



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**ANTONIO CARLOS BATISTA DA SILVA NETO**

**EXPANSÕES ESTÉTICAS: GÊNERO E SEXUALIDADES  
EM “LA PARTE DE LOS CRÍMENES”, DE ROBERTO BOLAÑO,  
E *DIECISIETE*, DE EDUARDO RAWDRÍGUEZ**

**CAMPINA GRANDE  
2021**

ANTONIO CARLOS BATISTA DA SILVA NETO

**EXPANSÕES ESTÉTICAS: GÊNERO E SEXUALIDADES  
EM “LA PARTE DE LOS CRÍMENES”, DE ROBERTO BOLAÑO,  
E *DIECISIETE*, DE EDUARDO RAWDRÍGUEZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais.

Área de concentração: Literatura e Estudos Culturais.

**Orientador:** Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves

**CAMPINA GRANDE  
2021**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586e Silva Neto, Antonio Carlos Batista da.  
Expansões estéticas [manuscrito] : gênero e sexualidades em "La parte de los crímenes", de Roberto Bolaño, e Diecisiete, de Eduardo Rawdríguez / Antonio Carlos Batista da Silva Neto. - 2021.  
167 p. : il. colorido.

Digitado.  
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2021.  
"Orientação : Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves , Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Narrativa. 2. Fotografia. 3. Gênero. 4. Sexualidade. I.  
Título

21. ed. CDD 801.95

ANTONIO CARLOS BATISTA DA SILVA NETO

**EXPANSÕES ESTÉTICAS: GÊNERO E SEXUALIDADES  
EM “LA PARTE DE LOS CRÍMENES”, DE ROBERTO BOLAÑO,  
E *DIECISIETE*, DE EDUARDO RAWDRÍGUEZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais.

Área de concentração: Literatura e Estudos Culturais.

Aprovado em: 26/07/2021.

**BANCA EXAMINADORA**



---

Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



---

Profa. Dra. Renata Farias de Felipe  
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)



---

Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Dedico à memória de minha tia Enuce e  
minha avó Adalgiza.

## AGRADECIMENTOS

A escrita, para alguns, surge como subterfúgio do cotidiano, lugar de fantasia. Para outros, surge como retrato social-pessoal, local de denúncia ou, até mesmo, de confissão. Por sua vez, para mim, a escrita sempre foi um espaço de catarse. Uma espécie de catarse que nos purifica, como fala Aristóteles.

Escrever em tempos pandêmicos e em um Brasil desgovernado tornou-se uma tarefa difícil e extremamente aprisionadora. Na necessidade (ou talvez na obrigação) em que se apresentava a escrita, ecoaram em minha cabeça as palavras de Conceição Evaristo, em *Olhos D'Água*: "Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia. 'Escrever é uma maneira de sangrar'. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito..." (EVARISTO, 2016, p. 109). Ainda que o contexto pelo qual tal discurso proferido seja completamente diferente do recente, estas palavras não saíram da minha cabeça e me fizeram acreditar que para além de subterfúgio, catarse, ou qualquer outro adjetivo que se caiba, escrever é uma tarefa árdua e de muito sangrar. Por isto, a gratidão por finalizar esta etapa é inevitável e aqui agradeço àqueles que tornaram este caminho menos tortuoso.

À minha mãe, minha maior leitora e incentivadora. A pessoa que mais me deu força no início desta jornada, que aguentou meus surtos e choros (afinal, o surto e o choro são livres), e que, enquanto morava em Campina Grande vivendo a larga e cansativa tripla jornada de estudar, trabalhar e ser dono de casa, sempre esteve disposta a enfrentar 4h de viagem para passar um final de semana comigo. Minha eterna gratidão e amor!

À Tatiane Fernandes, o grande e mais precioso presente que o mestrado me trouxe. Minha primeira parceira de trabalhos, minha primeira leitora. Tati, obrigado por sempre estar disposta a ouvir-me, aconselhar-me e, principalmente, dar-me forças. Nossa amizade construiu-se através da troca – e esta troca é linda. Te quero para todo siempre, bê.

À Janaína Diniz, a maravilhosa surpresa que o mestrado me deu. Imaginava que já tinha encontrado minha parceira (a Tatiane), mas a vida agraciou-me com sua chegada repentina e transformou meu duo em um trio. Jana, muito obrigado por seus conselhos e suas palavras assertivas, pelos debates que você sempre gera e,

principalmente, pela força que me foi dada durante esses dois anos de amizade. Te amo, Jana linda!

Ao Rickison Cristiano, meu grande amigo “do Espanhol” e da vida, aquele que desde a graduação está do meu lado incentivando-me, levantando-me e dividindo comigo os sucessos e as adversidades da academia. Amigo, não tem nada que eu escreva aqui que seja novidade para você e que acrescente algo em tudo que já vivemos juntos, durante esses quase 8 anos de amizade e companheirismo. Gratidão por tudo, amo você.

À Bruna Stefania, amiga querida “do Português” e da vida, pela força e companheirismo da graduação até o mestrado. Crescer ao teu lado foi e continua sendo lindo. Te amo!

À Emanuely Karine e à Thais Verçosa, minhas grandes amigas e parceiras de vida. Mesmo de fora da academia, ambas conseguiram ajudar-me, levantar-me e incentivar-me a continuar persistindo no meu sonho. Eu AMO vocês e me sinto extremamente feliz e grato por tê-las em minha vida. Obrigado por tudo e gratidão.

Ao Vitor Estevam e ao Bruno Souto, primo e amigo, respectivamente. Obrigado pela força depositada em mim e, principalmente, pelos momentos de risadas que foram extremamente importantes e tornaram a jornada do mestrado mais leve.

Aos Professores José Veranildo e Anselmo Alós, pela força nos momentos iniciais, quando o mestrado se apresentava ainda como um sonho distante, e, principalmente, pelo apoio durante a construção do projeto, no processo seletivo e no decorrer desta jornada.

À Fátima de Holanda, amiga da família e responsável pela leitura e revisão deste estudo, sem sua disponibilidade e ajuda a finalização deste trabalho não teria o mesmo resultado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – PPGLI/UEPB e a todos docentes e discentes que direta ou indiretamente colaboraram para a produção deste trabalho. Agradeço, especialmente, à Telma Cardoso, por todo carinho, empenho e atenção dada durante todo o processo.

Aos Professores André Gomes e Antonio de Pádua, que estiveram presentes na qualificação deste trabalho e que tornaram aquele momento mais leve e mágico. Da qualificação levo a delícia de escutar que, mesmo abordando temáticas tão

problemáticas e profundas como homicídio de mulheres e homofobia social e estatal, havia sido um prazer ler meu texto. Levo também o prazer em ouvir que minha escrita, criticada e colocada como não acadêmica na graduação, meu estilo fluido, sensível e quase pessoal foi capaz de provocar e sacudi-los.

Ao Professor Wanderlan da Silva Alves, meu orientador. Obrigado pelos inúmeros ensinamentos, pelos puxões de orelha e, sobretudo, por extrair o máximo de mim, o que elevou meu estudo a um patamar muito além do imaginado e do que tinha no momento inicial desta jornada.

À banca examinadora, composta pelo Prof. Antonio de Pádua e pela Profª Renata Farias de Felipe, por aceitar dialogar e avaliar meu trabalho.

Ao Eduardo Rawdríguez, fotógrafo responsável pela obra *Diecisiete*, por toda abertura, sinceridade e disponibilidade em dialogar comigo, através das redes sociais, a respeito de seu projeto artístico. Principalmente, após compreender todo o caráter memorialista que o ensaio traz consigo e o quão doloroso pode ter sido reviver esse passado. ¡Muchísimas gracias por todo!

Por fim, destaco que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



“A fotografia é uma espécie de promessa de que o acontecimento vai continuar; na verdade, ela é exatamente essa continuação, que produz um equívoco no nível de temporalidade do acontecimento. Essas ações aconteceram? Continuam acontecendo? A fotografia dará continuidade ao acontecimento no futuro?” (BUTLER, “Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag”, 2015, p. 127).

“Si todo es discurso, ¿qué pasa con el cuerpo? Si todo es un texto, ¿qué decir de la violencia y el daño corporal? [...] ¿hay alguna materia que importa?” (BUTLER, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, 2002, p. 54).

## RESUMO

A partir da noção de “campo ampliado” (KRAUSS, 2008), esta dissertação analisa *narrativas fotográficas* e a problematização das violências sofridas por mulheres e por homens gays em “La parte de los crímenes” (2004), quarta parte do romance *2666* do escritor Roberto Bolaño, e *Diecisiete* (2009-2010), projeto fotográfico do cubano Eduardo Rawdríguez. Por meio de uma leitura de procedimentos literário-fotográficos em contatos e contágios, questiona-se o caráter supostamente representacional da fotografia no texto literário e analisam-se os procedimentos estéticos e os transbordamentos do fotográfico para o literário, e vice-versa, nessas escrituras, com base em Freund (1976), Sontag (1983), Brizuela (2014) e Butler (2015). Em seguida, apresenta-se a noção de sexualidade como uma questão central para a leitura crítica do *corpus* e, sobretudo, para o debate em torno do gênero e suas expressões na narrativa e no álbum fotográfico. Para isso, investiga-se como a noção de *biopolítica* (FOUCAULT, 1988) se configura, da modernidade até a contemporaneidade, no exercício do controle das sexualidades e dos corpos na sociedade capitalista e neoliberal. Por fim, promove-se um debate acerca de políticas e práticas censoras de subjetividades, entre elas a *aniquilação* (CANDIA CÁCERES, 2010) e *abjeção* dos corpos (BUTLER, 2000, 2002; GIORGI, 2014), nos trabalhos de Bolaño e Rawdríguez, uma vez que ambos exploram, em sua singularidade, a problemática sobre subjetividades, violência e poder no contexto latino-americano das últimas décadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa; Fotografia; Roberto Bolaño; Eduardo Rawdríguez; Gênero; Sexualidade.

## ABSTRACT

Based upon the notion of “expanded field” (KRAUSS, 2008), this dissertation analyzes *photographic narratives* and the problematization of the violences suffered by women and gay men in “La parte de los crímenes” (2004), the fourth part of the novel *2666*, by the writer Roberto Bolaño, and *Diecisiete* (2009-2010), a photographic project by the Cuban Eduardo Rawdríguez. Through a reading of literary-photographic procedures in contacts and contagions, the supposedly representational character of photography in literary texts is questioned and the aesthetic procedures and spillovers from the photographic to the literary, and vice versa, in these writings are analyzed, based on Freund (1976), Sontag (1983), Brizuela (2014) and Butler (2015). Thereafter, the notion of sexuality is presented as a central issue for the critical reading of the *corpus* and, above all, for the debate around gender and its expressions in the narrative and in the photographic album. In order to do so, it investigates how the notion of *biopolitics* (FOUCAULT, 1988) is configured, from modernity to contemporaneity, in the exercise of control of sexualities and bodies in the capitalist and neoliberal society. At last, a debate is promoted around policies and practices that censor subjectivities, including *annihilation* (CANDIA CÁCERES, 2010) and *abjection* of bodies (BUTLER, 2000, 2002; GIORGI, 2014), in the works of Bolaño and Rawdríguez, seeing that both explore, in their own singularities, the issues of subjectivities, violence and power in the Latin American context of the last decades.

**KEYWORDS:** Narrative; Photography; Roberto Bolaño; Eduardo Rawdríguez; Gender; Sexuality.

## RESUMEN

A partir de la noción de “campo expansivo” (KRAUSS, 2008), esta tesis de maestría analiza *narrativas fotográficas* y la problematización de las violencias sufridas por mujeres y hombres gays potenciadas en “La parte de los crímenes” (2004), cuarta parte de la novela *2666* del escritor Roberto Bolaño, y *Diecisiete* (2009-2010), proyecto fotográfico del cubano Eduardo Rawdríguez. A través de los procedimientos literario-fotográficos en contacto y sus contagios, se cuestiona el aspecto comúnmente representativo de la fotografía en el texto literario y se analiza el recurso a procedimientos estéticos y los desbordes de lo fotográfico hacia lo literario, y viceversa, en estas escrituras, desde los presupuestos de Freund (1976), Sontag (1983), Brizuela (2014) y Butler (2015). Luego, se presenta la noción de sexualidad en tanto cuestión central para la lectura crítica del *corpus* y, especialmente, en el debate sobre género y sus expresiones en la narrativa y en el álbum fotográfico. Para ello se investiga cómo la noción de *biopolítica* (FOUCAULT, 1988) se presenta, de la modernidad a la contemporaneidad, en el ejercicio del control de las sexualidades y de los cuerpos en la sociedad capitalista y neoliberal. Por fin, se discuten las políticas y prácticas que censuran a las subjetividades, entre las cuales están la *aniquilación* (CANDIA CÁCERES, 2010) y la *abyección* (BUTLER, 2000, 2002; GIORGI, 2014), en las narrativas de Bolaño y Rawdríguez, puesto que en ambas se presentan problemáticas sobre subjetividades, violencia y poder en el contexto latinoamericano de las últimas décadas.

**PALABRAS-CLAVE:** Narrativa; Fotografía; Roberto Bolaño; Eduardo Rawdríguez; Género; Sexualidad.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – <i>Beatrice</i> (1866) .....	22
Ilustração 2 – <i>English Blossoms</i> (1873) .....	22
Ilustração 3 – <i>Pueblo con tanque</i> (1962) .....	51
Ilustração 4 – Do projeto do <i>Maleconeros</i> (1999) .....	52
Ilustração 5 – <i>Made in Cuba</i> (1990 - 2009) .....	53
Ilustração 6 – <i>TV PLAY</i> (2004) .....	54
Ilustração 7 – <i>Surco</i> (2012) .....	55
Ilustração 8 – Série <i>Tres coronas</i> (2002) .....	55
Ilustração 9 – Série <i>Diecisiete</i> (2009-2010) .....	58
Ilustração 10 – “Diecisiete” .....	60
Ilustração 11 – <i>L'Homme penché</i> (1886) .....	61
Ilustração 12 – <i>Melancolia I</i> (1514) .....	61
Ilustração 13 – “Descubrimiento” .....	63
Ilustração 14 – “Ser feliz contigo mismo*” .....	66
Ilustração 15 – “Autodescubrimiento*” .....	68
Ilustração 16 – <i>Joe</i> (1978) .....	70
Ilustração 17 – <i>Brian Ridley and Lyle Hector</i> (1979) .....	70
Ilustração 18 – “Más uno” .....	102
Ilustração 19 – Recortes de “Más uno” .....	106
Ilustração 20 – “Defendernos*” .....	107
Ilustração 21 – “Vulnerabilidad*” .....	109
Ilustração 22 – Charles Guyette .....	111
Ilustração 23 – Tom of Finland .....	111
Ilustração 24 – “Eres seropositivo*” .....	136
Ilustração 25 – “Prejuicios inmorales” .....	142
Ilustração 26 – “Adoración” .....	147
Ilustração 27 – “Cine y SIDA*” .....	151

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	13
2	LITERATURA E FOTOGRAFIA: NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS .....	20
2.1	Narrar fotograficamente: “La parte de los crímenes” .....	33
2.2	Fotografias que contam histórias: <i>Diecisiete</i> .....	50
3	SEXUALIDADE(S) EM DISCURSO .....	73
3.1	Sexualidades e corpos em “La parte de los crímenes” .....	85
3.2	Retrato de uma sexualidade periférica em <i>Diecisiete</i> .....	97
4	ESTÉTICAS DA ANIQUILAÇÃO, DA VIOLÊNCIA E DA MORTE .....	113
4.1	Aniquilação e morte em “La parte de los crímenes” .....	119
4.2	Figuração da homossexualidade em <i>Diecisiete</i> .....	132
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	154
	REFERÊNCIAS .....	158

## 1 INTRODUÇÃO

Torna-se perceptível desde a modernidade (com todos os seus ismos), um fluxo de projetos de arte que buscam extrapolar seus próprios limites e fazem com que a crítica procure ampliar e decifrar estes “novos” objetos artísticos. Entre eles, surge uma parcela de projetos literários e artísticos que se afetam e são afetados por outras linguagens e discursos e que, por sua vez, potencializam a incorporação da experiência contemporânea às práticas literárias, como afirma Garramuño (2009).

