando⁴¹, como os poemas presente na carta do dia 08 de março de 1990.

⁴⁰ Devido à extensão do relato e para não comprometer a fluidez da leitura, opto por incluí-lo como anexo B. Essa decisão visa preservar a integridade do material citado, sem interferir no andamento da exposição teórica nesse capítulo.

⁴¹ Hice una de esas compras de las que uno se siente orgulloso y feliz. Papel avión, un block burdo de hojas blancas para los borradores del libro, carpetas con solapa para separar y organizar el papelerío. La correspondencia recibida, entre la cual está la tuya debidamente separada y ordenada con la intención de no extraviarla. Otra carpeta para mis cartas acumuladas esperando su turno para salir, los sobres y las hojas. En otra, los poemas en los que estoy trabajando para el libro, de título

Dessa forma, após descrever a situação ocorrida com a jovem, a forma ‘confusa’ com que ele se refere ao escrito nessa carta do dia 02 de abril, evidencia, sobretudo, o jogo que ele, Pablo Pérez, realiza entre o ficcional e o referencial, o seu papel como escritor e o seu fazer literário. Consequentemente, logo no início dessa mensagem destinada a seu confidente Nicolás, ele expõe que:

Es porque teniendo casi terminado el libro de poemas, quiero empezar una serie de relatos que tienen que ver con situaciones que vivo en Madrid. Te iba a decir otra cosa: que como no me pasaba nada, mis cartas tendrían más sentido si contara historias de otros, que de alguna manera me ocurren también a mí. Y **a lo mejor no siento ganas de escribir la historia sola, entonces me largo a escribirla en una carta y luego la fotocopia para seguir trabajando la narración** (Pérez, 2020, p. 80, grifo meu)⁴².

Todas essas estratégias escriturais e escolhas estético-literários realizados pelo eu-personagem, que é também o eu-autor, de *Querido Nicolás* reafirmam o propósito de transformar o experienciado em literário, o referencial em ficcional. Além disso, apesar da ausência de componentes autorreferenciais nos paratextos externos à trama escrita por Pérez, nota-se, inquestionavelmente, que o texto literário é invadido por esses elementos: desde as referências com a vida do próprio autor – a formação na área de Letras, o ofício como tradutor, os poemas publicados quando ainda jovem, seus familiares e amigos próximos; à menção aos escritores conhecidos e com quem se relacionou, a exemplo: Severo Sarduy, Rafael Cippolini e Pablo Ingberg. Tudo isso parece confirmar que dentro do literário há as evidentes marcas referencias do autor, como dito por ele mesmo na entrevista ao canal ALT SEX TALK:

En realidad, todos los libros tienen una continuidad, siempre es el mismo personaje: Pablo Pérez. Es como una saga que se va haciendo y es un Pablo Pérez que cada vez como que está más separado del Pablo Pérez que soy ahora, es medio raro, porque muchas veces hablo del Pablo Pérez en tercera persona que sería el

provisorio, Soldados y sirenas, que es uno de los poemas largos en que se transformaron los Poemas de la Isla, ahora que lo escribo tal vez sigan con ese título, no sé... (Pérez, 2020, p. 68-69).

⁴² É que, estando quase terminado o livro de poemas, quero começar uma série de relatos que têm a ver com situações que vivo em Madrid. Ia te dizer outra coisa: que, como não me acontece nada, minhas cartas fariam mais sentido se eu contasse histórias de outros, que de alguma forma também me acontecem. E talvez eu não sinta vontade de escrever a história sozinha, então começo a escrevê-la numa carta e depois tiro uma fotocópia para continuar trabalhando na narração (Pérez, 2020, p. 80, tradução e grifo meu).

personaje de los libros y de las películas, pero, bueno, hay una continuidad. Ya son cuatro libros con el mismo narrador, con el mismo personaje central, de autorreferencial, aunque en algunas novelas se va mucho del autorreferencial, sobre todo en *El Mendigo Chupapijas* (Gay, Leather, BDSM & VIH+, 2020)⁴³.

Mediante o exposto, observo que os elementos autorreferencias nas narrativas que compõem o *corpus* dessa tese estão de acordo com o pensado por Klinger ao dizer que a autoficção é:

uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?) (Klinger, 2006, p. 55).

Dessa forma, as semelhanças ou as diferenças entre esses dois outros modos de escrever consistem, basicamente, nesses lugares da fala do autor brasileiro e do autor argentino. Assim, para além das subjetividades que compõem a primeira pergunta, “O que é ser escritor?”, e dos claros elementos autorreferencias, com “Quem diz eu?”, que estão explícitos nos textos literários e já foram ilustrados, trago, novamente, para elucidação, aquilo que mais se contrapõem nas duas narrativas: o processo da escrita.

Em um dado momento dessa leitura crítica e comparada a respeito da produção literária a partir do diagnóstico do HIV, supus que o autor brasileiro desconhecia os processos imbricados na autoficção e/ou não tinha a intencionalidade de usá-los, e que, por outro lado, o autor argentino não só conhecia como indicava sua propensão para esse tipo de produção. Nesse contexto, para não citar tão somente a não-linearidade de *Mamãe me adora* ou a linearidade de *Querido Nicolás*, me aprofundo, então, nesse *efeito de real* que ambos adotam.

Luís Capucho não deixa claro, em nenhum momento de sua produção literária, a intenção de ficcionalizar suas experiências de vida. O movimento que ele

⁴³ Na verdade, todos os livros têm uma continuidade, é sempre o mesmo personagem: Pablo Pérez. É como uma saga que vai se formando e é um Pablo Pérez que está cada vez mais separado do Pablo Pérez que eu sou agora, é meio estranho, porque muitas vezes eu falo do Pablo Pérez em terceira pessoa que seria o personagem dos livros e dos filmes. Mas, enfim, há uma continuidade. Já são quatro livros com o mesmo narrador, com o mesmo personagem central, de autorreferencialidade, embora em alguns romances se afaste bastante do autorreferencial, especialmente em *El Mendigo Chupapijas* (Gay, Leather, BDSM & VIH+, 2020, tradução minha).

realiza é o de criar uma ficção trazendo para dentro dela elementos que são, claramente, autorreferenciais. Isto é, com uma estrutura comumente reconhecida como romance (narrativa longa em prosa com narrador, personagens, enredo e tempo), Capucho decide brincar com a narração e, por consequência, a estrutura romanesca é invadida, progressivamente, pelo processo cognitivo de recordações feito pelo autor, que é a rememoração, e/ou pela técnica literária de fluxos de consciência⁴⁴ (James, 1890) que é trazida pela personagem. Dito de outro modo, ao trazer, desde a capa do livro, esses elementos autorreferenciais para o literário, o eu-autor adota os fluxos de consciência e rememorações como uma das características inerentes de sua escrita.

Pablo Pérez, por sua vez, não apenas sustenta sua intenção de ficcionalizar suas experiências vividas através dos discursos presentes nas incontáveis cartas destinadas ao seu querido amigo, Nicolás, como também revela tal projeto estético e postura autoral nas entrevistas concebidas. Portanto, o autor argentino se beneficia da suposta cronologia, da descrição detalhada dos fatos, e da escrita como um registro (quase que) de cunho antropológico como parte de seu processo editorial. Tomando como exemplo *Querido Nicolás*, o eu-autor, Pablo Pérez escreve aquelas mensagens com o marcado objetivo de depois transformá-las em um livro e tal intencionalidade é declarada pelo eu-personagem, Pablo, nas próprias correspondências.

Muito além de apontar para um além da ficção, criado pelo *efeito de real*, que as duas narrativas promovem, o extrapolar de fronteiras entre o real e o ficcional, na qual as exposições dos sentimentos mais fiéis às experiências vividas, às desilusões e às aventuras presentes em ambas as narrativas reforçam a presença de um *corpo*, de um *ato*, de uma *performance* no texto, ou nas palavras de Klinger o *mito do escritor*, possibilitando, para os dois autores, uma série de escolhas e procedimentos que envolvem não somente o fazer mas, também, a recepção do literário. Afinal, se por um lado, o desencontro entre frases e ideais nos relatos, presente em *Mamãe me adora*, proporciona o que o autor-personagem Luís nos fala sobre a percepção dos leitores desavisados, e chatos segundo ele, de sua história,

⁴⁴ “the stream of thought’ becomes a carefully chosen image for the flux of subjectivity: how ideas, feelings, and sensations, both present and past, cohere into the experience of a continuous self, that ever-present ‘I’, which meanders through the mind from childhood until our deaths and possibly beyond” (James, 1890).

por outro, o constante jogo entre o real e o ficcional que é descrito pelo próprio autor-personagem de *Querido Nicolás* mostra que ao brincar com as estruturas e/ou os elementos presentes no interior do gênero textual carta – como a indicação de um destinatário, “Querido Nicolás” (Pérez, 2020, p. 49), um tempo datado e um espaço localizado, “Madrid, 16 de diciembre” (Pérez, 2020, p. 49) – ambos criam seu *efeito de real*.

Decerto, se confirma a ideia de que o HIV é, de alguma maneira, o gatilho para o desenvolvimento da escrita, ele é o motor no processo de escrita dos dois autores. Como se Luís Capucho, na impossibilidade de cantar e na urgência de escrever sobre o que lhe aconteceu, se fizesse escritor; e Pablo Pérez, na necessidade de registrar e se comunicar, operasse (alguns) mecanismos que envolvem todo o fazer literário, já que em sua escrita, o HIV não emerge como tema, mas funciona como dispositivo de subjetivação ao reconfigurar a experiência da infecção para o campo da experimentação literária.

CAPÍTULO 3: CORPO MARICA, INFECÇÃO E AFETO NA EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA

Ser um escritor gay é uma afetividade que, longe de acentuar o isolamento e a alienação do homem contemporâneo, é uma forma de redefinir práticas políticas marcadas pelo cotidiano, uma ética de um sujeito plural e uma estética da existência (Lopes, 2002).

No queremos que nos persigan, ni que nos aprendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: Lo que queremos es que noseseen (Perlongher, 1997).

Ao realizar uma leitura crítica dos corpos em Foucault, Johanna Oksala, filósofa e escritora estadunidense, nos lembra que “na realidade, os corpos são moldados pela sociedade: eles são usados e experimentados de muitas maneiras diferentes, e suas características variam de acordo com práticas sociais” (Oksala, 2021 [2018], p. 114). É importante comentar, no entanto, que essas discussões sobre corpo, experiência e construção de subjetividades não são novas: o feminismo há muito tempo já denuncia os regimes de normatividade sexual e epistêmica, desde as inquietações de Virginia Woolf, passando pela crítica à condição feminina em Beauvoir e sua célebre afirmação de que não se nasce mulher, até as formulações sobre tecnologias de gênero em Teresa de Lauretis.

Em continuidade, a fim de explicar a questão da sexualidade, ou dos corpos sexuais para usar a terminologia adotada no texto, a autora transita entre os conceitos-chave do pensamento foucaultiano – *produção de verdade* (1971), *corpos dóceis* (1975), *biopoder* (1976), *práticas de liberdade* (1982) e *tecnologias do si* (1984) – e se aprofunda na relação entre sexualidade e poder aos olhos do filósofo francês. Diante disso, mais uma vez, nos recorda que

o corpo sexual, é sempre discursivo, no sentido de que é um objeto de discursos científicos e tecnologias disciplinares. Não obstante, também é um corpo que age no mundo e experimenta prazer (Oksala, 2021, p. 125).

Com efeito, o poder disciplinar e/ou a biopolítica investem normas (de conduta, de higiene, de produtividade, de sexualidade) ao corpo-sujeito e ao corpo-

espécie e os tornam produto. No entanto, esse mesmo corpo, pode subverter esses poderes, instaurar fissuras e inventar novos modos de vida ao experimentar o corpo como lugar de resistência e de liberdade. Assim, nas palavras de Oksala (2021, p. 129), a sexualidade, para Foucault, não deve ser vista como uma condição, mas “deve ser entendida como uma prática, ou uma maneira de ser, que fornece possibilidades de ser de outro modo”. Ao final, na tentativa de responder “Como usar corpos foucaultianos?” na contemporaneidade, a escritora estadunidense nos orienta por possíveis caminhos para um raciocínio crítico. Para ela, a apropriação realizada por Butler da historicização do sexo foi fundamental para o desenvolvimento tanto da Teoria Feminista quanto da – célebre – noção de *performance* (Butler, 2003 [1990]), a qual influenciou, posteriormente, os Estudos Gays e Lésbicos e fundou, como consequência, a Teoria *Cuir*.

Dessa maneira, alinhada à concepção *cuir* da sexualidade – que recusa a ideia de identidades fixas ou naturais e revela como essas categorias são forjadas por processos históricos e discursivos – realizo, desse momento em diante, uma leitura crítica e comparada das categorias temáticas de infecção e de afeto nas relações *maricas* retratadas em *Mamãe me adora*, de Luís Capucho, e *Querido Nicolás*, de Pablo Pérez, uma vez que, inseridos nas complexas tramas da vida urbana contemporânea, os autores-personagens constroem percursos literários que atravessam e problematizam o estigma.

3.1 *Mamãe me adora e Querido Nicolás: outros modos de viver*

Diante dos quadros de paisagem que se criam pela janela do ônibus em que viaja e as tênues lembranças que chegam ao seu cérebro, Luís descreve sua situação física em *Mamãe me adora*:

Usei bengala até o ano de 2000.
Assim que comecei com as aulas de natação, meu equilíbrio se restabeleceu de tal maneira, que mesmo que eu ainda cambasse um pouco para o lado esquerdo, abandonei seu uso e comecei a sair de casa sem ela (Capucho, 2012, p. 17).

Anterior a essa primeira descrição, pouco se sabia desse eu-narrador-personagem e as informações fornecidas nas nove páginas iniciais da narrativa apontam para a ideia que se constrói a partir do título: a relação afetuosa que esse

experiencia com sua mamãe; mas, também, da casa em que vivem; da rotina tranquila e quase tediosa do bairro onde moram. É somente diante dessa primeira descrição que novas pistas surgem e que a personagem começa a emergir de forma mais identificável no enredo romanesco. Logo na página seguinte, há uma nova evidência sobre quem é essa personagem e descobrimos como define sua sexualidade. Sentado em um banco de praça do centro da cidade, Luís diz:

É, sentado ali, quieto, eu ficava apreciando muita gente louca que passava no domingo, muita gente estranha. Eu reconhecia, pelo jeito como andavam entre os outros, muitos veados como eu, bandidos, ficava olhando tudo, muito curioso, a ver a tarde indo embora com eles.

Quando a noite caía, cansado, sem ter mais o que fazer, eu também voltava para casa.

Eu mais olhava do que era olhado (Capucho, 2012, p. 18)

Ainda do banco da praça, nesse cenário de invisibilidade sentida confortavelmente pela personagem, ele alerta para o surgimento de uma outra vida pós-enfermidade, até agora não mencionada, “aos poucos, eu entendia que, embora eu me restabelecesse a cada dia, nada mais era como tinha sido antes” (Capucho, 2012, p. 19); em outros momentos, parece empolgado por qualquer interação como “quando as outras pessoas começaram a me ver e, à medida em que eu sentia, sentado na praça, que elas se aproximavam, pedindo-me informações ou, simplesmente, me olhando” (Capucho, 2012, p. 19).

Naquele mesmo domingo em que descreve seus sentimentos, ainda sentado no banco de praça, um homem preto, de short, camiseta e chinelo de dedo, senta-se ao seu lado, e, desse momento em diante, lemos o reflorescimento da sexualidade – ainda pulsante – da personagem protagonista. O homem, que deveria ter uma idade próxima a dele, não se importa com os olhares atrevidos em direção a sua coxa, pelo contrário, ele gosta de ser desejado e é convidado para um “minúsculo, vermelho e pobre quarto de hotel” (Capucho, 2012, p. 20-21). Dentro do pequeníssimo quarto vermelho, Luís questiona o desconhecido com quem acabou de transar:

Se eu estivesse com Aids, você, mesmo assim, transaria comigo? – e assim como esse homem não se importara com minha bengala, não se importava também com minha voz estranha, rouca, arrastada, lenta, como a de um débil.

Apenas disse:

– Sim. Não usamos camisinha? Então, tá tudo bem – ele falou tranquilamente (Capucho, 2012, p. 21-22).

Ainda que de forma bastante natural, sem nenhum grande alarme, a pergunta feita carrega inseguranças e expõe o medo da rejeição e a vulnerabilidade da personagem, não só por suas limitações físicas bem como pelo estigma que contornam o HIV e AIDS. Similarmente, a resposta do homem racializado, e sem nome, é direta e sem demonizar a síndrome clínica nem romantizar o risco, dado que, para ele, desde que o uso de preservativo esteja como forma de prevenção, o status sorológico, supostamente anunciado, não é um impedimento para o sexo entre os dois e o desejo persiste. Assim sendo, embora o narrador-personagem brasileiro demonstre visíveis marcas de fragilidades – físicas, emocionais e sexuais – a tranquila assertividade do desconhecido, com seu “Então, tá tudo bem”, contrasta com o peso antes anunciado.

Sob condições semelhantes à trama de Capucho, na qual a temática do HIV e da AIDS aparece sem antecipação, Pablo, protagonista de *Querido Nicolás*, diz em um dia como outro qualquer:

Mi gran temor en Madrid es que me amenacen con una jeringuilla infectada de HIV, como nos contó Gigí que le pasó cuando anduvo por acá, no tanto por el HIV como por la violencia de que te pinchen con una jeringa para lastimarte (Pérez, 2020, p. 30)⁴⁵.

Ainda que a personagem afirme que o seu medo não é, em si, pelo HIV, existe, implícito à ameaça física, uma violência simbólica que recai sobre essa infecção, já que o condutor do possível ato escolhe – intencionalmente – o vírus da imunodeficiência humana como intensificador de tantas outras agressões. De certo, em um outro momento, na carta do dia 10 de dezembro, a viabilidade dessa brutal motivação é confirmada pela personagem que, ao falar da estadia de Gigí em Madrid, comunica: “la pasó genial (a pesar de las amenazas con jeringuillas infectadas de HIV. No sé si te conté que ya vi jeringuillas tiradas por todas partes,

⁴⁵ “Meu grande medo em Madrid é que me ameacem com uma seringa infectada com HIV, como nos contou Gigí que aconteceu com ela quando andou por aqui, não tanto pelo HIV, mas pela violência de te espetarem com uma seringa para te machucar” (Pérez, 2020, p. 30, tradução minha).

sobre todo en las cabinas de teléfono).” (Pérez, 2020, p. 45)⁴⁶. Por conseguinte, reforçando o dito por Sontag (1990 [1989]) a respeito da excessiva mobilização do discurso técnico-clínico nas metáforas que são criadas em torno do HIV e da AIDS e de sua representação ora uma invasão e ora como poluição⁴⁷, tal intencionalidade na violência potencializa o *locus* do vírus como uma ameaça ao corpo e a sociedade; revela a vulnerabilidade da personagem (e de todos os sujeitos) perante o vírus e a infecção; e solidifica, agora, na narrativa argentina o estigma internalizado no romance brasileiro.

