

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

HUGO LORENZETTI NETO

O CADERNO ROSA DA CRIANÇA VIADA

Porto Alegre

2021

Hugo Lorenzetti Neto

O Caderno Rosa da Criança Viada

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Lorenzetti Neto, Hugo
O Caderno Rosa da Criança Viada / Hugo Lorenzetti
Neto. -- 2021.
181 f.
Orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Escrita criativa. 2. Ensaio. 3. Poesia. 4.
Performance. 5. Literatura LGBT. I. Leite, Carlos
Augusto Bonifácio, orient. II. Título.

HUGO LORENZETTI NETO

O CADERNO ROSA DA CRIANÇA VIADA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 14 de abril de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. James N. Green (Brown University)

Profa. Dra. Karina de Castilhos Lucena (UFRGS)

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer (UFRGS)

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

**Porto Alegre
2022**

às vítimas da pandemia de COVID-19, vítimas do vírus e da política de extermínio.

a Sérgio Mamberti, porque a justiça social é bela e alegre.

a Lindolfo Kosmalski, porque estamos em todo lugar e qualquer um de nós faz falta.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Loren, por ter dançado Boney M comigo na sala em Niterói, e por cantar comigo até hoje. Ao meu pai, Hugo, por ter me erguido para ver a Lua no fundo do palco enquanto a bicharada dormia. A minha madrasta, Tania, por me ensinar a contar histórias de voos turbulentos e de palestras em lugares remotos. Ao meu irmão, Ivo, pelos trocadilhos engraçados. A minha irmã, Luiza, pelo cor-de-rosa desse laço que é um dos mais bonitos juntando duas pessoas no mundo. Ao Carlos, por quase vinte anos de amor, digam o que disserem os endereços de residência.

A estas professoras aqui, por dizerem de alguma forma que eu devia escrever mais e sempre: Leda, Júnia, Sílvia, Heloísa. E a estas pelos livros complicados emprestados: Ilana Blaj, Carlos Augusto Calil, Inês Signorini, Márcia Abreu, Suzy Lagazzi, Vilma Arêas, Maria Eugênia Boaventura, Renata Pimentel.

Às professoras queridas da UFRGS por estenderem almofadas virtuais confortáveis para leitura: Karina Lucena, Denise de Sales, Leonardo Antunes, Andrei Cunha, Claudio Vescia Zanini e Luís Augusto Fischer. Pelos mesmos motivos a Ricardo Postal, Eduardo Sterzi e Diego Grandó, só que não na UFRGS.

Aos unicórnios dos grupos de pesquisa: Eron, Pedro, Mari, Elisa, Carlinha, Carla, João, Rafa, Maria, Giovana, Carol, Morgana, Kelly, Éder, Rodrigo e Afonso.

Ao Vini Prusch pelas leituras feitas e oferecidas e pela companhia carinhosa, eletrônica mesmo, ao longo deste ano duro que termina.

À turma do vestiário literário, que não se importa de aparecer meio sem roupa: Ismar Tirelli Neto, Angélica Freitas, Matheus Guménin Barreto, Andrea del Fuego e Josely Vianna Baptista.

Obrigado a estas crianças viadas aqui porque quero ser que nem elas quando crescer: Fabio Mafra, James N. Green, Hilton Lacerda, João Silvério Trevisan, Aguinaldo Silva, Horácio Costa.

Obrigado a estas crianças viadas aqui porque quero ser que nem elas quando morrer: Cazuzza, Herbert Daniel, Leonilson, Hervé Guibert, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Federico García Lorca, Mário de Andrade, Freddy Mercury, Oscar Wilde, Nestor Perlongher, Severo Sarduy, Lezama Lima, Reinaldo Arenas, James Baldwin, Joe Brainard, Jack Spicer.

E ao Guto Leite, meu orientador. Tem que se usar mais e mais a palavra amor para falar dele. Obrigado por esse resgate incrível, de cinema mesmo.

“Teve que se empobrecer de faculdades e de seguranças; ou seja, teve que afastar a sua musa e ficar desamparada, que seu duende viesse e se dignasse a lutar com unhas e dentes.”

(Federico García Lorca, *Jogo e teoria do duende*)

“Do I attract you? Do I repulse you with my queasy smile?
Am I too dirty? Am I too flirty? Do I like what you like?
I could be wholesome, I could be loathsome, I guess I'm a little bit shy.
Why don't you like me? Why don't you like me without making me try?”

(Mika, *Grace Kelly*)

“là où il y a du gris
je mets le rose.”

(Zazie, *Rose*)

“so raise your glass if you are wrong
in all the right ways”

(P!nk, *Raise your glass*)

RESUMO

Como num caderno – um scrapbook –, *O caderno rosa da criança viada* é um conjunto de textos de variados gêneros que coloca a criança viada no centro da fruição e da interpretação de estímulos artísticos como cinema, literatura, fotografia, música, artes visuais e de performance. Esses estímulos são o início da escrita dos diversos gêneros aqui apresentados: ensaios, desenhos, poemas, capítulos do romance desejado, performances e happenings, cartas. O percurso dos textos é um caminho discursivo que segue a direção da dignidade revolucionária da figura do menino afeminado – a criança viada. O ponto de partida é a posição de excluído e vítima de colegas crianças e adultos despreparados, dos sistemas de análise psicológica hegemônicos no sistema educacional. Busca-se na produção cultural queer – ou na fruição queer de obras de arte e objetos de cultura – do final do século XX as formas como essa “vítima” se insinua e se vinga, para emergir em posição digna e revolucionária. Símbolos como o balé, a rosa e a cor de rosa, o carnaval, a criança ou o jovem monstruosos dos filmes de terror são acessados para reelaborar essa personagem por meio de uma escrita que se vale de associações livres e conexões não normalmente previstas entre universos de cultura aparentemente distantes, e que pretende elaborar as relações de modo a planejar lacunas e não-ditos que estimulem a participação do leitor na mediação dos conteúdos – procedimento baseado naquele aplicado pela escrita de Walter Benjamin, em especial nas obras *Rua de mão única* e *Infância berlinense*.

Palavras-chave: Criança Viada. Literatura LGBT. Ensaio. Performance.

ABSTRACT

As in a notebook – a scrapbook –, *O caderno rosa da criança viada* (The Pink Notebook of the Fag Child) is a set of texts of various genres that place the fag child at the center of the enjoyment and interpretation of artistic stimuli such as cinema, literature, photography, music, visual and visual arts. performance. These stimuli are the beginning of writing in the various genres presented here: essays, drawings, poems, chapters of the desired novel, performances and happenings, letters. The course of the texts is a discursive path that follows the direction of the revolutionary dignity of the figure of the effeminate boy – the queer child. The starting point is the position of being excluded and victimized by unprepared children and adults, from the hegemonic systems of psychological analysis in the educational system. In the queer cultural production – or in the queer fruition of works of art and cultural objects – from the end of the 20th century, the ways in which this “victim” insinuates him or herself and takes revenge are sought to emerge in a dignified and revolutionary position. Symbols such as the ballet, the rose and the color of pink, the carnival, the monstrous child, or youth, of horror films are accessed to re-elaborate this character through a writing that uses free associations and connections not normally foreseen between universes of cultures apparently distant, and that intends to elaborate the relationships in order to plan gaps and things left unsaid that stimulate the reader's participation in the mediation of the contents - a procedure based on the one applied by the writing of Walter Benjamin, especially in the works *One Way Street* and *Berlin Childhood*.

Keywords: Fag child. LGBT Literature. Essay. Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – A forma e o céu noturno	12
Imagem 2 – Rosa e Coração	16
Imagem 3 – Rosa	34
Imagem 4 – Minha foto de criança vestido de menino perdido	35
Imagem 5 – Croqui da Perua Feita de Palco e Bancos	47
Imagem 6 – Mandruvás	50
Imagem 7 – Casulo	86
Imagem 8 – Meu amigo é um caracol de boca aberta	130
Imagem 9 – Morre, Pio XII	131
Imagem 10 – Final feliz	164

SUMÁRIO

<i>esta é uma caixa de sapatos cheia de recortes [...]</i>	13
Carta a Josely Vianna Baptista.....	14
ensaio	17
ENSAIO DA CRIANÇA VIADA I	
Ensaio: aula de Balé	18
ENSAIO DA CRIANÇA VIADA II	
Écfrase	36
perdido	38
Nota sobre a proposição de <i>happenings</i> e instalações	40
<i>Perua, 1984: projeto de happening de memória-sonho</i>	43
Carta a Redenção da Serra 377	48
era hora do almoço [...]	51
ENSAIO DA CRIANÇA VIADA III	
<i>Nós, os animais</i> de Justin Torres e a sórdida necessidade de viver com os outros	53
<i>estas são estrelas adesivas [...]</i>	80
“Horizonte”: projeto de instalação	81
uma queda	84
ENSAIO DA CRIANÇA VIADA IV	
Acalanto	87
<i>Happening: acalanto</i>	93
ENSAIO DA CRIANÇA VIADA V	
Educação pelo fogo – parte I: monstros versus terroristas e as armas de cada um	94
MACABRÉA	129
ENSAIO DA CRIANÇA VIADA VI	
Comunismo para crianças viadas	132
café da manhã com WB	161
ENSAIO DA CRIANÇA VIADA VII	
Educação pelo fogo – parte II: <i>final girl</i>	162
ESCOPOFILIA IV: FINAL GIRL	163
ENSAIO DA CRIANÇA VIADA VIII	
Notículas de Carnaval	165

Inventário	168
Carta a mamãe	169
REFERÊNCIAS	172

(...)