É então, a partir da articulação entre artes, que o *corpus* deste estudo tem como objetivo revelar mais que diálogos, os transbordamentos estéticos entre o texto literário e a fotografia, explorando o corpo como objeto narrativo/cênico cuja figuração acaba por denunciar as violências sofridas por mulheres e homens gays em contextos latino-americanos, no México e em Cuba, respectivamente. Deste modo, composto por duas escrituras recentes, uma literária, “La parte de los crímenes” (2004), e uma fotográfica, *Diecisiete* (2009-2010), o trabalho apresenta uma discussão acerca dos contatos entre literatura, fotografia e corpo. Para isso procura-se: i) apresentar as relações e limites dos contatos, contágios e transbordamentos estéticos entre literatura e a fotografia; ii) identificar as afecções projetadas/reveladas no corpo e no gênero de mulheres e de homens gays nas narrativas e fotografias analisadas; iii) analisar como a problemática do mal – como sinônimo de violência – se imiscui nos corpos apresentados, cuja potência “consiste em encenar esse desejo de justiça, ali mesmo onde até o mais simples direito falta” (DERRIDA, 2014, p. 25-26).

Um primeiro contato (e por que não contágio?) entre a fotografia com a literatura é visto em “La parte de los crímenes”, quarta parte do romance *2666*. Inicialmente pensado para ser cinco volumes, o romance é composto por “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes”, e “La parte de Archimboldi”, e apresenta em suas cinco seções o diálogo entre literatura e violência recorrente na produção literária de Roberto Bolaño, e que conjuntamente com *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Nocturno de Chile* (2000), formam uma espécie de tetralogia do mal na obra do escritor.

Roberto Bolaño (1953-2003) nasce em 28 de abril de 1953, em Santiago do Chile, mas em 1968, com apenas 15 anos de idade, passa a residir na Cidade do México com toda sua família. Seu retorno ao Chile ocorre pouco antes do golpe contra Allende, em 1973, e após iniciar-se na militância política se liga a um grupo de trotskista e é preso pelos militares. Após sua soltura, tem uma volta relativamente rápida pelo México e decide ir viver na Europa. Lá, se instala em Costa Brava, na Espanha, se dedica à escrita e não volta mais ao seu país natal. Na iminência da morte, aguardando um transplante de fígado que nunca aconteceu, se lança na escrita terminal do monstruoso *2666*. O adjetivo monstruoso refere-se ao seu caráter descomunal, dado que em sua versão original o romance conta com um total de 1126 páginas e em sua versão brasileira com 856 páginas, e a perversa violência da qual ele trata, uma vez que em sua extensão, narra-se uma imensa quantidade de crimes de ódio, de guerra e de outros tipos também. Na nota à primeira edição, escrita por Ignacio Echevarría, amigo íntimo, crítico literário e editor de muitos romances do Bolaño, lê-se que “en una de sus abundantes notas relativas a *2666* Bolaño señala la existencia en la obra de un «centro oculto» que se escondería debajo de lo que cabe considerar, por así decirlo, su «centro físico»” (BOLAÑO, 2004a, p. 1123). Procede, então, que como centro físico se encontra “La parte de los crímenes” e como centro oculto de *2666* surge a cidade de Santa Teresa – ficcionalização de Ciudad Juárez<sup>1</sup>. A cidade interiorana e desértica, localizada na fronteira entre México e Estados Unidos, configura-se como uma espécie de epicentro do mal e se compõe como um cemitério abismal. Cemitério este sugerido em *Amuleto* (1999) e que justificaria o nome de seu romance posterior:

Y los seguí: los vi caminar a paso ligero por Bucareli hasta Reforma y luego los vi cruzar Reforma sin esperar la luz verde, ambos con el pelo largo y arremolinado porque a esa hora por Reforma corre el viento nocturno que le sobra a la noche, la avenida Reforma se transforma en un tubo transparente, en un pulmón de forma cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad, y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más

---

<sup>1</sup> Em uma entrevista dada para a Playboy Magazine, e reimpressa no livro *Entre paréntesis* (BOLAÑO, 2004b, p. 339), Bolaño responde a pergunta “¿Cómo es el infierno?” feita por Mónica Maristain: “Como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos”. Não à toa, o escritor traz como epígrafe do seu livro a fala de Baudelaire “oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento” – oásis este já citado em *Literatura + Enfermedad = Enfermedad*, ao dizer que: “Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror.” (BOLAÑO, 2003, p. 68).



deprisa que antes, la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino **a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo** (BOLAÑO, 1999, p. 76-77, grifo nosso).

Entre o emaranhado de narrativas presentes na quarta parte de 2666, apresenta-se mais de uma centena de homicídios de mulheres ocorridos na cidade de Santa Teresa, entre 1993 e 1997, a investigação particular do jornalista Sergio González, a prisão de possíveis suspeitos e, sobretudo, a negligência do Estado. Através da apresentação detalhada e fria dos crimes brutais, da ineficiência dos procedimentos policiais, e do descarte dos corpos, decorrente da não identificação de muitos cadáveres e do arquivamento dos processos por parte do Estado, descortina-se a violência sofrida pelas mulheres mortas.

Por sua vez, o outro contato entre os escritos (poéticos e jornalísticos) e a fotografia é revelado em *Diecisiete*, projeto de Eduardo Rodríguez Sardiñas, também conhecido pelo nome artístico Eduardo Rawdríguez. A relação entre linguagem e fotografia surge para o artista cubano de forma bastante orgânica e natural. Graduado em Língua Inglesa pela Universidad de La Habana, Rawdríguez se aproxima da fotografia através da Fototeca de Cuba, e logo inicia uma oficina organizada pelo fotógrafo e estudioso Rufino Del Valle. Com desejo de experimentar, gradua-se na Academia de Arte y Fotografía Cabrales del Valle, uma das escolas que promovem o ensino da fotografia como ofício na ilha. Atualmente dedica-se à fotografia de moda e publicidade, mas entre seus quatro projetos fotográficos individuais destaca-se os de nus masculinos: *Diecisiete*, projeto ganhador da bolsa de Creación Fotográfica Raúl Corrales, no ano de 2017, e o mais recente projeto pessoal *The Dark Room*, ou *El cuarto oscuro* (2019). Nas poucas entrevistas concedidas, quando questionado a respeito de por que trabalhar com o nu masculino, o fotógrafo cubano é categórico: “Mi cámara es solo un medio para generar múltiples relatos a partir de cada uno de los objetivos que frente a esta se encuentran en el transcurso de mi carrera” (HERNÁNDEZ, 2017) e “hago este tipo de fotografía porque me gusta el cuerpo, todos mis desnudos son masculinos porque con este encuentro la forma más eficiente para expresarme [...]” (VALDÉS, 2015, p. 59).

Idealizado entre 2009-2010, *Diecisiete* é criado 17 anos após o falecimento de seu irmão, diagnosticado como uma pessoa que viveu com o HIV. A partir desta experiência pessoal sobre a qual o fotógrafo decide não falar muito e tampouco fazer publicidade<sup>2</sup>, o projeto se compõe, inicialmente, por dezessete fotografias em preto e branco, em um formato de 60 cm x 80 cm, e tem como local para sua primeira exposição o Primer Seminario Internacional para la Prevención de VIH en HSH (homens que fazem sexo com homens)<sup>3</sup>, organizado pelo projeto HSH-Cuba del Centro Nacional de Prevención de ITS/VIH/SIDA. As fotografias dos corpos masculinos nus procuram tematizar a homossexualidade, o HIV e a AIDS em Cuba, e os tomam como ponto de partida para refletir sobre os preconceitos a respeito desta população; e denunciar a violência psicológica sofrida pelos seus corpos homossexuais e o estigma que recaem sobre os sujeitos que se relacionam afetiva-sexualmente com outros do mesmo sexo<sup>4</sup>.

Lidos juntos, esses trabalhos de Bolaño e de Rawdríguez apresentam certo paralelismo entre as violências de gênero e sexualidades, além da potencialização do contágio dos procedimentos literários na fotografia e fotográficos na narrativa. Deste modo, a escolha por ambas as escrituras como nosso *corpus* justifica-se porque nelas se vislumbra uma problematização das violências sofridas pelas mulheres e pelos homens gays, respectivamente, que, tematizados em suas linguagens, tornam-se expressão narrativa e artística.

Estruturalmente, esta dissertação organiza-se em três capítulos. O primeiro capítulo, *Literatura e Fotografia: Narrativas Fotográficas*, propõe-se a: i) situar as relações entre o surgimento da fotografia e as mudanças na experiência da vida social na modernidade; ii) discutir a respeito do fotográfico, sua inserção e transbordamento na literatura como documento, representação e linguagem; iii)

---

<sup>2</sup> “no hablé mucho sobre esto y no suelo hacerlo, no hice publicidad de esto, siempre busqué la forma de darle un enfoque diferente y llevar la atención por otro lado” (RAWDRÍGUEZ, 2020, Informação fornecida pelo próprio artista em uma entrevista realizada remotamente, no dia 13 de maio de 2020).

<sup>3</sup> O termo HSH é usado para definir homens que fazem sexo com outros homens, mas que não são considerados ou não se consideram homossexuais. Em sua maioria, são homens que se identificam como heterossexuais e/ ou bissexuais e que ocasionalmente transam com outros homens sem envolvimento afetivo desenvolvendo sexualmente o papel de ativo, como exemplo: os profissionais do sexo, atores de filmes pornográficos.

<sup>4</sup> Álvarez (2003) e Tejo Veloso (2018) denunciam este estigma ao salientarem que para sociedade cubana o exercício do papel sexual como passivo é exclusivo da orientação homossexual. Deste modo, a distinção entre “HSH – homens que fazem sexo com outros homens” e “homens que se relacionam afetiva-sexualmente com outros homens” torna-se operativa dada sua abordagem teórica e tem como objetivo pontuar estas diferenças e apresentar os limites que foram impostos no contexto estudado.

analisar os contatos e contágios entre literatura e fotografia e seus desdobramentos dentro do *corpus*; e iv) ler como o transbordamento dos procedimentos estéticos expande o alcance das próprias narrativas de “La parte de los crímenes” e *Diecisiete*. Além disto, neste primeiro momento, problematiza-se o aspecto documental e/ou representacional da fotografia no texto literário sobre a percepção que se tem da fotografia como documento social e/ou evidência do real, respectivamente. Todavia, partindo da concepção de uma linguagem fotográfica, apresentada por Brizuela (2014), e ancorando-se na noção de “campo ampliado”, de Rosalind Krauss (2008), revisitado por Garramuño (2009), realiza-se nele uma leitura do literário por meio de seus transbordamentos com outras artes, especificamente com a fotografia. Deste modo, estuda-se a relação entre literatura e fotografia como constitutiva de uma narrativa que expressa tanto o fotográfico na literatura quanto o narrativo na fotografia. Para isso, nossas leituras perpassam estudos da estética e arte modernas e contemporâneas, como as noções de fotografia e reprodutibilidade técnica de Benjamin (1987) e as relações entre fotografia, circulação e mobilidade na modernidade de Gunning (2004), até a inserção de procedimentos estéticos fotográficos no literário, e vice-versa, a partir dos estudos sobre a construção narrativa da fotografia com Freund (1976) e Sontag (1983) e da análise desta construção na fotografia de guerra proposta por Butler (2015).

O segundo capítulo, *Sexualidade(s) em Discurso*, localizado como centro físico e discursivo de vinculação entre os demais capítulos, se propõe a discutir as relações entre o literário, o fotográfico e o corpo violentado. Nele, coloca-se a noção de sexualidade e gênero como uma questão central para realizar uma leitura crítica do *corpus* e, sempre que necessário, retomam-se pontualmente discussões a respeito do corpo e suas possíveis vinculações com a sexualidade e o gênero. Este capítulo toma como base o apresentado por Foucault, nos três volumes de *História da sexualidade*, mas não somente nestas obras, para: i) discutir teoricamente as relações entre poder, gênero e sexualidade; ii) debater a respeito da marginalização e controle das sexualidades femininas e de homens gays apresentadas no relato de Bolaño e no álbum de Rawdríguez; iii) ler, no objeto de estudo, os modos de percepção ligados à experiência estética e artística, e precisamente, a respeito das práticas que constituem a figuração de corpos violentados no âmbito social-político e

artístico. Além disto, entre as outras escolhas teóricas que nos permitem ler a problematização da violência de gênero e no corpo no texto de Bolaño ou na fotografia de Rawdríguez, destacam-se os estudos de Beauvoir (2016) e Butler (2003) sobre *mulheridades*; Silveira e Furlan (2003) e Mendes (2006) a respeito das relações histórico-sociais que atravessam as sexualidades e as identidades; Butler (2002) com sua noção de performativa de gênero; e Louro (2004) no que se refere à teoria *queer* e os olhares não heterocentrados para as sexualidades e as identidades; e, sobretudo, as críticas às políticas de exclusão e de delito de Ludmer (1999), à degradação das mulheres no trabalho de Federici (2017), e ao neoliberalismo como ordem social e modo de sociabilidade e de *dessubjetivação* do sujeito de Castiano (2018), a partir da noção de *biopolítica* de Foucault (1988).

O terceiro capítulo apresentado nesta pesquisa, intitulado *Estéticas da Aniquilação, da Violência e da Morte*, dedica-se a: i) discorrer sobre (algumas) políticas e práticas aniquiladoras de subjetividades e os corpos de mulheres e homens gays, que emergem no relato de Bolaño e nas fotografias de Rawdríguez; ii) desenvolver um debate acerca da aniquilação, silenciamento e *abjeção* desses sujeitos no *corpus*; iii) ler a violência física e simbólica nos corpos de mulheres mortas na cidade de Santa Teresa, em “La parte de los crímenes”; iv) ler o estigma e a violência ligados à homossexualidade, ao HIV e à AIDS em Cuba, nas 11 fotografias que compõem a série fotográfica *Diecisiete*. Neste capítulo, toma-se como base o postulado de Jacques Derrida (2014) ao apontar para a configuração da literatura como uma potência e uma deriva que permite que se relate qualquer assunto sem compromisso prévio e necessariamente político, ético ou jurídico, na qual o mal absoluto não somente é imaginado, mas também é constantemente dilacerado. Deste modo, percebe-se que a licença para matar determinados sujeitos apresenta-se em nossas sociedades desde os períodos coloniais e que com o avanço do capitalismo instrumentos políticos intensificam condições para que determinados sujeitos vivam ou morram. Diante disto, o corpo é objeto de violência e sua aniquilação, seu silenciamento e sua *abjeção* passam a ser lidos, em nosso *corpus*, como expressão da *necropolítica*, na qual “sua indiferença aos sinais objetivos de crueldade” (MBEMBE, 2017, p. 65) demonstra determinadas condições para viver ou para morrer. Para isso, nossas leituras perpassam um debate acerca da existência de uma *estética da aniquilação*, tal como formulada por Candia

Cáceres (2010), da *abjeção* a partir da noção de corpos que importam, de Butler (2000, 2002), da ampliação do conceito de *biopolítica*, de Foucault (1988), para a *necropolítica* de Mbembe (2016, 2017), e das análises das múltiplas violências em “La parte de los crímenes” e *Diecisiete*.

Deste modo, os textos teórico-críticos e as noções apresentadas aqui, de modo sucinto, fornecem um parâmetro inicial a respeito dos transbordamentos estéticos entre a literatura e a fotografia e indicam que nossa leitura se constrói a partir do recorte dos fragmentos literários ou das imagens e da singularidade estética e suas relações de *afecção*. Além disso, através da percepção destes elementos estéticos em contatos no *corpus*, se investiga como as questões que envolvem o gênero e a sexualidade se apresentam na narrativa e na fotografia, e como a arte das últimas décadas encontra um espaço para realizar uma crítica a estas formas de poder que fazem da *necropolítica* e da figuração abjeta destes sujeitos uma prática cotidiana.

## 2 LITERATURA E FOTOGRAFIA: NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS

Penso na fotografia como um alfabeto infinito de imagens que cria uma linguagem visual do mundo (ALMINO, 2008, p. 22).