Para contextualização, a correspondência, com data de 17 de novembro de 1989, em que Pablo relata seu temor ao hipotético ataque de seringa infectada pelo vírus do HIV é escrita um dia após sua primeira saída em Madrid. A chegada na nova cidade, por sua vez, ocorre, de acordo com a carta marcada em 09 de novembro, no dia 04, e depois de alguns dias insatisfeito com sua situação aquela data, sem ânimo para sair e isolado na, também, nova moradia, o eu- personagem conta ao amigo que, por volta da meia-noite, depois de assistir *El bebé de Rosemary*, decide ir em busca de algum bar no bairro guei da capital espanhola e encontra o Rick’s. No lindo bar com boa música, pebolim e fliperama, mas sem “chicos lindos”, ele passa um tempo e toma algumas cervejas. É, então, na volta para casa, ao transitar por algumas ruas e chegar na Gran Vía, uma versão madrilenha da portenha Calle Lavallo ou da parisiense La Place Pigalle, com todos seus “cines, putas mal maquilladas o bien pintarrajeadas y despeinadas en las puertas de los cines y que te llaman ‘¡Joven!’, camellos (dealers) y seguramente yonquis” (Pérez, 2020, p. 29)⁴⁸ que rememora o acontecido por Gigí e seu medo é despertado.

Até aquele momento, a história escrita por Pablo Pérez, descreve o início de sua viagem pela Europa; a passagem pelas cidades de Bruxelas, na Bélgica, Paris, na França, e San Sebastián, no País Basco; a vida noturna, os bares e discotecas gueis visitadas; as efêmeras relações afetivo-sexuais experienciadas no caminho

⁴⁶ “se divertiu muito (apesar das ameaças com seringas infectadas com HIV. Não sei se te contei que já vi seringas jogadas por toda parte, principalmente nas cabines telefônicas).” (Pérez, 2020, p. 45, tradução minha).

⁴⁷ “AIDS has a dual metaphoric genealogy. As a microprocess, it is described as cancer is: an invasion. When the focus is transmission of the disease, an older metaphor, reminiscent of syphilis, is invoked: pollution” (Sontag, 1990 [1989], p. 17).

⁴⁸ “cinemas, prostitutas mal maquiadas ou pintadas demais e despenteadas nas portas dos cinemas, que te chamam ‘Ei, jovem!’, traficantes e, certamente, viciados” (Pérez, 2020, p. 29, tradução minha).

ainda sem um rumo definido (que serão abordadas, logo em seguida, nos outros modos de sentir); as tentativas de voltar a escrever; e a saudade dos amigos e da sua Pátria amada.

Em um retorno à narrativa escrita por Luís Capucho, engolida pelas histórias de sua vida e de sua rotina, as páginas seguintes à pergunta “Se eu estivesse com Aids, você, mesmo assim, transaria comigo?” retratam um pouco da debilidade física da personagem Luís; do uso de remédios, que, naquele momento, ainda não foram nomeados e que não sabemos para que são usados; e das reclamações de enjoos causadas por eles: “O meu remédio, que tomei antes de dormir, me enjoava, mas, acostumado, tentei esquecer” (Capucho, 2012, p. 27); “minha médica diz que não é bom mexer em time que está ganhando, em time que está dando certo e não troca os meus remédios. Tomo essa bosta nojenta faz quatro anos” (Capucho, 2012, p. 34). De súbito, descobrimos que a falta de motricidade muscular do eu-personagem foi causada pelas sequelas de uma lesão cerebral decorrente da infecção pelo protozoário *Toxoplasma gondii*, em 1996.

Embora as queixas em relação aos medicamentos e, principalmente, o questionamento feito ao homem preto induza o leitor de *Mamãe me adora* a crer que o protagonista vive com HIV, a temática do HIV e da AIDS somente volta a aparecer na metade do livro, quando Luís anuncia: “Entrei em coma no mesmo ano em que surgiu o coquetel de remédios anti-Aids, um de meus amigos, Edu Lontra, principalmente, cuidou para que eu resistisse” (Capucho, 2012, p. 59). De tal forma, depois das evidências de autorreferencialidade e assumindo a narrativa como autoficcional, essa primeira declaração é, também, invadida por uma série de fluxos de consciência da personagem e/ou de memórias do autor que, na impossibilidade de defender o que é ficcional e o que é real, explora com densidade o profundo impacto – físico e psicológico – do tratamento do HIV e da AIDS. Assim, trago para elucidação mais uma citação:

Desde que comecei a tomar os terríveis remédios do coquetel para Aids, ouço dizer que a tecnologia médica é rápida, que logo surgirão remédios melhores e tudo, mas engulo, todos os dias, nos mesmos horários, há anos, essas ratazanas nojentas.
E, desde então, tenho sido terrivelmente domesticado por elas, por seus horários.
É certo que estou aproveitando a liberdade da viagem sem tomá-los, mas não saberia mais estar fora de sua disciplina, fora de sua grade.
Não tenho medo do vírus HIV.

Tenho medo é de não saber administrar o meu tempo e medo de me perder em sua grandeza.
Os remédios deram-me determinação. Através deles, fragilizado, determino meus dias, o tempo, meu cotidiano. E são bons (Capucho, 2012, p. 80).

A passagem acima, presente no extenso relato de seis páginas no romance brasileiro, Anexo C⁴⁹, se situa em um contexto de intensa repulsa e incômodo que se revela como um claro exemplo de *biopoder* interiorizado pelo corpo. Nela, o eu-personagem apresenta um paradoxo: de um lado, ao perder parte da sua autonomia, confere àqueles tantos comprimidos marcas de submissão que impõem uma ordem, uma disciplina que mistura cuidado com aprisionamento; de outro, se encontra com o otimismo médico e o entendimento de que aqueles remédios, por piores que sejam, são a sua substância curativa. Mesmo fragilizado, seu medo já não é mais das doenças que possam surgir em decorrência do vírus — como as que já tivera, a neurotoxoplasmose e a meningite criptocócica — ou do próprio HIV. O medo, agora, é o de se perder no tempo que ainda tem, nas possibilidades de vida.

No relato do dia a dia domesticado, que se estende durante as longas páginas, Luís cria uma metáfora agressiva e bastante visceral ao chamar os remédios de “ratazanas nojentas” ou de “ratos”. Enquanto Jean Chevalier (2020), escritor e filósofo francês, nos diz que, simbolicamente, o rato é constantemente lido como impuro, “tem uma conotação fálica e anal, que o liga à noção de riquezas, de dinheiro” e, também, é “frequentemente considerado uma imagem da avareza, da cupidez, da atividade noturna e clandestinidade” (Chevalier, 2020, p. 847); a personagem constrói uma referência direta entre o animal “impuro” com o Crixivan — nome comercial do antirretroviral indinavir, que, combinado com outros antirretrovirais, revolucionou o tratamento do HIV e da AIDS, nos anos 90 — ao abordar os efeitos colaterais da ingestão das duas cápsulas brancas. A saber, diferentemente do romance anterior de Capucho, intitulado *Rato* (2007), em que o animal esteve mais ligado a clandestinidade⁵⁰, aqui ele se encontra atribuído à imagem do remédio como se fosse um invasor vivo e indesejado, mas inevitável.

⁴⁹ Novamente, devido à extensão do relato e para não comprometer a fluidez da leitura, opto por incluí-lo como anexo C. Essa decisão visa preservar a integridade do material citado, sem interferir no andamento da exposição teórica nesse capítulo.

⁵⁰ “na orientação sexual não declarada; nas práticas sexuais (com os mais diversos tipos de homens — porém sempre mais velhos — e nos mais diversos lugares — em terrenos baldios, lugares

Para fins informativos, aproveito para revisar o uso da expressão “coquetel de remédios anti-Aids” e “coquetel para Aids”, conforme o Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/AIDS, ou United Nations Programm on HIV/AIDS (UNAIDS), não é recomendado se referir a TARV com o termo “coquetel”, já que, hoje em dia, toma-se apenas 1 ou 2 comprimidos com medicamentos combinados. Desse modo, não se recomenda também o uso de “remédios anti-Aids” para referir-se à terapia, dado que ela não somente reduz a quantidade de vírus no sangue, mas também retarda a evolução da infecção, fazendo com que a pessoa que vive com HIV talvez nunca desenvolva a imunodeficiência.

Se em seus dois primeiros livros – *Cinema Orly* e *Rato* – a escrita, para Luís Capucho, conduz um processo de rememoração de suas experiências afetivo-sexuais, de seu corpo e de sua identidade, a partir de um lugar próprio e único que é ser guei em uma das maiores metrópoles do país. Com *Mamãe me adora* não seria diferente, no entanto, envolto a essa terceira narrativa, há um traço de sua subjetividade que, até aquele momento, nunca esteve presente em seus textos: viver com HIV. Entendo, portanto, que esse terceiro livro não é somente um livro repleto de marcas autobiográficas e de elementos autorreferencias, ele é o primeiro romance em que as relações entre vida e obra são descortinadas de forma visceral, crua, e que traz, a partir dos fluxos de consciências e/ou de memória, toda sua experiência como homem guei que vive com HIV – o estigma; a terapia antirretroviral; a sociabilidade do corpo infectado; as relações afetivo-sexuais sorodiscordantes; a relação construída com sua mamãe, único membro de sua comunidade afetiva.

Em contraste com o romance de Luís Capucho, que conduz a temática do HIV – e, em seu caso, da AIDS – por uma jornada crua, emocional e catártica, o autor de *Querido Nicolás* opta por uma abordagem mais racional. Com isso, após as seringas infectadas com o vírus, Pablo, a personagem da trama argentina, menciona o HIV em todo o livro apenas nas mensagens escritas e datadas de 30 de outubro, 7 de novembro, 19 de novembro e 6 de dezembro de 1990.

A carta emitida em Paris, no dia 30 de outubro de 1990, começa com uma breve nota do seu cotidiano e os pequenos prazeres após o regresso à capital francesa, como comer ostras e tomar vinho nos bares de Le Marais, um famoso

abandonados, casas em construção, matagais etc.); no uso de drogas ilícitas (a cola e a maconha); e na própria Cabeça-de-porco” (Silva Neto, 2023, p. 10).

bairro guei da Cidade Luz. Em um tom introspectivo e de total confiança ao melhor amigo, Pablo menciona que muitas coisas aconteceram, mas as resume em uma boa e uma má notícia. Aqui, me centro na má notícia, vejamos:

Apenas llegué, empecé a ocuparme de mi salud: entre otras cosas hice el postergado test de HIV, y me enteré de que soy *seropositivo*, o *portador*, como creo que se dice en Argentina. No me sorprendió. Me habría sorprendido más si me daba negativo. Lógicamente, me entristece saberlo, si bien la seropositividad puede durar larguísimos años sin manifestarse ningún síntoma. Se puede vivir hasta los ochenta y morir de viejo siendo seropositivo. Así que la cuestión de morirse casi no cuenta. Pero se trata de un estado diferente de la vida, el de ser seropositivo. Es como si portara la muerte, una especie de bomba peligrosa para los otros y para uno mismo. Un mensajero de la muerte. No sé. No es fácil de explicar. Antes podía cuidarme o no en las relaciones sexuales, pero ahora DEBO cuidarme para no infectar a otros, así que ahora lo de andar ligando en los bares a diestra y siniestra tiene tanta carga de responsabilidad, que es más fácil decidirse por *volverse solo* (Pérez, 2020, p. 113)⁵¹.

Com um resultado confirmando o já esperado, a personagem confessa, na correspondência em questão, seu resultado sorológico com bastante lucidez e, na medida em que demonstra consciência do risco de suas práticas sexuais casuais que, aparentemente, eram sem proteção alguma, também expressa o peso da nova condição aos 24 anos de idade. Como sabemos, associado majoritariamente aos homens gueis e com tratamentos ainda limitados e pouco eficazes, o diagnóstico do HIV nos anos 90 era visto quase como uma sentença de morte, cercado por medo, estigma e desinformação, assim, na escrita confessional: i) as expressões “bomba peligrosa” e “un mensajero de la muerte” reforçam os efeitos da descoberta da infecção na saúde mental do eu-personagem; e ii) destacadas graficamente, as palavras “*seropositivo*”, “*portador*”, “DEBO” e “*volverse solo*” apontam para um novo senso de identidade, já que, a partir do diagnóstico, há um impacto na sua vida

⁵¹ Assim que cheguei, comecei a cuidar da minha saúde: entre outras coisas, fiz o tão adiado teste de HIV e descobri que sou *soropositivo*, ou *portador*, como acho que se diz na Argentina. Não me surpreendeu. Teria me surpreendido mais se tivesse dado negativo. Logicamente, me entristece saber disso, embora a soropositividade possa durar muitos anos sem apresentar nenhum sintoma. Pode-se viver até os oitenta e morrer de velho sendo soropositivo. Assim que a questão de morrer quase não conta. Mas trata-se de um estado diferente da vida, o de ser soropositivo. É como se eu carregasse a morte, uma espécie de bomba perigosa para os outros e para mim mesmo. Um mensageiro da morte. Não sei. Não é fácil de explicar. Antes, eu podia me cuidar ou não nas relações sexuais, mas agora EU DEVO me cuidar para não infectar os outros, então essa coisa de sair por aí transando em bares, a torto e direito, carrega tanta responsabilidade que é mais fácil optar por voltar sozinho (Pérez, 2020, p. 113, tradução minha).

sexual e afetiva e as interações sexuais antes espontâneas e sem compromisso, especialmente nos bares gueis que eram, para ele, um espaço de liberdade, ganham uma maior responsabilidade.

Na última carta em que o vírus da imunodeficiência humana aparece, datada de 6 de dezembro de 1990, o narrador-personagem argentino inicia com um “Ante todo, no te asustes, NO ES GRAVE” (Pérez, 2020, p. 126)⁵² e nos mostra a importância de uma rede de assistência especializada humanizada:

Todo empezó cuando durante una consulta le lloré la carta a la médica que me sigue por el HIV en Medecins du Monde: le dije que no tenía casa, que no comía bien, que la tos no me dejaba dormir y que me sentía sin fuerzas para seguir adelante.

—¿Qué quiere exactamente, Monsieur Pérez? Sin vueltas.

—Curarme esta tos de una vez por todas, porque creo que siendo seropositivo podría tener complicaciones serias.

Salimos del consultorio y fuimos a hablar con una asistente social. La médica le explicó que tenía que mandarme a hacer unos análisis muy caros que yo no podía pagar y que había que encontrar la forma de hacerlos.

La solución era hospitalizarme haciendo el circo de que se trataba de una urgencia. Según la asistente social, aunque no tengas dinero ni sécurité sociale, están obligados a recibirme y hacer todo lo necesario para curarte (Pérez, 2020, p. 127)⁵³.

Um mês antes, na mensagem redigida em 4 de novembro, Pablo relata ao querido Nicolás o caos enfrentado naqueles dias que precedem sua internação na organização humanitária Médecins du Monde. Na ocasião, Bernard, seu ex-parceiro, o tranca fora de casa, e, sem moradia fixa, se divide passando um par de semanas nas casas do amigo Patrick e na do Wilfrid. A situação de extrema vulnerabilidade – a partir da descoberta de sua soropositividade, sem casa, com dificuldades para se alimentar e sofrendo com uma tosse persistente – provoca um

⁵² “Antes de tudo, não se assustem NÃO É GRAVE” (Pérez, 2020, p. 126, tradução minha).

⁵³ Tudo começou quando, durante uma consulta, chorei lendo uma carta para a médica que me acompanha por causa do HIV no Medecins du Monde: disse a ela que não tinha casa, que não comia bem, que a tosse não me deixava dormir e que me sentia sem forças para continuar.

— O que o senhor quer exatamente, Monsieur Pérez? Sem rodeios.

— Curar essa tosse de uma vez por todas, porque acho que, sendo soropositivo, poderia ter complicações sérias.

Saímos do consultório e fomos conversar com uma assistente social. A médica explicou a ela que eu precisava fazer alguns exames muito caros, que eu não tinha como pagar, e que era preciso encontrar uma forma de realizá-los.

A solução era me internar fingindo que se tratava de uma emergência. Segundo a assistente social, mesmo que você não tenha dinheiro nem segurança social, eles são obrigados a te receber e fazer tudo o que for necessário para te curar. (Pérez, 2020, p. 113, tradução minha).

pedido concreto de ajuda e, diante de uma ameaça real à sua saúde, a solução encontrada por sua médica e pela assistente social é uma estratégia informal e até teatral ao "hacer el circo" para que o hospital seja obrigado a atendê-lo gratuitamente, mesmo sem seguro de saúde.

A realidade experienciada por Pablo, naquele momento, descortina, para além das complicações enfrentadas por conta do vírus, as adversidades de ser imigrante na Europa e a luta pela sobrevivência de alguém que está fora da proteção social. Desse modo, com certa leveza e um grande discernimento que o distanciam da experiência vivida pelo protagonista de *Mamãe me adora*, em 1995, Pablo reconhece, sabiamente, que o seu estado clínico precisa de cuidado e que há, no final de tudo, a possibilidade de viver muitos anos com o vírus. Essa presumida naturalidade na interação do protagonista de *Querido Nicolás* com o HIV talvez ocorra pela sua proximidade com pessoas que vivem com a infecção, a citar: o antigo pretendente amoroso Bernard, o amigo Lionel e seu futuro namorado Hervé; ou talvez esteja dentro de um cenário de maior investimento em políticas públicas e pesquisas, como nos países europeus da França e do Reino Unido.

Vale considerar que logo na apresentação de *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*, Bessa (1997) nos fornece uma série de reflexões a respeito da produção de sentido que envolve o HIV e a AIDS e é enfático ao nos dizer que:

a AIDS vai além do campo biomédico. Assim, não é somente uma crise da saúde, mas se transforma, também, numa crise da palavra, dos discursos. Se é assim, a palavra contamina ou a palavra é contaminada? As cada vez mais freqüentes publicações (e aqui me refiro somente ao mercado brasileiro) de uma literatura da AIDS parecem indagar isso. O que, afinal, podem responder os textos de Susan Sontag, Caio Fernando Abreu, Reinaldo Arenas, Silviano Santiago, Hervé Guibert, Herbert Daniel, Cyril Collard, Bernardo Carvalho, Alberto Guzik e muitos outros? Os textos desses e de outros escritores podem dizer muitas coisas, pois também constroem a epidemia de HIV/AIDS (Bessa, 1997, local. 11-12).

Sua reflexão está situada em um cenário de discussões que ultrapassam esses limites biomédicos, sanitários, acadêmicos e afetam outras dimensões da vida humana, especialmente, a social, a política, a cultural e a simbólica. Portanto, "se a AIDS é uma construção plural, se é uma teia discursiva, o fio literário se enreda (e, necessariamente, *deve se enredar*) com outros dessa mesma teia" (Bessa, 1997,

local. 13), permitindo, assim, que pensemos nesses novos caminhos literários como uma espécie de “operação ideológica” (Bessa, 1997, local. 17) e na função do escritor guei que Capucho e Pérez assume publicamente ao falar sobre sua condição e abraçar essa subjetividade (Lopes, 2002; Lugarinho, 2008). Com efeito, nesse duplo movimento de afetação, entre a infecção/a condição clínica e o discurso, o corpo e a linguagem, a experiência e a representação, as questões simbólicas, culturais e linguísticas em torno do HIV são reconfiguradas e a linguagem deixa de envenenar a realidade para transformar – positivamente – os modos de falar, estudar e, sobretudo, experienciar a sexualidade e a infecção.