ENSAIO DA CRIANÇA VIADA I

Ensaio: aula de balé

para Vinícius Prusch

Bras bas

A escola Jardim Encantado das Artes, na Rua São Pedro – que ninguém conhece pelo nome. Será invocação: no dia em que me sento a escrever este ensaio, completa-se o terceiro aniversário da morte do Maestro Oswaldo Antônio Urban: toda notícia digital sobre o músico – biografia, feitos e posições – está em obituários mal redigidos pela imprensa campineira. Partiu aos 98. Fez a regência mais longa de um coral – no Brasil? No mundo? Fora a vida no obituário, resta a situação cadastral da escola: aberta em fevereiro de 1982, teve seu CNPJ baixado por inaptidão em 31 de dezembro de 2008. Descubro que estive entre os primeiros alunos da escolinha, portanto. E quando a escola morreu, eu passava o ano novo em Manágua, com a família de Flávio e Josiane Macieira, meus chefes, na residência oficial.¹

A única forma de concluir que passei três anos ali foi contando as coreografias de fim de ano: no primeiro, *Peter Pan* – éramos os meninos perdidos; no segundo, *A Arca de Noé* – éramos os bichinhos que aperreavam o homem; no terceiro, não sei exatamente o que foi aquilo, mas havia alguma personagem que aprendia coisas, e as meninas do Jardim III eram letras, e os meninos eram números. A coreografia desse último, meninos dançando com meninas, era muito meninos dançando com meninas, e era frustrante porque passávamos a maior parte da música, um instrumental que toca perfeitamente na rádio do inconsciente (mas não sei dizer de onde veio), em pé no fundo do palco. Eu queria dançar mais. Mas o currículo da escola do Tio Maestro, como o chamávamos, nos excluía das aulas de balé, e nos trazia apenas para a preparação do espetáculo de fim de ano. Não sei o que fazíamos durante as aulas de balé delas, mas me lembro, no corredor do casarão onde ficavam as mesas do refeitório, de vê-las ir para o fundo da escola, e eu não.

Quando o Tio Maestro aparecia e estávamos em seu caminho, uma animação gigantesca nos tomava e gritávamos feito turba em comício: “Tio Maestro! Tio Maestro!” até ele terminar de passar, depois de cumprimentar alguns de nós. Esse toque não me parecia estruturar comportamentos. Não era um rei taumaturgo, não era um papa pedagógico. Tocou

¹ Sempre gostei, quando era professor de inglês, da lição do *Past Continuous*, por causa do exercício de *what were you doing when...* O pensamento do enquanto: a quantidade de grandes fatos que ocorrem enquanto os ordinários compramos chocolate, procuramos as chaves ou os fones de ouvido antes de sair de casa, temperamos a água do chuveiro, pensamos com amor ou raiva em alguém. Pensar em duas coisas que acontecem ao mesmo tempo, a se ignorar mutuamente, cada uma em seu “aqui e agora”, me parece haver sobrado da modernidade como postura filosófica viável, agora transferida para aulas de línguas, não completamente morta, portanto.

um, tocou todos – importava o jogo, a atuação como figurantes de um musical. Tio Maestro foi minha primeira Evita Perón.

Première position

1984, meu último ano na escolinha, foi o ano das Diretas Já, e se gritava e se buzinava na Kombi do Tio Maurinho, que levava parte das crianças para casa. Era isso e um álbum da Blitz, gravado em uma fita cassete, repetida mais uma vez e outra, com todas as crianças cantando “você não soube me amar”. A forma do comício, do protesto, do show de rock – a forma vista sobretudo com os olhos da multidão – era insidiosa e atingia-nos crianças com a euforia e o prazer de se reconhecer nos ruídos do outro. Ainda antes da alfabetização, letramentos de mundo parcos, reproduzíamos parte do desejo de democracia, de conexão com o mundo e a adoração por figuras progressistas, na saída da Ditadura Militar. A nós cabia a euforia e a repetição do slogan incompreendido.

Sixième position

É possível que “você não soube me amar” fosse um slogan, igualmente. Jan Mieszkowski², em um artigo sobre slogans, afirma que esse gênero de linguagem é como uma canção que não sai da cabeça; “*earworm*”, verme de ouvido. Refrões de hits como slogans: estão previstos o bom e o mau slogan na teoria marxista – assim maniqueísta: o slogan revolucionário e o reacionário. É possível também que o tratamento nesses termos seja contraproducente para o esforço de encontrar qualquer objeto ou efeito que incite à ação quando o capitalismo chega a seu objetivo, qual seja, a exaustão completa da energia humana e planetária. Brincar com os escombros, o entulho, como a criança benjaminiana³, e que os escombros sejam refrãos, slogans, ou restos de cartazes e outdoors.

Mieszkowski⁴ constela três slogans analisados por Karl Marx, todos formulados como pares de sintagmas: “o rei está morto, longa vida ao rei”; “a revolução está morta! – longa vida à revolução!” e “aqui está a rosa, aqui dance.” O primeiro é um slogan conservador, que trata da continuidade: a figura real não é um indivíduo, mas um contínuo estável – um rei morre, sobe o outro imediatamente, e que tenha vida longa. O segundo é um slogan dentre os

² MIESZKOWSKI, Jan. What’s in a slogan. *Mediations: Journal of the Marxist Literary Group*, Chicago, v. 29, n. 2, p. 149-160, 2016.

³ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II* – Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995.

⁴ MIESZKOWSKI, 2016.

vários criados pelo próprio Karl Marx em sua obra, e subverte completamente o primeiro: se uma revolução morre, outra revolução ou o próprio espírito revolucionário segue. O slogan, apenas se formula, já questiona as bases de linguagem em que se forma, já põe em tensão a ideia de revolução – se ela se consolida, ela morre, e renasce uma revolução nova contra a anterior. A oposição entre a vírgula original e o travessão paródico podem mostrar relação no primeiro adágio e ruptura no segundo.

O terceiro slogan é a forma mais complexa. *Hic Rhodus, hic saltus* é uma tradução latina divulgada por Erasmo de Roterdã para um adágio de Esopo, que, traduzida palavra por palavra do grego, diria “estamos em Rodes, então salte,” que é a moral de uma curta fábula que fala de dois atletas que conversam, e um deles conta proezas que desafiam o crédito ao outro, dizendo que uma vez deu um salto impossível na ilha de Rodes. A frase é o desafio do atleta que escuta as histórias, e encerra a narrativa. Hegel⁵, ao comentá-la em alemão, reinventa a tradução de Erasmo, considerando uma segunda versão da fábula de Esopo, que coloca os atletas num barco que se aproxima de Rodes, e o atleta calado desafia o falante: “Olhe ali Rodes, pule dela!”. Hegel, nos *Princípios da Filosofia do Direito*, ao se manifestar por uma filosofia que não tente avançar para além de seu próprio tempo, dispensa, por causa de uma leitura no mínimo estranha da fábula – se é que ele a leu – a ilha de Rodes como um todo e, usando a etimologia que mostra *rhodon* como origem para rosa, e escolhendo traduzir *saltus* (substantivo) de Erasmo como dança (verbo), reescreve o adágio: “aqui está a rosa, dance aqui.” E assim o slogan entra na obra de Marx, em latim, sem tradução fixa, o que aproxima *saltus* de salto mortal e a um tempo também o traduz como dança. Erro, elaboração de linguagem, opinião etimológica douta e espírito de porco – esses quatro elementos que podem muito bem falar do exercício poético como um todo – trazem, em Marx, a rosa para o socialismo. E ela é trazida nessa tradução que não se encerra, que admite sua imperfeição, que se abre até para contestação absoluta, que combina línguas antigas e modernas, que tem mobilidade, ambiguidade, que não fecha uma resposta certa e está aberta à dialética. Os adágios marxistas não são aforismas atemporais, incontestáveis: pelo contrário, sua própria formulação propõe seu questionamento.

⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da Filosofia do Direito*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Arabesque

*Sorta feels good. Sorta stiff and that, but once I get going... then I like, forget everything. And... sorta disappear. Sorta disappear. Like I feel a change in my whole body. And I've got this fire in my body. I'm just there. Flyin' like a bird. Like electricity. Yeah, like electricity.*⁶

Billy Elliot responde à banca da Escola Real de Balé em Londres, depois da audição em que aparentemente foi muito mal, já saindo com seu pai da sala. É uma resposta sem meditação prévia, emotiva, que sai de um lugar próximo à frustração e ao abismo, quando o garoto se acha reprovado na seleção. Dissolução e movimento – no voo do pássaro, na corrente elétrica. A dança é a vida e se reafirma diante do aparente fim de tudo. Billy Elliot é personagem, e por ser personagem, a emoção é aberta a quem quiser vestir suas sapatilhas. A dança – a arte – dissolve e coloca o mundo em movimento.

Plié

Nas coreografias de 1982 e 1983, também havia essas crianças que eram personagens individualizados, crianças mais velhas, se bem me lembro. Nós, crianças pequenas, éramos sempre personagem coletivo. Éramos meninos-lobo, mais ou menos parecidos. Mas Peter Pan era um menino loiro formidável, que conduzia a fileira de meninos perdidos muito perdidos na coreografia – já que o curso de balé não nos era oferecido. Na segunda apresentação (havia esse requinte, era uma minitemporada) da peça no Teatro do Centro de Convivência de Campinas, eu me perdi dos meninos perdidos e – glória – Peter Pan me resgatou. Não me lembro de vê-lo depois, talvez o fascínio amoroso tenha arrefecido nas férias. Peter Pan foi meu primeiro namorado.