O corpo nobre retratado sobre uma tela branca nas pinturas a óleo adquiriu, em seu sentido primário e mimético, significado de representação das identidades únicas e coletivas. Como gênero da pintura, o retrato nasceu no século XIV, e nos anos finais do século XVIII, diante da consolidação da burguesia como poder político, passou a figurar um rosto menos nobre e suntuoso: o da burguesia em ascendência.

O crescimento do capitalismo e o avanço da reprodutibilidade técnica modificaram a experiência da vida social na modernidade e acabaram por gerar novas técnicas de produção e circulação (GUNNING, 2004). Como resultado, houve o surgimento de novas tecnologias de meios de transportes e comunicação, o crescimento do tráfego urbano, e a distribuição das mercadorias em massa, estes dois últimos encabeçados pela estrada de ferro e a indústria ferroviária. Por sua vez, inventada também no século XIX, a fotografia surge como meio de expressão de uma sociedade em crescimento tecnológico e, devido a sua técnica, como instrumento de reprodução do “real” (BENJAMIN, 1987). Capaz de reproduzir com certa fidelidade e imparcialidade a vida social, a fotografia adquire o caráter de documento social (FREUND, 1976; SONTAG, 1983), e o corpo assume uma nova configuração, “torna-se uma imagem transportável e totalmente adaptável aos sistemas de circulação e mobilidade que a modernidade exigia” (GUNNING, 2004, p. 37).

Com o domínio público da invenção da fotografia, proposto em 15 de junho de 1839, na França, seu desenvolvimento técnico em expansão e dentro da nova lógica de circulação, a comercialização das fotografias transformou noções de espaço e tempo. Deste modo,

imagens da Esfinge ou da Muralha da China poderiam, assim, ser vistas por meio de um estereoscópio<sup>5</sup> em parlatórios de classe média, enviadas por

---

<sup>5</sup> Instrumento parecido com óculos, que serve para dar a sensação de profundidade a partir de um par de fotografias ou imagens que correspondem à visão dos olhos esquerdo e direito, o que resulta em uma imagem tridimensional.

correio internacional como cartões postais e projetadas em paredes e telas como lanternas mágicas em escolas e igrejas em todo o mundo ocidental. (GUNNING, 2004, p. 36).

Em termos benjaminianos, este processo de comercialização e reprodutibilidade técnica do fotográfico configura-se como seu próprio declínio e decadência da aura artística – conceituada pelo autor como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais” (BENJAMIN, 1987, p. 101). Entretanto, o apogeu da aura para fotografia ocorre em sua fase pré-industrial, entre 1839-1875, com o surgimento da câmera obscura, do uso do daguerreótipo<sup>6</sup> e do predomínio do retrato fotográfico. Fruto da interação entre o corpo fotografado e a técnica ainda primitiva<sup>7</sup>, surgiu, repleta de valor mágico, uma única peça que fazia analogia com a imagem sacra e que devido às limitações de procedimentos (maior tempo de exposição das placas à luz) “o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava” (BENJAMIN, 1987, p. 95) – como exemplo temos as fotografias 1 e 2 de Julia Margaret Cameron, fotógrafa inglesa de origem aristocrática que dedicou-se ao retrato fotográfico, citada por Benjamin no ensaio *Pequena História da Fotografia*.

---

<sup>6</sup> “No caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara e vários pesquisadores trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da câmera obscura, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo” (BENJAMIN, 1987, p. 91). Resultado das pesquisas desenvolvidas pelos franceses Nicéphore Niépce, a quem se atribui a primeira fotografia da história em 1826 a partir do processo de heliografia, e Louis Jacques Mandé Daguerre, o daguerreótipo é criado em 1839 e se resumia em uma única imagem, gravada em uma placa metálica, sem possibilidade de cópia.

<sup>7</sup> “Os clichês de Daguerre eram placas de prata, iodadas e expostas na câmera obscura; elas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza-pálida” (BENJAMIN, 1987, p. 93)

Ilustração 1 – *Beatrice* (1866)

Fonte: The Metropolitan Museum<sup>8</sup>

Ilustração 2 – *English Blossoms* (1873)

Fonte: The Metropolitan Museum<sup>9</sup>

Ainda no que se refere à fase de declínio, ou decadência para usar os termos Benjaminianos da fotografia, ocorrida entre os anos de 1875-1890, caracterizada pela invenção do negativo, da cópia de papel, das câmeras leves e do aperfeiçoamento dos aparelhos óticos, é com o surgimento dos cartões de visita que se verifica o primeiro sinal de comercialização e industrialização da fotografia e a massificação de profissionais que visam muito mais o lucro do que o caráter artístico, intensificando, deste modo, o declínio da aura:

A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente. [...] Foi nessa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos. Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em *consoles* ou *guéridons*, na sala de visitas – grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas: o tio Alexandre e a tia Rika, Gertrudes quando pequena, papai no primeiro semestre da Faculdade [...] (BENJAMIN, 1987, p. 97).

<sup>8</sup>Disponível em:

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271522?searchField=All&sortBy=Relevance&mp;who=Cameron%2c+Julia+Margaret%24Julia+Margaret+Cameron&ft=\\*&offset=20&rpp=20&pos=23](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271522?searchField=All&sortBy=Relevance&mp;who=Cameron%2c+Julia+Margaret%24Julia+Margaret+Cameron&ft=*&offset=20&rpp=20&pos=23). Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>9</sup> Disponível em:

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266259?searchField=All&sortBy=Relevance&mp;who=Cameron%2c+Julia+Margaret%24Julia+Margaret+Cameron&ft=\\*&offset=20&rpp=20&pos=32](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266259?searchField=All&sortBy=Relevance&mp;who=Cameron%2c+Julia+Margaret%24Julia+Margaret+Cameron&ft=*&offset=20&rpp=20&pos=32). Acesso em: 31 mar. 2021.



Este mesmo percurso é apontado por Freund (1976) ao colocar que, conjuntamente, ao anseio da burguesia em tornar sua imagem objeto de culto estético e de projetá-la na vida pública e privada, o retrato fotográfico permitiu manifestar sua ascensão social, com um preço dez vezes menor que o retrato em miniatura<sup>10</sup>, e promoveu a dessacralização da imagem com a reprodução em múltiplas cópias por meio do negativo. Isto posto, relacionamos a noção de dessacralização da identidade única não ao corpo, mas ao objeto fotografado e sua aura artística, já que todo o caráter sagrado da fotografia surge da ideia de reprodução realista de sua imagem e semelhança<sup>11</sup>. Por outro lado, revelada pelo inconsciente óptico, já que “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 1987, p. 94), a noção da aura como sacralização da imagem e *continuum* da memória<sup>12</sup> só foi revitalizada com as fotografias parisienses do Atget, em meados do século XIX e o início do XX.

Em contrapartida ao caráter estético que admitia uma aura artística, a fotografia começa a ser vista como produto da tecnologia moderna e figuraria como paradoxo da experiência e do capitalismo moderno por conter “uma tensão entre as forças que desfazem formas mais antigas de estabilidade para aumentar a facilidade e a rapidez de circulação e as forças que procuram controlar e tornar tal circulação previsível e, portanto, rentável” (GUNNING, 2004, p. 37-38). É então, com a comercialização, reprodução e circulação em massa da fotografia que as relações entre arte, visualidade e identidade começam a ser (re)construídas e os procedimentos técnicos fotográficos ganham uma função convencional em sistemas de poder que reconhecem suas múltiplas possibilidades de atuação, a exemplo temos a criminologia. A respeito disto, o Gunning pontua que as condições de

---

<sup>10</sup> Na época do surgimento do retrato em miniatura, o pintor retratista enfrentou a dupla tarefa de, por um lado, simular o estilo à moda cortês, através dos trajes, cenários e adereços; por outro, tornar o retrato acessível economicamente aos recursos burgueses.

<sup>11</sup> “O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 92)

<sup>12</sup> “O acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1987, p. 37) e “a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais” (BENJAMIN, 1987, p. 48). Nota-se também a questão da memória afetiva conjuntamente com o declínio da fotografia, na qual o *hic et nunc*, o aqui e agora, pode ser lido como o ato de se inspirar em determinado momento sem sua reprodução.

índice e a de ícone<sup>13</sup>, juntamente com sua natureza separável, ao fazer referência ao objeto ausente em tempo e espaço, tornaram a fotografia uma ferramenta para investigação policial. Consequentemente, em seu trabalho na criminologia, a fotografia aparecia como ferramenta de identificação de possíveis culpados e de preservação das evidências de seus atos criminosos capaz de “garantir uma identidade e de determinar culpa ou inocência” (GUNNING, 2004, p. 38) e, também, como forma de controle e regulação dos corpos ao criar um sistema de identificação instituído pelos departamentos policiais<sup>14</sup>. Entre eles, temos as *rogues' galleries*, coleções de fotografias com os retratos dos criminosos presos e foragidos.

Entre os sistemas de identificação policial, o criado pelo estatístico da polícia francesa Alphonse Bertillon era o mais completo e eficiente. Nele, Bertillon sistematiza o processo de fotografia policial ao padronizar desde a distância entre a câmera e o sujeito, até o tipo de lente, enquadramento, ângulos, expressão e postura que devem conter o retrato do criminoso. Posteriormente, surge a necessidade de tornar o sistema ainda mais eficiente e para isto houve a dependência da inclusão da fotografia em um arquivo com todas as informações sobre os sujeitos. Deste modo, enquanto a fotografia analógica necessitou ser digitalizada, “o corpo da pessoa apreendida passava por um processo pelo qual era transposto para uma série de sinais” (GUNNING, 2004, p. 51), como a largura da cabeça, comprimento do dedo médio, do pé, antebraço, dedo mínimo, orelha e altura, tal procedimento foi nomeado pelo Bertillon como sinalização e “o uso da fotografia policial nos séculos XIX e XX voltou-se basicamente para essa regulação do corpo por meio da observação minuciosa, fundada na classificação sistemática” (GUNNING, 2004, p. 53).

Se no âmbito da investigação forense moderna foi atribuída a fotografia o papel de controle de um sistema de identificação de culpados e de determinação do que ocorreu na cena do crime, algo mencionado por Gunning ao dizer que “ao ser

---

<sup>13</sup> Entendem-se as noções de índice e ícone de Gunning (2004) com base nas definições de Peirce citadas por Xavier (2005). Nelas, o índice seria “um signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de ter sido realmente afetado por este objeto” (PEIRCE, 1955, p. 102), ou seja, o índice como impressão/evidência física sobre o objeto que retrata. Já sua caracterização como ícone ocorreria quando a imagem denota aquilo que representa e que devido sua semelhança permitiria reconhecimento instantâneo.

<sup>14</sup> Gunning (2004) demonstra que logo após a invenção da fotografia surge a coleção dos retratos de criminosos, como as de Bruxelas, em 1843 e 1844, e de Birmingham, em 1850. Como também indica o uso da fotografia como evidência legal em 1854 em Lausanne, e a criação de um departamento oficial de serviço fotográfico em 1873 pela prefeitura.

captado pelo regime da fotografia, o criminoso tornou-se um *corpus delicti*, seu próprio corpo fornecendo evidência de sua culpa” e que “a câmera podia desempenhar um papel essencial como testemunha muda, embora irrefutável, de um crime” (GUNNING, 2004, p. 54), na contemporaneidade o processo de identificação criminológico passa por uma mudança paradigmática após ser encontrada, em 1985, na cidade de Embu das Artes, as ossadas do médico nazista Josef Mengele. Acerca deste caso, o crítico literário Thomas Keenan e o arquiteto Eyal Weizman sugerem, na obra *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics* (2012), que essa mudança afetou não somente o processamento de restos humanos e sua exposição como evidência nos fóruns, como acabou por criar um paradigma forense ao buscar a identificação não mais do criminoso, mas do esqueleto a partir de uma biografia dos ossos, uma vez que “as ossadas eram interpretadas como uma imagem da vida vivida, como se fosse uma superfície sensível maculada pela exposição à vida, assim como uma fotografia é resultado da exposição à luz rebatida sobre o objeto” (SCHØLLHAMMER, 2015, p. 49). Assim, através de procedimentos tecnológicos de representação em vídeos e exposição de fotografias, torna-se possível, no âmbito da investigação forense, criar uma espécie de “linguagem das coisas” e “um novo regime de visibilidade que se impõe com certa força política no convencimento do público” (SCHØLLHAMMER, 2015, p. 50).

A capacidade de capturar evidência de um crime ou de inocentar determinados corpos através do uso da fotografia é perceptível não somente na criminologia, mas também na construção do romance policial. Desta forma, e segundo Gunning (2004, p. 43), a forma da ficção policial estrutura-se em dois momentos: i) o “da possibilidade de explorar a perda dos sinais imediatos de identidade e lugar na sociedade”; e ii) a possibilidade de “restaurar e estabelecer a identidade e o *status* social”. O primeiro refere-se ao criminoso que, ao viver dentro do complexo sistema de circulação da modernidade, pode se utilizar de disfarces para dificultar sua identificação; já o segundo momento refere-se ao detetive, “cuja inteligência, conhecimento e perspicácia lhe permitem descobrir os pontos obscuros do sistema de circulação, desvendar crimes e restabelecer a ordem” (GUNNING, 2004, p. 39). Consoante com o indicado, Schøllhammer (2013) expõe que as já conhecidas técnicas forenses que permeiam o imaginário coletivo se apresentam como eixo central das e nas narrativas artísticas desde a modernidade, com a

presença da figura do detetive já mencionado por Gunning, e nas narrativas do e no presente. Entre seus argumentos, ratifica a posição estética em que se encontra o mal na literatura e nas artes, e, citando Vilém Flusser, recorre à etimologia para indicar a natureza relacional entre crítica e criminalidade<sup>15</sup>. Percebe-se, então, que através das premissas de identificação de corpos, e da atribuição da fotografia como testemunha, como “o agente não humano da verdade”<sup>16</sup> (GUNNING, 2004, p. 56), a fotografia criminal e a estética forense transbordam para o literário como elemento estrutural das narrativas ficcionais do gênero policial. Assim, “tanto no processo legal de identificação quanto em suas elaborações fantasiosas na ficção policial, o corpo reemerge como algo de que é possível se apoderar, e a fotografia fornece um meio para se apropriar da fisicidade de um fugitivo” (GUNNING, 2004, p. 38).

Além da presença (do que podemos chamar) de uma linguagem fotográfica criminal na estrutura do romance policial, o uso da fotografia na literatura dá-se, basicamente, por meio da inclusão destas em obras literárias, ou do préstimo de procedimentos técnicos fotográficos e da inclusão de suas características – “como **a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade** (passado-presente/o que foi - o agora), **o caráter documental**, sua função mnemônica, **o ser uma mensagem sem código**” (BRIZUELA, 2014, p. 31, grifo nosso). Ou seja, parafraseando Brizuela, livros com fotografias e livros (sem fotografias, mas) com uma linguagem fotográfica em sua sintaxe.

Segundo a autora, entre os livros com fotografias estariam títulos como:

*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *Perros héroes*, de Mario Bellatin; *El infarto del alma* e *Lumpérica*, de Diamela Eltit; *La nueva novela*, de Elena Poniatowska; *Versos de salón*, de Nicanor Parra; *Álbum de la sagrada familia puertorriqueña*, de Edgardo Rodríguez Juliá; *Donde*, de Eduardo Lalo; *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, *Capão pecado*, de Ferréz; *O mês da gripe* e *Minha mãe morrendo*, de Valêncio Xavier; *Nove noites*, de Bernardo Carvalho; *Junco* e *Minha fantasma*, de Nuno Ramos; *La foto del invernadero*, de Reina María Rodríguez; *Paranoia* de Roberto Piva; *Asfalto-inferno*, de Daniel González e Adriano González; ou *Exposition Park*, de Roberto Tejada. (BRIZUELA, 2014, p. 32).