3.2 *Mamãe me adora e Querido Nicolás: outros modos de sentir*

Na “Definição geral dos afetos”, Baruch Spinoza, filósofo judaico-português, resume o afeto como “uma idéia confusa, pela qual a mente afirma a força de existir, maior ou menor do que antes, de seu corpo ou de uma parte dele” (Spinoza, 2009, p. 152). Em sua explicação, ela nos mostra que sua delimitação de afeto é constituída pela relação do nosso corpo, ou parte dele, com as potências de existir (desejo) e de agir, que aumenta (alegria) e diminui (tristeza).

Em um estudo contemporâneo e atrelado à leitura literária, por sua vez, Ligia Gonçalves Diniz, crítica literária e professora-pesquisadora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, atribui ao afeto uma dimensão de experiência viva que envolve o corpo, as sensações e a imaginação. Assim, em um estado de consciência, autoconsciência e atenção, ela estuda o afeto como: emoções e sensações; presença corporal na leitura; e representação-afeto.

Todas essas atribuições estão em consonância com a afirmação de Lopes, no parágrafo final de “Escritor, gay”, ao afirmar que:

Ser um escritor gay é uma afetividade que, longe de acentuar o isolamento e a alienação do homem contemporâneo, é uma forma de redefinir práticas políticas marcadas pelo cotidiano, uma ética de um sujeito plural e uma estética da existência (Lopes, 2002. p. 38).

Isso posto, ser um escritor guei não se trata apenas de uma identidade sexual, mas de formas plurais de se afetar e de se relacionar com o mundo,

contestar normas, forjar novas formas de vida e reformular os modos de ser e de viver – não apenas socialmente, mas também no âmbito da própria existência literária.

A história narrada pelo autor brasileiro se inicia com um aviso: “Aniversário de mamãe!” (Capucho, 2012, p. 09), o ano é 2005 e a figura materna completa 75 anos. Ainda que sua presença esteja marcada desde o título, a personagem, em questão, é somente mamãe – sempre referida pelo laço familiar, sem nome, sem subjetividade, uma mulher que “não tem sexo” (Capucho, 2012, p. 91), mas que para seu filho é “um gostoso ninho” (Capucho, 2012, p. 55), um ser superior:

Mamãe, em toda sua vida, em sua história, não estabeleceu laço afetivo permanente, a não ser comigo.
Eu também não estabeleci nada, com ninguém.
Sua sabedoria, que a tornou essa velha doce, suave e muito sociável, não a livrou da solidão.
Sua solidão é sua liberdade (Capucho, 2012, p. 73).

Esse lugar do corpo da personagem mamãe como aquela com quem se divide os espaços também é percebida em *Rato*. Na ficção com sinais autorreferencias, ou “com evidentes traços autobiográficos” (Julião, 2008, p. 03), o narrador-personagem, que pela primeira vez aceita como lar a sala-quarto em que vive com sua mamãe, em um antigo casarão no centro do Rio de Janeiro, dizendo que “o fato de mamãe me adorar é o que torna isso aqui um lar para mim. Antes daqui, meu lar ainda era seu corpo, posto que sempre moramos na casa de alguma patroa” (Capucho, 2007, p. 24). Em um outro momento da narrativa, por sua vez, o narrador-personagem de *Rato* volta a referir-se à mãe como um lugar sagrado e nos fala que ela “é o tipo mãezona, mãe de todos, lemanjá” (Capucho, 2007, p. 25).

Ao lado de sua mamãe, com o corpo envelhecido, Luís, com o corpo adoecido, é atravessado por um sentimento profundo de invisibilidade social. Em um dado momento da narrativa, o eu-personagem descreve:

Sentia-me, confortavelmente, invisível em meio aos outros. Sabia que minhas sequelas tinham me deslocado, definitivamente, do mundo mais vulgar e comum em que vivemos, para um outro mundo fora, um outro mundo em que eu não participava com o resto das pessoas, senão como expectador.
Aos poucos, eu entendia que, embora eu me restabelecesse a cada dia, nada mais era como tinha sido antes (Capucho, 2012, p.19).

A experiência de invisibilidade provocada pelas sequelas da doença provoca na personagem um sentimento que não é apenas físico, mas simbólico: a sociedade já não o reconhece como parte do cotidiano. Luís se percebe como alguém que deixou de "participar com o resto das pessoas" e que habita – agora – um "outro mundo", marcado pela exclusão e pela suspensão da participação plena na vida social, onde ele passa a ocupar o lugar de expectador. Contudo, nesse processo de lenta recuperação, o afeto materno surge como elo vital de reconexão com a vida. A mãe é a primeira a perceber e validar os pequenos avanços, oferecendo encorajamento afetivo nas saídas solitárias.

Assim mesmo, nos finais de semana em que parado num banco de praça, assistia à vida da cidade, eu sabia que não era o fim e que eu não estava estacionado. Entusiasmava-me com os pequenos avanços de melhora que eu estava, muito aos poucos, conseguindo. Sabia que eu melhorava amiúde, por exemplo: já saía de casa sozinho. Com isso, mamãe também se entusiasmava e estimulava-me em minhas saídas solitárias.

Mas somente quando as outras pessoas começaram a me ver e, à medida em que eu sentia, sentado na praça, que elas se aproximavam, pedindo-me informações ou, simplesmente, me olhando, é que a certeza de meus avanços se confirmava e que, de verdade, eu ficava empolgado.

Eu me animava, porque sentia estar retornando ao movimento da vida e entrando no mundo outra vez. Era glorioso (Capucho, 2012, p.19).

O afeto materno se destaca, então, como um gesto de reconhecimento que antecipa o reconhecimento social, uma força, intermediada pela mãe, no retorno ao convívio coletivo. É ela a primeira a validar os sinais de melhora e que ao se entusiasmar com os pequenos avanços do filho e estimulá-lo em suas saídas solitárias", devolve, com todo seu cuidado, uma imagem possível de si em processo de reconstrução. Só mais tarde, quando outras pessoas também começam a vê-lo – seja pedindo informações ou simplesmente o olhando – é que Luís confirma sua reintegração à vida como uma experiência "gloriosa". Mas foi o olhar da mãe, antes de todos, que inaugurou, a partir do laço íntimo que dia a dia era fortalecido, essa possibilidade de retorno.

Sabe-se que as ligações entre a água e o feminino estão presentes em diversas mitologias ao longo da história e que, dentro do imaginário religioso brasileiro de matriz africana, as divindades femininas da água são popularmente

cultuadas. Ainda que o sincretismo religioso, entre as religiões de matriz africana e a igreja católica apostólica romana, associe Iemanjá à Nossa Senhora das Candeias e/ou Nossa Senhora dos Navegantes e Oxum à Nossa Senhora Aparecida; Iemanjá e Nossa Senhora Aparecida – divindades que, eventualmente, são citadas ao longo das narrativas de *Rato* e *Mamãe me adora* – possuem como fio condutor de suas histórias a água e são lidas por seus fiéis como representantes do amor materno: mãe de todos os adultos e de todos os orixás, e mãe de Jesus, respectivamente. Ademais das inúmeras citações que favorecem a possível ligação entre Iemanjá e Nossa Senhora Aparecida, ressalto que *Mamãe me adora* (2012) traz como epílogo o samba-enredo *A lenda das Sereias e os Mistérios do Mar* – composto por Vicente Mattos, Dionel Sampaio e Arlindo Velloso, para o Império Serrano, no ano de 1976, relançado em 2009.

Noto que a relação entre mãe e filho é descrita com ternura e devoção pelo autor, semelhante a que sua mãe tem por Nossa Senhora Aparecida, e que lhe permite ver em “seu corpo de velha” (Capucho, 2012, p. 58) toda sua beleza, sabedoria e doçura. Afinal, como ele mesmo diz: “os ligamentos que o afeto teceu entre a gente, ela, com sua barriga bojuda e sua pele muito fresca, ela, com o risco de batom vermelho no lábio fino de madona, é linda (Capucho, 2012, p. 77-78)”. Logo, devoção não é somente o substantivo adequado para referir-se a essa relação maternal, e de extrema reciprocidade, mas também é apropriado para descrever a relação que ambos constroem com Nossa Senhora Aparecida – motivo pelo qual Luís e sua mamãe percorrem aqueles quilômetros que separam o Rio de Janeiro de Aparecida do Norte –, demonstrando que, apesar de falar do privado, do amor entre mãe e filho, o que o que importa na narrativa são os objetivos que os dois partilham, as aventuras que planejam e vivenciam.

Ao lado de seu filho, “com um batom vermelho nos lábios finos de senhora de 75 anos, [...] seu colar de pérolas de plástico azuis somente usado em ocasiões especiais e o seu sapatinho de lona preta. (Capucho, 2012, p. 36), na viagem de ônibus a Aparecida, ocorrida em um dos finais de semana de julho, a personagem mamãe olha a paisagem pela janela em completo silêncio. Luís, por sua vez, transita por um presente-passado desorientado e tumultuado de histórias – de sua casa; de sua vida; do amor por sua mãe; de seu corpo; de suas (poucas) relações sexuais; de sua subjetividade –, que vão se costurando no decorrer da narrativa.

Dentro de outras esferas afetivas, é possível dizer que as relações afetivo-sexuais experienciadas pelo protagonista são quase inexistentes. A única exceção marcante ocorre na relação com o homem negro antes mencionada, destacada em *Os outros modos de ser*, que rompe o estigma das práticas sexuais sorodiscordantes ao nos mostrar que, naquela situação, não há incômodo com a bengala, com a voz alterada do eu-personagem ou com sua situação sorológica. Nos demais episódios em que Luís vivencia algum tipo de afeto ou desejo mais carnal, demonstrando desejo por outros homens – como no caso de Rogério, ainda na infância, “o menino que era meu amiguinho e por quem eu adorava ser dominado de bruços sob seu corpo magricelo [...]” (Capucho, 2012, p. 49); dos marinheiros que avista da janela do ônibus, nos grandes navios da Baía de Guanabara; ou do lindo motorista “de nariz grande, másculo” (Capucho, 2012, p. 44), que mijava⁵⁴ no banheiro público, durante uma parada – a relação sexual nunca se consuma.

Um outro tipo de afetividade comumente relacionada ao sujeito LGBTQIAPN+ e/ou *cuir* é a fraternal – conhecida popularmente como rede de apoio, rede de amigos e, até mesmo, como família escolhida. Dentro do contexto da epidemia do HIV e da AIDS, muitos homens gueis recorreram ao cuidado entre amigos como alternativa à exclusão familiar e estatal. Essa noção aparece em Capucho quando Luís descreve a importância de Edu Lontra após seu diagnóstico:

Entrei em coma no mesmo ano em que surgiu o coquetel de remédios anti-Aids, um de meus amigos, Edu Lontra, principalmente, cuidou para que eu resistisse.
Resisti.
Seu empenho para salvar-me foi abraçado por todos os meus outros amigos e, mudança de planos, vou tornar-me velho, talvez...
(Capucho, 2012, p. 59)

A primeira linha da citação, em questão, evidencia os dois tempos vividos por Luís: o do corpo biológico e o histórico, com isso, ao lado do marco pessoal (o coma) há o marco histórico e biomédico (a chegada do coquetel). Na tensão entre o risco iminente de morte e a possibilidade de vida, a personagem – resiste –, mas essa resistência é, na verdade, resultado de uma rede de cuidado e solidariedade,

⁵⁴ “Ver o pau do motorista, sua aparição pra mim, foi algo, como minutos atrás, a vez em que, antes que eu descesse do ônibus, sua voz explodiu-me o corpo de velocidade que eu estive a ser, cochilando, sentado na poltrona, ao lado de mamãe. Agora, dessa vez, no banheiro, meu corpo manteve-se intacto e paralisei, explodindo um ‘Opa!’” (Capucho, 2012, p. 67).

encabeçada pela figura do amigo exaltado, e adotada pelos demais. Se antes a morte era dada como uma realidade em instantes agora ele se abre para a possibilidade de envelhecer, de criar um plano B.

Portanto, através do espectro da escrita memorialista, observo que a linguagem presente nas obras de Luís Capucho é simples, direta e sem presunção, mas com uma sensibilidade e uma poética sempre afinadas – seja em suas canções, suas pinturas ou em seus romances. Assim, no terceiro livro do cantautor⁵⁵, a memória de outros tempos é revisitada como forma de se localizar na relação que estabelece com a figura materna, na qual mãe e filho justapostos são confrontados em relações entre presente e passado, e os limites entre o eu-autor, o eu-narrador e o eu-personagem se confundem nos relatos autorreferenciais presentes na narrativa.

Diferentemente de *Mamãe me adora*, que resume o afeto quase que integralmente e já desde o título, através da relação que é construída entre mãe e filho, em *Querido Nicolás*, ainda que declarado, também desde o título, o forte laço afetivo entre os amigos Pablo e Nicolás não é o único vínculo intenso. Pelo contrário, na trama escrita por Pablo Pérez são inúmeras as relações que são estabelecidas no trânsito do protagonista pelas cidades europeias, sejam elas de amizade ou sexuais.

Na correspondência assinada no dia 26 de dezembro de 1989, o narrador-personagem nos fala sobre o porquê de ser Nicolás seu confidente:

Puse un papel rayado debajo porque vi que estaba escribiendo con letra muy grande y muy separado y no quiero gastar tanto en papel ni que la carta sea tan pesada. Mi situación con respecto a lo que te escribo es de confusión total. Espero que el hecho de que te tome como confidente no te incomode. Pero bueno, corro el riesgo de ser un poco egoísta: no me serviría de nada escribirte que estoy bien cuando estoy mal o, más concretamente, me sirve contarte mis penas y los males que me aquejan. Está también la posibilidad de no contarte todas estas cosas. Pero ya te dije, **necesito contarle a alguien todo lo que me pasa, necesito el consejo de un amigo, el consuelo, aunque sea por escrito. Todavía creo en los amigos incondicionales. Sos quien mejor supo responder a mis cartas, el amigo al que más recuerdo y en el que más confío, por eso tanta información y tantos detalles.** A los demás no les cuento tanto porque creo que no podrían tomar mis cartas más allá de la

⁵⁵ Neologismo criado pelo escritor e crítico Paulo Bentancur ao se referir a Luís Capucho. Informação disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2013/07/20/noticias-pensar,144460/trilogia-suja.shtml>>. Acesso em: 01 jun. 2025.

preocupación, como sí estoy seguro de que vos lo podés hacer. Perdón por estas cosas y por el tono en el que me sale decírtelas, creo que no podría ser otro (Pérez, 2020, p. 52, grifo meu)⁵⁶.

Apesar da confusão emocional e de admitir que pode parecer egoísta, Pablo reconhece que poderia guardar tudo para si, mas precisa do apoio de um amigo verdadeiro, alguém em quem confia profundamente e, para ele, Nicolás é esse amigo confidente. Sem intenções ocultas ou subentendidos, ele é honesto sobre seu sofrimento e, consciente do peso simbólico da carta, agradece pela escuta sensível e pela profundidade de sua compreensão. Curiosamente, a eleição de Nicolás como seu confidente ocorre em um contexto, relativamente simples para o que estaria vivendo meses depois, de: infelicidade com os espanhóis e seu jeito paradoxalmente frio e brusco, das relações com o atual parceiro Jordi, e das incertezas profissionais e os subempregos a que se submete.

Notadamente, devido às relações efêmeras que Pablo vai construindo no dia a dia, as personagens surgem e somem com certa frequência e tal dinamismo faz com que nos percamos no emaranhado de histórias e relações afetivo-sexuais que não tem um começo e um fim claro. Entre os muitos “enamoramientos” vividos por Pablo e os encontros e desencontros nas cidades em que viveu, nos bares/boates que frequentou, se destacam, para mim, as relações afetivo-sexuais que Pablo desenvolve com Bernard, Jordi, Patrick e Hervé ou RV. Surpreendentemente, essa primeira e última relação também marcam o início e o fim da narrativa argentina.

Nas “crônicas de viagem” que começam a serem escritas em Bruxelas, no dia 05 de setembro de 1989, somos apresentados a Bernard, a primeira personagem coadjuvante de muitas que surgirão:

⁵⁶ Coloquei um papel pautado por baixo porque percebi que estava escrevendo com letras muito grandes e muito espaçadas, e não quero gastar tanto papel nem que a carta fique tão pesada. Minha situação em relação ao que te escrevo é de total confusão. Espero que o fato de te tomar como confidente não te incomode. Mas, bem, corro o risco de ser um pouco egoísta: não me serviria de nada te escrever dizendo que estou bem quando estou mal ou, mais especificamente, me serve te contar minhas tristezas e os males que me afligem. Existe também a possibilidade de não te contar todas essas coisas. Mas já te disse: **preciso contar a alguém tudo o que me acontece, preciso do conselho de um amigo, do consolo, mesmo que seja por escrito. Ainda acredito em amigos incondicionais. Você é quem melhor soube responder às minhas cartas, o amigo de quem mais me lembro e em quem mais confio, por isso tanta informação e tantos detalhes.** Aos outros não conto tanto por que acredito que não conseguiriam ir além da preocupação ao ler minhas cartas, como estou seguro de que você consegue. Perdão por essas coisas e pelo tom com que te digo, acho que não poderia ser de outra forma (Pérez, 2020, p. 52, grifo meu e tradução minha).

Querido Nicolás:

Te escribo desde el aeropuerto de Bruselas. Estoy esperando a Bernard desde hace tres horas. Tenía que pasar a buscarme a las dos y son las cinco de la tarde. ¿Se habrá vuelto loco? No sé qué hacer, pienso en irme a la mierda. Salir del aeropuerto. Tengo 70 dólares que me dio mi viejo, lo que me alcanzaría para dos o tres noches de hotel (Pérez, 2020, p. 06)⁵⁷.

Naquele momento de excitação inicial pelo novo e a espera de um alguém que deveria buscá-lo, mas está atrasado, descobrimos que a viagem à Europa ocorre com pouco dinheiro e sem informações precisas sobre para onde ir. Com uma certa sensação de insegurança e de abandono, entre a desistência e a esperança de que Bernard logo apareça, Pablo começa a questionar tudo: “¿Se habrá vuelto loco? [...] ¿Será esto empezar con el pie izquierdo? [...] ¿Debo dejar todo y salir a Bruselas?”⁵⁸ (Pérez, 2020, p. 06). Mas, em seguida, encontra no acaso, no encontro inesperado com o lindo garçom do bar, onde toma uma cerveja enquanto aguarda a aparição de Bernard, uma possibilidade de conexão mais íntima ou sexual.

O início caótico da viagem, com um acolhimento frustrado, é invadido pelo desejo de aventura e abertura ao inesperado; tal dualidade representa o tom da narrativa e da relação estabelecida com Bernard que nos será revelada daquele instante em diante.