Croisé

No dia primeiro de janeiro de 1912, o estado de Massachussets, EUA, decretou redução da carga horária semanal de trabalho de mulheres e crianças, o que acarretou redução

⁶ “É faz um pouco bem. Um pouco duro, mais ou menos, mas quando entro no embalo... então eu, tipo, esqueço tudo. E... meio que desapareço. Meio que desapareço. Sinto a mudança no corpo todo. E tenho esse fogo no meu corpo. Estou ali e só. Voando que nem passarinho. Que nem eletricidade. É, que nem eletricidade.” (BILLY Elliot. Direção: Stephen Daldry. Produção: Greg Brenman. Intérpretes: Jamie Bell, Jamie Bell, Julie Walters, Gary Lewis e outros. Roteiro: Lee Hall. França; Reino Unido: BBC Films; StudioCanal; Working Title Film, 2000, tradução minha). As referências completas de todas as obras cinematográficas mencionadas neste trabalho estão na lista final e ocorrem nas notas somente quando há menção direta a elas.

de salário das operárias da indústria têxtil na cidade de Lawrence. A redução foi de 56 para 54 horas semanais, com corte proporcional de ganhos. Esse foi o estopim para a greve, que teve início no dia 11 de janeiro, quando um grupo de operárias polonesas da fábrica Everett conseguiu acessar a informação sobre a iminente redução de pagamento. Em 12 de janeiro, as funcionárias da fábrica Washington, que pertencia à American Woolen Co., descobriram que seus pagamentos também foram reduzidos e saíram às ruas cantando o slogan “*short pay, all out*”⁷ pelas ruas de Lawrence. O Partido Socialista da América, no mesmo dia, com a liderança dos imigrantes italianos Joseph James “Smiling Joe” Ettor e Arturo Giovannitti, organizou um comitê de greve que uniu 14 nacionalidades, para produzir documentos nos 25 idiomas falados pelos operários de Lawrence, quase todos imigrantes, a maioria incapaz de falar inglês.

A milícia do estado de Massachusetts procedeu a repressão e prisões em massa, e acabou, em um dos confrontos, matando a operária Anna LoPizzo, e, em seguida, acusando Ettor e Giovannitti de cumplicidade no assassinato para prendê-los. O agravamento da crise, com o decreto de lei marcial pelo governador Eugene Foss, mobilizou os operários de Nova York e Filadélfia a apoiar o movimento grevista, com o estabelecimento e financiamento de serviços de saúde e distribuição de alimentos e remédios, além do deslocamento dos filhos dos grevistas para essas outras cidades, a fim de abrigá-los da violência estatal. No dia 24 de fevereiro de 1912, um desses comboios que evacuava crianças foi interceptado pela guarda de Massachusetts. Mulheres e crianças foram espancadas e presas.

A violência infligida sobre os trabalhadores atraiu a atenção da Primeira-Dama dos EUA, Helen Herron Taft, esposa do Presidente William Howard Taft. O Congresso passou a investigar a greve. Um dos depoimentos mais marcantes foi o de Camella Teoli, operária de 14 anos de idade que foi escalpelada por uma máquina na fábrica Washington da American Woolen Co.

Miss TEOLI. Well, I used to go to school, and then a man came up to my house and asked my father why I didn't go to work, so my father says I don't know whether she is 13 or 14 years old. So, the man say you give me \$4 and I will make the papers come from the old country saying you are 14. So, my father gave him the \$4, and in one month came the papers that I was 14. I went to work, and about two weeks got hurt in my head.

CHAIRMAN. Now, how did you get hurt, and where were you hurt in the head; explain that to the committee?

Miss TEOLI. I got hurt in Washington.

CHAIRMAN. In the Washington Mill?

⁷ “Pagamento cortado, todas fora.” (tradução minha).

Miss TEOLI. Yes, sir.
 CHAIRMAN. What part of your head?
 Miss TEOLI. My head.
 CHAIRMAN. Well, how were you hurt?
 Miss TEOLI. The machine pulled the scalp off.
 CHAIRMAN. The machine pulled your scalp off?
 Miss TEOLI. Yes, sir.
 CHAIRMAN. How long ago was that?
 Miss TEOLI. A year ago, or about a year ago.
 CHAIRMAN. Were you in the hospital after that?
 Miss TEOLI. I was in the hospital seven months.⁸

A empresa pagou pelas despesas hospitalares de Camella Teoli, mas não pagou seu salário enquanto ela não trabalhava. Ela voltou a trabalhar, dessa vez em outra fábrica, e seguiu em tratamento médico. Mais adiante no depoimento, Teoli, que responde quase sempre por monossílabos, confirma ser uma das grevistas.

Camella Teoli morreu em 1970. Em 1976, o jornal *The Village Voice* recuperou a história da grevista – o que surpreendeu até mesmo a neta de Teoli, entrevistada pelo veículo.
 (...)

⁸ Srta TEOLI. Bem, eu costumava ir para a escola, e então um homem veio em casa e perguntou pro meu pai por que eu não trabalhava, então meu pai disse não sei se ela tem 13 ou 14 anos. Então o homem disse você me dá \$4 e eu vou refazer os papéis que vieram do país de antes dizendo que você tem 14. Então meu pai deu os \$4 pra ele, e em um mês ele veio com os papéis que diziam que eu tinha 14. Fui trabalhar e em duas semanas me machuquei na cabeça. // PRESIDENTE. Agora como foi que você se machucou e onde você se machucou na cabeça; explique para o comitê? / Srta TEOLI. Eu me machuquei na Washington. / PRESIDENTE. Na Fábrica Washington? / Srta TEOLI. Sim, senhor. / PRESIDENTE. Que parte da cabeça? / Srta TEOLI. Minha cabeça. / PRESIDENTE. Então, como você se machucou? / Srta TEOLI. A máquina arrancou meu escalpo. / PRESIDENTE. A máquina arrancou teu escalpo? / Miss TEOLI. Sim, senhor. / PRESIDENTE. Quando foi que isso aconteceu? / Srta TEOLI. Um ano atrás, mais ou menos um ano atrás. / PRESIDENTE. Você esteve no hospital depois disso? / Srta TEOLI. Estive no hospital por sete meses. (CAMELLA Teoli Testifies about the 1912 Lawrence Textile Strike. *History Matters*. Nova York, NY, c1998. Disponível em: <<http://historymatters.gmu.edu/d/61/>>. Acesso em: 26 set. 2021).

ENSAIO DA CRIANÇA VIADA III

***Nós, os animais* de Justin Torres e a sórdida necessidade de viver com os outros**

“O Socialismo nos aliviaria da sórdida necessidade de viver para os outros”⁹ é a frase de abertura do ensaio “A alma do homem sob o socialismo”, de Oscar Wilde. Ela promete, num mundo em que a propriedade privada seja abolida, que cada um possa viver para si. A partir dela, o autor desenvolve o argumento de que, com a possibilidade de se viver para si da melhor forma possível, encontram-se modos de relação que trarão benefícios a toda a coletividade. Sob o regime da propriedade privada, vive-se para ou pelos outros (a preposição inglesa *for* é ambígua) porque, segundo Wilde, a escassez de muitos e a abundância de poucos cria condições para que a alma se submeta ao querer material, à busca pelo ganho e não pelo crescimento. A alma wildeana nos idos de 1891, quando esse ensaio foi publicado, é bastante parecida com a nascente ideia de psique: um complexo de identidades, pensamentos, emoções e desejos. Mas o uso do vocabulário espiritual era predominante: almas e espíritos faziam o conteúdo da mente. Deus estava agonizante, mas ainda vigoroso na última década do século XIX.

O ensaio, após a frase de impacto, analisa o exemplo de uma lista de homens que foram capazes de se isolar, Darwin, Flaubert, Renan e Keats, e, sobre eles, afirma que tiveram meios de conhecer em si a perfeição que serviria a eles próprios e ao mundo. Isso só foi possível, e o texto é muito claro, porque esses homens tinham meios materiais para fazê-lo e conseguiram escapar do convívio urbano. Wilde é muito consciente de que, enquanto esses se isolam, a maioria das pessoas (e ele fala das classes altas, sem dúvida) está cercada de miséria e, comovida – como deve ficar diante do sofrimento alheio – por ela, enrosca-se em altruísmo exagerado e insalubre, que entretém os pobres, mas não resolve o problema da miséria. Segue-se a isso, no ensaio, uma ácida crítica à caridade e a constatação de que é imoral usar os recursos da propriedade privada, que é a causadora da miséria e do sofrimento, para pretender aliviar ou resolver a miséria e o sofrimento que ela mesma causa.

Wilde não discute a origem da miséria, mas suas consequências psicológicas: os pobres estão condenados a se alienar de si mesmos em troca de sua sobrevivência. A noção de luta de classes não é muito clara no ensaio, mas a alienação e a reificação, com outras palavras e numa formulação não exatamente marxista, sim. O que poderia ser entendido como

⁹ WILDE, Oscar. The soul of man under socialism. *Fortnightly Review*. Londres, v. 49, n. 290, p. 292-319, fev. 1891, p. 292, tradução minha. Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/The_Fortnightly_Review/Volume_49/The_Soul_of_Man_Under_Socialism>. Acesso em: 18 mai. 2021.

luta de classes aparece assim: “viver para/pelos outros”, os ricos, pelo altruísmo e a moral cristã; os pobres, pela troca de suas almas pela sobrevivência. E a vida insatisfatória, se não para todos, para a sensibilidade artística. E ao proceder à descrição de sua utopia socialista, ou comunista, apresenta a surpreendente hipótese de que um dos benefícios mais importantes do socialismo é a possibilidade de se desenvolver o Individualismo (que ele grafa no ensaio assim, com maiúscula). Wilde propõe um socialismo de liberdade de desejo, de encontro de individualidades livres de ter de viver de acordo com o que determina o outro mais forte. Resolvidas as necessidades da vida, todos tendo acesso a meios e ambientes adequados, aqueles que desejarem trabalhar para o espírito, o pensamento, a literatura, as artes, poderão fazê-lo, porque as malefícências do mundo em que vivemos – suponho o de Wilde e o nosso, meu e de meus contemporâneos, pois seguimos em um mundo capitalista – estariam eliminadas.