<sup>15</sup> “O filósofo Vilém Flusser observou que as palavras ‘crítica’ e ‘criminalidade’ originam-se do grego ‘krinein’ e do latim ‘cernere’, que significa algo como ‘quebrar’ no sentido de ‘romper-se’ e ‘cometer um crime’. Olhar para o mundo como se olha para a cena de um crime é, portanto, uma atitude tipicamente moderna, uma atitude ‘crítica’, de distanciamento reflexivo e intervenção sempre medida por uma certa violência necessária”. (SCHØLLHAMMER, 2013, p.12)

<sup>16</sup> “Uma vez que o testemunho é tecnológico e não humano, sua evidência tem um crédito correspondentemente maior à verdade, uma vez que o ‘aparelho não pode mentir” (GUNNING, 2004, p. 56)

Embora seu objetivo seja indicar a produção latino-americana de meados do século XX até as primeiras décadas do século atual, é importante ressaltar que o surgimento de livros com fotografias não se deu em meados do século XX. No século XIX, precisamente em 1851, após retornar à França e sendo fruto de sua viagem pelo Oriente Médio com o escritor francês Gustave Flaubert, o também escritor e fotógrafo Maxime Du Camp compila 125 fotografias juntamente com seu relato de viagem e publica, em 1853, na *Revue de Paris* como folhetim, e no ano seguinte como o livro *Le Nil: Egypte et Nubie*.

É também no século XIX que temos o exemplo de livros com linguagem fotográfica. Diferentemente do Du Camp, o autor de *Madame Bovary* (1857), Gustave Flaubert, tem suas anotações da viagem publicadas postumamente em 1881, no livro categorizado como literatura de viagem: *Voyage en Égypte* (1881)<sup>17</sup>. Nele, Flaubert apresenta de maneira mnêmica os países visitados – Egito, Palestina, Síria, Grécia e outros – e percebe-se a descrição marcada pelo forte apelo visual, a organização de diferentes elementos no espaço, a representação de planos, os contornos, e a diversidade de cores. Referindo-se ao livro de Flaubert, Sontag indica que “a fotografia inaugurou um novo modelo de atividade autônoma – ao permitir que cada pessoa manifeste determinada sensibilidade singular e ávida” (SONTAG, 1983, p. 54) e que, com isto, os fotógrafos inauguraram uma nova forma de olhar a vida por meio da experiência capturada, visto que elas poderiam modificar ou ampliar “nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (SONTAG, 1983, p. 08).

No entanto, no início do mesmo livro, a estudiosa estadunidense confere à fotografia a categoria, exclusivamente, de testemunho/documento destinando ao enquadramento fotográfico a possibilidade de, por meio dos atributos de imortalidade e veracidade, incriminar ou inocentar determinados atos. Sontag também diz que, diferentemente do que se tem escrito sobre uma pessoa ou fato, as

---

<sup>17</sup> Ao retornar da viagem pelo Oriente e se debruçar à escrita em seus diários de viagem, Flaubert não considerou publicá-los. A obra em questão, *Voyage en Égypte*, só foi possível existir por meio da sua sobrinha, Caroline, que após sua morte a publica em edição “redigida”, eliminando as confissões mais íntimas, especialmente eróticas. Deste modo, é possível encontrar informações divergentes no que se refere à sua data de publicação, havendo uma primeira publicação do livro em uma versão reorganizada e editada em 1881, pela editora Alphonse Lemerre; a indicação da publicação e edição da obra em 1910, segundo Junqueira (2007, 2008); uma outra obra intitulada *Voyage en Égypte: Octobre 1849- Juillet 1850*, feita pela editora Editions Entente, em 1986, com fotografias tiradas por Maxime Du Camp; e por último, uma publicação, em 1991, com edição e apresentação por Pierre-Marc de Biasi, pela editora Grasset.

fotografias não seriam uma interpretação da realidade, mas sim uma miniatura desta. Ainda que seus argumentos colaborem o que Gunning (2004) expressa, ao referir-se ao uso da fotografia na investigação policial e sua capacidade de determinar culpa ou inocência, são passíveis de questionamento, já que um olhar enquadrado é, por si mesmo, um recorte da realidade e que, deste modo, mais do que reprodução (pura e simples) é, também, um modo de criação ou, utilizando as palavras da autora, de interpretação desta realidade. Em outras palavras, ao reduzir a fotografia ao testemunho, a autora acaba por eliminar qualquer possibilidade de construção ficcional a partir da fotografia, e limita o papel do fotógrafo como autor e criador de uma outra realidade. Além disso, acaba por promover um discurso de superioridade de outras formas de escritura – como a prosa, a pintura e o desenho – frente à fotografia.

Antagônico a premissa de Sontag (1983), o caráter descritivo dos relatos de Flaubert, em *Voyage en Égypte* (1881), permite transpor uma visualidade que acentua o efeito fotográfico do texto como se estivéssemos diante de um cenário e pudéssemos aplicar as “qualidades de precisão e detalhe” (GUNNING, 2004, p. 38) de um zoom óptico da câmera. Também contrário ao que foi posto pela autora, o narrador de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), que é, como sabemos, um *alter ego* do próprio Mario Bellatin, repensa, através do fotográfico, outros modos de escrever. Deste modo, enuncia que não mais escreverá e passará a fazer fotografias narrativas, uma vez que ela “tenta realmente estabelecer um novo tipo de meio, alternativo à palavra escrita, e que talvez aquela seja a forma como serão concebidos os livros no futuro” (BELLATIN, 2001, p. 31-32). Nota-se, em ambos os exemplos, a utilização das características de corte, do ponto de vista, do pôr em cena, e do caráter documental já indicados por Brizuela.

Em continuidade as indicações trazidas pela autora a respeito dos livros latino-americanos com linguagem fotográfica, Brizuela exemplifica com:

*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *Vista del amanecer en el trópico*, de Guillermo Cabrera Infante; *Nadie nada nunca* e [o livro de contos] “La mayor”, de Juan José Saer; *El aire*, de Sergio Chejfec; *Un sueño realizado*, de César Aira; certa obra poética [e de nome *Poética*] de Ana Cristina; *Catatau*, de Paulo Leminski. (BRIZUELA, 2014, p. 32).

Podemos ainda acrescentar nessa lista *O livro das emoções*, do brasileiro João Almino; *Estrella distante*, *Putas asesinas* e *2666* do chileno Roberto Bolaño – a

linguagem fotográfica no plano da expressão de *Estrella distante* é apontado pelos estudiosos Maier (2016), Muñoz e Hidalgo (2019), entre outros; já Rodríguez (2014) e Kraus (2019) se dedicam, por sua vez, a ler o fotográfico no romance póstumo 2666.

Entre as características fotográficas que estão presentes no literário, agrupamo-las dentro de um plano do conteúdo e plano da expressão. No plano do conteúdo encontram-se as funções de: i) índice (GUNNING, 2004; XAVIER, 2005) ou indexicalidade (BRIZUELA, 2014)<sup>18</sup>; ii) ícone (GUNNING, 2004; XAVIER, 2005) ou a capacidade de ser uma mensagem sem código (BRIZUELA, 2014); e iii) transitividade – caracterizada pelo poder de influenciar os julgamentos daqueles que se deparam com determinada imagem fotografada do mundo, as fotografias “não somente retratam ou representam – elas transmitem sentimento” (BUTLER, 2015, p. 106). Como exemplo de seus usos, Cadu, o fotógrafo-narrador d’*O livro das emoções*, tenta reinventar suas memórias de 20 anos atrás a partir das fotografias guardadas. Na narrativa que se inicia em 6 de julho de 2002, cego e aos 70 anos, Cadu narra “o hábito de andar com a máquina a tiracolo para registrar o que passava pela frente, como um escritor tomando nota, um historiador desmemoriado que quisesse deixar um testemunho” (ALMINO, 2008, p. 09) e exprime a função transitiva da fotografia. Por sua vez, seus instantâneos biográficos aparecem no texto como representações diretas dos momentos vividos pela personagem e, simultaneamente, se configuram como índice e ícone. Além disto, a presença de sentenças como “para fazer a foto de número 1” (ALMINO, 2008, p. 17), “a de número 3, que coleí acima” (ALMINO, 2008, p. 24) e “a foto acima, a de número 47” (ALMINO, 2008, p. 189) aparecem como recurso retórico da indexicalidade, uma vez que ao mesmo tempo em que a nega, dada a ausência de fotografias ao longo da narrativa do romance, tal indicação sugere a presença física desta evidência.

No plano da expressão, por sua vez, temos as características de: i) ponto de vista (BRIZUELA, 2014); ii) corte (BRIZUELA, 2014) ou enquadramento (BUTLER, 2015); iii) pôr em cena (BRIZUELA, 2014); e iv) dupla temporalidade (BRIZUELA, 2014). Observa-se, contudo, que o ponto de vista, olhar do narrador/fotógrafo para o objeto narrado/fotografado, não se dissocia das características de corte e do pôr em cena, uma vez que ao direcionar a câmera para um certo acontecimento, apropriar-

---

<sup>18</sup> “As fotografias seriam então índices não tanto por serem traços, mas pelo simples fato de terem sido tiradas” (BRIZUELA, 2014, p. 188).

se das “qualidades de precisão e detalhe” (GUNNING, 2004, p. 38) ou *zoom* e dos enquadramentos – primeiro plano (*close-up*), primeiríssimo plano (*big close-up*) ou plano detalhe (*extra-big close-up*) –, para apertar o obturador, o fotógrafo está criando uma nova interpretação para aquele mesmo evento. Exemplificando:

Na foto que fiz, a de número 9, um cego está sentado à beira da calçada de pedra portuguesa que imita os desenhos de Copacabana. Sua cabeça está levemente reclinada, o olho direito fechado, enquanto o esquerdo, de íris esbranquiçada, deita o olhar morto e fixo sobre a água que a chuva acumulara e na qual seu corpo se reflete. Ao fundo, a placa 104/304. No chão, à sua esquerda, lê-se na tabuleta: “Ajude o cego”. Há também ao seu lado um pacote de canetas e adesivos. O homem bom que havia dentro de mim fez menção de sacar alguma nota da carteira e trocá-la por um daqueles adesivos. Mas o fotógrafo cruelmente controlou a cena, mandou o homem silenciar qualquer ruído e, aproveitando-se de sua invisibilidade, aproximou-se para buscar o melhor ângulo (ALMINO, 2008, p. 49-50).

No fragmento supracitado, ao mesmo tempo que o fotógrafo opera a câmera, o escritor se utiliza dos procedimentos técnicos fotográficos de ponto de vista, enquadramento e pôr em cena para escrever a cena fotografada, como o próprio Cadu diz “fotografar é ver com olho treinado; recortar e guardar o que se vê” (ALMINO, 2008, p. 09). É então, jogando com a dupla temporalidade, que Cadu extrai do seu íntimo museu as memórias fotografadas e narra entre as descrições técnicas – “o uso da lente de noventa milímetros e o fechamento do diafragma até uma abertura f/16, em exposição de 1/60 de segundo” (ALMINO, 2008, p. 26) – e escolhas criativas/estéticas, as ausências e o não-vivido.

Na zona porosa da fronteira entre arte e não arte, a escrita assume uma “categoria de prática artística” (BRIZUELA, 2014, p. 13) e os contatos, contágios e transbordamentos entre a literatura e as demais artes potencializam a estética – “campo do sensível em que já não há artes diferenciadas claramente, mas tão somente arte” (BRIZUELA, 2014, p. 14). Para além das categorizações tradicionais da arte, o pensamento incisivo a respeito da existência de uma zona de instabilidade e indefinição das fronteiras artísticas (LUDMER, 2007), ou de objetos fronteirizos (LADDAGA, 2006), objetos verbais não identificados (SÜSSEKIND, 2013), artes inespecíficas (GARRAMUÑO, 2014), não são recentes. Em 1979, ao notar a produção da arte estadunidense de pós-guerra, Krauss (2008) sugere à crítica uma noção de escultura menos ligada às suas especificidades (local, material,



representação)<sup>19</sup> e mais ampliada. Em sua percepção, somente a expansão do conceito possibilita abarcar ao campo escultórico pós-moderno os objetos resultantes da combinação de não-paisagem e não-arquitetura que então se faziam presentes em sua configuração. Destarte, ao revisitar o conceito da Krauss, Garramuño (2009) apresenta uma perspectiva para ler o literário também em um campo expandido, dado que o pré-definido e estabelecido como literário se encontra em relativo conforto. Assim, concebendo-o como sendo “atravesado por fuerzas que lo descentran y que son esas fuerzas que lo descentran y perforan, también, esenciales a su definición” (GARRAMUÑO, 2009, p. 08), a autora explora um tipo de literatura que se relaciona com outras linguagens e discursos – “correos electrónicos, blogs, fotografías, discursos antropológicos - entre muchas otras variables” (GARRAMUÑO, 2009, p. 03) e que, por sua vez, intensificam a possibilidade de incorporar a experiência contemporânea às práticas literárias.

Tendo em vista que noções como a do campo expandido (KRAUSS, 2008) permitem outros modos de criação, produção, percepção e leitura de objetos artísticos. Frenkel retoma a noção de *afecção*, termo originalmente usado pela medicina e psicologia para referir-se aos sinais de patologias e/ou às alterações no corpo e na psique, respectivamente, e a utiliza no âmbito artístico. Para a autora, o texto literário que insere procedimentos estéticos de outras artes admite a produção de experiências e a incorporação do poder da *afecção* – entendida por ela como a exposição do “leitor/espectador ao contato com o que está fora do convencional” (FRENKEL, 2017, p. 52). No entanto, tal concepção é usada, essencialmente, para referir-se àquelas artes modernas que se encontram em contatos e contágios e que expõem seus receptores “com o que está fora do convencional” (FRENKEL, 2017, p. 52), intensificando, assim, suas experiências. Isto é, fruto da busca pelo desprender-se dos padrões vigentes que regem o fazer artístico-literário antes da modernidade e tomando como base o dito por Kandinsky (1912) ao analisar as tendências da arte moderna, a estudiosa constata que as experimentações se tornam uma prática e “a literatura que se quer não literária explora as forças de outras artes” (FRENKEL, 2017, p. 56). Além disto, o literário se reconfigura neste contato e contágio com as demais artes e incide sobre e no corpo do leitor/espectador uma experiência fora do convencional, ou nas palavras da Garramuño, “fora da existência ‘vívida’”

---

<sup>19</sup> “Uma escultura é uma representação comemorativa – situa-se em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local” (KRAUSS, 2008, p. 131).

(GARRAMUÑO, 2012, p. 39). É sobretudo a respeito desta experiência que Frenkel recorre a Garramuño, e a outros estudiosos, para discorrer sobre a associação entre experiência, vivência e *afecção*. Deste modo, compartilhando da “ideia de arte como suporte de experiências” (GARRAMUÑO, 2012, p. 35), a autora acredita que os textos que se encontram em contatos e contágios potencializam a “capacidade de tocar os corpos com os quais interagem” (FRENKEL, 2017, p. 61) e que seu sentido aparece, precisamente, na “sensação e [n]a resposta do corpo ao estímulo recebido no contato com outro corpo” (FRENKEL, 2017, p. 63). Verifica-se, então, que para a estudiosa a própria linguagem, neste caso a linguagem literária, se exhibe enquanto corpo e seu contato e contágio com o outro provoca sensações, ações e experiências.

Destarte, devido sua capacidade de “ser instrumentalizada em direções radicalmente diferentes, dependendo de como é enquadrada discursivamente e através de que modalidade de apresentação midiática é exibida” (BUTLER, 2015, p.138), a fotografia emerge no texto literário não mais como documento e/ou evidência pura e exclusiva do real, mas também como linguagem permitindo modos de articulação com outras artes e que, por vezes, afetam seu espectador. Deste modo, podemos ler em certos textos literários a relação entre literatura e fotografia como constitutiva de *narrativas fotográficas*<sup>20</sup>, visto que consideramos não apenas o literário a partir do fotográfico, ou vice-versa, mas sim os transbordamentos, contatos e contágios dos procedimentos estéticos de um, atravessado pelos procedimentos estéticos do outro. Pontua-se, neste momento, que a análise crítica das narrativas fotográficas que compõem o *corpus* deste estudo, é realizada a partir da leitura das singularidades fotográficas que estão presentes no literário (citadas acima); e da leitura do que está sobreposto ao corpo nas fotografias, dado que a *afecção* aparece como movimento no qual o corpo é afetado pelos escritos e os escritos ampliam o significado da fotografia e tornam os desdobramentos iniciais entre texto e imagem em uma espécie de instalação<sup>21</sup> ou texto caminhante.