Na próxima carta, a do dia 12 de setembro, temos informações mais claras a respeito da situação em que se encontra a protagonista e uns primeiros presságios de situações emocionais que os dois parceiros íntimos enfrentarão. Já em Paris, morando com Bernard e dividindo seu tempo entre encontrar com alguns possíveis contatos para amizade ou indicação de trabalho – Sebastián, amigo de seu amigo Ric; Carlos e Teresa, conhecidos de Arturo; Ricardo, amigo de Raúl Flores; e Severo Sarduy – e conhecer novos lugares, Pablo menciona, nessa correspondência a Nicolás, dois fatos intrigantes: o primeiro é que Bernard irá viajar e deixará 350 francos para que ele possa viver aqueles dias, e que, em troca, ele lava a roupa, mantém a casa em ordem; o outro é que, supostamente,

⁵⁷ Querido Nicolás:

Te escrevo desde o aeroporto de Bruxelas. Estou esperando o Bernard há três horas. Ele deveria ter vindo me buscar às duas, e já são cinco da tarde. Será que ele ficou maluco? Não sei o que fazer, estou pensando em mandar tudo à merda. Sair do aeroporto. Tenho 70 dólares que meu pai me deu, o que daria para duas ou três noites de hotel (Pérez, 2020, p. 06, tradução minha).

⁵⁸ “Será que ele ficou maluco? [...] Será que isso é começar com o pé esquerdo? [...] Devo largar tudo e sair por Bruxelas?” (Pérez, 2020, p. 06, tradução minha).

BERNARD ESTÁ MAL DE LA CABEZA. Sin embargo me gusta mucho estar con él y dormir con él, y no estar con él y no dormir con él también me gusta. ¿Qué más puedo pedir? (Pérez, 2020, p. 09)⁵⁹.

A menção à saúde mental de Bernard é dita de repente, de forma solta, e sem nenhum aprofundamento. No entanto, as queixas de Pablo passam a ser cada vez mais frequentes nas cartas, seja por trivialidades, como o fato de Bernard decidir não comer *jamón*, ou por sentimentos mais profundos, ligados a um não-pertencimento a aquele espaço que habita ou a saudade de ter alguém ao seu lado em quem confiar⁶⁰.

É preciso esclarecer que a relação entre os dois, Pablo e Bernard, não é nomeada ou definida em nenhum momento. Para ilustrar, do dia 05 de setembro, quando começa o intercâmbio de cartas, ao dia 02 de novembro de 1989, a personagem protagonista de *Querido Nicolás* cita a atração pelo garçom do bar, por Sebastián e por Patrick; os efêmeros encontros com George, um francês de trinta e cinco anos que conhece no bar Central; com Éric, um jovem que conhece na saída do cinema, após assistir *Batman*; com Bruno, de Lyon; e com seu novo “amante-gato-belga”, um senhor de uns cinquenta anos, loiro, de olhos azuis, robusto e peludo. Então, o que se descobre, durante a narrativa epistolar, é que a conexão entre ambos, Pablo e Bernard, se inicia pela atração física-sexual e se transforma em afeto – um tipo de afeto difícil de se localizar; que se encontra entre a amizade e o amor (platônico por parte de Bernard); que é difuso, livre, mas, contraditoriamente, possessivo, já que Bernard adquire, de certo modo, um controle financeiro sobre Pablo e Pablo, um amoroso sobre Bernard.

Paul B. Preciado, filósofo, escritor e teórico feminista espanhol, fala de afeto, em *Testo Junkie*, de forma direta ou implícita, articulando-o, quase sempre, com o desejo, o vício, a química, o prazer e a política. Ainda que em registros e contextos distintos, sua concepção de afeto aproxima-se daquela proposta por Spinoza (2009), para quem o afeto é uma potência de existir e de agir do corpo – e não

⁵⁹ BERNARD ESTÁ MALUCO. No entanto, eu gosto muito de estar com ele e de dormir com ele, e também gosto de não estar com ele e de não dormir com ele. O que mais eu poderia pedir? (Pérez, 2020, p. 09, tradução minha).

⁶⁰ “En definitiva, con él puedo vivir, no me molesta demasiado, se porta muy bien conmigo, no se mete en mis asuntos, extraño tener mi propia casa o compartir casa con alguien con quien poder hablar de todo y divertirse juntos, como lo hacía con Paula. Eso necesito, un hermano, un amigo... Confío en que aparecerá” (Pérez, 2020, p. 18).

apenas uma emoção subjetiva. Em “A vida eterna”, capítulo final do livro, por exemplo, o autor explora o amor como forma de dependência afetiva e química, associando sua relação com V. D. ao modelo de adição da testosterona:

O amor é sempre uma cibernética do vício. Deixar um vício com alguém, por alguém, fazer desse alguém o objeto do vício, ou tornar-se viciado de uma terceira substância por alguém. Ela, eu, a testosterona. A testosterona e eu. Ela e eu. Ela ou a testosterona. Ela = a testosterona. Produzir ou consumir testosterona. Prescindir da testosterona por ela. Absorver sua testosterona (Preciado, p. 418-419).

O afeto, nesse caso, constituído fora das normas heterocentradas é lido em correlação, quase como sinônimo, com o amor, o vício e o desejo. Preciado subverte, aqui, a ideia romântica de amor e, no lugar de algo puro, o amor é pensado como uma rede (cibernética) de trocas, dependências e repetições – ou seja, como vício, obsessão. Como fonte de prazer ou dor, o amor (que é, também, o vício) torna-se uma experiência química, na qual o desejo se volta para as trocas que elas, V.D. e a testosterona, provocam. Essa relação construída com o hormônio e/ou sob efeito dele, com V.D., rompe com os moldes binários de gênero e da lógica reprodutiva-heterossexual e nos apresenta outras formas de afetividades, nas quais a relação entre “homem” e “mulher” não aparecem como categorias fixas.

O apresentado por Preciado encontra ressonância nas formas de afeto que são representadas em *Querido Nicolás*. Marcada pelas confidências íntimas, que perpassam pelos quartos-escuros e as práticas do BDSM, a narrativa epistolar revela um eu-personagem dividido entre o desejo, o cuidado, a solidão e a busca por conexão com homens que, muitas vezes, lhe escapam. Semelhante ao autor de *Testo Junkie*, que pensa a transição hormonal como ato político-afetivo, Pérez narra o impacto do vírus sobre os modos de se vincular com o outro, que deixa de ser objeto do amor idealizado para se tornar um corpo com risco, um corpo que transmite, um corpo que cuida, um corpo que transforma. Mas ao contrário das idealizações do amor romântico heterossexual, o que está em jogo ali são outras formas de afetos. Afetos intensos e ambíguos, que transbordam a lógica da completude e se configura também como vício, uma necessidade que se reapresenta nas relações sorodiscordantes, nas práticas sexuais negociadas, nos encontros.

Nas correspondências seguintes a do dia 12 de setembro, vez ou outra, Pablo continua a relatar a inconsistência mental de Bernard e seu desconforto naquele ambiente. Em especial, na do dia 19 de outubro, ele comenta, com Nicolás, sobre a possibilidade de viver em Galicia com seu tio. Diante disso, a história que começa como uma aventura de viagem e o início de amor livre homoafetivo na França, marcada pelo desejo e pela curiosidade (tanto pelo novo quanto entre os dois), é interrompida por situações que ativam emoções intensas e pelas expectativas, de ambos, não correspondida.

Sem uma clara explicação, a carta emitida no dia 02 de novembro daquele mesmo ano, já não é mais em Paris. Agora, em San Sebastián, a convite de Jordi – um espanhol que conheceu, antes de viajar, na famosa boate guei Bunker, localizada, naquela época, no centro da Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) –, Pablo decide aventurar-se em terras espanholas. A nova odisseia traz, proporcionalmente aos prazeres, mais desafios para superar. O primeiro deles parece ser o plano “chongo latinoamericano”⁶¹ imposto por Jordi. Contudo, para sua própria surpresa

Lo de Jordi no sé si es exactamente que quiere un “chongo latinoamericano”. El otro día hablamos y me contó que tenía un vacío afectivo. Yo lo quiero pero no tanto como para llenárselo. Es más, me doy cuenta de que en este momento no quiero tener contacto con ninguna persona. Estoy como desganado de relaciones afectivas (Pérez, 2020, p. 28)⁶².

Em outras palavras, Pablo acredita que o convite de Jordi tem como intenção fazer dele um estereótipo de amante latino: másculo, viril e, consequentemente, exercendo o papel de ativo no sexo. A expressão “chongo latinoamericano”, por si só, carrega uma dimensão tanto erótica quanto de fetichização/objetificação do corpo latino, já que “chongo” é uma gíria portenha que significa, geralmente, um parceiro sexual informal. Por sua vez, o “vacío afectivo” sentido pelo protagonista, potencializado pelas sentenças “no quiero tener contacto con ninguna persona” e

⁶¹ “Sé que exige mi deber de ‘chongo’; justo a mí, si es precisamente lo que yo necesito, un chongo, digo. Y me cuesta cumplir con ‘mi deber’. Es obvio que no soy yo la persona indicada. A veces puedo y lo hago bien. A veces le digo que me siento enfermo, lo cual es en parte cierto. Es una situación difícil de sostener” (Pérez, 2020, p. 26-27).

⁶² O caso do Jordi, não sei se é exatamente que ele quer um “chongo latinoamericano”. Outro dia conversamos e ele me contou que tinha um vazio afetivo. Eu gosto dele, mas não tanto a ponto de querer preenchê-lo. Aliás, percebo que, neste momento, não quero ter contato com nenhuma pessoa. Estou sem ânimo para relações afetivas (Pérez, 2020, p. 28, tradução minha).

“estoy como desganado de relaciones afectivas”, demonstram um estado de carência afetiva, ou até mesmo um caso de depressão, que pode existir devido à falta de vínculos profundos ou o excesso de disponibilidade nos muitos amores passageiros.

Observo, portanto, que os vínculos de Pablo com Bernard e Jordi tem, em comum, a recusa por um compromisso romântico como obrigação e se aproximam das singularidades das experiências afetivas não-heterocentradas ou *cuir*, como nos apresenta Preciado. Isto é, contrário aos modelos normativos de afeto e marcados pela ausência, pelo risco e pela performatividade, não há casal nuclear ou amor redentor. Os desejos são ambíguos, as relações não nomeadas, e há uma insistência em formas de amar e desejar que se constituem nas margens, entre substâncias, vírus, hormônios, despedidas e silêncios. Afinal, “o amor é um tipo de mapa de conexões (movimentos, descargas, reflexos, convulsões e tremores) que durante um tempo regula nossa produção de afetos” e “estar apaixonado hoje é forçosamente comunicar-se com a totalidade do planeta” (Preciado, p. 418).

A larga temporada em Madrid, com todos os desafios (no seu processo escritural e na volta do fazer literário como profissão; nos subempregos na cidade espanhola pelos seu *status* de imigrante clandestino) e descobertas afetivo-sexuais (dos quartos escuros, das práticas sadomasoquistas⁶³), termina no dia 06 de outubro de 1990 – na carta de dia 02, o eu-personagem nos conta que está “a cuatro días de ir a París” ⁶⁴(Pérez, 2020, p. 111).

A correspondência do dia 30 de outubro de 1990, como já mencionada n’*outros modos de viver*, se configura como um divisor de águas na história e vida de Pablo, já que nela lemos o relato confidencial, a Nicolás, de sua soropositividade. De volta a Paris, a personagem mergulha no desejo de reencontrar seus velhos amores, entre eles: Patrick, um jovem francês que pinta e desenha – conhecido por intermédio de George, seu primeiro caso afetivo-sexual relatado –, e para quem, pela primeira vez, se diz estar “enamorado”⁶⁵. A intensa paixão por Patrick, provoca

⁶³ Así estuve toda la noche hasta que se me acabó la plata para comprar más tragos y me metí en el cuarto oscuro donde un grandote me pegó un poco. Jamás un sado tan oportuno. Salí de bastante mejor humor. Sospecho que si me entregara abiertamente al sadomasoquismo la pasaría bastante mejor. Pero no me siento capaz de algo semejante (Pérez, 2020, p. 108).

⁶⁴ “a quatro dias de ir a Paris” (Pérez, 2020, p. 111, tradução minha).

⁶⁵ “Creo que estoy enamorado. Cuando estuve el año pasado en París, conocí a un chico que se llama Patrick. Creo que te conté en alguna otra carta que estaba medio enamorado de él” (Pérez, 2020, p. 114).

nele o breve anseio de contar sobre seu diagnóstico sorológico e, posteriormente, de declarar sua paixão:

La última vez que lo vi, el sábado, yo acababa de enterarme de que tenía HIV y estaba un poco deprimido. Cuando lo vi me sentí súper bien. No me animé a decírselo, todavía. De todos modos, no tuvimos ninguna situación de riesgo para él, no hubo penetración. Todavía no sé si se lo contaré o no. Creo que si la relación sigue, en un momento tendré que decírselo. [...] Explicarle lo que siento por él se me hace difícil en francés. Siento que en francés no puedo elogiar a nadie, que no puedo expresar mi enamoramiento en un idioma del cual no tengo un dominio “poético”. A pesar de esta dificultad, estamos bien (Pérez, 2020, p.114-115)⁶⁶.

Essas duas ambições revelam a vulnerabilidade emocional e corporal da personagem que, na necessidade de uma conexão real após receber seu diagnóstico, encontra no outro a vontade de se abrir e o medo da rejeição. No entanto, sem confiança para revelar algo tão íntimo, Pablo é atravessado pelos obstáculos de ser um corpo recém-diagnosticado com HIV, vivendo em um país estrangeiro, sem o domínio “poético” do idioma para expressar a intensidade de seu afeto.

Como característica comum, as aventuras amorosas do eu-personagem da narrativa argentina com Bernard, Jordi e Patrick começam e terminam de modo fugaz. Em parte, o afeto “romântico”, ou o mais próximo disso, se converte em um tipo de afeto fraternal na medida em que as atrações físico-sexuais diminuem; com ou sem o surgimento de novos *affairs*, ou que os desafios do dia a dia compartilhado emergem – já é sabido que a condição de imigrante clandestino da personagem o coloca constantemente em situações de vulnerabilidade social, levando-o, na maioria das vezes, a traçar estratégias de sobrevivência baseadas em relações afetivo-sexuais com pessoas que possam lhe oferecer alguma estabilidade como, por exemplo, um lugar para viver. Não à toa, Pablo se instala, de tempos em tempos, na casa de alguns desses parceiros. Por exemplo, poucos dias após Patrick viajar de férias para a Tailândia, Pablo, sem rumo depois de ser deixado

⁶⁶ A última vez que o vi, no sábado, eu tinha acabado de me inteirar que tenho HIV e estava um pouco deprimido. Quando o vi me senti super bem. Não em animei a dizê-lo, no entanto. De qualquer forma, não houve nenhuma situação de risco para ele, não houve penetração. Ainda não sei se vou contar ou não. Acho que se a relação continuar, em algum momento terei que dizer. Explicar o que sinto por ele é difícil para mim em francês. Sinto que, em francês, não consigo elogiar ninguém, que não consigo expressar minha paixão em um idioma do qual não tenho um domínio 'poético'. Apesar dessa dificuldade, estamos bem (Pérez, 2020, p. 114-115, tradução minha).

para fora de casa por Bernard – que enfrentava um surto emocional em razão de sua saúde debilitada e do diagnóstico de sarcoma de Kaposi⁶⁷ –, passa a alternar sua estadia entre a casa de Patrick e a de Wilfrid.

No final da correspondência firmada em 19 de novembro de 1990, após os desamores na Cidade Luz, angustiado com o caos instaurado em sua vida, Pablo encontra no amigo cantor, Wilfrid, o apoio de que precisava:

Ya son tantas las cosas que me pasan que estoy mareado y a todo el mundo que me propone algo le digo que sí y me dejo llevar. No puedo hacer otra cosa. No puedo hacer nada por mí más que dejarme ayudar. Me siento sin energías y sin el mínimo control de mí mismo necesario para salir de la crisis. Es la gente la que no me deja caer, como en el juego del muñeco de goma, si la gente no me atajara me rompería la cabeza contra el piso. Algo tendré que hacer, de algún modo tendré que reaccionar, pero todavía no sé cómo. Wilfrid dice que para él es un honor poder ayudar a un *poeta del siglo XX* y está seguro de que lo soy, aunque no leyó una sola línea de lo que escribo. A su amiga Michelle y a otros amigos los convenció de que yo era poeta, así que todo el mundo me trata como si fuera un poeta que necesita ayuda. Eso me halaga pero la situación en general me agota (Pérez, 2020, p. 124)⁶⁸.

O protagonista de *Querido Nicolás* se vê, então, dependente de uma rede de apoio para não colapsar. A primeira sentença, finalizada com “me dejo llevar”, e a metáfora criada com “muñeco de goma” descreve o sentimento de entrega à ajuda dos outros como única forma possível de ação, já que, em meio ao caos em que vive, somente essas pessoas ao seu redor trazem o controle perdido temporariamente ou ele se romperia. Vale comentar que, para além do querido amigo e confidente, Nicolás, os amigos parisienses Wilfrid, Michelle, Teresa, Carlos

⁶⁷ Relacionado às pessoas que vivem com o HIV e, por vezes, considerada como uma doença definidora de AIDS, o sarcoma de Kaposi é um tipo raro de câncer nas camadas mais internas dos vasos sanguíneos que provoca desde lesões na pele, nos gânglios linfáticos, nos órgãos internos até nas mucosas que revestem a boca, o nariz e a garganta.

⁶⁸ Já são tantas as coisas que me acontecem que estou tonto, e para todo mundo que me propõe algo digo sim e me deixo levar. Não consigo fazer outra coisa. Não consigo fazer nada por mim além de deixar que me ajudem. Me sinto sem energia e sem o mínimo controle sobre mim mesmo que seja necessário para sair da crise. São essas pessoas que não me deixam cair, como naquele jogo do boneco de borracha, se eles não me segurassem eu romperia com minha cabeça no chão. Algo vou ter que fazer, de algum modo vou ter que reagir, mas ainda não sei como. Wilfrid diz que, para ele, é uma honra poder ajudar um *poeta do século XX*, e tem certeza de que sou um, embora nunca tenha lido uma linha do que escrevo. Convenceu sua amiga Michelle e outros amigos de que eu era poeta, então todo mundo me trata como se eu fosse um poeta que precisa de ajuda. Isso me lisonjeia, mas a situação, no geral, me esgota (Pérez, 2020, p. 124, tradução minha).

e Patrick ganham visibilidade na vida e nas cartas por serem, nos momentos mais difíceis, sua rede de apoio.

Contrariando o que ele próprio havia dito após o diagnóstico de HIV – que não queria mais se relacionar fraternal e/ou sexualmente com ninguém –, nos primeiros meses do ano de 1991 os efêmeros vínculos afetivo-sexuais voltam, de fato, a ser estabelecidos. Assim, entre a paixão e a relação não nomeada com Patrick, Pablo desenvolve, quase que simultaneamente, outros envolvimento com Éric, Gilles, Lionel, Robin e Pascal, para citar. No entanto, como última dessas aventuras amorosas experimentadas por Pablo, no ano de 1991, quero destacar o vínculo com Hervé (ou, em sua forma abreviada, RV).

O primeiro encontro com o amigo de Lionel, que andava com o carro emprestado de sua madrinha, nos é contado na correspondência escrita em 03 de setembro. Um mês depois, na carta de 02 de outubro, o narrador-personagem que divide a “chambre de Pigalle” com Alan⁶⁹ e passa um tempo com Hervé, após descobrir que este estava apaixonado por ele, nos conta:

Hace mucho que no me sentía tan feliz. No puedo creer tener mi casa. Tendrá apenas unos 12 m², pero tener mi lugar, de donde sé que nadie me va a echar, me cambia todo. Además, tiene un balcón hermoso que llené de plantas (Pérez, 2020, p. 180)⁷⁰.