“A alma do homem sob o socialismo” é o único escrito político no sentido estrito de autoria de Oscar Wilde¹⁰. George Orwell¹¹, mais de meio século depois, resume o pensamento político de Wilde presente no ensaio numa resenha que publica no *The Observer*, em 1948: na utopia de Wilde, todos seriam artistas, cada um perseguindo a perfeição a seu modo. É uma conclusão ruidosa como as que o resenhado costumava tirar. Um “lacre”, como consta no vocabulário brasileiro da segunda década do século XXI, e como todo “lacre”, redutor e injusto. Wilde não tinha dúvidas de quais eram suas intenções ao desejar o desenvolvimento do Individualismo socialista: ser melhor quem se é para ser melhor para si e para a coletividade. Ter paz para criar. A propriedade privada e o autoritarismo são identificados como as forças que impedem que uma pessoa viva para si antes de viver para o outro. No regime de propriedade privada, esse outro é o proprietário, para os pobres, e o querer material, para os ricos. Num regime autoritário, o outro será o governo. Esse outro nunca é, para o irlandês, a coletividade.

Orwell resenha Wilde de um ponto de vista moral: há, para ele, algo de errado em ser artista e buscar a perfeição expressiva e ética. Há elementos criticáveis em “A alma do homem sob o Socialismo”, mas esse certamente não é um deles. Existem, nas entrelinhas desse escrito, algumas formulações classistas. O movimento anti-escravidão nos Estados Unidos, por exemplo, é mal interpretado, e, como quase todo pensador europeu de sua época, Wilde ignora ou minimiza a agência dos escravizados em seu processo de libertação. Mas, se a crítica de Orwell serve para algo, será para alertar que ensaios não esgotam temas, não

¹⁰ WILDE, 1891.

¹¹ ORWELL, George. *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

abordam todas as nuances. Ensaaios aprofundam questões e ignoram outras e erram: errático e incorreto. “A alma do homem sob o socialismo” não é nem pretende ser um escrito sobre economia política, nem traz os passos para se chegar à utopia da criatividade que propõe.

Oscar Wilde escreve sobre desejos profundos e de grande urgência pessoal: Wilde quer paz para ser. Ele era *queer*. Ele foi preso poucos anos depois da publicação desse ensaio. Aliás, nesse ano mesmo, Wilde foi apresentado ao Lord Alfred Douglas, pivô da prisão. O ensaio trata da aspiração a estar consigo mesmo, ser o melhor que se pode ser em liberdade tanto das restrições materiais como das morais, e para isso Wilde vê como necessário eliminar a propriedade privada e governo. E o resultado é o tempo e o ambiente para estar só, refletir e criar. Wilde defende a solidão em relação às nocividades do século.

Justin Torres, escritor estadunidense, filho de pai porto-riquenho e mãe branca pobre, de origem ítalo-irlandesa, invoca o mesmo ensaio quando escreve para a revista *The New Yorker*, na véspera da eleição de *midterm*¹² dos Estados Unidos, sobre a dinâmica que estabeleceu com seu irmão, que tinha passado a viver nas ruas¹³. O irmão de Justin, cujo nome ficamos sem saber, é sem-teto. Prefere ser chamado de *homeless*, a palavra proibida pela piedade daqueles que têm piedade e também onde morar. Na Califórnia, um dos termos cunhados nesse meio caridoso para a situação é “peripatético”, como se um modo de vida profundamente filosófico viesse da perda de todo meio material, ou quase todo.

No ensaio para a *The New Yorker*, Justin narra um meio-dia, poucos dias antes da publicação do texto, que foi passado ajudando o irmão numa lavanderia automática em Los Angeles. No caminho para o estabelecimento, como filósofos peripatéticos, discutem o momento político. Justin não quer entrar em debate, mas seu irmão, segundo o próprio autor, tem seu jeito de fazer que a discussão seja inevitável e afirma: “Trump entende.” Antes de entrar na lavanderia, o irmão desvalido também explica sua preferência por Donald Trump ao irmão professor e escritor: “Prefiro que me digam ‘Foda-se, não vou te ajudar. Se vira, seu fodido!’ – se é assim que eles se sentem de verdade. É assim que um homem fala com outro.”¹⁴ E continua: “‘o homem liberal quer emascular todos os homens,’ ele diz, ‘assim que

¹² Em novembro de 2018, as eleições de meio de mandato colocaram todos os assentos da câmara baixa do Congresso a pleito eleitoral; votou-se também para trinta e cinco das cem das cadeiras do Senado. Além disso, houve eleição para governo e legislaturas da maioria dos estados. Os democratas saíram com uma vantagem de cerca de 9% dos votos, o que pode, em retrospectiva, ser entendido como sinal de início do fim do mandato de Donald Trump.

¹³ TORRES, Justin. The sordid necessity of living for others. *The New Yorker*, New York, 5 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/news/essay/the-sordid-necessity-of-living-for-others>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

¹⁴ “I’d rather someone say to me, ‘Fuck, no, I ain’t gonna help you. Help your damn self!’—if that’s how they honestly feel. That’s a man talking to another man.” (TORRES, 2018, não paginado).

você admite que perdeu o controle, você passa a estar doente, então eles dizem que não é tua culpa. Que eles vão te ajudar. Que eles se importam.”¹⁵.

A crítica do irmão de Justin ecoa aquela feita por Wilde à caridade, e também a constatação do irlandês de que o pior proprietário de escravos é aquele que os trata bem, e por isso perpetua o sistema escravista. Para o irmão, quanto pior, melhor. De certo modo, essa postura parece ter em seu fundo o objetivo de estar fora do sistema, absolutamente despossuído, sem vínculos empregatícios, nada: no nada, livre. É como uma espécie de Diógenes de Sinope¹⁶ atualizado. É difícil discordar do irmão de Justin quando ele diz que é melhor estar fora do sistema, mais difícil ainda quando sabemos que ajudas específicas da caridade californiana exigiam que o sem-teto fosse usuário de drogas para ter acesso a determinados estipêndios – sem que haja previsão de outros estipêndios para homens religiosos e conservadores, que condenam moralmente o uso de drogas. O irmão de Justin deseja estar só, execra as regras dos albergues e prefere dormir na rua. Identifica a caridade como emasculadora, castradora – usa, inclusive, um termo freudiano! – que atenta contra o eu.

No entanto, era véspera de eleição, e Justin, que não compartilha da ideia de que a destruição de absolutamente tudo pelas mãos dos bilionários poderia ter efeito libertador, queria convencer o irmão de que certas políticas não resolvem os graves problemas estruturais dos Estados Unidos, mas aliviam a situação de desespero em que o trumpismo os havia metido. Claro que a discussão política, nesses termos de polaridade, não tem como desenlace a mudança de opinião e comportamento de nenhuma das partes. Nem é o ambiente para propostas de políticas públicas ou ações coletivas e revolucionárias. O ensaio de Justin, no entanto, extrapola a precisão dos argumentos baseados na teoria da economia política para celebrar a ideia wildeana das individualidades que buscam em si o seu melhor, e que podem trazer esse melhor para todos os demais. A solidão filosófica, tornada possível pelo funcionamento comunitário, levará cada um a ser melhor para si e para o outro, e, acrescenta:

¹⁵ “*The liberal wants every man emasculated,*” he says. “*Once you admit you’re not in control, you’re sick, then they’ll tell you it’s not your fault. They can help. They care.*”

¹⁶ Diógenes de Sinope, também conhecido como Diógenes, o Cínico, e imortalizado em *Vidas e Doutrinas de Filósofos Eminentíssimos*, de Diógenes Laércio, obra do século 3 d.C. A anedota conta que Diógenes, por considerar a vida dos humanos artificial e hipócrita, dizia que era preciso estudar a vida dos cães (em grego, *kynon*, e daí cinismo, o nome pelo qual a doutrina ficou conhecida). Diógenes de Sinope ficou célebre por adotar um modo de vida mendicante, que espalhava doutrina de radical desapego material, moral e afetivo, preconizando liberdade sexual extrema, igualdade de gênero, negação do sagrado, supressão das armas, da atividade militar e das instituições da pólis. Para Diógenes, o amor era uma ideia absurda, fosse por outra pessoa, fosse pela identidade civil. O filósofo se dizia um cidadão do universo: cosmopolita.

peessoas melhores entendem a ideia de interdependência e sua importância para o bem coletivo.

Eu, terceiro homem gay ou pessoa *queer* dessa sucessão de turnos de debate ensaístico, proponho discutir essa solidão revolucionária e criativa, que permite a alguém estar consigo antes de estar com os outros; e discutir também a relação entre a solidão revolucionária e as formas de estar em companhia: o desejo de estar junto porque na coletividade se satisfazem as urgências básicas, ou seja, desejar aquilo que é necessidade, por um lado, e também a vontade de experimentar com as pulsões sexuais, tornada historicamente a parte mais importante da formação da identidade, como constatado por Michel Foucault¹⁷ (mas que não deveria ter assumido esse papel). E para isso evoco o menino afeminado, a criança viada, sobre a qual venho trabalhando em exercício ficcional, e que aparece no bonito *Nós, os animais*¹⁸, romance de estreia de Justin Torres.

Penso, antes de tudo, no menino afeminado por meio de uma imagem específica: um menino estranho, amaneirado e *queer*, que está sozinho e olha, e seu olhar que tem como objetivo único olhar: nuvens, letras e imagens em um livro, formas humanas e alienígenas nos veios da madeira de uma porta ou de uma mesa. Não se trata de um olhar perdido. Pelo contrário, é um olhar concentrado, dedicado à atividade de olhar em si – o olhar de quem medita. Ele está fora do grupo em que costuma estar: família, crianças do bairro, colegas da escola. Ele escapou de sua coletividade, porque ela o hostiliza. O menino afeminado se destacou do grupo, desligou-se das fricções de estar junto, pouco importa há quanto tempo, e está nessa imagem: um menino no presente que olha. Baltasar Bastian Bux, contempla a capa de *A História Sem Fim*¹⁹. Ludovic Fabre, de *Minha vida em cor-de-rosa*, em solidão vê seus brinquedos, sem precisar ser menino ou menina. Não só os meninos afeminados. Como Jack Halberstam, vejo a infância como experiência eminentemente *queer*: toda criança ainda não moldada pelo mundo adulto heteronormativo, patriarcal e burguês é uma criança estranha, que olha o mundo e o vê como terreno de possibilidades. E aí pode estar seu potencial monstruoso e revolucionário. Quem segue *queer* será incômodo para a norma. E daí a hostilidade: a permanência da revolução no comportamento dissidente precisa ser administrada porque, por um lado, explorar as possibilidades faz o entorno mudar e, por outro, as mudanças mostram que seguir a heteronorma é uma escolha (talvez automática, “inconsciente” no sentido de não

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

¹⁸ TORRES, Justin. *We the animals*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2011. A obra ainda não conta com tradução para o português. Todos os trechos apresentados são traduções minhas.