---

<sup>20</sup> A ideia de *narrativas fotográficas* é uma alusão às fotografias narrativas propostas por Bellatin (2001, p. 31-32) já apresentada no decurso deste estudo.

<sup>21</sup> Relacionada à arte contemporânea, a instalação é uma manifestação artística conhecida por sua efemeridade e por utilizar o espaço físico como elemento fundamental para criação de um universo mutável. Nela, objetos artísticos (textos, fotografias, esculturas) se relacionam com o ambiente e com o público e há, muitas vezes, a interação e *afecção* entre eles. Entre as instalações famosas, destaca-se a *The House is the Body* (1968), da artista brasileira Lygia Clark, *The Dinner Party* (1974-

## 2.1 Narrar fotograficamente: “La parte de los crímenes”

Ambientada, predominantemente, em Santa Teresa, cidade ficcional situada na fronteira entre México e Estados Unidos, “La parte de los crímenes” tem seu início diegético em janeiro de 1993, ano em que se encontra o primeiro cadáver, e perdura até dezembro de 1997, com o relato de um último cadáver encontrado e não identificado:

Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra. (BOLAÑO, 2004a, p. 444).

Constituída por fragmentos, a narrativa “dos crimes” satura-se com a apresentação dos mais de 100 corpos de vítimas de homicídios ocorridos na cidade. Nas linhas que se seguem, os relatos constituem-se a partir das descrições forenses e cheias de linguagem burocrática que evidenciam a brutalidade dos crimes, a licença para matar e a espetacularização desses corpos sem vida pela mídia sensacionalista. Não à toa, nota-se, na própria configuração narrativa um vínculo interdiscursivo com o documentário mexicano, *Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijas*, de direção de Alejandra Sánchez<sup>22</sup> e José Antonio Cordero, que tem como objetivo denunciar e criticar a espetacularização da mídia e retrato da banalização destes crimes. Dividido em quatro capítulos – La Quinceañera, Culpables inocentes, Ni una más e Bajo Juárez, respectivamente – o documentário aborda a história de Lilia Alejandra García Andrade, vítima de feminicídio; de Audencia Valencia, uma trabalhadora das maquiladoras<sup>23</sup> recém-chegada de Veracruz e cujo rosto

---

1979), da artista americana Judy Chicago, realizadas em ambiente fechado, e *As Margens do Rio Pinheiros* ou Trampolim (2014), do artista brasileiro Eduardo Srur, em local aberto.

<sup>22</sup> Lançado em 3 de outubro de 2008, *Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijas* é a segunda produção cinematográfica do gênero documental de Alejandra Sánchez que aborda as mortes de Ciudad Juárez, segundo Celina Ibazeta (2016). Por sua vez, patrocinado pelo Partido de la Revolución Democrática (PRD) e pelo Governo da Cidade de México, o curta-metragem *Ni una más* (2001) se dedica à história da jovem Lilia Alejandra García Andrade, retratada no longa-metragem.

<sup>23</sup> Empresas que realizam a manufatura parcial, encaixe ou empacotamento de um bem sem que sejam as fabricantes originais cujo destino é a exportação, principalmente, para os Estados Unidos. Segundo Arrieta, “no México, os investimentos estrangeiros no setor montador viram-se amplamente beneficiados por cargas tarifárias quase nulas; baixos custos de transporte devido à sua localização na fronteira dos Estados Unidos; normas ambientais débeis; custo trabalhista mínimo devido à utilização de segmentos da força de trabalho nacionalmente mais explorados, como o feminino – que

representa as mulheres vivas de Ciudad Juárez, Chihuahua; e as investigações do, então, jornalista do *Reforma*, e autor de *Huesos en el desierto*, Sergio González Rodríguez, e da jornalista do *El Paso Times*, e autora *Cosecha de mujeres*, Diana Washington. No entanto, o que chama atenção em *Bajo Juárez* é a inconsistência das respostas dadas pelo Estado, incluindo a do então Presidente do México, Vicente Fox, e a rede de corrupção que se desdobra atingindo os níveis mais altos da sociedade mexicana – e que aparecem, também, na narrativa bolañiana.

A espetacularização refere-se, aqui, à noção desenvolvida por Guy Debord. Para o criador do conceito "sociedade do espetáculo", o espetáculo surge como uma série de relações sociais que utilizam as imagens como meio de exercício de poder e controle da sociedade numa perspectiva diretamente relacionada à indústria cultural e ao capitalismo. Ou seja, como Debord (1997) abordou em seu livro, em todas as sociedades onde existem classes sociais, há, também, a existência de imagens que valorizam a dimensão visual da comunicação. Contudo, para o autor, é impossível separar essas relações sociais e de poder, das relações de produção e consumo das mercadorias. Deste modo, aponta para uma interdependência entre o processo de acumulação do capital e o processo de acumulação da imagem, na qual a sociedade do espetáculo corresponde a um estágio da sociedade capitalista. Decerto, o que caracterizaria a sociedade capitalista como sociedade do espetáculo é a característica cotidiana de sua produção, conjuntamente, com a quantidade incomensurável de espetáculos produzidos e seu consumo em massa.

No entanto, há não somente uma espetacularização das mortes em Ciudad Juárez pela mídia local, evidenciando os lugares de poder da sociedade mexicana, também existe uma gama de produções, ou para usar os termos de Debord, de espetáculos que capitalizam os relatos ligados a esses crimes. Deste modo, acompanhado pelo progressivo esquecimento/silenciamento das instituições responsáveis (mídia, política e Estado), nota-se que *Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijas* e a extensa narrativa bolañiana projetam uma crítica à utilização da dimensão visual da comunicação que transforma mortes em

---

nos primeiros quinze anos chegou a constituir em média 80% dos assalariados. [...] O emprego na IME, até os primeiros anos da década de 1990, foi prioritariamente feminino. O perfil social e demográfico de tal força de trabalho se caracterizava por ser de mulheres muito jovens, com idade entre 17 e 30 anos, com baixo nível de escolaridade, trabalhando jornadas intensivas entre nove e dez horas diárias". Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/maquiladoras-mexicanas>. Acesso em: 31 mar. 2021.

espetáculo, seja através das fotografias das mortas publicadas nos jornais ou de sua exposição em reportagens de TV, e gera capital em torno de tais crimes.

No romance, a primeira vítima do ano 1993 é encontrada em um terreno baldio, na colônia Las Flores, vestindo camiseta branca de manga comprida e saia amarela até os joelhos. A identificação de Esperanza Gómez Saldaña, de apenas 13 anos, ocorre de maneira relativamente fácil, “el cuerpo primero fue trasladado a una de las tres comisarías de Santa Teresa, en donde la vio un juez y la examinaron otros policías y le tomaron fotos.” (BOLAÑO, 2004a, p. 444). Juntamente com sua identificação, vem o laudo pericial: a pequena havia sido estuprada anal e vaginalmente, e em seguida estrangulada. Depois da morte de Esperanza, são registradas mais quatro mortes e todas elas apresentam a violência física, mas não sexual, ao corpo da mulher, seja por estrangulamento, esfaqueamento ou espancamento. No entanto, após a morte de uma mulher com cerca de 35 anos, grávida de 5 meses e não identificada, e de Guadalupe Royas, de 26 anos, a última morta de maio de 1993 é encontrada esfaqueada no morro Estrella e, assim como Esperanza, também, havia sido violentada sexualmente. A mulher, com 25 ou 26 anos, sem nenhuma documentação que a identificasse, tem sua imagem póstuma (fotografia) publicada nos três jornais da cidade: *El Heraldo del Norte*, *La Voz de Sonora* e *La Tribuna de Santa Teresa*.

Percebe-se, através dos relatos aludidos, o uso da fotografia, no plano do conteúdo, como documentação comprobatória para a investigação policial e testemunha da morte. Desta forma, as condições de índice e ícone da fotografia na criminologia moderna (GUNNING, 2004) e o desenvolvimento da fotografia como prova nos fóruns (SCHØLLHAMMER, 2013; 2015), assume tanto um papel de prova para a identificação dos culpados como meio de reunir provas e preservar evidências da cena do crime – sejam marcas de violência (espancamento, estrangulamento, facadas) encontradas nos corpos das vítimas ou marcas de pneus, sapatos, digitais, todas “são fotografadas para futura análise”(SCHØLLHAMMER, 2013, p.11).

Já no século XIX, o poeta francês Charles Baudelaire, em *Salão de 1859*, caracterizava a fotografia não como arte, mas, sim, como “uma ciência que podia e devia ser posta a serviço de várias disciplinas e instituições – como a astronomia, a medicina, a criminologia, a lei – porque era um instrumento ideal para a

‘documentação’” (BRIZUELA, 2014, p. 36) devido à sua capacidade de precisão e exatidão materiais. Este olhar é confirmado pelo pensamento da época ao converter a fotografia em testemunha, ou nas palavras de Lady Eastlake, ao pensá-la dentro de uma linguagem jurídica, como “testemunha ajuramentada” (BRIZUELA, 2014, p. 38). Corroborando o postulado pelos autores a respeito do caráter testemunhal da fotografia, Butler, ao revisitar o estudo de Sontag (1983), aponta que nos crimes de guerra “a prova fotográfica atesta a veracidade da afirmação de atrocidade [...] o que significa, neste caso, que a fotografia está incluída na argumentação para corroborar a verdade, ou que não pode haver verdade sem fotografia.” (BUTLER, 2015, p. 108).

Assim sendo, semelhante ao seu uso nos crimes de guerra, a fotografia funciona não só como recurso que atesta a veracidade das mulheres mortas na narrativa de Bolaño, mas também como fomento para a mídia, razão pelas quais as vítimas podem ser espetacularizadas, como é o caso da Esperanza Gómez Saldaña, e, paradoxalmente, esquecidas e, sobretudo, arquivadas, correspondendo, deste modo, a ideia de “corpos que (não) importam”. Nota-se, por exemplo, que ao contrário de Esperanza, a fotografia da última morta de maio de 1993 aparece nos jornais apenas como mais um arquivo de desaparecimento e de morte entre tantos outros do mesmo mês de 1993, dado que a ausência de informações pessoais da mulher impossibilita até mesmo sua espetacularização.

No entanto, tal poder testemunhal não se resume à morte, mas surge também como recurso para demonstrar as vidas. Em junho de 1994, Rebeca Fernández de Hoyos, de 33 anos, é encontrada estrangulada por sua amiga no banheiro de seu casebre. Na casa da vítima, que possivelmente atuou como prostituta na cidade de Santa Teresa, são encontradas as fotografias de três boxeadores mexicanos juntamente com revistas esportivas, algumas camisetas e uma biografia de Flores Magón. As fotografias dos boxeadores juntamente com os outros objetos aparecem como elemento de confirmação da presença masculina na casa, o que leva a polícia a suspeitar que o assassino de Rebeca seja seu amante Pedro Pérez Ochoa. Em especial, a interpretação feita por parte dos policiais apenas se tornou possível por conta da função transitiva da fotografia (BUTLER, 2015) e seu poder em influenciar os julgamentos, dado que ao se depararem com todos os objetos (as revistas, as camisetas e a biografia) e as fotografias ligadas ao universo esportivo houve, de

modo inconsciente, a suposta compreensão do ocorrido através de suas experiências vividas.

Ainda no que se refere à espetacularização dos crimes por parte da mídia, em outubro de 1994, é encontrado no novo aterro municipal o corpo de uma jovem que tinha entre 15 e 17 anos de idade, havia sido violentada anal e vaginalmente e depois estrangulada. A jovem não tinha nenhum documento e o único objeto que poderia servir para identificação era um anel dourado com uma pedra negra e com o nome de uma escola de inglês. Após ser fotografada, a polícia visita a escola de línguas, mas ninguém a reconhece, e só então “la foto apareció publicada en *El Heraldo del Norte* y en *La Voz de Sonora*, con el mismo resultado.” (BOLAÑO, 2004a, p. 530). No mês seguinte, no segundo andar de um edifício em construção é encontrado o corpo de uma mulher com cerca de 30 anos. Igualmente à morta encontrada no novo aterro municipal, essa também havia sido violentada e estrangulada e não portava nenhuma documentação. Deste modo, “su foto salió publicada en los periódicos de la ciudad, con nulo resultado: o bien nadie la conocía o bien la foto no era buena o bien nadie quería verse envuelto en problemas con la policía.” (BOLAÑO, 2004a, p. 531).

Já em 1995, dois casos bastante parecidos são narrados. O primeiro acontece nos últimos dias de novembro de 1995, exatamente em 24 de novembro, quando um corpo mutilado é encontrado à margem da estrada Santa Teresa-Cananea. Depois que sua foto foi publicada no *La Voz de Sonora*, um telefonema anônimo a identifica como Beatriz Concepción Roldán, de 22 anos, moradora da colônia Sur. O segundo, por sua vez, ocorre em dezembro, o corpo da jovem de 29 anos foi encontrado atrás de uma torre da Pemex, por não ter nenhum documento que a identificasse foi catalogada como desconhecida.

Dos días después, sin embargo, y tras aparecer su foto en los tres periódicos de Santa Teresa, una mujer que dijo ser su prima la identificó como Rosa López Larios y dijo a la policía todo lo que sabía, incluyendo la dirección de la occisa, sita en la calle San Mateo, en la colonia Las Flores. (BOLAÑO, 2004a, p. 622).

Por conseguinte, percebe-se que, inicialmente, os jornais locais *El Heraldo del Norte*, *La Voz de Sonora* e *La Tribuna de Santa Teresa* se utilizam dos corpos fotografados para demonstrar as atrocidades cometidas às mulheres na cidade de Santa Teresa e praticar o sensacionalismo jornalístico, divulgando-os com a maior

frieza e com a suposta intenção de auxiliar na identificação de alguns dos corpos. Contudo, à medida que os crimes aumentam e se tornam “triviais” para a mídia, os jornais passam a dar menos atenção aos casos, reportando-os nas páginas policiais e progressivamente minimizando-os e esquecendo-os. O que, em suma, reforça o processo de espetacularização, uma vez que fica claro que a atenção inicial, mais do que preocupação ou compromisso éticos com a notícia, atendia a certo apelo do público por fatos noticiosos marcados pelo horror, elementos populares constitutivos do sensacionalismo midiático desde suas origens.

Relatos como os 1994 e 1995 e da divulgação de um corpo morto podem ser vistos no documentário *Bajo Juárez*, que ao demonstrar as imagens publicadas em jornais e/ou as transmissões feitas pela TV sobre o assunto – como foi com a jovem Lilia Alejandra García Andrade, de 17 anos, encontrada assassinada em uma quarta-feira, após estar desaparecida desde 14 de fevereiro – trata de relacionar a curiosidade e desejo popular por uma reprodução realista ou encenação da realidade pela mídia. Para além da produção audiovisual, gêneros como o *fait divers* se apresentam como exemplos de narrativas que perpassam as temáticas de morte não natural e que a abordam de forma sensacionalista.

Em especial, a respeito do *fait divers*, Schwartz (2004), de modo sintético, o conceitua como uma seção do jornal popular francês que representou com um espantoso detalhe escrito e visual os acidentes e crimes sensacionais. Barthes (2003, p. 259), por sua vez, define o *fait divers* como “desecho inorganizado de las noticias informes” e “información monstruosa”, evidenciando, assim, a essência negativa dos relatos e sua existência em um mundo não nomeado – em outras palavras, o mundo desconhecido e popularíssimo para mídia. Contudo, ao sugerir que o assassinado de político pode gerar reações diferentes do assassinado de um homem comum, o autor afirma que “no hay suceso sin *asombro* e que “el asombro implica siempre una perturbación [...]” (BARTHES, 2003, p. 263) indicando, assim, que importa menos o relato em si e mais a aproximação, a iminência dos feitos com o leitor. Desta maneira, as representações sensacionalistas do ambiente moderno “revelavam um fixação crítica, um sentido de urgência ansiosa em documentar e dissecar uma transformação social terrível” (SINGER, 2004, p. 119), e talvez, por isto, as temáticas que interessam nos *fait divers* perpassassem por clichês de crime de dinheiro, drama passional e pelos desastres, roubos, acidentes (de bonde, no



trabalho com máquinas, quedas), assassinatos e seus desdobramentos, dado que a relação entre ações comuns e os feitos aberrantes tornaram o relato atrativo e se apresentariam como uma das características estruturais do gênero apontadas por Barthes: a casualidade. Paradoxalmente, portanto, o interesse se dá por causa do relato que apresenta tais acontecimentos como algo próximo do novelesco.