Aquilo que começa como uma amizade com relações sexuais casuais vai se transformando, à medida que os dias passam e eles convivem mais, em um vínculo mais forte, marcado por trocas de presentes (um jogo de dardos e um dinossauro de plástico, chamado Peter, dado por RV e uma flor, comprada em um lugar de flores exóticas, dado por Pablo) e o dia a dia compartilhado – “la relación con RV se volvió algo serio. Hace tres semanas que nos vemos todos los días y dormimos juntos casi todas las noches” (Pérez, 2020, p. 189)⁷¹.

A partir daquele instante, as mensagens trocadas com Nicolás revelam que, com intensidade, entusiasmo e um certo envolvimento emocional acelerado, a

⁶⁹ “un chongazo tremendo, peruano, primo de una de las chicas, bellísimo, grandote, creo que heterosexual. Es enorme y musculoso, de facciones indias y ojos verdes (Pérez, 2020, p. 183).

⁷⁰ Faz muito tempo que eu não me sentia tão feliz. Não consigo acreditar que tenho minha casa. Deve ter apenas uns 12 m², mas ter meu lugar, de onde sei que ninguém vai me expulsar, muda tudo para mim. Além disso, tem uma varanda linda que enchi de plantas (Pérez, 2020, p. 180, tradução minha).

⁷¹ A relação com RV ficou séria. Faz três semanas que nos vemos todos os dias e dormimos juntos quase todas as noites (Pérez, 2020, p. 189, tradução minha).

relação com RV se desenvolve rapidamente e o tom que é, sempre, otimista nos conduz da fase inicial de paixão e encantamento para uma convivência mais estável e consciente, já permeada por preocupações práticas da vida. Os raros momentos de instabilidade na relação, por sua vez, são desencadeados pela emergência do contexto de saúde, como evidencia a carta datada de 4 de março de 1992:

Sigo siempre con RV, la relación pasó de la euforia y el desenfreno a una vida un poco más tranquila. RV se decidió a bajar el consumo de alcohol y a tomar AZT, sus defensas están muy bajas y tiene que cuidarse (Pérez, 2020 p. 194)⁷².

Ao iniciar o uso do fármaco azidotimidina (AZT), descobrimos que Hervé, assim como Pablo, vive com HIV. A relação que dura mais de seis meses enfrenta um momento de crise que afeta a dinâmica do casal e exige uma adaptação à nova realidade, cuidado mútuo e estratégias de redução de danos para um corpo enfraquecido. A sobriedade, no entanto, traz à tona conflitos antes abafados pelo uso de álcool, mas que, em pouco tempo, tornam-se produtivos e contribuem para o fortalecimento da relação. Ou seja, a relação que Pablo constrói com RV é afetivamente densa, suportando questões de saúde, vício, trabalho informal, brigas e reconciliações. O amor aqui não é idealizado, mas vivido no corpo e na doença.

Seu final repentino, com a correspondência do dia 16 de setembro de 1992, não nos oferece muitas respostas sobre os seguintes passos de Pablo e Hervé. No entanto, em uma leitura conjunta com *Un año sin amor*, primeiro livro publicado do escritor argentino, descobrimos como essa relação terminou. Nele, Pablo, que também é o eu-personagem da narrativa, relata:

Me decepcioné porque no había escrito nada sobre mí. Lo único que me interesaba en esa lectura salteada que hice de sus escritos era saber qué pensaba de mí y si tenía que ver con que yo lo hubiese dejado para venir a Argentina, su decisión de abandonar todo tratamiento y dejarse morir. ¿Se había dejado morir? ¿Por qué no me escribió nunca? ¿Me amaba? ¿Me odiaba? Sus escritos no respondían en nada a mis preguntas, creo que por eso no me interesó seguir leyéndolos (Pérez, 2018, p. 17)⁷³.

⁷² Continuo sempre com RV, a relação passou da euforia e do desenfreamento para uma vida um pouco mais tranquila. RV decidiu diminuir o consumo de álcool e tomar AZT, suas defesas estão muito baixas e ele precisa se cuidar (Pérez, 2020, p. 194, tradução minha).

⁷³ Fiquei decepcionado porque ele não havia escrito nada sobre mim. O único que me interessava, nessa leitura salteada que fiz dos seus escritos, era saber o que ele pensava de mim e se tinha a ver com o fato de eu tê-lo deixado para vir à Argentina a decisão de abandonar todo tratamento e deixar-

As sete primeiras páginas de seu romance se iniciam com as entradas de diário: “Sábado 17 de febrero”; “Lunes 19 de febrero”; “22 de febrero”; “23 de febrero”⁷⁴. Entre a urgência de escrever e os comentários sobre os desafios de iniciar a escrita, lemos os relatos íntimos de seu cotidiano vivendo com HIV naquele que, hipoteticamente, seria o seu último ano de vida. Atrelado a tudo isso, vemos, também, a recusa e o uso necessário do AZT, a contagem de células CD4; e as perdas sofridas – “Bela, Paula, Bernard, Vladimir, Hervé, por citar solamente a los que más quise y por orden de desaparición” (Pérez, 2018, p. 13)⁷⁵. Marcado pela perda e na tentativa de organizar essa dor por meio da linguagem, Pablo convoca uma memória afetiva ao enumerar os nomes de pessoas queridas que já não estão mais ali e, ao mesmo tempo, sugere que houve outros – menos amados ou importantes – que sequer são mencionados. Essa seleção afetiva explicita a dor sentida por aqueles antigos amores que acabaram por ser mais uma das vítimas da epidemia.

Nesse quarto registro, datado de 23 de fevereiro, com dificuldades de escrita e respiração, Pablo nos conta que traduz, juntamente com Arturo, os diários de Hervé e que das 88 páginas lidas, com textos de 1982, 1983, 1993 e 1994, nenhum é datado de 1991 e 1992, anos em que os dois estiveram juntos. Com isso, a leitura dos escritos de Hervé não parte de um interesse literário, mas da necessidade de compreender o lugar que ocupava na vida dele, de encontrar em suas palavras um sinal de amor, ódio ou ressentimento – qualquer coisa que o posicione no campo do afeto –, e, no final, o que encontra é um texto que fala de tudo, menos dele. Assim, objetivando permanecer na memória de RV e de reparar seus vínculos afetivos interrompidos, há uma busca pelo reconhecimento afetivo através da linguagem ou, para usar a noção Diniz, do afeto como *efeito de presença* – já que “os afetos podem ser despertados por, e irradiar em torno de, experiências vivas que extrapolam o perceptual rumo à linguagem ou ao pensamento reflexivo” (Diniz, 2016, p. 178). A história confessada ao querido amigo, em *Querido Nicolás*,

se morrer. Ele se deixou morrer? Por que não me escreveu nunca? Ele me amava? Me odiava? Seus escritos não respondiam em nada às minhas perguntas, acho que foi por isso que não me interessei em continuar lendo (Pérez, 2018, p. 17, tradução minha).

⁷⁴ “Sábado 17 de fevereiro”; “Segunda 19 de fevereiro”; “22 de fevereiro”; “23 de fevereiro” (tradução minha).

⁷⁵ “Bela, Paula, Bernard, Vladimir, Hervé, para citar apenas os que mais amei e em ordem de desaparecimento” (Pérez, 2018, p. 13, tradução minha).

portanto, acompanha um ciclo relacional que atravessa as mais diversas intensidades afetivas – dos encontros casuais e relações não nomeadas sem compromisso, às experiências de cuidado e de afeto fraternal.

Ao tensionar os limites da norma escritural, Capucho e Pérez narram vidas que rompem com as práticas heterocentradas de sexualidade e afeto, revelando como essas categorias são forjadas por discursos histórico-normativos, segundo os quais “o ‘homossexual’ não representava uma realidade, mas definia uma variante de sexualidade que fugia do padrão vigente, engessando ainda mais o comportamento tido como normal, correto e saudável: o heterossexual” (Fernandes, 2017, p. 29). Logo, essas obras propõem uma escrita que insurge: nelas, o corpo *marica* e soropositivo não apenas é representado, como reinscrito no campo de experiência, resistência e fabulação, inventando novas formas de vida e subvertendo as normas vigentes.

Em suma, Capucho e Pérez elaboram formas de resistência que escapam das narrativas hegemônicas de sofrimento, elaborando uma espécie de poética do afeto (seja ele maternal, fraternal ou sexual) e do desejo como potências. O afeto, por sua vez, em ambas as narrativas, desafia as convenções convencionais e afirma outras formas de sentir, viver e narrar – modos de existência que, mesmo na ausência da mãe, da irmã ou do antigo par, continuam a pulsar como memória, como presença e como forma de cuidado.

PALAVRAS FINAIS

Identidade não é um monte de cubiculozinhos abarrotados respectivamente com intelecto, raça, sexo, classe, vocação, gênero. Identidade flui entre, sobre aspectos de uma pessoa. Identidade é um rio - um processo. Contida dentro do rio está sua identidade, e ela precisa fluir, mudar para continuar um rio - se parasse seria um corpo de água contido, como um lago ou um banhado (Anzaldúa, 2017).

O início dessa viagem parte de uma perspectiva subjetiva e de um gesto político: a minha reação à fala homofóbica do ex-presidente, em 2020 e 2021, que alinhou a fragilidade à homossexualidade, ao reforçar o imaginário da “marica frágil”, e sustentou seu discurso estigmatizante ao corpo guei e soropositivo atrelando a vacinação da Covid-19 ao Contexto do HIV e da AIDS. A partir desse episódio, rememoro as conexões entre vidas, epidemias e marcadores sociais, e analiso o modo como, especialmente, a epidemia do HIV e da AIDS foi marcada – histórica e literariamente – pela morte e marginalização.

Vale, neste momento considerar que, quando concebi a tese, adotei as hipóteses que seguem: i) A escrita de si no século XXI se configura como uma escrita autoficcional performática; ii) a autoficção performática, ao unir escrita de si e performance de gênero, oferece outras formas de narrar esses sujeitos que fogem da heteronormatividade; iii) A *escrita de um corpo marica* apresenta uma performatividade que atravessa a infecção para apresentar relações entre sujeitos homossexuais, que vivem ou não com o HIV; e iv) O corpo contemporâneo que vive com HIV seria, então, um corpo que, ao invés de visar apenas o cuidado de si, busca se construir através de performances libertadoras ligadas ao campo da sexualidade como grupo historicamente discriminado.

O fim da (minha) viagem: o caminho percorrido e as vias abertas

Dentro desse contexto multifacetado, de passos dados para frente e para trás ao longo de décadas, e através da ainda notável invisibilização de autores e personagens protagonistas LGBTQIAPN+ na literatura brasileira contemporânea,

como demonstrou Regina Dalcastagnè (2012), ou, principalmente, de sua rara aparição e reprodução ainda estar associada ao HIV, reforço a necessidade de investigar narrativas que escapam do padrão heteronormativo e reconstroem outros modos de produzir e ler. Assim, formulo a tese de que **a escrita do corpo marica** é uma forma de resistência político-estético-literária capaz de ressignificar esse corpo, no caso, soropositivo e reinscrever, simbólica e discursivamente, os sentidos de viver com HIV em narrativas literárias contemporâneas sul-americanas.

Com um referencial teórico transdisciplinar que envolveu desde os estudos de *autoficção*, de *performance* e da teoria *cuir*, até reflexões sobre o corpo, a memória e a escrita, a metodologia dessa pesquisa combina a construção do pensamento crítico sobre a autoficção e o sujeito na contemporaneidade com a leitura crítica e comparada das performances discursivas e corporais presentes nos textos *Mamãe me adora* (2012) e *Querido Nicolás* (2016), buscando evidenciar como a linguagem literária se torna espaço de expressão de subjetividades e de reelaboração do trauma ligado ao HIV e à AIDS. Para tanto, revisito também outras narrativas dos dois escritores em foco, mesmo que de forma menos aprofundada, a fim de localizar os textos em tela como parte da proposta literária-artística de ambos os autores.

No primeiro capítulo, em “O fundamento da autoficção como performance”, mapeio as principais reflexões sobre a escrita de si e discuto criticamente a autoficção como um gesto performático, situando-a como um processo que desestabiliza o binarismo realidade-ficção e que propõe outros modos de ser mediante as performances de si. Com isso, realizo uma crítica a frequente ausência das categorias de gênero e sexualidade nos estudos de autoficção e busco promover uma ampliação na base teórica de Klinger ao incorporar os marcadores de gênero, sexualidade, *performance*, *performatividade*, classe, raça e origem – ainda que estes três últimos não sejam discutidos criticamente, reconheço que estão intrinsecamente ligados à constituição do sujeito sul-americano, a partir dos debates sobre relações desiguais entre povos na contemporaneidade em consequência dos atritos entre impérios e colônias do passado, que ainda ecoam no momento contemporâneo. Por sua vez, em “Performance *marica* e masculinidade(s): outros modos de ser”, apresento os modos de vida que se opõe ao ideal de masculinidade normativa e, conseqüentemente, penso na **escrita do corpo marica** como uma espécie de transgressão da narrativa tradicional e subversão da sexualidade que escapa da virilidade heteronormativa, instaurando um sujeito duplo, autor-

personagem, que encontra na escrita uma forma de existir e de estar em constante reinvenção.

No segundo capítulo, analiso como Luís Capucho e Pablo Pérez constroem seus projetos literários, e especialmente as autoficções em tela, a partir de suas vivências com o vírus. Tal leitura crítica examina a memória, o trauma, e revela como o diagnóstico pode ser reapropriado e recriado pela linguagem literária. Desse modo, nos *outros modos de escrever*, articulo os processos de autorreferencialidade e as estratégias narrativas, de rememoração e fluxo de consciência, na construção narrativa de cada obra, tomando como conceitos-chave, nesse momento, a escrita do autor-personagem como dispositivo de subjetivação e o HIV como catalisador da escrita.

Preciso destacar que houve, no segundo e terceiro capítulo, um duplo exercício de comparação: a) por semelhança, o que se dá no nível do tema escolhido por ambos os escritores; b) por diferença a partir das operações estético-formais, bem como o modo como lidam com o tema. Dessa forma, ao contrapor as duas obras, observo – como similitude – que ambas se centram nas experiências afetivas, sexuais e corporais de homens *marica* sul-americanos que, em determinado momento de suas trajetórias reais e/ou ficcionais, descobrem viver com HIV. Além disso, ao fundir memória individual e coletiva, tanto a narrativa do escritor brasileiro quanto a do argentino borram os limites entre realidade e ficção ao performar, por meio da escrita autoficcional, sexualidades e afetos atravessados pela soropositividade, transformando tais vivências em registros poético-literários de reinvenção subjetiva e afetiva.

Ao longo de tais comparações, destaco como diferenças entre as narrativas o fato de que, em Capucho é adotada a rememoração e fluxo de consciência como base da forma romanesca, criando um campo poético e íntimo afetivo e fornecendo indícios do referencial mais claro, mais pessoal; Pérez, por seu lado, usa da estética, brinca com a escrita ao construir uma autoficção epistolar com intenção literária explícita: cartas escritas entre 1989-1992 que posteriormente são convertidas em romance. Se do lado brasileiro há a eleição de respeitá-las, Pérez prioriza desafiar todas essas estruturas⁷⁶. Se Capucho – que, ao que parece, desconhece a

⁷⁶ Não à toa, para recordar, seu primeiro livro publicado *Un año sin amor: Diario del Sida* é construído com propósito análogo ao do gênero diário e *El Mendigo Chupapijas* traz narrações em primeira pessoa e em terceira pessoa, diálogos, contos, crônicas e transcrições de e-mail, tudo em uma

autoficção e seus processos e não demonstra intenção ao trazer para as suas narrativas elementos autorreferenciais – Pérez ratifica, continuamente, sua inclinação para a produção autoficcional e remonta o caráter (auto)referencial e (auto)analítico do escrever sua história com as próprias mãos, que tanto validou Doubrovsky (1977).

Há, portanto, no ato performático da literatura autoficcional e, precisamente, na reflexão crítica estabelecida por aquele que é responsável pelos índices que vão indicar narrador e personagem como imagens literárias de si, o eu-autor, uma performance que não nos permite vislumbrar o rosto real “por trás da máscara”. Em suma: essa dimensão escritural não é um mero gesto político ou simples ato de dizer: “esse sou eu, estou vivo”, tudo é performance. Desse modo, permeados pelo padrão não normativo da sexualidade, pela infecção ou síndrome clínica, pelo estigma, pelas relações sorodiscordantes, pela terapia antirretroviral, pelo desejo e pela reinvenção do afeto, os autores-personagens de *Mamãe me adora* e *Querido Nicolás* demonstram como a literatura autoficcional performática pode criar espaços de elaboração que atravessa as performances de sujeitos *marica* que vivem com HIV.

No terceiro (e último) capítulo, realizo uma análise comparativa das categorias temáticas da infecção e do afeto nas duas narrativas. Em *Mamãe me adora* e *Querido Nicolás: outros modos de viver*, o foco central recai sobre as experiências do corpo com HIV: o enfrentamento do estigma, o uso da terapia antirretroviral (TARV) e as relações sorodiscordantes. Assim, a infecção é compreendida como uma experiência existencial, estética e urbana, na qual o estigma e o cuidado se tornam elementos constitutivos da vivência com o HIV. Os textos literários, em questão, apresentam sujeitos que circulam por diferentes geografias – Rio de Janeiro, São Paulo, Bruxelas, Paris, Madrid –, vivendo o HIV fora da lógica do pecado, do sofrimento silencioso, do castigo ou da morte anunciada e afirmando novas formas de habitar o corpo e as cidades por onde esses corpos circulam.

Já em *Mamãe me adora* e *Querido Nicolás: outros modos de sentir*, o foco se desloca para as múltiplas formas de afeto, o cuidado entre corpos *maricas* vivendo com HIV e a possibilidade de amar em tempos de infecção. As duas narrativas

única obra. Por fim, é preciso ratificar que, por mais que *Querido Nicolás* seja o terceiro livro – publicado – do escritor, ele se encontra, originalmente, como a primeira tentativa longa em prosa de toda sua produção literária.

tensionam o lugar da “solidão gay com AIDS” ao incluir o afeto, o erotismo e o desejo como dimensões constitutivas da experiência com HIV. Logo, o corpo *marica* não é condenado à morte simbólica, mas reinscrito no campo do viver, mesmo infectado, como corpo ainda mobilizado por desejo, vínculo e potência. Os corpos soropositivos, nesses relatos, não são apenas território da dor ou da morte, mas campo de experiência viva, de linguagem sensível e de rearticulação de vínculos.

A leitura decolonial dos afetos proposta por Ana Paula Herculano Barbosa, Mestra em Letras e autora da dissertação "Territórios e afetos: decolonialidade em Vasto mar de sargaços, de Jean Rhys", considera os afetos como elementos centrais na narrativa literária, capazes de questionar normas estabelecidas e criar possibilidades de resistência que atravessam corpos, espaços e histórias. Desse modo, ao considerar os afetos como forças de resistência e reexistência, como propõe Barbosa (2024), é possível perceber que **a escrita do corpo marica** não apenas representa experiências individuais, mas também redes de cuidado e modos de viver coletivamente.