¹⁹ ENDE, Michael. *A História sem fim*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

ser tomada com exame racional e emotivo), e, pior, mostram que essas escolhas, por imediatas e administradas, podem ser na verdade muito ruins.

Penso, ainda, em imagens semelhantes fora da ficção, impossíveis de indexar sem contestar as regras da escrita acadêmica: a prova bibliográfica está em quem lê este ensaio e sua experiência de vida, ou a experiência contada por seus próximos. A experiência desta pessoa que escreve agora um ensaio sobre meninos afeminados e crianças viadas. Quando o mundo estrangeiro à própria psique causa a fuga: o esconderijo numa biblioteca da escola, no meio das árvores – perigosa floresta – em torno do parquinho, num canto de quintal. A criança estranha escapa e olha. Algo dói, mas ela está só e olha. É preciso mais que citações e notas: confio que quem lê este ensaio entrará, de alguma forma, em comunhão com essa criança.

Dessa posição, nesse tipo de imagem, olho o menino afeminado que é personagem central e narrador do romance *Nós, os animais*, de Justin Torres, na beira de um buraco cavado por seu pai no quintal de casa. Olho o menino que olha:

Eu era enjoado demais para lama, e, mesmo no dia quente e abafado, imaginei que a lama estaria fria e fiquei enjoado por causa disso também, e minhocas – eu via uma minhoca e sabia que haveria mais. Tirei a roupa que nem Joel, que nem todos, e uma vez pelado ali não havia nada a fazer além de me jogar.

Era uma cova. Era minha cova. Paps cavou minha cova. Foram meus primeiros pensamentos, e quando eu estava todinho na horizontal, semi-submerso na lama da poça, histórias de gente enterrada viva invadiram meu pensamento – avalanches, deslizamentos de terra, sufocamentos – mas eu tinha um desejo, então fiquei ali para fazê-lo. Eu via um quadrilátero de céu, emoldurado pelas paredes do buraco, e aquele céu me tranquilizava muito, as nuvens, o azul; não ia chover mais hoje. Senti uma distância enorme da casa, de Ma no sofá e meus irmãos e Paps. As nuvens pareciam andar mais rápido do que nunca, e se eu me concentrasse, se eu me abandonasse o bastante, alguma parte do juízo ficaria borrada e eu poderia enganar meu corpo para que ele sentisse que ele era quem andava enquanto as nuvens ficavam paradas – e então tive certeza de que eu era quem andava, e que o buraco era mágico. Fechei os olhos e fiquei quieto e imóvel, mas sentia movimento; às vezes afundava, às vezes flutuava; ou espichava, ou encolhia. Eu me permiti perder toda orientação, e passou muito, muito tempo até que fiz meu pedido.²⁰

A cena é antecedida por uma briga entre Paps, o pai, e Ma, a mãe, ambos genitores do narrador e de seus irmãos. Depois da discussão violenta, Paps cavou o buraco, entre animalesca respiração e animalescos grunhidos de raiva, e depois pegou o carro da família e saiu. Choveu. Depois da chuva, Ma tirou toda a roupa e se deitou na lama do fundo da cova.

²⁰ TORRES, 2012, p. 90.

Quando voltou para dentro de casa, disse aos filhos que havia, no quintal, um buraco mágico, em que se podiam fazer desejos, como a um gênio da lâmpada. Assim, os meninos, na mesma sequência em que nasceram, entraram no buraco para fazer seus pedidos. Manny e depois Joel. O narrador foi o último.

A entrada no texto e no buraco começa com a apresentação dos obstáculos, todos ligados ao nojo, à abjeção: lama e minhocas; um dia quente e abafado, e a lama supostamente fria. A nudez da criança e a inevitabilidade do encontro com aquilo que é nojento para se fazer um pedido – para se satisfazer ou ao menos perseguir a satisfação desejo (essa palavra ao mesmo tempo tão psicanalítica e tão próxima do universo dos contos de fada) – aparecem associadas a uma representação ao mesmo tempo uterina e de amplidão. No entanto, a nomeação desse espaço de possibilidades intrauterinas evoca violência e morte: “era uma cova”, e, em seguida, o esclarecimento de que se tratava de “uma cova cavada pelo pai”. Um útero paterno e mortal, endereçado ao narrador pelo pai. O contexto de escavação ligado a uma briga doméstica permite interpretar essa projeção sobre a origem e função da cova como importante identificação com a mãe, já que se pode entender que, em seu acesso de fúria, Paps pode ter fantasiado matar Ma e enterrá-la no quintal. Entrar na cova foi uma performance que dependeu, portanto, de identificação com a mãe, e, inicialmente, submissão masoquista à violência paterna. Mas o capítulo é intitulado “Trincheira”, “Trench”, no original. Estamos prestes a ver essa submissão ser transformada pela solidão meditativa do narrador.

Uma vez dentro do buraco, o narrador experimenta uma transição que parte da constatação de que era sua a cova cavada pelo pai, passa por pensamentos sobre pessoas enterradas vivas pela violência telúrica – ou seja, já mais materna que paterna – até chegar à suspensão do medo, ao controle mágico das forças da natureza e, enfim, ao desejo que ele estava ali para fazer. E é a partir da lembrança do desejo, da pulsão de vida, que se inicia um dos momentos mais belos e solitários do romance, um dos poucos momentos em que a solidão não equivale a angústia e alienação, mas a força e existência no presente.

Na lama, o primeiro sentido que se ativa é a visão, o olhar atento a si mesmo, que observa e se observa, vê o céu e vê sua própria tranquilidade. O olhar leva à busca pelo afastamento da casa, da família, do conflito, para se aprofundar no presente. Nesse presente, nesse olhar de meditação, enquanto a velocidade das nuvens é assistida, o corpo busca em si, e no mecanismo do olhar, a mudança radical de percepção: o mundo para, e meu movimento provoca sua mudança. E a cova-útero passa a ser um buraco mágico, governado unicamente pelos sentidos do narrador. Quando o conflito com o estrangeiro é momentaneamente

apagado, quando a relação parece desnecessária e só resta o que é próprio do narrador, o desejo é formulado em pedido – um que não é dado ao leitor conhecer.

A cena criada por Justin Torres evoca o seminário de Michel Foucault e Richard Sennett²¹ sobre solidão e sexualidade, em especial a tipologia da solidão que Sennett propõe. O primeiro tipo é a solidão do isolamento e da anomia, imposta pelo poder. O segundo é a solidão que aflige o poder, ou seja, a do “*homme révolté*”, que se isola em ato revolucionário, de resistência. O terceiro tipo é a solidão da diferença, que transcende a relação com o poder, que vem da sensação de estar só na multidão, de se saber ou se sentir um ser sem par. Há, nessa representação do momento do narrador deitado no buraco, elementos que apontam para esses três tipos de solidão. A solidão imposta pelo poder vem da dificuldade de estar integralmente com sua família: o garoto se sente diferente, e sente que a masculinidade no ambiente doméstico lhe é hostil. A fuga para o quintal é a retirada para a solidão de revolta: isolar-se e se esconder do poder para ser e poder, talvez, desafiar o poder patriarcal e suas imposições. Ela é também um convite materno, atendido e aprofundado pelo narrador: a sequência de briga grave, escavação do buraco e partida brusca não é explicada na construção da narrativa, os indícios são interpretados pelo narrador. Assim o desafio ao *status quo* é pessoal e por transferência ou identificação com a mãe, e a cova é também formulada por Mãe como um espaço mágico e de desejo, ou seja, a inversão entre morte e vida está, ao menos inicialmente, posta. E a solidão da diferença, segundo a formulação de Sennett, está entretecida com o poder, porque parte do reconhecimento da diferença vem do reconhecimento da norma: o que não é normal é anormal e só. A solidão da diferença também está entretecida com a solidão da revolta: sabendo-se anormal, reconhecendo-se só, a pessoa se apropria da diferença para ser à margem da norma.

(...)

²¹ FOUCAULT, Michel; SENNETT, Robert. Sexuality and solitude. *London Review of Books*. Londres, v. 3, n. 9, mai. 1981. Disponível em: < <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v03/n09/michel-foucault/sexuality-and-solitude>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

ENSAIO DA CRIANÇA VIADA IV

Acalanto

para o Hugo meu pai

I

O acalanto do sapo-cururu, transcrito por Câmara Cascudo²² em seu dicionário, é “divulgadíssimo” e “figura em quase todas as coleções de verso infantil,” e ficou registrado assim:

Sapo-cururu
Da beira do rio
Quando o sapo canta
Ó, maninha
Diz qu'está com frio.

O acalanto também chamou a atenção de Mário de Andrade, que, no *Ensaio sobre a música brasileira*²³, publicado no mesmo ano que *Macunaíma*²⁴, anotou três registros melódicos e textuais, com alguma pequena variação em relação à versão transcrita no *Dicionário do folclore brasileiro*. Na obra de ficção mencionada, a pesquisa aparece como exercício de composição. O quarto capítulo, “Boiúna Luna”, começa com o desconsolo do herói pela perda da Ci, a rainha das Icamiabas – as mulheres sem marido que faziam filhos com guerreiros e os dispensavam, presenteando-os, antes que partissem, com a muiraquitã, pedra da sorte feita do lodo do rio. Ele “ficava muito sofrendo, muito! e invocava os deuses bons cantando cânticos de longa duração”²⁵ que não afastavam a dor. Para acalmar o desespero de Macunaíma, Maanape, o irmão já velhinho, cantava acalantos, balançava seu corpo e o colocava para dormir.