Destarte, não surpreende que os casos de assassinatos em Ciudad Juárez tenham ganhado visibilidade – de artigos científicos a notícias, de curtas-metragens a longas – e chegaram até a descrever um tipo específico de homicídio no México: o *feminicídio*, termo usado pela primeira vez em América Latina, em 1998, pela antropóloga da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Marcela Lagarde y de Los Ríos. E, que, apesar do horror atrelado a tudo isto, a narrativa do escritor chileno traga na condição de crítica discursiva a paródia<sup>24</sup>, o sensacionalismo e a espetacularização da morte, comum em gêneros como *fait divers* e em veículos midiáticos, como eixo estrutural de sua narrativa e presente através de seus relatos a reconfiguração de gêneros, como o suspense e o policial, na mesma medida que nos “convida a ler o mundo como se lê um texto e ler o texto como se investiga a cena do crime” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 11-12) no oásis de horror ou inferno ficcional que é a cidade de Santa Teresa.

Em um outro momento da narrativa, agora, em maio de 1997, o corpo de Aurora Cruz Barrientos, de 18 anos, é encontrado em sua casa, na cama conjugal. Seu marido, Rolando Pérez Mejía, trabalhador da maquiladora City Keys, quando avisado da morte de sua mulher conta ao policial judiciário Juan de Dios Martínez, que a relação de ambos era harmoniosa nestes quase um ano e meio de casamento. Curiosamente,

Los policías que registraron la casa encontraron unos calzoncillos, presumiblemente de Pérez Mejía, abandonados en el baño y manchados de sangre. [...] Cuando le fue mostrado el calzoncillo manchado de sangre, Pérez Mejía lo reconoció como suyo, o parecido a uno que tenía, y Juan de Dios Martínez pensó que se derrumbaría. Pero **el marido, pese a llorar amargamente tras ver su calzoncillo, lo que a Juan de Dios no dejó de parecerle extraño, pues un calzoncillo no es una foto ni una carta sino sólo eso, un calzoncillo, no se derrumbó.** (BOLAÑO, 2004a, p.711-712, grifo nosso).

---

<sup>24</sup> Diferentemente da imitação ou repetição ridicularizadora, a noção de paródia aqui abordada tem como base as discussões de Hutcheon (1985). A autora indica que a autorreflexividade e a autoconsciência promovem uma alteração e revisão dos sentidos ou “transcontextualização”, para sua própria terminologia, comum da arte moderna.

O juiz Juan de Dios Martínez sugere que a presença de uma cueca manchada de sangue, supostamente, do marido da vítima é uma evidência menor do que uma foto ou uma carta. O que pode soar um tanto irônico é o fato de que a cueca, na qualidade de prova, já aponta para a culpa de Pérez, mas a polícia, mais uma vez, age de maneira ineficaz. Deste modo, os fragmentos supracitados reforçam os argumentos de Baudelaire e Lady Eastlake, apresentados por Brizuela (2014), ao atribuírem à fotografia critérios de testemunho, dada sua suposta capacidade de reproduzir o real.

Não obstante, segundo Brizuela (2014), a noção testemunhal da fotografia começa a diluir-se no final do século XIX, quando fotógrafos ingleses, estadunidenses e franceses elevam a fotografia aos parâmetros de arte e imaginação. Nos anos finais do mesmo século, a fotografia passa a ser mencionada por escritoras e escritores como metáfora do fazer literário, ou melhor, a fotografia, no campo literário, é vista em relação com certa ideia de representação realista. Ainda conforme a autora, entre o final do século XIX e os primeiros trinta ou quarenta anos do século XX, com o surgimento dos álbuns fotográficos de cidades, a fotografia emerge no universo do livro documentando a evolução dos espaços urbanos e o patrimônio visível. Nestes primeiros anos do século XX, há um encontro entre a literatura e a fotografia dentro de um regime representativo, e deste modo, a fotografia começa a ser elemento frequente na literatura como “afirmação, como gesto de veracidade” (BRIZUELA, 2014, p.48) do que se estaria narrando, além de atuar, nos contos e romances, na diegese narrativa como decoração<sup>25</sup>.

No relato de Bolaño, por sua vez, após o desaparecimento de Lucy Anne Sander, de 26 anos, moradora de Huntville no Arizona, sua amiga, Erica Delmore, em busca de ajuda, entra em contato com o xerife de Huntville, Harry Magaña. Sem muito sucesso na busca pela amiga, dois dias depois, Lucy é encontrada morta não muito longe da fronteira México-Estados Unidos. Havia sido estuprada repetidas vezes e apresentava ferimentos de faca, no pescoço, tórax e abdome. Com o fim do

---

<sup>25</sup> A exemplo temos: *Martín Fierro* (1872), de José Hernández; *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha; *La Vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera; *Evaristo Carriego* (1930), de Jorge Luis Borges; *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra 1936-1937* (1937), de Pablo Neruda. Curiosamente, a inserção de fotografias nos quatro primeiros livros citados não teve sucesso e foram retiradas em outras edições, já neste último as fotomontagens dadaístas respaldam a fuga poética.

caso, da pior maneira pensada por Erica Delmore, o corpo de Lucy Anne é enviado para sua cidade natal. Sabendo que a polícia mexicana não capturaria o assassino da jovem, Harry Magaña decide ir a Santa Teresa investigar sua morte e desejando encontrar o culpado pelo crime da estadunidense, o xerife passa a viajar constantemente à cidade interiorana mexicana. Em uma destas suas viagens sai em busca de um tal Miguel ou Manuel, última pessoa com quem Lucy Anne e Erica tiveram contato. Eis que após alguns dias de busca, Harry chega até a casa onde morou Miguel Montes, lá ele vê:

**En las paredes vio fotos de actores y actrices de Hollywood.** En un estante, enmarcadas, había dos fotos del propio Miguel, sin duda un muchacho con cara de buena persona, agraciado, de esos que gustan a las mujeres. Revisó todos los cajones. En uno encontró un talonario de cheques y una navaja. Al levantar el colchón de la cama encontró unas revistas y unas cartas. Hojeó todas las revistas. **En la cocina, debajo de una alacena, halló un sobre con cuatro fotos tomadas con una cámara Polaroid. En una se veía una casa en medio del desierto, una casa de adobes de apariencia humilde, con un pequeño porche y dos ventanas diminutas.** Junto a la casa estaba estacionada una furgoneta con tracción en las cuatro ruedas. **En la otra se veía a dos chicas abrazadas por los hombros, con las cabezas ladeadas a la izquierda, que miraban a la cámara con un gesto similar de pasmosa seguridad, como si acabaran de llegar a este planeta o como si ya tuvieran las maletas hechas para irse.** Esta foto estaba tomada en una calle con mucha gente, que bien podría ser una de las del centro de Santa Teresa. **En la tercera foto se veía una avioneta a un lado de una pista de aterrizaje de tierra, en el desierto.** Detrás de la avioneta aparecía un cerro. El resto era plano, sólo arena y matorjos. **En la última se veía a dos tipos que no miraban a la cámara y que probablemente estaban borrachos o drogados, vestidos con camisas blancas, uno de ellos con un sombrero, que se daban la mano como si fueran grandes amigos.** Buscó la cámara Polaroid por todas partes, pero no la halló. Se guardó las fotos, las cartas y la navaja en un bolsillo y tras registrar una vez más la casa se sentó en una silla y se dispuso a esperar. (BOLAÑO, 2004a, p. 525-526, grifo nosso).

O relato do xerife Harry Magaña, apresentado pela perspectiva do narrador, transporta o leitor para casa de Miguel Montes e através das descrições apresentadas observa-se todos os elementos que compõem as fotografias. Essas, não são somente objetos decorativos como remetem à uma realidade vivida em um tempo passado e retomam a questão da representação da aura como sacralização da imagem e *continuum* da memória (BENJAMIN, 1987). As descrições das fotografias se configuram como écfrase e promovem um desdobramento na relação com a ficção ali narrada. Para além de seu uso na Antiguidade ou do exercício literário de descrição de um objeto de arte, De Paiva Vieira (2017) identifica a

écfrase, no contexto contemporâneo, como recurso retórico e um modo de representação verbal do visual capaz de produzir um significado social e emocional. Há, então, um movimento de duplo desdobramento, um dentro da própria ficção, ao apresentar através da fotografia a dupla temporalidade (presente – passado) (BRIZUELA, 2014), e outro promovido pelo relato, ao apresentar-se como uma janela para outra realidade. Uma realidade não no sentido da verossimilhança, mas a partir da construção feita pela experiência ficcional e que colocam em jogo as relações entre ficção *versus* realidade, imagem *versus* palavra, fato *versus* representação – algo semelhante ao discutido por Xavier (2005) ao referir-se à noção de transparência no audiovisual, mas que se encontra, também, na fotografia ou em outros tipos de artes que se utilizam de uma linguagem fotográfica para representação.

Ainda no que se refere à écfrase na escrita bolañiana, Barzaga Morales (2017) sinaliza a presença deste recurso retórico no romance *Amuleto* (1999). No fragmento abaixo, Auxilio Lacouture, narradora do romance, realiza alusão às obras da pintora Remedios Varo:

Y entonces Remedios Varo levanta la falda de la gigante y yo puedo ver un valle enorme, un valle visto desde la montaña más alta, un valle verde y marrón, y la sola visión de ese paisaje me produce angustia, pues yo sé, de la misma manera que sé que hay otra persona en la casa, que lo que la pintora muestra es un preámbulo, una escenografía en la que se va a desarrollar una escena que me marcará con fuego, o no, con fuego no, nada me va a marcar con fuego a estas alturas, lo que intuyo más bien es un hombre de hielo, un hombre hecho de cubos de hielo que se acercará y me dará un beso en la boca, en mi boca desdentada, y yo sentiré esos labios de hielo en mis labios y veré esos ojos de hielo a pocos centímetros de mis ojos [...] (BOLAÑO, 1999, p. 94).

Segundo a autora, a utilização deste recurso amplia as possibilidades de interpretação do texto e apresenta ao leitor imagens que significaram o que aconteceu em outubro de 1968 e em setembro de 1973: o massacre de estudantes em Tlatelolco e o golpe de Estado no Chile, respectivamente, uma vez que a linguagem empregada pelo escritor não descreve fielmente os retratos pictóricos de Remedios Varo, mas representa cenários de crimes e horror, seja pelo corpo marcado com fogo<sup>26</sup> ou seja pelo homem com olhos de gelo coberto por gelo<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Haddad (1968) afirma que como eco das manifestações estudantis que marcaram meses de instabilidade política na capital mexicana, o protesto pacífico ocorrido no dia 2 de outubro, na Plaza de Las Tres Culturas de Tlatelolco, contra o governo de Gustavo Díaz Ordaz, foi liderado por

Como elemento estrutural de “La parte de los crímenes”, as fotografias referidas nos relatos desempenham as funções de índice, ícone e transitividade que foram agrupadas no plano do conteúdo, dado que suas evidências transmitem sentimento e atuam, simultaneamente, como imagem daquilo que estão representando. Nota-se, também, o uso recorrente destas fotografias como “testemunha ajuramentada” (BRIZUELA, 2014) ou “muda” (GUNNING, 2004) e a capacidade de tornarem recurso para veracidade (de vidas e de mortes). Por sua vez, através dos relatos descritivos das mortes e da paródia sobre a mídia sensacionalista, surge a repetição com diferença, para mencionar Hutcheon, ou a écfrase, na condição de recurso retórico, como crítica à espetacularização dos crimes.

A inexistência de capítulos em “La parte de los crímenes” (2004) e sua configuração narrativa construída através de um emaranhado de fragmentos, como já mencionado, atuam, segundo Brizuela (2014, p. 124, grifo nosso), “como possível forma de citar ou incorporar a forma fotográfica”. Assim, podemos atribuir tal não-linearidade a um procedimento fotográfico, uma vez que paralela aos relatos das mortes se entrecruzam, durante toda a quarta parte de 2666, narrativas como a do penitente (ou profanador de igrejas); da vidente Flora Almada; do policial Lalo Cura; do romance entre o policial judiciário, Juan de Dios Martínéz, e a diretora do manicômio da cidade, Elvira Campos; do principal suspeito das mortes, Klaus Hass; bem como o surgimento do jornalista do *La Razón*, Sergio González, e os resumos das investigações dos homicídios de mulheres ocorridos na cidade de Santa Teresa.

Por sua vez, narrar fotograficamente extrapola qualquer tipo de paródia aos *fait divers* e seria, identificando a existência de um todo, recortar, enquadrar,

---

estudantes que buscaram denunciar a reação excessiva da polícia após uma confusão entre integrantes de duas escolas secundaristas rivais da Cidade do México, no dia 22 de julho, e mostrar ao mundo que a realização dos Jogos Olímpicos não poderiam acontecer em um país que mantinha os grupos antigoverno sob severo controle. Assim, durante o discurso de um líder estudantil, dois helicópteros das forças armadas do México sobrevoaram a manifestação e abriram fogo contra civis desarmados, matando um número indeterminado de estudantes.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/10/mundo-em-1968-protesto-contragoverno-do-mexico-acaba-em-massacre.shtml>. Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>27</sup> Moulian (2016), apresenta o iceberg como símbolo do branqueamento do Chile, e do surgimento de um novo Chile, limpo, no qual, “todas as pegadas de sangue, no caso de existirem, estariam cristalizadas no azul profundo. Os tormentos, no caso de existirem, eram agora as velas brancas do gelo” (MOULIAN, 2016, p. 315). Assim, a alusão ao grande bloco de gelo, retoma essa representação “de sucesso, arquitetura da transparência e da limpeza, onde o estragado tinha se transfigurado”<sup>27</sup>. Deste modo, as passagens ecfásticas na narrativa do Roberto Bolão, mais do que mera descrição, são capazes de “evocar na mente do leitor ou do espectador uma imagem ausente, para provocar nele uma resposta de impacto emocional” (DE PAIVA VIEIRA, 2017, p. 54).

fragmentar a descrição da cena como se olhasse pela lente de uma câmera. Deste modo, ao sugerir que a lente da câmera permitiria deformações da realidade e que “la objetividad de la fotografía solo es ficticia” (FREUND, 1976, p. 10), Freund indica para a ficcionalização da realidade e/ou ficcionalização da memória e sua capacidade de expressar desejos e/ou de interpretar os acontecimentos da sua forma, dado o enquadramento fotográfico criado pelo seu agente. Tal definição da fotografia retoma seu uso como evidência para criminologia, semelhante ao sugerido por Schøllhammer (2013, p. 18) ao dizer que “as fotos estão aí para parar e congelar o tempo numa *stasis* entre a vida e a morte [...] para criar a possibilidade investigativa e processual num espaço em estado de exceção, demarcado e exclusivo”, e mostra as possibilidades de leituras que a fotografia fornece, já que a “fotografia não é parte de filme, nem momento numa sequência de fatos. É tempo de reflexão, observação e descoberta. Diante de uma fotografia, é possível fechar os olhos, não para deixar de ver, mas para ver mais.” (ALMINO, 2008, p. 21).

Retornando à narrativa, em dezembro de 1996, a caminho da escola, Estefanía Rivas e Herminia Noriega, de 15 e 13 anos respectivamente, foram raptadas por um homem em um carro de cor preta. As suas duas outras irmãs, de 11 e 8 anos, ficam paralisadas na calçada e depois voltam para casa. Batem na porta da vizinha, e chorando contam o acontecido. Sete dias depois do desaparecimento das irmãs, um telefonema anônimo avisa a polícia que se ouviram disparos na rua García Herrero, 677. Ao chegar no local recomendado, juntamente com o policial Lino Rivera, o judiciário Juan de Dios Martínez se depara com uma casa que cheirava a sêmen e álcool. Deste momento em diante, vemos a descrição detalhada da casa, como se cada cômodo se tornasse um cenário ampliado:

Primero examinaron la sala. Normal. Muebles baratos, pero decorosos, una mesa con periódicos, no los toques, dijo Juan de Dios, en el comedor dos botellas vacías de tequila Sauza y una botella vacía de vodka Absolut. La cocina limpia. Normal. Restos de comida de McDonald's en el cubo de la basura. Suelo limpio. Por la ventana de la cocina un pequeño patio, la mitad encementado, la otra mitad seco, con algunos matorrales adheridos a la pared que lo separaba de otro patio. Normal. (BOLAÑO, 2004a, p. 664).