Se em Capucho a ternura entre mãe e filho e a devoção religiosa moldam uma afetividade mais silenciosa e profundamente enraizada no cotidiano, em Pérez o afeto se dá no trânsito errante dos corpos, na fragilidade das paixões que não se nomeiam, no desejo de permanecer na memória do outro – mesmo que esse outro já não esteja próximo. Ou seja, o afeto não se inscreve somente, e no caso deles quase nunca, nos moldes da filiação familiar ou do amor romântico, mas no cuidado partilhado de suas existências – a presença da Edu Lontra na vida de Luís quando o amor de mãe já não lhe é suficiente para resistir ou as amizades construídas em Paris, por parte de Pablo, na ausência física do amigo Nicolás. Uma forma de amizade que é, ao mesmo tempo, resistência, refúgio e invenção.

É importante observar que, ao longo das mais de duzentas páginas de *Querido Nicolás*, Pablo Pérez escolhe mencionar o status sorológico da personagem em apenas algumas cartas – precisamente, nas correspondências datadas de 30 de outubro de 1990, 04 de novembro de 1990, 07 de novembro de 1990, 15 de novembro de 1990, 19 de novembro de 1990, 06 de dezembro de 1990, 28 de julho de 1991, 15 de novembro de 1991, 08 de novembro de 1991, 06 de setembro de 1992.

Ao contrário de Luís Capucho, cuja narrativa em *Mamãe me adora* é marcada por constantes referências à TARV e relatos ao uso de medicamentos, em especial

ao Crixivan, Pérez aborda a soropositividade por meio de terapias alternativas, do uso inicial do AZT e de uma escrita mais discreta sobre os efeitos físicos da infecção. Essa diferença na frequência da infecção ou da síndrome, no texto, não significa, no entanto, um sofrimento maior ou menor entre os autores-personagens, mas sim duas formas distintas de lidar, narrativamente, com a experiência: em Capucho, o corpo, antes em coma, agora medicado, se impõe como presença constante e incontornável. A AIDS, o HIV e, especialmente, o Crixivan, são nomeados de forma recorrente e compõem uma narrativa em que a infecção e o tratamento ocupam lugar central, tanto textual quanto simbólico; em Pérez, o corpo em tratamento aparece de forma mais discreta e pontual, com breves menções ao HIV, a sua “seropositividad” e ao seu estado “seropositivo”. Assim, o que se destaca não é apenas o modo de narrar ou a quantidade de dor sentida, mas o modo como essa dor se escreve – ou se esconde – no texto.

Além disso, é importante esclarecer, também, que não se trata de uma predileção por uma obra em detrimento da outra; as diferenças de focos e/ou de abordagens temáticas entre os romances se devem à forma como cada narrativa articula a infecção e o afeto. Por consequência, o romance brasileiro apresenta, de maneira mais explícita e referencial, elementos que estão interligados às temáticas do HIV e da AIDS, enquanto a narrativa argentina concentra-se mais densamente na categoria do afeto, deixando que a experiência com a infecção apareça de forma mais sutil ou indireta, sem ocupar um papel central na estrutura narrativa.

Para fins de contextualização, em um retorno ao ano de 2019, início do governo que esteve no poder até 2022, a Medida Provisória nº 870, de 01 de janeiro de 2019⁷⁷, que teve como principal objetivo a reorganização dos ministérios e da estrutura administrativa federal, trouxe implicações significativas para os direitos humanos e, em especial, para a população LGBTQIAPN+. A medida em questão retirou essa população dos programas oficiais de direitos humanos, o que, posteriormente, resultou na extinção do Conselho Nacional de Combate à Discriminação e Promoção dos Direitos de Pessoas LGBTQIA+, e ainda que esse tenha sido parcialmente restabelecido mais adiante, sua representatividade e

⁷⁷ Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm> e <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/lei/l13844.htm>. Acesso em: 01 jul. 2025.

eficácia foram profundamente comprometidas. Como resultado, em 2022⁷⁸, apesar da previsão de R\$ 500 mil em verbas disponíveis, o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (MMFDH) não executou nenhum gasto em políticas voltadas à população LGBTQIAPN+. Desde 2023, no entanto, o atual governo brasileiro retomou iniciativas de apoio e combate à violência contra esta população, com o Ministério dos Direitos Humanos instituindo o Programa Acolher+⁷⁹, de apoio a essas pessoas, que foram expulsas de casa; e a Estratégia Nacional de Enfrentamento à Violência contra Pessoas LGBTQIA+, com foco em coleta de dados e fortalecimento de serviços de proteção.

No âmbito de políticas de prevenção e cuidado com o HIV e a AIDS, o relatório do UNAIDS de 2023, *O Caminho que põe fim à AIDS*, aponta que, com liderança política, financiamento sustentável e redução das desigualdades, é possível que a AIDS deixe de ser um problema de saúde pública até 2030. Já estão em estudo regimes antirretrovirais de longa duração – como injeções mensais ou semestrais – que facilitariam a adesão ao tratamento e, além disso, há anúncios promissores de pesquisas em busca da cura funcional, como os estudos na Austrália (Instituto Doherty), nos Estados Unidos e na Austrália (EBC-46, Stanford), e da farmacêutica britânica Immunocore (CROI 2025).

Alguns países, para citar, como Botsuana, Essuatíni, Ruanda, a República Unida da Tanzânia e Zimbábue, já alcançaram as metas 95-95-95⁸⁰: 95% das pessoas vivendo com HIV conhecem seu diagnóstico; dessas, 95% estão em tratamento; e, entre estas, 95% têm a carga viral suprimida. No Brasil, especificamente, os índices atuais aproximam-se de 88-83-95. Observa-se, portanto, uma diminuição da mortalidade e boas taxas de adesão ao tratamento, especialmente com a consolidação do conceito de “tratamento como prevenção” – segundo o qual pessoas com carga viral indetectável não transmitem o HIV. A prevenção combinada, por sua vez, tem se fortalecido, por meio de estratégias implementadas pelo Sistema Único de Saúde (SUS) – como testes rápidos e

⁷⁸ Informações disponíveis em: < <https://www.andes.org.br/conteudos/noticia/ministerio-dos-direitos-humanos-nao-gastou-um-real-com-politicas-lgbtqiap-em-20221> > e < <https://www.metropoles.com/colunas/guilherme-amado/ministerio-dos-direitos-humanos-nao-gastou-um-real-com-politicas-lgbt> >. Acesso em: 01 jul. 2025.

⁷⁹ Disponível em: <<https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/lgbt/campanhas-lgbtqia/lgbtqi-cidadania/acolher>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

⁸⁰ Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/239513-novo-relat%C3%B3rio-do-unids-mostra-que-pandemia-de-aids-pode-acabar-at%C3%A9-2030-e-descreve-caminho>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

autotestes para HIV, profilaxia pré e pós-exposição (PrEP e PEP, respectivamente), distribuição de preservativos e ações de educação comunitária – que visam reduzir o medo, a desinformação e o estigma ainda associados ao HIV e à AIDS.

Em um cenário nacional recente de maior representação e visibilidade de sujeitos não-heteronormativos, podemos considerar a recepção bastante positiva da cinebiografia de Ney Matogrosso, *Homem com H* – que estreou nos cinemas brasileiros em 01 de maio de 2025; o filme apresenta, com sensibilidade, ao grande público, além de outras temáticas (aprimoramento musical, relações familiares conflituosas, experiências com drogas), a temática da sexualidade vivida de forma livre.

Naquele contexto, a AIDS, bem como o vírus a ela associada, aparecem como dificuldades a serem ainda transpostas, apesar dos temores envolvidos à época; *Homem com H* apresenta vidas e afetos em um duplo contexto de repressão: político, nos anos finais da Ditadura Militar, e sanitário, com a “chegada” do HIV ao Brasil. Apesar de não esconder a dor ou o luto vivido durante a epidemia nos anos 1990, o filme retrata com delicadeza as perdas provocadas pela síndrome clínica a partir do enfoque de seu protagonista – entre elas, a de Luisinho; de Cazuzza, em 1990; e de Marco de Maria, companheiro de Ney, em 1993. Vale mencionar que, mesmo tendo a questão desse contexto de saúde e de epidemia como um dos seus temas, *Homem com H* destaca a representação artística de Ney, sendo ele um homem em performance criativa, que sobrevive aos tempos difíceis, talvez graças à música.

Em suma, esta tese propôs outros modos de pensar o sujeito e a literatura contemporânea – modos que abrem caminhos para leituras mais afetivas, mais performativas e menos estigmatizantes de corpos que vivem, social e literariamente, com HIV. O conceito de *corpo marica* é entendido, então, como uma subjetividade sul-americana em movimento, que recusa as fixações em compartimentos identitários e desafia a cisheteronormatividade higienizada – e, especialmente em contextos marcados pelo HIV e pela AIDS, as normas medicalizantes.

Reconhecemos aqui algo semelhante ao que a estudiosa norte-americana das teorias feminista, queer e cultural chicana, Gloria Anzaldúa, faz ao problematizar o rótulo de “lésbica”, identificando-o como uma categoria branca e de classe média que apaga sua vivência chicana, descrevendo a identidade como um rio – em constante fluxo, atravessado por forças internas e externas, conforme lemos na

epígrafe acima. De forma semelhante, acredito que, como corpo-rio, o *marica* não se deixa conter, flui entre margens – políticas, estéticas, afetivo-sexuais – e, ao fazê-lo desorganiza e reinventa as formas de vida e de fazer artístico. É nessa travessia que reside sua potência e nessa compreensão é que as vias (relações, trocas, possibilidades) conseguem permanecer abertas.

Enfim, a partir da análise crítica das obras de Luís Capucho e Pablo Pérez, este estudo buscou compreender como esses autores produzem escritas de si que tensionam as fronteiras entre o biográfico/referencial e o ficcional, entrelaçando vida e literatura, e mobilizando o corpo com HIV como lugar de inscrição poética, política e ética. Diante disso, ao deslocarem a narrativa do HIV para longe da lógica da sentença de morte direcionando-a ao campo da vida possível, *Mamãe me adora* e *Querido Nicolás* inscrevem novas formas de subjetividade, redefinem o corpo infectado como potente e inauguram alternativas na relação com o tempo, o outro e a cidade em que esses sujeitos/corpos estão inscritos.

Lida como forma de resistência político-estético-literária no contexto sul-americano contemporâneo, **a escrita do corpo marica** configura-se como uma narrativa autoficcional que articula escrita, *performance* e *performatividade* de gênero, podendo ou não abordar experiências marcadas pela soropositividade e pela afetividade. Ao fim, defendo que a **escrita do corpo marica** não somente reconfigura o campo da literatura contemporânea, mas também inscreve novas formas de vida possíveis, nas quais viver, narrar e performar tornam-se dimensões inseparáveis.

REFERÊNCIAS

- ADVERSE, Angelica Oliveira. Dandismo: notas sobre distinção e dessemelhança. **Acervo**, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 105–127, 2018. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/910>. Acesso em: 01 jul. 2025.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Cartografias contemporâneas**: espaço, corpo, escrita. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- ALÓS, Anselmo Peres. **A letra, o corpo e o desejo**: masculinidades subversivas no romance latino-americano. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.
- ALÓS, Anselmo Peres. Traduzir o queer: uma opção viável?. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 28, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/1806-9584-2020v28n260099>. Acesso em: 01 jul. 2025.
- ALÓS, Anselmo Peres. Escrita, masculinidades subversivas e resiliência sob o abrigo da escuridão: Cinema Orly (1999), de Luís Capucho. **Moderna språk**: Suécia, v. 114, n. 2, p. 24-35, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.58221/mosp.v114i2.7390>. Acesso em: 01 jul. 2025.
- ANZALDÚA, Gloria. *Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana*. In: BRANDÃO, I. (org.). **Traduções da Cultura**: Perspectivas Críticas Feministas (1970/2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 408-425.
- ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005. [Trabalho original publicado em 2002].
- BARBOSA, Ana Paula Herculano. **Territórios e afetos**: decolonialidade em vasto mar de sargaços, de Jean Rhys. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/33033>. Acesso em: 01 jul. 2025
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. [Trabalho original publicado em 1984].
- BESSA, Marcelo Secron. **Histórias positivas**: a literatura (des)construindo a Aids. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BICHAS, o documentário. Direção: Marlon Parente. Recife: 2016. 1 vídeo (38min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0cik7j-0cVU>. Acesso em: 01 jul. 2025.
- BOLETIM EPIDEMIOLÓGICO - HIV E AIDS 2024. Brasília, 2024. Disponível em: https://www.gov.br/aids/pt-br/central-de-conteudo/boletins-epidemiologicos/2024/boletim_hiv_aids_2024e.pdf/view. Acesso em: 01 jul. 2025.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, G. L. (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 151-172.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. [Trabalho original publicado em 1990].

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. 2. ed. Buenos Aires: Paidós, 2008. [Trabalho original publicado em 1993].

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queirós/ Publifolha, 2000.

CAPUCHO, Luís. **Cinema Orly**. Rio de Janeiro: Interlúdio Editora, 1999.

CAPUCHO, Luís. **Rato**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

CAPUCHO, Luís. **Mamãe me adora**. Rio de Janeiro: Edições da Madrugada, 2012.

CARLSON, Marvin. O que é a performance?. In: MACEDO, A. G.; RAYNER, F. (org.). **Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica**. V. N Famalicão: Ed. Húmus e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2011. p. 23-32. *E-book*. Disponível em: <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23585/1/Genero%20Cultura%20Visual%20Performance.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DELLAZOPPA, Pablo. Pablo Pérez. "Lo que escribo se puede leer también como un reality show". In: DELLAZOPPA, P. **Los Andes**. Mendoza, 18 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.losandes.com.ar/pablo-perez-lo-que-escribo-se-puede-leer-tambien-como-un-reality-show>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

DIANA Klinger – Conexões (2017). Produção: Itaú Cultural. São Paulo: 2017, 1 vídeo (7min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y3qmgJr2ZbE>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

DINIZ, Ligia Gonçalves. **Por uma impossível fenomenologia dos afetos: imaginação e presença na experiência literária**. 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/22988>>. Acesso em: 01 jul. 2025

DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidade** – Introdução à teoria feminista. São Paulo: crocodilo; Ubu Editora, 2021.

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

DOUBROVSKY, Serge. "C'est fini". Entretien réalisé par Isabelle Grell. In: FOREST, P. (org.). **La Nouvelle Revue Française**. Je & Moi. n. 598, Paris: Gallimard, oct. 2011.

DUTRA, Nícollas Cayann Teixeira; OLIVEIRA, Juliana Prestes de; OLIVERIA, Amanda Lais Jacobsen de. A literatura de viagem de Pablo Pérez. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 29, p. 01–07, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/92601>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Criação & Crítica**, n. 17, p.30-46, dez. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque; SCHNEIDER, Liane. **Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX** - uma leitura sobre corpo e resistência. João Pessoa: Editora UFPB, 2017.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. **O Desejo Homoerótico no Conto Brasileiro do Século XX**. São Paulo: Scortecci, 2015.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. Corpo-memória e a poética da resistência: apontamentos sobre literatura e performance na América Latina. In: BARBOSA, S., SILVA-REIS, D. (org.). **Literatura e outras artes na américa latina**. São Paulo: Pontos Editores, 2019. p. 295-322.

FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 01-14.

FOUCAULT, Michel. Poder-corpo. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 145-152.

FOUCAULT, Michel. Genealogia e poder. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 167-178.

FOUCAULT, Michel. Las redes del Poder. **Barbarie**: Salvador, n. 4-5, 1981-1982. [Trabalho original publicado em 1976].

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 3**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1985. [Trabalho original publicado em 1984].

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Grall, 1988. [Trabalho original publicado em 1976].

FOUCAULT, Michel. **Repensar a política**: ditos & escritos VI. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, M. **O que é um autor?**. Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160. [Trabalho original publicado em 1983].

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? *In*: FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos e escritos, III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. [Trabalho original publicado em 1969].

GAY, LEATHER, BDSM & VIH+ - ENTREVISTA CON EL ESCRITOR ARGENTINO PABLO PEREZ by ALT SEX TALK. Estados Unidos: 2020, 1 vídeo (28min.21seg.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/z5xG8NL4Mrc?si=3FCxdReL11ROeGO4>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

GOMES, Renato Cordeiro. O livro de registro da cidade. *In*: GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. p. 23-40.

GÓMEZ, Juan Ariel. Cartas, afectos, síntomas: para leer Querido Nicolás, de Pablo Pérez. *In*: ACOSTA, R. *et al.* **Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura**. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017. p. 1073-1080. Disponível em: <<https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/ccelehis/6celehis/paper/view/1887/1172>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

GUEVARA, Joaquín; RODRIGUEZ, Sergia Tomás. Debates en torno a la identidad marica. *In*: Jornadas de Sociología, 8., 2019, Buenos Aires. **Anais** [...]. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2019. Disponível em: <<https://www.aacademica.org/000-023/343>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

GUIA DE TERMINOLOGIA DO UNAIDS. Brasília, 2017. Disponível em: <https://unaid.org.br/wp-content/uploads/2015/06/WEB_2018_01_18_GuiaTerminologia_UNAIDS.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2025.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990. [Trabalho original publicado em 1950].

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade?. *In*: Silva, T. T. (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p- 103-133.

HALPERIN, David M. **How to Do the History of Homosexuality**. Chicago: University of Chicago Press, 2002. *E-book*.

JAMES, William. The principles of psychology. Londres: Macmillan & Co., 1890. *E-book*. Disponível em: <<https://archive.org/details/principlesofpsyc01jameuoft/page/n17/mode/2up>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

JARDIM, Eduardo. **A doença e o tempo**: aids uma história de todos nós. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. *E-book*.

JULIÃO, Ronaldo. O mensageiro de Íris – A expressão de Luís Capucho. **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 2, 2º semestre 2018.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.btd.uerj.br/handle/1/6168>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 10, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <<https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1996. [Trabalho original publicado em 1975].

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LUDMER, Josefina. Literatura posautónomas. **CiberLetras**. Nova York, n. 17, 2007. Disponível em: <<https://www.lehman.edu/media/Ciberletras/documents/ISSUE-17.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

LUDMER, Josefina. Notas para literaturas posautónomas III. *In*: LUDMER, J. **Blog de Josefina Ludmer**, [Buenos Aires], 31 jul. 2010. Disponível em: <<https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 2.0. **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 01, [2011]. Disponível em: <<https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

LUGARINHO, Mario César. Como traduzir a teoria Queer para a Língua Portuguesa. **Revista Gênero**, Rio de Janeiro, v. 1 n. 2, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/rg.v1i2.362>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

LUGARINHO, Mario César. Nasce a literatura gay no Brasil: Reflexões para Luís Capucho. *In*: SILVA, A. P. D. (org.). **Aspectos da literatura gay**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2008, p. 09-24.

MESSIAS, Luiz Fernando Fernandes. **Towards a New Sissiology**: The Sissy in Body, Abuse and Space in Performance Practice. 2012. Tese (Doutorado) – The Central School of Speech and Drama, University of London, Londres, 2012. Disponível em: <<https://crco.cssd.ac.uk/id/eprint/31/>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

NONATO, Mateus. **Vivências Afeminadas**: pensando corpos, gênero e sexualidades dissidentes. Salvador: Editora Devires, 2020. *E-book*.