Assim. Então descia e chorava encostado no ombro de Maanape. Jiguê soluçando de pena animava o fogo da caieira pra que o herói não sentisse frio. Maanape engolia as lágrimas, invocando o Acutipuru o Murucututu o Ducucu, todos esses donos do sono em acalantos assim:

Acutipuru,
Empresta vosso sono
Pra Macunaíma

²² SAPO-CURURU. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

²³ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2006.

²⁴ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2017.

²⁵ ANDRADE, 2017, p. 18.

Que é muito manhoso!...

Catava os carrapatos do herói e o acalmava balanceando o corpo. O herói acalmava acalmava e adormecia bem.²⁶

Antes do acalanto, Macunaíma, desesperado de dor, sobe num açazeiro de fruto roxo como sua tristeza e apresenta a quem lê outro gênero musical: o cântico, que é a conversa com os deuses, o plano superior, para pedir, suplicar, rogar. E depois desce e vai para os braços do irmão mais velho. A cena, que se desenrola em poucas linhas, em torno da cantiga de ninar, é, como aponta Silvia de Ambrosio Pinheiro Machado em seu *Canção de ninar brasileira*²⁷, a pesquisa teórica musical de Mário de Andrade colocada na forma literária, usando o exemplo do acalanto. Machado coteja esse trecho com as conferências *Terapêutica musical*, proferida por Andrade na Associação Paulista de Medicina em 1936, e *Música de feitiçaria no Brasil – conferência literária*, escrita em 1933 e lida primeiro na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Destacando as referências mais ou menos diretas à cantiga de ninar, ela mostra que esse trecho do acalanto concentra elementos importantes de caracterização do gênero: o exemplo criado é curto e se opõe em extensão ao cântico que abre o capítulo; o ambiente físico e emocional de frio, choro, luto e desamparo está dado; está presente a sonoridade predominante de *u* nas figuras do acalanto; a canção tem efeito encantatório e calmante, e provoca o sono; e a regularidade monótona do ritmo, refletido no embalo do corpo, para fazer adormecer.

A etimologia de acalanto está também trabalhada na forma, com as noções de calor e calar expressas. Ambos os irmãos choram, solidários e fiéis a Macunaíma. Jiguê, o irmão do meio, anima o fogo da caieira para espantar o frio da dor. Maanape engole as lágrimas, ou seja, cala seu próprio choro para preparar o corpo ao embalo e induzir o caçula ao bem dormir, caladas também suas dores. A cena reproduz a hipótese de Andrade: como as canções de trabalho, que dão ritmo à atividade física, e as cantigas de roda, que promovem o movimento, a cantiga de ninar, com sua sonoridade e gestual, também faz parte da organização da vida coletiva.

Ainda na preparação do canto, Maanape invoca os senhores do sono: Acutipuru, Murucututu e Ducucu. O senhor do sono, além de possuí-lo, tem o poder de o distribuir, de o emanar, repartir, mas também de retirar. A noção é mais próxima da de um guardião do que de um proprietário: regula-se, de forma justa, a distribuição de uma força, também cuida dela.

²⁶ ANDRADE, M., 2017, p. 19.

²⁷ MACHADO, Silvia de Ambrosio Pinheiro. *Canção de ninar brasileira: Aproximações*. São Paulo: Edusp, 2018.

Os senhores do sono cuidam do sono. Numa cena de embalo, como essa em *Macunaíma*, o irmão mais velho invoca e se faz instrumento dos donos do sono – note-se a sonoridade encantatória da expressão “dono do sono” – para distribuir a calma e o embalo e adormecer o caçula desesperado, para esgotar suas energias e para que, ele dormindo, elas retornem ao corpo.

Acutipuru é a cotia. Murucututu, a coruja. Ducucu é invenção de Mário de Andrade. Machado aponta que, reverente aos donos mais sérios do sono, Ducucu tem uma sílaba a menos. Há alguma comicidade em imaginar *du* seguido de *cu*, pensando na palavra grosseira para ânus, e, de fato, comicidade, irreverência e ironia são parte dos procedimentos artísticos de *Macunaíma*. “Cu” (*ku*) é a palavra guarani para língua. Estão unidos assim dois extremos do sistema digestório, o conjunto de tecidos que, com o sistema respiratório, antecede e possibilita a fala. Essa antecedência aproxima e iguala os seres humanos das culturas brancas e das culturas indígenas. Tal traço comum e democrático é o que estrutura a comicidade da letra da canção *Polka do cu*, do DJ Dolores, composta para o filme *Tatuagem* (2013), dirigido por Hilton Lacerda, e que parece compartilhar o efeito de Ducucu em *Macunaíma*:

O papa tem cu
 O nosso ilustre presidente tem cu
 Tem cu, a classe operária
 E se duvidar até deus tem um onipresente, onisciente, onipotente cu.

Nesse tipo de comicidade singela e até infantil, somos iguais no mais básico da formação fisiológica e psicológica inicial, e rapidamente diferenciados pelo meio, pelo conflito entre aquilo que nos é próprio, a pulsão de vida e a vontade de relação, como resume Otto Gross²⁸ nos “Três ensaios sobre o conflito interno”, e a malignidade estrangeira. No texto literário, a comicidade de um deus *du cu* (que todos temos) evita que o Ducucu seja lido como um demônio que preda o sono, ou outro tipo de mal assombro. Ao mesmo tempo, a escolha do som de “u” repetido mantém a sonoridade melancólica, reforçada pelo tom mais triste de todo esse trecho, que narra a dor da perda da Ci. Sonoridade essa que se espelha em cururu, do sapo-cururu, outro dono do sono, considerando-se a popularidade da cantiga de ninar Sapo-cururu e sua variante Sapo-jururu, além de suas múltiplas versões nos diversos contextos culturais do Brasil.

Os versos do acalanto tradicional e do acalanto autoral de Mário de Andrade têm características formais semelhantes: versos de cinco sílabas e os sons em “u” das personagens

²⁸ GROSS, 2021.

ligadas ao sono. Em ambos aparece a sensação física do frio, anunciada no canto (ou no grito, como em uma variação recolhida por Andrade) do sapo, se não nos versos, no contexto que precede o canto de Maanape para Macunaíma. Essas características estão todas no campo da repetição monótona e encantatória, no caso dos ritmos, e da tristeza, no caso das representações. O acalanto tradicional, quando se considera que Sapo-cururu e Sapo-jururu são títulos sinônimos para cantigas muito parecidas, é triste e fonte da tristeza dos dois textos que lhe rendem homenagem – jururu é palavra tupi para dizer melancólico, macambúzio, cabisbaixo.

Como o sapo da muiraquitã, o sapo do acalanto é de encantamento, porque o acalanto encanta pela tristeza. Além de Mário de Andrade, que se deixou encantar pela tristeza de um canto de uma indígena tapuia que tratava de adormecer seu filho, Federico García Lorca fala da tristeza das cantigas de ninar, e as atribui à pobreza das mães andaluzas, quando vê uma, aparentemente cheia de vida, cantar acalantos tão tristes e desamparados para induzir seu bebê ao sono. Lorca²⁹ assinala dois lutos em “Canciones de cuna españolas”: a separação da criança de sua mãe, sua entrega ao desengano da vida, que já conhece tão bem, e a antevisão da morte, na forma das assombrações de cantigas de ninar, os seres como o bicho-papão, informes e ocultos, mas sempre em ronda, prontos para matar, como a Cobra Preta mata o filho de Ci usando, para isso, o próprio corpo da mãe. Em outro ensaio, “Juego y teoría del duende”³⁰, o poeta granadino retoma o tema da importância da proximidade da morte para que se produza a arte inspirada e inspiradora. A partir da expressão “*eso tiene duende*”, comum entre artistas do universo do flamenco e do *cante jondo*, Lorca explica que essa força é dos sons negros, dos espíritos da terra. O duende é um poder, e não a feitura; a luta, e não o pensamento. O duende se desperta nas últimas moradas do sangue, e sem sua chegada não existe emoção estética possível. Ele chega e modifica todas as formas. E não vem senão rondar o artista, a possibilidade da morte. Lorca conta o exemplo de uma apresentação fraca da cantora Pastora Pavón, a *Niña de los Peines*, que se transforma subitamente em um espetáculo de duende, e para que ele viesse, ela “*se tuvo que empobrecer de facultades y seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara a luchar a brazo partido*”³¹. O desamparo evoca o duende. Se a cantiga

²⁹ GARCÍA LORCA. Canciones de cuna españolas. In: FERNANDES, V.; e ORTEGA J. *Federico García Lorca de viva voz: conferencias y alocuciones*. Barcelona: Debolsillo, 2021.

³⁰ GARCÍA LORCA, Federico. Juego y teoría del duende. In: FERNANDES, V.; e ORTEGA J. *Federico García Lorca de viva voz: conferencias y alocuciones*. Barcelona: Debolsillo, 2021.

³¹ GARCÍA LORCA, Federico. Juego y teoría del duende. In: FERNANDES, V.; e ORTEGA, J. *Federico García Lorca de viva voz: conferencias y alocuciones*. Barcelona: Debolsillo, 2021, p. 196.

faz adormecer, ela tem duende, tem sapo-cururu: ambos são da profundidade melancólica e abandonada que antecede e prepara a explosão da manhã e da arte.

REFERÊNCIAS

ADAMCZAK, Bini. *Communism for kids*. Cambridge, EUA: MIT Press, 2017.