Com este trecho, nota-se, uma outra forma de fragmentação presente nos relatos, a fragmentação sintática. A recorrência do sintagma nominal “Normal” conjuntamente com a estrutura de frases curtas ou do excesso de pausas em frases

maiores equivalem a um “clic” de câmara, a um registro comprobatório do estado de cada cômodo, potencializando o corte fotográfico pormenorizado nas descrições e a mudança de cenários. Há, então, o domínio do que em contextos linguísticos, ou na área da linguística, chama-se de parataxe ou coordenação, ou seja, o uso de orações coordenadas que criam um efeito de sentido metaforizando, neste caso, o clic da máquina e o posterior congelamento da imagem.

À vista disto, vislumbra-se nas descrições do corpo das vítimas um enquadramento fotográfico que fica congelado na memória do policial Juan de Dios:

Luego dieron marcha atrás. Primero Juan de Dios y tras él Lino Rivera. El pasillo. **Las habitaciones. Dos habitaciones. En una de ellas, tendido en la cama, boca abajo, el cadáver desnudo de Herminia.** Ah, chingados, oyó Juan de Dios que musitaba su compañero. **En el baño, ovillado debajo de la ducha, las manos atadas a la espalda, el cadáver de Estefanía.** Quédate en el pasillo. No entres, dijo Juan de Dios. Él sí que entró en el baño. **Entró y se arrodilló junto al cuerpo de Estefanía y lo examinó detenidamente, hasta perder la noción del tiempo.** A sus espaldas escuchó la voz de Lino que hablaba por la radio. Que venga el forense, dijo Juan de Dios. Según el forense, Estefanía fue asesinada de dos balazos en la nuca. Antes había sido golpeada y se apreciaban señales de estrangulamiento. Pero no murió estrangulada, dijo el forense. Jugaron con ella a estrangularla. En los tobillos eran visibles la señales [sic] de abrasión. Diría que la colgaron de los pies, dijo el forense. Juan de Dios buscó una viga o un gancho en el techo. La casa estaba llena de policías. Alguien había tapado a Herminia con una sábana. En la otra habitación lo encontró: una gafa de hierro sujeta al techo, justo en medio de las dos camas. **Cerró los ojos e imaginó a Estefanía colgando cabeza abajo.** Llamó a dos policías y les ordenó que buscaran la cuerda. El forense estaba en la habitación de Herminia. A ésta también le metieron un tiro en la nuca, le dijo cuando lo vio junto a él, pero no creo que ésa fuera la causa de la muerte. ¿Y entonces por qué le dispararon?, preguntó Juan de Dios. Para asegurarse. Que salgan de la casa todos los que no sean de la policía científica, gritó Juan de Dios. Los policías fueron saliendo poco a poco. En la sala dos tipos achaparrados y con cara de estar agotados buscaban huellas dactilares. Todos fuera, gritó Juan de Dios. Sentado en un sillón Lino Rivera leía una revista de boxeo. Aquí están las cuerdas, jefe, dijo uno de los policías. Gracias, dijo Juan de Dios, y ahora lárgate, buey, sólo pueden permanecer aquí los científicos. **Un tipo que hacía fotos bajó la cámara y le guiñó un ojo. Esto no acaba, ¿eh, Juan de Dios? No acaba, no acaba, le respondió mientras se dejaba caer en el sofá donde estaba Lino Rivera y encendía un cigarrillo.** (BOLAÑO, 2004a, p. 664-665, grifo nosso).

Mais uma vez, é possível encontrar a fragmentação sintática como recurso fotográfico e/ou linguagem fotográfica no plano da expressão: Sentenças curtas. Finalização com ponto. Efeito imediato. Ou sentenças maiores, com muitas pausas, criando um certo ritmo, mas ainda assim, fotos em sequência. Um clic atrás do outro. Além disto, os cortes ou enquadramentos fotográficos que põem em cena os corpos

das vítimas Estefanía Rivas e Herminia Noriega, evidenciam as qualidades de precisão e detalhe de um *zoom* ou os planos criados pela câmara e empregados para descrever o local onde se encontram os corpos e seus estados físicos – como o plano geral (*very long shot*) usado para descrever quando o policial Juan de Dios entre no banheiro e se depara com o cadáver de Estefanía, ou a utilização de um primeiro plano (*close-up*) ao fechar os olhos da pequena e imaginar sua morte.

Por fim, entre uma das narrativas paralelas a “dos crimes”, surge o fotógrafo de *La voz de Sonora*, Chuy Pimentel, e com ele nota-se, além da espetacularização, écfrase e paródia ao gênero jornalístico sensacionalista, o transbordamento estético da fotografia no plano da expressão. Na coletiva de imprensa do principal suspeito dos crimes de Santa Teresa, Klaus Hass, Pimentel é o único fotógrafo presente. Na ocasião, o prisioneiro decide contar aos repórteres dos três jornais da cidade: *La Voz de Sonora*, *El Herald del Norte*, *La Tribuna de Santa Teresa*; e os dos jornais *El Independiente de Phoenix*, *El Sonorense de Hermosillo* y *La Raza de Green Valley*, quem havia matado Estrella Ruiz Sandoval. Após dizer que o assassino de Estrella não é ele, e sim a mesma pessoa que matou pelo menos trinta jovens da cidade, Chuy Pimentel tira a primeira foto, nela “se ven los rostros de los periodistas que miran a Haas o consultan sus cuadernos de notas, sin ninguna excitación, sin ningún entusiasmo.” (BOLAÑO, 2004a, p. 719). Enquanto o relato continua, Pimentel segue tirando fotos, nessas “se ve a la abogada que parece a punto de soltar unas lágrimas. De coraje.” (BOLAÑO, 2004a, p. 720-721). Contudo, é somente ao dizer o nome de um dos possíveis assassinos, Antonio Uribe, e ser questionado por um dos jornalistas, que o jovem fotógrafo consegue tirar uma foto do suspeito. Nela:

se ve a Haas, por efecto de la luz y de la postura, mucho más delgado, el cuello más largo, como el cuello de un guajolote, pero no un guajolote cualquiera sino un guajolote cantor o que en aquel momento se dispusiera a *eleva*r su canto, no simplemente a cantar, sino a *eleva*erlo, un canto agudo, rechinante, un canto de vidrio molido pero con una fuerte reminiscencia de cristal, es decir de pureza, de entrega, de falta absoluta de dobleces. (BOLAÑO, 2004a, p. 724).

É então após Hass finalizar o relato de sua versão sobre os crimes, narrando que o Antonio Uribe cometeu os crimes em conjunto com o seu primo Daniel Uribe, que o fotógrafo do *La voz de Sonora* conclui sua própria narrativa com imagens ao fotografar agora os repórteres dos demais jornais:



Jóvenes, mal vestidos, algunos con cara de venderse al mejor postor, muchachos trabajadores con pinta de sueño y mala noche que se miraban entre sí y ponían a funcionar una especie de memoria compartida, incluso el enviado de *La Raza* de Green Valley, que más que periodista parecía bracero, entendía y se aplicaba con cierta eficiencia al ejercicio de recordar, de aportar un grado más de definición al cuadro. (BOLANO, 2004a, p. 731).

Observa-se, por exemplo, os movimentos de câmara empregados nas descrições das fotografias feitas pelo Chuy Pimentel. Há momentos de enquadramento em planos gerais (*very long shot*), quase panorâmicos, ambientando o local da coletiva; outros em planos médios (*long shot*), que mostram, por exemplo, o, até então, único suspeito dos crimes com seu corpo magro e pescoço comprido como de um peru pronto para elevar seu canto e estabelecer uma relação de entrega narrando o que se sabe na coletiva; e até enquadramentos mais próximos, em primeiro plano (*close-up*) ou primeiríssimo plano (*big close-up*), capazes de registrar as lágrimas de raiva da advogada ou os olhares de répteis cansados dos repórteres.

Nota-se, também, no plano da expressão, a presença das funções de ponto de vista ou foco narrativo como um aspecto fundamental em relação à fotografia. A respeito do foco narrativo, Norman Friedman (2002) sistematiza, com base nas noções de cena e sumário de Lubbock<sup>28</sup> e de outros estudiosos, em tipologias a questão de autor e narrador e os tipos de narração: Autor onisciente intruso; Narrador onisciente neutro; “Eu” como Testemunha (ou Narrador-testemunha); Narrador e leituras sobre os usos de procedimentos técnicos fotográficos na narrativa em questão, uma -protagonista, Onisciência seletiva múltipla; Onisciência seletiva; O modo dramático; e A câmara. Nos interessa, especialmente, a categoria de análise câmara e as possibilidades de vez que “o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, ‘um pedaço de vida’ da maneira como ela acontece diante do *médium* de registro” (FRIEDMAN, 2002, p. 179, grifo do autor).

Por sua vez, recorrendo ao estudo do autor de *O ponto de vista na ficção*, Leite (2006) indica que a categoria do foco narrativo câmara é o máximo de

---

<sup>28</sup> Ligia Chiappini Moraes Leite (1985) argumenta que ao colocar a narração como fundamento na construção do romance, Lubbock distinguiu “mostrar” de “narrar” e suas relações com a cena e o sumário narrativo, dado que a distinção entre essas duas formas de relato se configura por meio da indiscrição ou intervenção do narrador no ato descrito. Deste modo, o mostrar apareceria como uma atitude indiscreta e mais presente nas cenas por restringir “a ação, apresentando-a num tempo presente e próxima do leitor (LEITE, 1985, p. 16)”, enquanto o narrar seria uma atitude discreta e estaria mais presente no sumário narrativo amplificando o tempo e o espaço e distanciando o leitor do narrado.

exclusão do autor e “serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente.” (LEITE, 2006, p. 63). Ou seja, o foco narrativo da câmera utiliza a linguagem fotográfica (ou cinematográfica) como estrutura narrativa, conforme apresenta Brizuela (2014) de modo mais completo, para apresentar uma realidade recortada.

Em um retorno ao postulado por Sontag (1983), Butler argumenta que, mais que “impressões fragmentadas ou dissociadas da realidade”, a interpretação visual da fotografia se configura na capacidade de enquadrar a realidade, dado que ao decidir “o que será levado em conta dentro do enquadramento – [...] esse ato de delimitação é sem dúvida interpretativo, como o são, potencialmente os vários efeitos de ângulo, foco, luz etc.” (BUTLER, 2015, p. 104-105). Na tentativa de exemplificar o papel da fotografia como cena estruturadora da interpretação nas guerras, a filósofa estadunidense diz que os enquadramentos permitem certa representabilidade do humano e “remetem, eles mesmos, as *normas* mais amplas que determinam o que será ou não uma vida passível de luto” (BUTLER, 2015, p. 100). Ainda que seu discurso teórico seja destinado às fotografias de guerra, é possível atribuir seu pensamento à leitura dos enquadramentos narrativos presente em “La parte de los crímenes” (2004).

Percebe-se, assim, a relação entre o fotógrafo, a câmera e a cena estabelecida pelo enquadramento e a posição *dentrofora* que a câmera se encontra na cena, visto que simultânea e paradoxalmente, ela se encontra fora da cena quando não se inclui no fotografado, e dentro da cena fisicamente como seu “exterior constitutivo” (BUTLER, 2015, p. 122). Desta forma, segundo a estudiosa, nas cenas de guerras, as fotografias não somente exercem o papel de testemunha do ocorrido, mas aparecem como promessa, como anúncio do que pode continuar acontecendo ou do que acontecerá. Pensando, precisamente, no uso das fotografias na narrativa “dos crimes”, as imagens dos cadáveres de mulheres divulgadas nos jornais da cidade atuam na dupla temporalidade (passado – presente) comum das fotografias, mas também podem surgir como anúncio das mortes que estão ocorrendo agora ou das futuras mortes – como quando um policial que fotografou o local da morte das irmãs Estefanía Rivas e Herminia Noriega pergunta a judiciário Juan de Dios: “Esto no acaba, ¿eh, Juan de Dios? No acaba, no acaba, le respondió mientras se dejaba caer en el sofá donde estaba Lino Rivera y encendía un

cigarrillo” (BOLAÑO, 2004a, p. 664-665). A circulação das fotos, por sua vez, configura-se como uma espécie de terceira temporalidade, já que permite que essa ação continue a existir.

Xavier expõe, por outro lado, que “o enquadramento recorta uma porção limitada, o que geralmente acarreta a captação parcial de certos elementos, reconhecidos pelo espectador como fragmentos de objetos ou de corpos”, mas que também “sugere a presença do todo que se estende para o espaço ‘fora da tela” (XAVIER, 2005, p. 20). São relações como essas supracitadas que potencializam a linguagem fotográfica na narrativa literária e que, talvez, sejam o que Brizuela sugere a partir do “terceiro sentido” da fotografia indicado por Barthes:

A fotografia deixa de ser entendida somente como documento (-testemunha), como espelho do mundo, como representação hiper-realista, e se torna uma tela – uma tela na qual pode projetar-se qualquer ideia, conceito, realidade ou fantasia – [...], essa capacidade de gerar outra coisa que não é a que se vê nessa superfície plana, sem rugosidade, sem relevo, sem dimensão, sem vida. (BRIZUELA, 2014, p. 81).

Brizuela direciona seu estudo para uma literatura fora de si e na qual a relação entre fotografias e textos permite uma outra experiência. Não obstante, essas obras híbridas se apresentam “tão radicais em suas formas, que não precisam incluir imagens fotográficas para tornar presente o fotográfico no texto” (BRIZUELA, 2014, p. 83). É, então, a partir de um olhar fora de si para o literário ou do literário em um campo expandido, que estes modos de escrever compartilham a experiência cotidiana através da ficcionalização da realidade e/ou da memória e da construção de *narrativas fotográficas*. Por sua vez, a narrativa bolañiana situa a fotografia como substrato escritural – permitindo diálogos paródicos com práticas frequentes nas sociedades modernas e contemporâneas, como espetacularização e subalternização de corpos que não importam para o capital, o escândalo midiático, o esquecimento decorrente da própria lógica midiática e capitalista – e leva ao extremo os processos de fragmentação e recorte da realidade ficcional, por meio da seriação dos crimes e do empilhamento de cadáveres. É como se uma câmera com visão panorâmica no oásis de horror, que é a cidade de Santa Teresa, se aproximasse, enquadrasse e mostrasse um retrato da morte destas mais de 100 mulheres.

## 2.2 Fotografias que contam histórias: *Diecisiete*

Um ano após o domínio público de sua invenção na França, a fotografia chega em 1840 ao território cubano e assume, de forma semelhante ao seu uso na Europa, um papel de reconhecimento de identidades através do retrato. Hechavarría Pouymiró (2004) afirma que a aristocracia cubana em ascendência desejou projetar sua posição social através da fotografia, dado que a nova técnica era mais rápida e econômica que o retrato pintado. Deste modo, nomes como José López Molina se destacaram na arte do retrato. Por sua vez, a expansão e circulação da fotografia em Cuba só acontece em 1881, quando Alfredo Pereira Taveira desenvolve a primeira oficina de impressão fotográfica. É através da impressão que seu desenvolvimento nacional ocorre entre os últimos 10 anos do século XIX, precisamente em 1890, e início do século XX com o fotojornalismo e os fotojornalistas José Gómez de la Carrera, Otero e Colomina.