O CAMINHO QUE PÕE FIM À AIDS: Relatório Global do UNAIDS 2023. Genebra: Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/AIDS; 2023. Disponível em: <https://unaids.org.br/wp-content/uploads/2023/07/JC3082_GAU2023-ExecSumm_v2_embargoed_PT_VF_Revisada-EA.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2025.

OKSALA, Johanna. Liberdade e corpos. *In*: TAYLOR, Diana. (ed.). **Michel Foucault: conceitos fundamentais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018. p. 114-129.

PACE, Ana Amelia Barros Coelho. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-06122012-143422/publico/2012_AnaAmeliaBarrosCoelhoPace_VCorr.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2025.

PASSOS, Maria Clara Araújo dos. **Pedagogias das Travestilidades**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

PELÚCIO, Larissa. 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: 01 jul. 2025.

PEREIRA, Pedro Paulo. Queer nos trópicos. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 371-394, jul./dez, 2012. Disponível em: <<https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/88/53>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

PÉREZ, Pablo. **Un año sin amor**. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2018. [Trabalho original publicado em 1998].

PÉREZ, Pablo. **El mendigo chupapijas**. Buenos Aires: Mansalva, 2005.

PÉREZ, Pablo. Querido Nicolás. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2020. *E-book*. [Trabalho original publicado em 2016].

PERLONGHER, Néstor. El sexo de las locas. *In*: FERRER, C.; BAIGORRIA, O. (org.). **Prosa plebeya**. Buenos Aires: Colihue, 1997. p. 34.

POLLAK, Michael. **Os homossexuais e a Aids: sociologia de uma epidemia**. São Paulo: Estação Liberdade, 2018. [Trabalho original publicado em 1990].

PRECIADO, Paul B. **Texto Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacoporno-gráfica**. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ROSENFELD, Kathrin. A homossexualidade na literatura. *In*: Golin, C.; Weiler, L. (org.). **Homossexualidade, cultura e política**. Porto Alegre: Sulina, 2002. p. 73-94.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A história da literatura brasileira e a literatura gay: aspectos estéticos e políticos. **Leitura**, Maceió, n. 49, p. 83-108, jan./jun. 2012. Disponível em:

<<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/download/946/620>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

SILVA NETO, Antonio Carlos Batista da. **Expansões estéticas**: gênero e sexualidades em “La parte de los crímenes”, de Roberto Bolaño, e Diecisiete, de Eduardo Rawdríguez. 2021. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021. Disponível em:

<<http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/4082>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

SOARES, Luiz Eduardo. Sair do armário e entrar na gaveta. *In*: Golin, C.; Weiler, L. (org.). **Homossexualidade, cultura e política**. Porto Alegre: Sulina, 2002. p. 133-139.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia de Bolso, c1988.

SONTAG, Susan. **Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990. [Illness as Metaphor originalmente publicado em 1978, e AIDS and Its Metaphors publicado em 1989].

SOUSA, Alexandre Nunes de. Da epidemia discursiva à era pós-coquetel: notas sobre a memória da Aids no cinema e na literatura. *In*: Seminário da Memória Social, 2., 2016, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 01-10. Disponível em:

<https://www.academia.edu/31992335/DA_EPIDEMIA_DISCURSIVA_%C3%80_ER_A_P%C3%93S_COQUETEL_NOTAS SOBRE_A_MEM%C3%93RIA_DA_AIDS_NO_CINEMA_E_NA_LITERATURA_II_Congresso_internacional_de_mem%C3%B3ria_social_2016_>. Acesso em: 01 jul. 2025.

SPINOZA, Beneditus de. Terceira Parte – A origem e a natureza dos afetos. *In*: SPINOZA, B. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 95-152.

TREVISAN, João Silvério. Cine Íris e os bastidores do Brasil. *In*: TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 17-28.

TREVISAN, João Silvério. Rumo ao Estado higiênico. *In*: TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 167-171.

TREVISAN, João Silvério. ... E acontece o nosso boom guei. *In*: TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 278-288.

TREVISAN, João Silvério. As peripécias do corpo. *In*: TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 393-397.

TREVISAN, João Silvério. A grande cura. *In*: TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 450-457.

TREVISAN, João Silvério. Somos donos do nosso destino. *In*: TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 493-498.

TREVISAN, João Silvério. Tomando posse dos nossos corpos. *In*: TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 506-518.

TREVISAN, João Silvério. O vírus, nosso irmão. *In*: TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 616-620.

VIDIGAL, Raphael. Entrevista: Aos 60 anos, Luís Capucho vai tirar você desse lugar. *In*: VIDIGAL, R. **Esquina Musical**. [Minas Gerais], 28 mar. 2014. Disponível em: <<https://esquinamusical.com.br/entrevista-luis-capucho-vai-tirar-voce-desse-lugar/#:~:text=%E2%80%9CSou%20otimista.,%E2%80%9D%2C%20diverte%2Dse%20Lu%C3%ADs.&text=A%20primeira%20lembra%C3%A7%C3%A3o%20musical%20data%20da%20primeira%20inf%C3%A2ncia.>>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

WELZER-LANG, Daniel. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais do sexo. *In*: Schpun, M. R. (org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 107-128.

ANEXOS

ANEXO A – Transcrição da entrevista ao ALT SEX TALK

Master Taino: Saludos, amigos y bienvenidos a ALT SEX TALK. Soy Master Taino y hoy, en el playlist de entrevistas, tenemos desde Buenos Aires, Argentina, a un buen amigo de muchos años, Pablo Pérez. Pablo es un escritor argentino, autor de varios libros. Nos conocimos en el 2005, cuando yo visité Argentina y él era parte del Buenos Aires Leather Club, con quien estuve en aquella ocasión. Buenas tardes, Pablo.

Pablo Pérez: Buenas tardes, Master. ¿Qué tal? Buenas tardes a todes. ¿Cómo van?

MT: Muy bien... vamos a empezar a hablar de tu libro, Un año sin amor: Diario del sida. ¿Cómo surgió el libro? Entiendo que era tu diario y de ahí decidiste publicarlo. Cuéntanos de eso.

PP: El libro, en realidad, está pensado como para publicarlo desde el comienzo. No es que era un diario íntimo, es un diario tramposo. Porque era como un plan de novela con forma de diario. Tiene de todas maneras, todo este autorreferencial. Pero el recorte para mí era importante, primero, mezclar, encontrar un discurso donde se cruzará el tema del médico del HIV, el tema del BDSM y *leather*, el tema de las medicinas alternativas. Me parecía que acá, en la literatura argentina, nunca se había tomado ese tema de esa manera, sobre todo el hecho de que una persona hiciera visible su ceropositividad y su su su adhesión al al BBSM Leader y que todo eso se podía dar simultáneamente, y sobre todo el hecho de que una persona, en gira visible, su seropositividad y su adhesión al BDSM y *leather*, y que todo eso se podía dar simultáneamente.

Es decir, que una persona puede tener su vida sexual independientemente del estado serológico que tenga. Eso, en un momento... bueno nos protegíamos con preservativos y ahora, con los cócteles, está la cuestión de que el VIH no se transmite, una persona que hizo el tratamiento o que hace, que mantiene el tratamiento regularmente, no puede infectar a otras personas. Independientemente, del que el preservativo protege un montón de otras

enfermedades. Pero bueno, me parecía importante eso, dar visibilidad, y además fue un libro que era muy urgente para mí, porque fue catártico también. Era una manera de sacar todo lo que tenía para decir y tenía muchas cosas para decir. Entonces, no me costó nada escribirlo fue como un año de diario, aunque no escribía todos los días, pero fue un año de escribir algunas experiencias y después un año más para corregirlo. Y este... lo escribí en mi 1996, lo terminé en 1997 y lo publiqué en 1998.

MT: Y se volvió a publicar el 2018, 20 años más tarde.

PP: Se volvió a publicar. Este tuvo dos revisiones. Está en e-book también y sí, sigue siendo, según mis editores, un *long seller*, como este es un libro que con el tiempo se sigue vendiendo. Sigue siendo interesante. Cada vez, para mí, me parece más interesante como registro, que cuando lo escribí lo pensé también así: como un documento antropológico, de cómo puede vivir un individuo en determinadas condiciones, con VIH, sus prácticas sexuales, las modas del momento, como era el circuito gay en Buenos Aires en esa época, los cines, las saunas, los giros en las estaciones de tren, en la Avenida Santa Fe, como que había toda una cuestión que ahora prácticamente... bueno, mucho más después de esta plaga del coronavirus, que donde todo quedó en suspenso y suspendido y no se sabe qué es lo que va a volver y qué no.

MT: Yo recuerdo cuando estuve el año pasado, en Buenos Aires, que me encontré el libro, lo busqué a ver y sí, estaba el libro en las librerías y me llamo mucho la atención. ¿Tienes copias de los libros ahí para mostrarlos?

PP: Sí, tengo. Bueno, la primera edición no la tengo. Esa la tiene usted. Esa que ahí le pusieron: Diario del sida. A mí no me gustaba mucho el subtítulo porque para mí era un diario de muchas cosas más. Pero fue una un requerimiento editorial, yo me acuerdo que... cuando... porque tenían que encajar el libro en una colección que era de testimonios. Yo lo escribí como una novela, pero el libro entró en una colección de testimonios, que también entra perfecto. Pero había que enmarcarlo en esa colección de testimonios con un subtítulo. Todos los libros de la colección lo tenían. Entonces, pusieron

este subtítulo, Diario del sida. Yo había propuesto cortocircuito gay, porque es como un libro de encuentros y desencuentros, esos amores y desengaños, aparte del circuito del giro. El giro, bueno, es una palabra muy porteña, no sé si toda la comunidad latina lo puedo entender. El giro es dar vuelta, salir de levante, ¿no? Salir de levante por las calles. Esto sería el giro en la jerga gay de Buenos Aires.

MT: Es importante mencionar que está en el internet, está como e-book. Los que no están en Argentina, que no pueden comprar el libro personalmente, pero lo pueden bajar, lo pueden comprar en... me imagino que en Amazon y otros lugares. De ahí, Pablo, pasamos al que en el 2005 tu libro se convierte en una película. Cuéntanos brevemente cómo ocurrió eso.

PP: Bueno, eso fue muy divertido. Después de Un año sin amor, saqué otro libro que se llama El mendigo chupapijas. El mendigo chupapijas... primero que yo nunca pensé que se fuera a publicar con ese título. Era como un juego, una provocación. Primero salió en fotocopias, una edición así muy informal, este, que una amiga que empezó un proyecto editorial y una galería de arte, que se llama Belleza y Felicidad – que se llamó. Fue un lugar de encuentro en los años 90, muy importante, donde nos cruzábamos músicos, escritores, artistas. Ahí salió una antología de toda la literatura queer que le publicaron en fotocopias. Y dentro de esa antología estaba El mendigo chupapijas. Y esa antología la leyó Anahí Berneri, que es la directora de la película, en ese momento hacía un programa de temática LGBT que se llamaba Máximo, lo conducía otro de los productores de la película, que se llamaba Maximiliano, se llama Maximiliano.

Claro, leyó ese libro y un día este... bueno quedó ahí y recibo un llamado telefónico de la productora de Anahí para decirme que querían hacer una película El mendigo chupapijas. Yo no podía creer, era como... que me llame alguien para hacer película de un libro mío, era como un sueño que yo tenía, ¿no? algo que... y que de pronto me llamaran para hacer esa película, me pareció raro. Me pareció... no sabía si era muy serio, si era una producción muy casera, porque digamos que no era para el cine comercial, ¿no? Después, bueno, me encontré con la directora y hablamos, y ella quería más que nada

algunas historias, de ahí de El mendigo chupapijas que tenían que ver con esto que es este el tema *leather*, el tema de los encuentros en los cines, los anuncios de contactos. Pero no quería el título El mendigo chupapijas y yo ahí dije no. No quería el personaje de El mendigo chupapijas que aparece al principio y al final. Pero es muy importante para contextualizar toda esa historia, ¿no? Entonces yo dije, bueno, pero no, no sé, no se puede hacer el mendigo sin el mendigo. Tengo otra novela que trata también sobre los mismos temas, con la cuestión del HIV. Entonces le di a leer esa novela, la leyó y ahí decidimos tomar las historias, porque, en realidad, todos los libros tienen una continuidad, siempre es el mismo personaje: Pablo Pérez. Es como una saga que se va haciendo y es un Pablo Pérez que cada vez como que está más separado del Pablo Pérez que soy ahora, es medio raro, porque muchas veces hablo del Pablo Pérez en tercera persona que sería el personaje de los libros y de las películas, pero, bueno, hay una continuidad. Ya son cuatro libros con el mismo narrador, con el mismo personaje central, de autorreferencial, aunque en algunas novelas se va mucho del autorreferencial, sobre todo en El Mendigo Chupapijas.

La cuestión es que hablamos y decidimos hacer como un ensamblaje de los dos libros y como título comercial de la película, obviamente – y aparte, como el mendigo no aparece – este quedó Un año sin amor. Pero Anahí no esperaba hacer una película sobre el tema del VIH, que en el libro el mendigo chupapijas lo saqué completamente. Es como que decidí no hablar del tema VIH y que el mendigo chupapijas fuera como una especie de manual de las prácticas BDSM y este... y también tiene, así como una cuestión medio mística, ¿no? Para mí siempre va muy asociado el BDSM con algunas prácticas místicas como la autoflagelación. Y bueno, ahí es donde dio por resultado esa película que bueno, que fue muy influyente en su época, en la gente.

MT: Ganó el premio del Festival de Berlín.

PP: Ganó el Teddy Award, que es el premio a la mejor película de temática LGBT. Bueno, un premio que ganaron películas muy importantes de Almodóvar. La verdad que fue, que hizo un recorrido muy bueno la película. Se vio en muchos países del mundo.

MT: De hecho, yo la vi aquí en Washington, en el 2005, un mes antes de ir a Argentina y conocerte. Bueno, mira, en esa película particularmente se enseña tus problemas, tu dificultad de embriagar con el sida y tu descubrimiento del BDSM. ¿Qué ha ocurrido en las dos décadas después de eso? ¿Cómo estás tú creando con el VIH, con el BDSM? ¿Qué ha pasado en 20 años?

PP: En 20 años pasó mucho, ahora prácticamente con la con la cuarentena, no estoy bregando con nada.

MT: Así estamos todos.

PP: Bueno, para mí la decisión de publicar Un año sin amor era clave. Era publicarlo o no publicarlo. Porque yo pensaba que podía ser un libro muy impactante en su momento, pero también pensaba que podía ser demasiado expuesto y que podía terminar siendo yo estigmatizado, discriminado. Entonces, no tenía mucho que perder y decidí publicarlo. Y bueno, ahí es como todo lo contrario de la discriminación y la estigmatización. Por lo menos lo que yo recibí es puertas abiertas en muchos lugares. Empecé a trabajar en una editorial como asesor literario. Empecé a trabajar dando clases, también en Extensión Universitaria, dando talleres literarios, cursos de redacción y de gramática. Empecé a trabajar en el diario Página 12, primero haciendo reseñas de libros y después, cuando salió el suplemento LGBT, el suplemento Soy, seguir escribiendo ahí.

Es decir, que ese libro me abrió un montón de puertas. Y creo que estoy vivo gracias a ese libro. Porque bueno.... es raro lo que pasa con las artes en general, ¿no? Que uno tiene como una especie de ascenso social sin ascenso. Es como que... alguien de una clase muy baja puede llegar a estratos sociales que capaz... bueno tampoco era de una clase social tan baja...soy un chico de clase media, de clase media blanca.

MT: Pablo qué me cuentas de la comunidad leather en Argentina. Porque en el libro, incluyendo, incluyen personajes de la vida real que yo también tuve la oportunidad

de conocer en el 2005 y vi un par de ellos en el año pasado, cuando regresé.
¿Cómo se ha desarrollado la comunidad leather en Argentina?

PP: Bueno, la comunidad *leather*... en 1996 no existía, prácticamente. Había... cuando escribí *Un año sin amor*, solo tenía algunos conocidos que nos vinculábamos por las revistas, los mensajes de anuncios, de contactos, ¿no? Y ahí conocí a una pareja, *leather*. Después, en una disco conocí a José Luís también, que nos vimos recíprocamente y todos los dos estábamos vestidos de cuero. Entonces empezamos una amistad ahí. Entonces, con esas amistades, encontré otras amistades.

Y en el año 1999, aproximadamente, no tengo una fecha exacta de la cronología, pero hubo una reunión cero. Donde nos encontramos con esos amigos y otros amigos de esos amigos, en un bar, en la avenida de mayo, que se llamaba Tacla. Y ahí empezamos a idear encuentros, encuentros *leather*. Entonces se hizo el primer encuentro *leather*. Ahí mismo, en Tacla, se armó un *darkroom*, después este hubo una reunión, después una reunión en un local que había a la vuelta. Después hubo otra reunión en un lugar que se llama, Lugar *leather* de Buenos Aires, en San Telmo.

Y en un momento, conseguimos los días: lunes, en un cine porno, que era el cine ABC, en Esmeralda, que ahí es donde estuvo usted dando su conferencia sobre *flogging*. Y ahí en el ABC, el primer grupo se llamó Fierro *leather*. Después hubo algunos malentendidos entre la persona que atendía la barra, en ese cine, era un lugar... bueno, usted lo conoció, era un lugar hermoso, con esos laberintos, y esta... boiserie, ¿no? Todo como muy cálido, la barra del bar, la verdad que era... tenía su magia a pesar de ser un antro, no que mucha gente asocia con lugares este sucios o de pecado. Para mí era un lugar mágico y se armó una camaradería muy linda.

Después se dividieron los grupos, entonces el Fierro *leather* fue a Toms, que es otro lugar este que había como un cruising bar, y en el ABC se quedó el Balc, el Balc que es el Buenos Aires *Leather* Club. En esos dos lugares había código muy estricto de vestimenta, entonces se armaron grupos alternativos sin código de vestimenta, uno en un cine de porno de Flores, este donde iba también la gente del Balc, pero los que a veces no podían entrar porque en el Balc no se podía entrar en zapatillas, por ejemplo, ¿no? Este había que entrar

con botas, como mínimo. Y si no... había que ponerse en bolas. Entonces, si era una cuestión muy estricta con el código de vestimenta, entonces aparecieron estos otros grupos muy fetichistas, con la ropa deportiva, ropa militar, jockstrap, como bueno, otros fetiches no, y también prácticas de BDSM. Entonces ahí ya eran 3 lugares donde había reuniones. La llegó a ver mucha gente y un grupo muy interesante, había algunos que si iban al Balc no iban al Fierro o pero yo iba a todos los clubes porque era amigo de todos. De hecho, ahí, en la película *Un año sin amor*, hay una escena que es una licencia poética que nos tomamos, porque en el 96, que es donde transcurre la historia de *Un año sin amor*, no había club *leather*. Pero ahí, en la película, pusimos una escena en un club *leather*, donde participaron amigos de los 3 grupos del Balc, del Fierro *leather* y del Tigre Negro, que era el cine de Flores. Así que, bueno, eso fue como una gran fiesta *leather* el rodaje. Acuerdo que fue muy divertido. Se armó realmente una auténtica fiesta *leather* adelante de las cámaras, que nos pasaron totalmente desapercibidas, ¿no? porque había muy buen catering y este.