A HORA do Pesadelo. Direção: Wes Craven. Produção: Robert Shaye. Intérpretes: Ronee Blakley; Heather Langenkamp; Johnny Depp e outros. Roteiro: Wes Craven. Los Angeles: New Line Cinema, 1984.

A HORA do Pesadelo 2 – A vingança de Freddy. Direção: Jack Sholder. Produção: Robert Shaye. Intérpretes: Mark Patton; Kim Myers; Robert Rusler e outros. Roteiro: David Chaskin. Música: Christopher Young. Califórnia: New Line Cinema; Heron Communications; Smart Egg Pictures, 1985.

ALIEN. Direção: Ridley Scott. Produção: Gordon Carroll; David Giler; Walter Hill. Intérpretes: Tom Skerritt; Sigourney Weaver; Veronica Cartwright e outros. Roteiro: Dan O'Bannon; Ronald Shusett. Música: Jerry Goldsmith. Surrey, Inglaterra: Brandywine Productions, 1979.

AMOS, Tori. Merman. *In: No boundaries – A benefit for the Kosovar Refugees*. [S.l]: Epic, 1998.

_____. Attitude: Tori's Glory. Entrevista concedida a Mathew Todd. *Toriphoria*. [S.l]. 1999. Disponível em: <http://www.yessaid.com/int/1999-11_Attitude.html>. Acesso em: 23 jun. 2021.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2006.

_____. *Macunaíma*. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2017.

ANNA Christie. Direção: Clarence Brown. Produção: Paul Bern; Clarence Brown; Irving Thalberg. Intérpretes: Greta Garbo; Charles Bickford; George F. Marion e outros. Roteiro: Frances Marion. Música: William Axt. Culver City, Califórnia: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1930. Adaptado da peça “Anne Christie” de Eugene O'Neill.

ASH, Gwynne E.; SAUNDERS, Jane M. From “I don't like Mondays” to “Pumped up kicks: rampage school shootings in young adult fiction and young adult lives. *Children's Literature in Education*, Nova York, v. 49, n. 1, p. 34-46, 2018.

ATÉ AS VAQUEIRAS ficam tristes. Direção: Gus Van Sant. Produção: Laury Parker; Lucy Phillips. Intérpretes: Uma Thurman; John Hurt; Rain Phoenix; Keanu Reeves e outros. Roteiro: Gus Van Sant. Música: K. D. Lang; Ben Mink. Terrebonne, Oregon: New Line Cinema; Fourth Vision, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARDOTTI, Sergio; BACALOV, Luis Enríquez. *Os Saltimbancos*. Tradução e adaptação de Francisco Buarque de Holanda. Primeira montagem no Brasil: Direção: Antonio Pedro. Intérpretes: Marieta Severo; Miúcha; Grande Otelo e outros. Rio de Janeiro, 1977.

BELLE & SEBASTIAN. *Tigermilk*. Glasgow: Electric Honey, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BILLY Elliot. Direção: Stephen Daldry. Produção: Greg Brenman. Intérpretes: Jamie Bell; Julie Walters; Gary Lewis e outros. Roteiro: Lee Hall. França; Reino Unido: BBC Films; StudioCanal; Working Title Film, 2000.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Relatório. Volume II. Brasília: CNV, 2014.

BUTLER, Judith. *Boddies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Nova York: Routledge, 1993.

CAMELLA Teoli Testifies about the 1912 Lawrence Textile Strike. History Matters. Nova York, NY, c1998. Disponível em: <<http://historymatters.gmu.edu/d/61/>>. Acesso em: 26 set. 2021.

CARRIE. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Intérpretes: Sissy Spacek; Piper Laurie; Amy Irving; John Travolta e outros. Roteiro: Lawrence D. Cohen. Música: Pino Donaggio. California: United Artists, 1976. Baseado no romance “Carrie” de Stephen King.
CARROLL, Lewis. *Alice*: edição comentada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

CAVALCANTI, Amanda. Como “Pumped up kicks” passou a ser vista como uma ode a atiradores. *VICE*. [S.l.], 14 mar. 2019. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/8xy7dg/como-pumped-up-kicks-passou-a-ser-vista-como-uma-ode-a-atiradores>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Nova Jersey: Princeton Classics, 2015.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). In: COHEN, Jeffrey Jerome (org.). *Monster Theory*, Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1996.

CREED, Barbara. *The monstrous-feminine*. Londres: Routledge, 1993.

DeGRAFFENREID, L. J. What Can You Do in Your Dreams? Slasher Cinema as Youth Empowerment. *The Journal of Popular Culture*, v. 44, n. 5, 2011.

DESPENTES, Virginie. *King Kong théorie*. Paris: Grasset, 2006.

DIKA, Vera. *A Definition, Classification, And Analysis of a Subclass of the Contemporary Horror Film, The Stalker Film 1978-1981*. Tese (Doutorado em Estudos do Cinema) – Graduate School of Arts and Science, New York University, Nova York, 1985.

DOLORES, DJ. Polka do cu. Intérprete: DJ Dolores. In: TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Produtor: João Vieira Jr.; Chico Ribeiro; Ofir Figueiredo. Intérpretes: Irandhir Santos; Jesuíta Barbosa; Rodrigo García. Roteiro: Hilton Lacerda. Música: DJ Dolores; Johnny Hooker. Recife: Rec Produtores Associados LTDA; IMOVISION, c2013.

DRUGSTORE cowboy. Direção: Gus Van Sant. Produção: Cary Brokaw; Karen Murphy; Nick Wechsler. Intérpretes: Matt Dillon; Kelly Lynch; James Le Gros e outros. Roteiro: Gus Van Sant; Daniel Yost. Música: Elliot Goldenthal. Portland, Oregon: Avenue Pictures, 1989.

EISENSTEIN, Sarah. *Give us bread but give us roses: Working Women's Consciousness in the United States, 1890 to the First World War*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1983.

ELEFANTE. Direção: Gus Van Sant. Produção: Diane Keaton; Danny Wolf; J. T. LeRoy. Intérpretes: Alex Frost; Eric Deulen; John Robinson e outros. Roteiro: Gus Van Sant. Portland, Oregon: Fine Line Features; HBO Films, 2003.

ELEFANTE. Direção: Alan Clarke. Produção: Danny Boyle. Intérpretes: Gary Walker; Michael Foyle; Tim Loane; Michael Liebmann e outros. Roteiro: Bernard MacLaverty. Country Antrim, Irlanda do Norte: BBC Northern Ireland, 1989.

ENDE, Michael. *A História sem fim*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

ERNOUX, Annie. *Os anos*. São Paulo: Três estrelas, 2019.

EVANS, Richard T. Faggots, fame and firepower: teenage masculinity, school shootings and the pursuit of fame. *Canadian Review of American Studies*. Toronto, v. 46, n. 1, p. 1-21, 2016.

EWER, Gary. Song analysis: Pumped up Kicks (Foster the People). Secrets of songwriting, 2011. Disponível em: <<https://www.secretsofsongwriting.com/2011/06/22/song-analysis-pumped-up-kicks-foster-the-people/>>. Acesso em 18 jul. 2021.

FANDANGO Affiliated Companies. *Rotten Tomatoes*. c2021. Disponível em: <<https://www.rottentomatoes.com/m/elephant/>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

FOSTER, Mark. Pumped up kicks. Intérpretes: Foster the people. In: FOSTER the people. *Torches*. [S.l]: Columbia, 2010. Download digital. Disponível em: <<https://www.musixmatch.com/pt/letras/Foster-the-People/Pumped-Up-Kicks>>. Acesso em: 19 jul. 2021

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel; SENNETT, Robert. Sexuality and solitude. *London Review of Books*. Londres, v. 3, n. 9, mai. 1981. Disponível em: <<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v03/n09/michel-foucault/sexuality-and-solitude>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

FREUD, Sigmund (1919). *O incômodo*. Tradução de P. S. de Souza Júnior. São Paulo: Blucher, 2021.

_____. *Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva (“O Homem dos Ratos”)*, uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci e outros textos (1909-1910). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *On sexuality: three essays on the theory of sexuality and other works*. Londres: Penguin Books, 1991.

_____. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, L&PM, 2019.

GARCÍA LORCA, Federico. *Siete poemas y dos dibujos inéditos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.

_____. *Juego y teoría del duende*. In: FERNANDES, V.; ORTEGA J. *Federico García Lorca de viva voz: conferencias y alocuciones*. Barcelona: Debolsillo, 2021.

_____. *Canciones de cuna españolas*. In: FERNANDES, V.; ORTEGA J. *Federico García Lorca de viva voz: conferencias y alocuciones*. Barcelona: Debolsillo, 2021.

GAROTOS de programa. Direção: Gus Van Sant. Produtor: Gus Van Sant. Intérpretes: River Phoenix; Keanu Reeves; James Russo e outros. Roteiro: Gus Van Sant. Portland, Oregon: New Line Cinema, 1991.

GELDOF, Bob; FINGERS, Johnnie. *I don't like Mondays*. Intérpretes: The Boomtown Rats. In: THE BOOMTOWN Rats. *The fine art of surfacing*. [S.l.]: Ensign; Columbia, 1979. Disponível em: <<https://www.musixmatch.com/pt/letras/The-Boomtown-Rats/I-Don-t-Like-Mondays-Edit>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

GIGER, H. R. *Giger's Alien*. Beverly Hills, EUA: Morpheus International, 1996.

GREEN, James N. *Revolucionário e gay: a vida extraordinária de Herbert Daniel, pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

GROSS, Otto. *Por uma psicanálise revolucionária*. Organização de Marcelo Checchia,, Paulo Sérgio Souza Júnior, Rafael Alves Lima .. São Paulo: Annablume, 2021.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HALBERSTAM, Jack. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.