Pero bueno, después se pasó la tragedia de Cromañón, se cerraron todos los lugares, los locales de bares y cines. Todo eso se cerró porque se tuvieron que adecuar a las normativas de precaución antiincendios, ¿no? No sé si sabes, la tragedia de Cromañón fue un incendio que hubo en una discoteca. Entonces, de pronto, todos los lugares... se empezó a ver que no tenían, que tenía mucho, muchas cosas, combustibles inflamables, madera, telas. No tenían salida de emergencia. Entonces se tuvo que reacondicionar todos los lugares y eso llevó mucho tiempo y en ese tiempo todo empezó como a diluirse, ¿no? Esos tres grupos, como que no quedaron, o sea, hubo intentos de armar reuniones en otros lados. El ABC pudo volver, pero la gente de poco de a poco fue mermando. Yo creo que hay olas, ¿no? Por ejemplo, ahora en México hay un movimiento muy importante, es como que va, no sé, yo creo que no termina de ser estable. Además que, bueno, el *leather* es cada vez más privativo, en el término de clubes *leather* por los precios, no de lo que cuesta.

MT: Está empezando, está empezando un grupo que se está reuniendo, amigo de Costa Rica, Argentina, Colombia. Para tratar de hacer un tipo de consorcio de unidad entre de América Latina. Y yo voy a tratar de hacer entrevistas sobre cómo

*van ese grupo. Mira, de hecho, yo me alegré mucho en el principalmente en el 2005 de poder participar, ir a esos lugares de que tú hablas. Yo también estuve con ustedes en la en la parada gay de ese año, en el contingente **leather** que era muy pequeño, pero que fue una gran experiencia también para mí. Una última pregunta, Pablo, de todas tus experiencias, en tu jornada, tú has tenido... yo no diría la suerte, porque no es un privilegio de haber estado en el otro lado de mis flogging. Tanto 15 años atrás, como el año pasado otra vez. ¿Qué especial encontraste en el flogging que yo te he hecho en varias ocasiones?*

PP: Y el flogging es un encuentro que trasciende muchas cosas. No, no es solamente sexual, aunque es excitante y es este... en el caso con usted encontré como mucha experiencia y mucha contención, que no todos saben dar. Me ha tocado estar con con algún máster que no tiene noción de los límites o de las barreras de dolor de uno, ¿no? Pero bueno, fue como el inicio de una de una gran amistad, fue muy importante. Y hay algo que quería mencionar. No me quiero olvidar de mencionar al grupo que está funcionando ahora. Que hay un grupo *leather*, este que se cortó también con la pandemia y con la cuarentena, que es este grupo: The *Leather* Man Argentina, que tiene la página en Facebook. Y ahí este llegaron a tener mucha gente. No es un lugar de acción *leather*, sino que es un encuentro más social. Pero bueno, a partir de ahí pueden derivar otras cosas este interesantes, ¿no? Muchos años después, de todas aquellas historias que conté del Balc, del Fierro ¿no? Y hubo un par de lugares más también... este, pero bueno, ahora empezamos a tener alguna actividad y creo que se están reuniendo con código preventivo: El Disco – dispositivo preventivo obligatorio, ¿no? que es con 1 m de distancia en lugares al aire libre. Vi por ahí que ya se reunieron unas personas en un bar a tomar cerveza con sus atuendos fetichistas, de todo tipo. Así que, bueno, eso está bueno.

MT: Sí, los conocí a varios de ellos que estuvieron en la clase que yo les ofrecía con tu ayuda, en el club de ocio, el año pasado. Bueno, Pablo, quiero recordarle a los que nos ven en Youtube que tu película *Un año sin amor* se encuentra precisamente en Youtube y vamos a incluir el enlace en la descripción de este vídeo. Y como dije anteriormente, tu libro, y todos tus libros, se consiguen con ediciones electrónicas a

través del Internet, así que los que estén interesados en Un año sin amor o en otro de los libros, ahí es donde hay que buscarlos.

PP: Sí, el que es este inhalable, porque no creo que se redite, no está en versión electrónica, es El mendigo chupapijas. Eue fue una gran audacia del editor publicar un libro con ese título, que finalmente hizo mucho ruido también y tuvo su prensa. Era muy raro leer en un diario este chupapijas, me parecía como una travesura mayor. Este ese libro queda como inhalable, por ahora, así que pero todo lo demás está.

MT: Un placer tenerte en nuestro canal, en este nuevo playlist de entrevista y espero que nuestros amigos de toda América Latina que no te conocen, ahora saben quién es Pablo Pérez, que ha escrito y que surgió la película. Y te deseo el mayor éxito del mundo y espero que el año que viene yo pueda después que pase todo esto de la pandemia. Definitivamente quiero volver por cuarta vez a esa bella ciudad de Buenos Aires.

PP: Esperemos que sí. Serás siempre bienvenido, igual que toda la comunidad *leather*. Necesitamos acción aquí.

MT: Gracias Pablo a los amigos les invito a suscribirse. La información sobre mí también va a estar en la descripción, así que gracias, Pablo, y gracias a ustedes nos vemos en la próxima.

Disponível em: <<https://youtu.be/z5xG8NL4Mrc?si=3FCxdReL11ROeGO4>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

ANEXO B – Desaparecimiento de Marguerite, em Querido Nicolás

Quería hablar de Marguerite. No sé por qué me salió afrancesado. Margarita tiene más que ver con una campesina española que con una demoiselle française. Es la pinche de cocina del restaurante Cronopios. A Margarita no se le entiende lo que habla casi nunca y a veces me esfuerzo por escucharla, porque tal vez tenga cosas interesantes que decir. Además parece una chica muy noble. Bueno, el problema no es solamente que ella no habla claro, creo además que yo estoy un poco sordo: desde hace bastante tiempo atrás, cuando el asalto de Rico y sus seguidores a nuestra tranquila Semana Santa, estando yo en San Bernardo, en la playa, con un clima muy frío, me agarré una congestión que hasta los oídos se me taparon. No puedo atribuir esto con certeza ni al clima ni al asalto de Rico. La cosa es que desde entonces oigo cada vez menos y que a veces, para entender lo que me pide un cliente de Cronopios debo encorvarme un poco y a veces tengo que pedirle que me repita lo que dijo, para yo estar más seguro.

Pero hablaba de Margarita. Padece de un mal que para mí no está nada claro. La opinión general de la gente del restaurante es que Margarita es sub-normal. De hecho, cuando la emplearon, los dueños dijeron “es sub-normal, pero para el trabajo de pinche va a servir, es bastante mecánico”. “Es trabajo muerto” me dijeron los patrones refiriéndose a ese trabajo y al de fregar copas, que es uno de los míos, una noche en la que me regañaban “pero tú no eres sub-normal, ¿no?”.

A mi modo de ver, Margarita es salvaje. Silvestre como las margaritas silvestres. Si no se moviera sería como una flor. Si uno la mira detenidamente es bonita. Tiene el pelo negrísimo y la piel rosada y un rostro muy... salvaje, no sé de qué otro modo explicarlo. Pero como es una persona, se mueve y habla y su problema es ese precisamente. Nunca nadie le enseñó a hablar con corrección, ni a comer según las buenas costumbres, ni a andar con un mínimo de elegancia. A veces pienso en la impresión fea que tendrán los clientes que cenan en el salón cuando Margarita tiene que salir a buscar más lechuga o más patatas hasta la nevera del subsuelo, con ese gorro blanco conteniéndole el pelo enmarañado, el par de dientes que le faltan y ese andar monstruoso que tiene.

En un momento se me ocurrió preguntarle si no quería que le enseñase a hablar. No me animé. Primero, porque tenía miedo de que se ofendiera. Segundo, porque me molesta la idea de los “buenos modales”. Sin embargo, creo que son necesarios y útiles. Lo de enseñarle a hablar se me ocurrió una noche cuando, saliendo del restaurante, empezó a decirme algo que sonaba apelotonado, como si las palabras se le encimaran contra el paladar empastándole las frases. Entonces pensé en ese orador que se afeitó la cabeza, se encerró en una cueva frente al mar y recitaba con guijarros en la boca. Luego se me ocurrió que podía enseñarle algunos trabalenguas, pero si ya se le trababa la lengua cuando hablaba corrientemente, si trababa de decir un trabalenguas sufriría mucho. Ya sólo decir esto que acabo de escribir sería un martirio para ella.

Lo que no puedo dejar de corregirle son algunos de sus modales cuando cenamos juntos. Agarra los cubiertos como si fueran palos y cuando habla o trata de hablar (ya nadie la oye) lo hace moviendo mucho las manos, como si la voz no le fuera suficiente, da la impresión de que los cubiertos así agarrados van a enredársele en el pelo, a veces con un trozo de comida y todo.

No me contuve una noche de decirle que cuando hablara no revolease los cubiertos, que los dejara apoyados en el plato.

Otra vez trataba de hablar con la boca llena y le costaba más que de costumbre. Entonces le dije como una madre: “No se habla con la boca llena”. Me di cuenta de que se lo había dicho con la boca llena y también de que no se trataba de eso, sino de que a ella, hablar con la boca llena le era mucho más dificultoso que hablar después de haber tragado.

Sobre su andar, puede serle útil mejorarlo, no sé si es tan importante como hablar bien o no llenarse el pelo de salsa mientras come. Lo que me molesta de su andar es que justo después de que termino de pasar la fregona por el salón, pasa inevitablemente y pisa tan fuerte que deja unas huellas inconfundibles y debo fregar nuevamente por el caminito que dejó.

Presente em: PÉREZ, Pablo. Querido Nicolás. Blatt & Ríos. Edição do Kindle. p. 83-85.

ANEXO C – Degradação física e TARV, em *Mamãe me adora*

Há um tempo, após terem me encontrado caído, desacordado, numa esquina perto de casa, o carro da polícia levou-me para o hospital.

Dois meses depois, quando voltei para casa, estava tão detonado, que não andava.

Meu braço esquerdo tinha ficado numa mesma posição por muito tempo com o catéter de soro e, como o corpo dos mortos, tinha ficado duro, apenas se movia, um pouco mais, na articulação do pulso. Nem mesmo os dedos moviam-se sem doer.

Tudo se enrijeceu pela falta de movimento, talvez, porque nesse meu lado, o sangue não estivesse sendo drenado direito, devido à isquemia que tive. Em casa, meu braço se mantinha na mesma posição em que estive por tanto tempo na cama do hospital, imóvel, dobrado.

E não esticava mais, não mexia.

Minhas pernas, sobretudo, a perna esquerda, tinham seus movimentos inseguros, lentos, desequilibrados, adormecidos.

Então, na hora do banho, mamãe, junto com uma de suas vizinhas, colocava-me numa cadeira sob o chuveiro e me passava sabonete no corpo macérrimo.

Ela tinha decidido que cuidaria de mim, que eu ficaria bom e, para isso, começou a agir como se fora muito mais moça e fosse aquela época em que, jovem e ágil, cuidava de patrões entrevados.

No interior, numa das várias cidades em que morei na minha infância, houve uma época em que mamãe especializara-se em cuidar de patrões entrevados. Eram velhos senhores, velhas senhoras, que eu via com as suas bocas abertas, já como cadáveres, na penumbra ácida dos quartos.

Quando um morria, imediatamente, ela era chamada para outro que tinha tido o derrame.

Dessa vez, quando cheguei do hospital na cadeira de rodas, começou a agir como aquela jovem que cuidava de um patrão. Mas seu corpo de setenta anos, obviamente, não respondia mais ao desejo de agilidade sem reclamar.

Como uma máquina prestes a enguiçar, tinha os movimentos descontrolados. Tinha alguma força ainda, mas não havia controle. Mamãe estava esgotando a última reserva de energia de seus músculos e, descontrolada, estava para pifar.

Eu, surpreendido com o estado paralítico em que, de repente, me encontrara e, nas horas lúcidas, concentrado em me safar o mínimo que fosse de sua prisão, não tinha reparado o quanto minha mãe se tornara estabanada.

Naquele primeiro banho, enquanto a vizinha controlava a força da água morna que era derramada sobre o meu corpo, ensaboou meus cabelos com tanta força e estouvamento que me machucava. Não supus que estivesse nervosa:

- Está com raiva de mim, mãe?

- Deus me livre! Eu nunca tenho raiva de você - e a partir dali começou a tomar os remédios calmantes.

Eu tomava muito mais remédios do que tomo agora, porque, além do coquetel de remédios para a Aids, tomava outros remédios para controlar a neurotoxoplasmose, acho que para controlar a meningite criptocócica e remédios para os efeitos colaterais. Mamãe tomava os remédios de pressão, diabetes, os calmantes...

Desde que comecei a tomar os terríveis remédios do coquetel para Aids, ouço dizer que a tecnologia médica é rápida, que logo surgirão remédios melhores e tudo, mas engulo, todos os dias, nos mesmos horários, há anos, essas ratazanas nojentas.

E, desde então, tenho sido terrivelmente domesticado por elas, por seus horários.

É certo que estou aproveitando a liberdade da viagem sem tomá-los, mas não saberia mais estar fora de sua disciplina, fora de sua grade.

Não tenho medo do vírus HIV.

Tenho medo é de não saber administrar o meu tempo e medo de me perder em sua grandeza.

Os remédios deram-me determinação. Através deles, fragilizado, determino meus dias, o tempo, meu cotidiano. E são bons.

O primeiro dia em que eu, ainda muito combalido pelas sequelas do coma recente, inocentemente, engoli as duas cápsulas de Crixivan pela primeira vez, minutos depois, minha barriga cresceu tanto quanto a barriga de um sapo morto.

E comecei a me nausear, a me nausear e a me contorcer, como se tivesse engolido ratos, ratazanas vivas. Era assim que, olhando para minha barriga estufada, deitado por todo o tempo, no sofá da sala, me sentia. Como se tivesse engolido bichos nojentos.

Minha saída era ir para o banheiro com o estômago e alma revoltos, vomitar, jogar para fora os ratos e voltar para a poltrona da sala, aliviado feito um príncipe.

Depois, engolia outras ratazanas de volta, na forma de cápsulas brancas do Crixivan, enormes, com umas letras pretas impressas, que sequer eu lia.

E adaptei-me à sua náusea, minha alma se amansou, porque, clinicamente, não poderia ficar sem os remédios que compunham o coquetel para a Aids.

Naquela época, eu estava com as sequelas deixadas pelo coma mais acirradas, o que me deixava cheio de limites. Minha vida, os meus dias eram, em sua maior parte, gastos em ficar na poltrona da sala, em completa exaustão, cochilando, digerindo as ratazanas imundas.

Era assim que eu digeriria as cápsulas de Crixivan.

Se um amigo trouxesse um filme para assistir, quer dizer, para que eu me distraísse, eu dormia. Os remédios me tiraram toda a resistência, no início.

E eu dormia.

Foi quando mamãe começou a me levar toda noite para treinar andar na rua em frente a nossa casa. E quando terminávamos esses passeios em torno do nosso quarteirão, ela me fazia escorar em nossa mesa, na varanda, e muito desajeitada, esticava até onde fosse possível, por dez vezes, meu duro braço esquerdo.

Minhas limitações físicas valiam também para meu espírito, pois como diz aquele ditado "o que os olhos não veem, o coração não sente". Por que, se eu não saía mais, se não caminhava mais sozinho, se não andava pelas ruas por onde meu nariz apontasse, então, tinha, por isso, menos o que sentir, menos o que contar e preencher meu peito, dar volume a minha alma.

E o meu estado de vazio, somado aos enjoos e exaustão do Crixivan, enchiam-me de irritação. Sentia muita raiva e explodia à toa, porque comecei a ter de prestar atenção em coisas que em mim, antes, não tinham significado algum.

Do que mais me dei conta, e do que mais me resenti, foi não poder exercer mais minha vaidade.

Foi quando tive a conscientização de que, para mim, andar até o boteco da esquina para comprar um maço de cigarros e voltar pra casa com um deles aceso,

pitando, era uma atitude que me engrandecia enormemente. Minha vida poderia valer apenas por esse pequeno fato. E eu não conseguia mais, não tinha mais independência pra isso. Estava transformado num molambo, um trapo dentro de casa, aos cuidados de minha mãe.

Cheio de raiva, eu, sequer, fumava mais. Parei.

Não dizem que o universo é resultado de uma explosão? Então?

Minha raiva era parte de meu impulso espontâneo, para ficar, a cada dia que passasse, melhor.

Eu achava que um dia, de uma explosão de raiva, aos gritos, minha voz renasceria perfeita, minha motricidade se restabeleceria e eu sairia a andar e a cantar, perfeitamente, num dia de sol.

Era uma raiva boa a que eu tinha, uma raiva construtiva.

Através dela é que eu reconstruiria meu mundo.

A cápsula de Crixivan tem um cheiro revoltante para o estômago.

Acontecia de, ao engoli-la, o meu âmagos se debater, estufando-se, completamente, para expulsá-la, enquanto ela entrava pelo meu corpo adentro.

Era como o meu espírito que se revoltava e, por isso, a cápsula se prendia ainda nos canais da garganta, cujas mucosas fechavam-se, e não deixavam que ela descesse para os ácidos digestivos do estômago.

E a parte atingida no meu cérebro pelo protozoário parasita da neurotoxoplasmose afetou-me toda a motricidade muscular, incluindo o controle motor de meus músculos de engolir, então, eu não conseguia agilidade suficiente para me safar daqueles, como que ratos, alojados entre as carnes de minha garganta.

E eu não sei por que misterioso movimento de repulsa, quando um deles alojava-se nas profundezas de minhas narinas e, espumando, começava a destilar seu gosto amargo e estranho de petróleo, desde o estômago até a ponta de minha língua, meus músculos e vísceras começavam a se convulsionar e eu os expulsava com vômitos terríveis, barulhentos, como se eu fosse um dragão que esguichasse longas e fortes labaredas de fogo, mas que, mesmo assim, me causavam grande alívio.

São, de verdade, torturantes essas vezes em que não consigo engolir os bichos.

Mesmo ainda com relação às ratazanas, tal como elas são ou tal como as sinto, dizia-se que, depois de algum tempo, de o organismo acostumado a sua putrefação em meu estômago, eu me sentiria normal, como quem tivesse bebido água pura.

Realmente, os vômitos esparsaram-se um pouco, mas o mal-estar, o enjoo, e, principalmente, a exaustão em que fico enquanto elas, depois de engolidas, debatem-se e se afogam dentro de mim, estertoram-se morrendo, incham, explodem e putrefam, ainda tenho todos os dias.

Como, durante muito tempo, a despeito de monstruosas, fui assíduo e organizado em ingeri-las (mamãe é quem me as serve), não é possível, com o aparelho de medição disponível na rede pública de saúde, que se detecte vírus em meu sangue e meu cd4, que é a medida de minha defesa orgânica é, como é o cd4 de uma pessoa saudável.

Por isso, e porque não me habituo às ratazanas escrotas, mas já domesticado, eu faço pequenas interrupções no tratamento, o que, por enquanto, não tem me atrapalhado.

Nesse final de semana, para a viagem, não haverá ratos!

Presente em: CAPUCHO, Luís. Mamãe me adora. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho. p. 78-84.