_____. *The queer art of failure*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.

HALL, Launa. *Rehearsing for death: A pre-K teacher on the trouble with lockdown drills*. *The Washington Post*. Washington, 28 out. 2014. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/opinions/rehearsing-for-death-a-pre-k-teacher-on-the-trouble-with-lockdown-drills/2014/10/28/4ab456ea-5eb2-11e4-9f3a-7e28799e0549_story.html>. Acesso em: 19 jul. 2021.

HALLOWEEN: A noite do terror. Direção: John Carpenter. Produção: Moustapha Akkad; John Carpenter; Debra Hill; Koolhaas; Irwin Yablans. Intérpretes: Donald Pleasence; Jamie Lee Curtis; Nancy Kyes e outros. Roteiro: John Carpenter e Debra Hill. Música: John Carpenter. Los Angeles: Compass International Pictures; Falcon International Pictures; Falcon International Productions, 1978.

HEATHERS. Direção: Michael Lehmann. Produção: Denise Di Novi; Iya Labunka; Christopher Webster. Intérpretes: Winona Ryder; Christian Slater; Shannen Doherty e outros. Roteiro: Daniel Waters. Música: David Newman. Tujunga, Los Angeles: New World Pictures; Cinemarque Entertainment, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Princípios da Filosofia do Direito. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JENTSCH, Ernst. *Psicologia do incômodo*. In: FREUD, Sigmund (1919). *O incômodo*. Tradução de P. S. de Souza Júnior. São Paulo: Blucher, 2021.

JOHNSON, David K. *The lavender scare: the Cold War persecution of gays and lesbians in the Federal Government*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

KARASEK, Hellmuth. *Billy Wilder: e o resto é loucura*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

KING KONG. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Produção: Merian Cooper; Ernest B. Schoedsack; David O. Selznick. Intérpretes: Fay Wray; Robert Armstrong; Bruce Cabot e outros. Roteiro: James Ashmore Creelman; Ruth Rose. Música: Max Steiner. Los Angeles: RKO Radio Pictures, 1933.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Editions du Seuil, 1980.

LARKIN, Ralph W. The Columbine legacy: rampage shootings as political acts. *American behavioral scientist*, Thousand Oaks, CA, v. 52, n. 9, p. 1309–1326, 2009.

LUXEMBURG, Rosa. *Gesammelte werke Bd. 4*. Berlin: Dietz, 2000.

MACHADO, Silvia de Ambrosio Pinheiro. *Canção de ninar Brasileira: Aproximações*. São Paulo, Edusp, 2018.

MARTE Ataca!. Direção: Tim Burton. Produção: Tim Burton; Larry Franco. Intérpretes: Jack Nicholson; Glenn Close; Annette Bening e outros. Roteiro: Jonathan Gems. Música: Danny Elfman. Red Lake, Arizona: Tim Burton Productions; Warner Bros, 1996.

MIESZKOWSKI, Jan. What's in a slogan. *Mediations: Journal of the Marxist Literary Group*, Chicago, v. 29, n. 2, p. 149-160, 2016.

MILK. Direção: Gus Van Sant. Produção: Dan Jinks; Bruce Cohen. Intérpretes: Sean Penn; Emile Hirsch; Josh Brolin; Diego Luna e outros. Roteiro: Dustin Lance Black. Música: Danny Elfman. São Francisco: Universal Pictures, 2008.

MINHA amada imortal. Direção: Bernard Rose. Produção: Stephen McEveety; Bruce Davey. Intérpretes: Gary Oldman; Jeroen Krabbé; Isabella Rossellini; Miriam Margolyes; Valeria Golino. Roteiro: Bernard Rose. Música: George Fenton (baseada nas obras de Ludwig van Beethoven e Gioachino Rossini). Estados Unidos; Reino Unido: Columbia TriStar, 1994.

MINHA vida em cor-de-rosa. Direção: Alain Berliner. Produção: Carole Scotta. Intérpretes: Georges du Fresne; Jean-Philippe Écoffey; Hélène Vincent. Roteiro: Alain Berliner. França; Reino Unido; Bélgica: Canal+; Eurimages; Centre national du cinéma et de l'image animée; TF1; Haut et Court; WFE Production; Freeway Films, 1997.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, Glasgow, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

NEVER Sleep again: The Elm Street Legacy. Diretor: Daniel Farrands; Andrew Kasch. Produção: Daniel Farrands; Tommy Hutson. Intérpretes: Heather Langenkamp; Stacy Aldem; Erika Anderson e outros. Roteiro: Tommy Hutson. Estados Unidos: 1428 Films; Panic Productions, 2010.

NEWMAN, Katherine S. et al. *Rampage: the social roots of school shootings*. Nova York: Basic Books, 2004.

NINOTCHKA. Direção: Ernst Lubitsch. Produção: Sidney Franklin; Ernst Lubitsch. Intérpretes: Greta Garbo; Melvyn Douglas; Ina Claire e outros. Roteiro: Charles Brackett; Billy Wilder; Walter Reisch. Música: Werner R. Heymann. Culver City, Califórnia: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1939.

ORWELL, George. *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

PÂNICO. Direção: Wes Craven. Produção: Cathy Konrad; Marianne Maddalena; Dixie J. Capp e outros. Intérpretes: Neve Campbell; Courteney Cox; David Arquette e outros. Roteiro: Kevin Williamson. Música: Marco Beltrami. Santa Rosa, California: Dimension Films; Woods Entertainment, 1996.

PARKS, Rosa. *My story*. Nova York: Dial Books, 1992.

PEEPING Tom. Direção: Michael Powell. Produção: Michael Powell. Intérpretes: Carl Boehm; Moira Shearer; Anna Massey; Maxine Audley e outros. Roteiro: Leo Marks. Música: Brian Easdale. London: Anglo-Amalgamated Film Distributors, 1960.

PEEPLER, Jase. A nightmare in Hollywood couldn't kill Mark Patton. In: PRIDE Publishing Inc. Hiv Plus. Los Angeles, c2021. Disponível em: <<https://www.hivplusmag.com/people/cover-stories/2013/08/08/nightmare-hollywood-couldnt-kill-mark-patton>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

PEPPIAT, Michel. *Conversations at night – Francis Bacon in your blood: a memoir*. Londres: Bloomsbury, 2015.

PERLONGHER, Nestor. *Lamê*. Tradução de de Josely Vianna Baptista. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

PRECISAMOS falar sobre Kevin. Direção: Lynne Ramsay. Produção: Jennifer Fox. Intérpretes: Tilda Swinton; John C. Reilly; Ezra Miller e outros. Roteiro: Lynne Ramsay; Rory Stewart Kinnear. Música: John Greenwood. Nova York: BBC Films; UK Film Council; Footprint Investment Fund, 2011.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins; Janet Leigh; Vera Miles; John Gavin; Martin Balsam e outros. Roteiro: Joseph Stefano. Música: Bernard Herrmann. Califórnia: Shamley Productions, 1960. Baseado na obra “Psycho” de Robert Bloch.

QUINALHA, Renan. Uma ditadura hetero-militar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro. In: GREEN, James N. et al. (org.). *História do movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

SAPO-CURURU. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SCREAM, queen! My nightmare on Elm Street. Direção: Roman Chimienti; Tyler Jensen. Produção: Intérpretes: Mark Patton; Robert Englund; Jack Sholder; David Chaskin e outros. Roteiro: Michael Beard; Clint Catalyst; Justin Lockwood; Leo Herrera. Produção: Roman Chimienti; Matthew Chojnacki; Bill Nugent; Mark Patton. Música: Alexander Taylor. Estados Unidos: The End Productions, 2019.

SHRIVER, Lionel. *Precisamos falar sobre Kevin*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007.

SONTAG, Susan. Melancholy objects. In: *Sontag: essays of the 1960s & 70s*. Nova York: Library of America, 2013.

SPENDER, Stephen. *O templo*, Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: 34, 2019.

STOLLER, Robert J. *Perversão: a forma erótica do ódio*. São Paulo: Hedra, 2015.

THE CELLULOID Closet. Direção: Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Produção: Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Intérpretes: Lily Tomlin; Tony Curtis; Susie Bright; Arthur Laurents e outros. Roteiro: Rob Epstein; Jeffrey Friedman; Sharon Wood; Armistead Maupin. Música: Carter Burwell. Califórnia: ARTE; Brillstein-Grey Entertainment; Channel Four Films, 1996. Baseado na obra “The celluloid closet: Homosexuality in the movies” de Vito Russo.

THELMA & Louise. Direção: Ridley Scott. Produção: Intérpretes: Susan Sarandon; Geena Davis; Harvey Keitel; Michael Madsen e outros. Roteiro: Callie Khouri. Utah: Pathé Entertainment; Percy Main; Star Partners III Ltd., 1991.

THE VIOLENCE Project. Saint Paul, Minnesota, c2020. Disponível em: <<https://www.theviolenceproject.org>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

TORRES, Justin. *We the animals*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2011.

_____. The sordid necessity of living for others. *The New Yorker*, New York, 5 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/news/essay/the-sordid-necessity-of-living-for-others>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

_____. Justin Torres Interview. Entrevista concedida a Jennifer de Leon. *Granta*. The Online Edition. Londres, nov. 2011. Disponível em: <<https://granta.com/interview-justin-torres/>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

WILDE, Oscar. The soul of man under socialism. *Fortnightly Review*. Londres, v. 49, n. 290, p. 292-319, fev. 1891. Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/The_Fortnightly_Review/Volume_49/The_Soul_of_Man_Under_Socialism>. Acesso em: 18 mai. 2021.

WYPIJEWSKI, JoAnn. A boy's life. *Harper's Magazine*, Nova Iorque, v. 299, n. 1792, p. 61-74, 1999.

ZANINI, Claudio V. "It hurts 'cause you're in my world now, bitch": gothic features in the 1984 and 2010 versions of *A nightmare on Elm street*. *Ilha do desterro: a journal of language and literature*, Florianópolis, SC. v. 72, n. 1, p. [199]-211, 2019.