Ainda que tenham como objetivos comuns o da representação histórica, engana-se quem acredita que a fotografia documental e o fotojornalismo são sinônimos. A documental, responde aos interesses individuais do autor em retratar a partir do real-social seus modos de ver. Seja documentando temáticas privadas – nascimento de membro familiar, casamento, registros de viagens – ou públicas – impressões sobre o mundo, vida cotidiana, cenas de guerra –, cada clic preserva o olhar individual do fotógrafo e conserva a memória coletiva sobre o vivido. Deste modo, atua como fonte de conhecimento e tem valor de documento histórico (HECHAVARRÍA POUYMIRÓ, 2004). O fotojornalismo, por sua vez, tem como objetivo primário o uso social ou publicação imediata, ampliando e/ou reforçando, assim, a informação textual. É um registro claro e testemunhal de um acontecimento específico com um fim pragmático. Talvez seja a partir destas dimensões que autoras como Freund (1976) e Sontag (1983) atribuem à fotografia um caráter documental inato, no qual todo registro pode ser considerado um instrumento de representação e documento da vida social de uma época. Como consequência, sempre retratando a relação entre história, homem e vida, o caráter documental da fotografia se configura como o mais importante da história da ilha e sua potência é sentida até depois do processo revolucionário de 1959. Neste contexto, afirma Hechavarría Pouymiró (2004), que a revista *Cuba* (primeiro INRA e depois Cuba

Internacional) e o jornal *Revolución*, foram responsáveis por criar uma iconografia que representasse o valor revolucionário dos heróis, do povo e da própria revolução que se iniciou, como mostra a fotografia 3 do Liborio Nova.

Ilustração 3 – *Pueblo con tanque* (1962)



Fonte: Brownstone foundation<sup>29</sup>

Objeto de diversos usos e reações, a fotografia assume um valioso papel na relação entre o homem e o mundo. Há quem atribua a ela um caráter documental/testemunhal e há quem note suas possibilidades dentro do panorama artístico. Não à toa, Rufino Del Valle (2016) apresenta mudanças nas abordagens e tendências estéticas da fotografia cubana ao traçar perfis de aproximação entre os projetos das gerações de 1970 a 2010<sup>30</sup>. Segundo o fotógrafo e estudioso,

---

<sup>29</sup> Disponível em: [http://brownstonefoundation.org/es/archivo/50-anos-de-la-revolucion/#anchor\\_6](http://brownstonefoundation.org/es/archivo/50-anos-de-la-revolucion/#anchor_6). Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>30</sup> Del Valle (2016) destaca também nomes como: René Peña, representante da fotografia cubana dos 80; Juan Carlos Alom, Cirenaica Moreira, Eduardo Hernández Santos e Marta María Pérez – pioneira do nu em Cuba, seus retratos são um misto de experimentos plásticos, encenação teatral e referências afrocubanas –, dos anos 90; Leisis Elisa Cordoví, Leysis Quesada, Lissette Solórzano e Nadal Antelmo Vizcaíno (Nadalito), além de Alfredo Ramos, Ernesto Javier Fernández, Alina Isabel, Arles Iglesias, Niurka Barroso, María Cienfuegos, Alejandro González, Yaniel Montero de Camagüey, Alain Pino, Deborah Nofret, Antonio Gómez Margolles, Jacqueline Zerquera, Litzie Alvisa, Glenda León, Elsa Mora, Yoana Yelín y Sandra Ramos da nova onda surgida no anos 2000; e destaca como artistas em ascensão nacional a partir de 2010, Eduardo Rodríguez Sardiñas (Eduardo Rawdríguez), Alfredo Sarabia Fajardo – filho do Alfredo Sarabia Domínguez, retrata em suas fotografias documentais o cubano desconhecido e invisível socialmente –, Arién Chang Castráne, Alain Cabrera Fernández, Lázaro Luis García del Campo, Rodney Batista Herrera, Yanahara Mauri Villarreal, José

inicialmente acreditou-se na existência de duas vertentes na fotografia cubana, a documental (direta ou de testemunho) – entendendo, portanto, a documental direta como a fotografia documental e a de testemunho como o fotojornalismo<sup>31</sup> – e a conceitual (criativa ou manipulada). Como representantes da fotografia documental da geração de 70, Alfredo Sarabia Domínguez, juntamente com seus seguidores Raúl Cañibano e Gonzo González, surgem como um dos responsáveis pela mudança temática e conceitual. Enquanto Cañibano apresenta o cubano simples e desconhecido, González apresenta em suas fotografias mulheres, crianças e jovens cubanos, como na fotografia abaixo, a de número 4.

Ilustração 4 – Do projeto do *Maleconeros* (1999)



Fonte: Galeria Villa Manuela<sup>32</sup>

---

Luis Díaz Montero, Lisandra Isabel García López – que explora a relação entre o feminino, a intimidade e o doméstico – e os artistas fora da capital Alvaro José Brunet Fernández, Yuniór Yanes Torres y Yanela Piñeiro Gutiérrez.

<sup>31</sup> “La diferencia entre fotodocumentalismo y fotoperiodismo se establece a partir del uso social de la imagen y la intención con la que el fotógrafo toma esta imagen. Nos considerábamos fotógrafos documentales aquellos que captábamos el acontecimiento sin tener la certeza clara de la venta o la publicación del material. Trabajábamos con el deseo de dejar un testimonio visual del momento aunque éste solo se integrara a nuestro acervo personal, con la posibilidad de publicar posteriormente para realizar alguna exposición o edición de las imágenes en algún espacio público” (MONROY NASR, 2017, p. 21 apud GAUTREAU; KEMPF, 2009).

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.galeriavillamanuela.com/es/obras/de-la-serie-maleconeros/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

Hoje, vê-se a fotografia da ilha, a partir dos critérios de Magaly Espinosa, em três grandes tendências: a antropológico-etnológica; a sociológico-crítica; e a experimental-criativa. As duas primeiras, a antropológico-etnológica e a sociológico-crítica, se assemelham às antigas atribuições de fotografia documental (direta e de testemunho) com algumas diferenças sutis. A antropológico-etnológica se predispõem a documentar os acontecimentos de maneira antropológica, ou seja, tem como objeto privilegiado o homem e seus costumes, hábitos, processo histórico, linguagem etc. Nela, de alguma forma se inclui o fotojornalismo. Como exemplo, abaixo se encontra uma das fotografias que compõem a série *Made in Cuba* da Lissette Solorzano (Ilustração 5).

Ilustração 5 – *Made in Cuba* (1990 - 2009)



Fonte: Lissette Solorzano<sup>33</sup>

Já a sociológico-crítica documenta a crítica social, deste modo, o foco está em eliminar o belo ampliando o “grotesco”, o “feio”, o “sujo” (Ilustração 6). É importante ressaltar que na fotografia documental contemporânea não há a distinção entre o documental (direta) e o fotojornalismo (de testemunho), deste modo, o fotojornalismo pode aparecer como parte integrante tanto da tendência antropológico-etnológica quando da sociológico-crítica, suas diferenças consistem

---

<sup>33</sup> Disponível em: <http://www.photos-lissettesolorzano.com/modules/made.php>. Acesso em: 31 mar. 2021.

em uma abordagem mais intuitiva-subjetiva e outra mais pragmática-impessoal, respectivamente.

Ilustração 6 – TV PLAY (2004)



Fonte: Nadal Antelmo<sup>34</sup>

Cabe ressaltar, também, que ainda de acordo com Magaly Espinosa (2014), há uma nova categoria da fotografia contemporânea documental na ilha: *Nuevo documentalismo*. Essa, teria como objetivo penetrar o entorno social através do olhar pessoal e íntimo. Uma espécie de crônica fotográfica que faz parte da vida útil. Como mostra a obra abaixo, elemento integrante de um projeto maior chamado *Gusanos* (2012) do Nadal Antelmo, pensada para ser exposta no chão em forma de instalação. A fotografia utiliza o plano zenital<sup>35</sup> para reforçar a ideia do cubano emigrante e o desejo de prosperar em um melhor território.

---

<sup>34</sup> Disponível em: <http://www.nadalarte.com/es/artworks/escultura-e-instalacion/tv-play>. Acesso em: 31 mar. 2021.

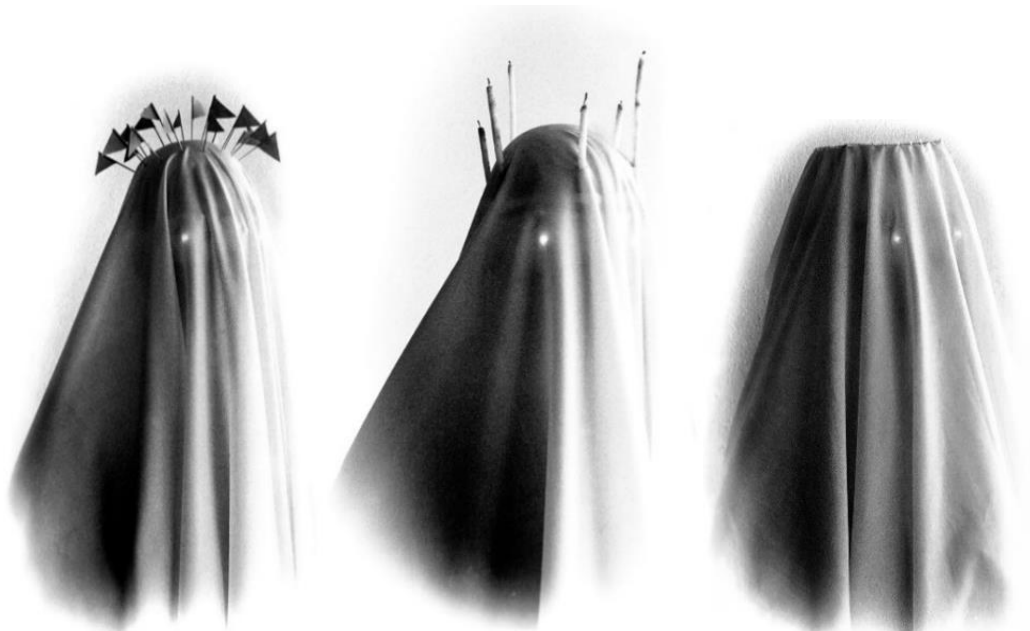
<sup>35</sup> Plano fotográfico (e cinematográfico) que remete ao que vem “do céu”, a câmera é colocada no alto do cenário apontado diretamente para baixo.



Ilustração 7 – *Surco* (2012)

Fonte: Nadal Antelmo<sup>36</sup>

Ainda segundo Rufino Del Valle (2016), a tendência experimental-criativa da fotografia cubana apresenta o uso de composições e técnicas como: o autorretrato; o nu; a manipulação; a *collage* fotográfica; o uso de elementos semióticos e simbólicos, o irreal, e as crenças afrocubanas (Ilustração 8) – este último uso foi encabeçado pelos fotógrafos da geração de 90: Marta María Pérez Bravo, Juan Carlos Alom, Cirenaica Moreira e Eduardo Hernández Santos.

Ilustração 8 – Série *Tres coronas* (2002)

Fonte: Marta María Pérez Bravo<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Disponível em: <http://www.nadalarte.com/es/artworks/tecnica-mixta/surco>. Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>37</sup> Disponível em: <https://martamariaperezbravo.com/tres-coronas/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

No entanto, o autor reconhece que, a partir de 2010, com novos talentos surgindo, nota-se que a fotografia não é somente constituída por técnicas e que são necessárias, no mínimo, noções das regras e leis das artes visuais. Deste momento em diante, os artistas que começam a sair das escolas de pinturas e fotografias passam a utilizá-las como ferramenta artística-estética, “son los que emergen de la necesidad de expresarse o tal vez, influenciados por el empuje arrebatador de los cambios estéticos del postmodernismo que los anima a estudiar, con una fuerza creativa tal que arrastra y descontrola, todos los parámetros pre-establecidos” (DEL VALLE, 2016, p. 06).

Um percurso semelhante ao indicado por Del Valle (2016), no que se refere a tendência experimental-criativa da fotografia em Cuba, foi percebido por Brizuela (2014) no que se refere a arte, em seu sentido geral, em contextos latino-americanos. A autora afirma que, devido às mudanças tecnológicas e a circulação de imagens nos anos 50, a fotografia começa a ser vista não mais como arte ou como tecnologia, mas como banalidade. Paralelamente a isto, nos Estados Unidos e no Brasil há seu ingresso nos museus com a criação do departamento de fotografia no MoMA, em 1949, e do MASP, em 1950. É a partir da década de 50 que a fotografia se torna “uma linguagem privilegiada no campo da arte” (BRIZUELA, 2014, p. 67), na qual sua produção artística abandona as especificidades e materialidades convencionais. Krauss (1999), citando o projeto *Museum of Modern Art, Eagles Department* do artista belga Marcel Broodthaers, mostra esse abandono de suas especificidades ao falar da “condição *post-medium*” da arte contemporânea e entende que este não seria o fim da Arte, mas o fim das artes individuais como *medium/specific*<sup>38</sup>. Deste modo, os artistas pós-guerra constroem projetos

---

<sup>38</sup> “Although by 1972 Broodthaers had ended his four/year enterprise called the “Museum of Modern Art, Eagles Department” - a sequence of works by which, in producing the activities of the Museum's twelve sections, he operated what he once referred to as a fictitious museum - it is clear that one of the targets of that project carries over onto the *Studio International cover*. Having explained, a few years before, that for him there was what he called an “identity of the eagle as idea and of art as idea,” Broodthaers's eagle functioned more often than not as an emblem for Conceptual art. And in this cover then, the triumph of the eagle announces not the end of Art but the termination of the individual arts as medium/specific; and it does so by enacting the form that this loss of specificity will now take.” (KRAUSS, 1999, p. 12). Ou seja, “Embora em 1972 Broodthaers tivesse encerrado seu empreendimento de quatro anos chamado “Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias” - uma sequência de obras pela qual, ao produzir as atividades das doze seções do Museu, ele operou o que uma vez chamou de um museu fictício - é evidente que um dos alvos desse projeto continua na capa do *Studio International*. Tendo explicado, alguns anos antes, que para ele havia o que ele mesmo chamou de uma “identidade da águia como ideia e da arte como ideia”, a águia de Broodthaers funcionou mais frequentemente do que não como um emblema da arte conceitual. E nesta capa,

individuais em um caleidoscópio de meios e recursos artísticos, surgindo, como consequência, na década de 60 as primeiras manifestações de *happenings*, *arte performática*, e *arte conceitual*. Dentro destas novas formas do fazer arte, a fotografia atua de três formas: a) como recurso do que foi desmaterializado, e, portanto, como documento da obra efêmera; b) como referência e fantasmagoria, uma vez que “abre nela e com ela um campo de possibilidades para o conceitual” (BRIZUELA, 2014, p. 68); e c) como produto massificado do contemporâneo, como *ready-made*. No caso do projeto *Gusano* (2012), do Nadal Antelmo, percebe-se o movimento da fotografia entre os dois primeiros tipos de atuações, já a série *Tres coronas* (2002), da Marta María Pérez Bravo, vemos a abordagem como referência e fantasmagoria.

Expoente da tendência experimental-criativa da fotografia cubana, Eduardo Rawdríguez destacou-se nesta tendência por meio dos seus projetos fotográficos individuais de nu masculino: *Diecisiete* (2009-2010) e *The Dark Room* (2019). Seja em *Diecisiete* ou em *The Dark Room*, suas séries de nu masculino buscam (quase) sempre desmistificar preconceitos ligados ao sujeito gay e tem como traços pronunciados o jogo de luzes dos estúdios, o uso do preto e branco e o discurso homoerótico. Tendo como referência o fotógrafo estadunidense Robert Mapplethorpe, conhecido pela abordagem de temas controversos e os registros da cena homossexual americana das décadas de 1970 e 1980, e em especial dialogam com as fotografias da série *Male Nudes*<sup>39</sup>. Chama atenção no projeto estadunidense, o fato de Mapplethorpe apresentar 12 fotografias de recortes (torso, abdômen, coxas, costas, glúteos, rosto) do corpo masculino, mas nunca o corpo todo. Ainda é possível fazer uma referência de *Male Nudes* com os projetos de sua própria autoria *Female Nudes* e *Statuary* – projeto pelo qual Mapplethorpe se dedica a fotografar esculturas.

Com dezessete fotografias em preto e branco que tematizam a homossexualidade, o HIV e a AIDS em Cuba, *Diecisiete* utiliza o corpo como ponto de partida para refletir sobre os preconceitos a respeito desta população e da exposição ao HIV na ilha. Além do nu, o projeto traz consigo o uso preciso e

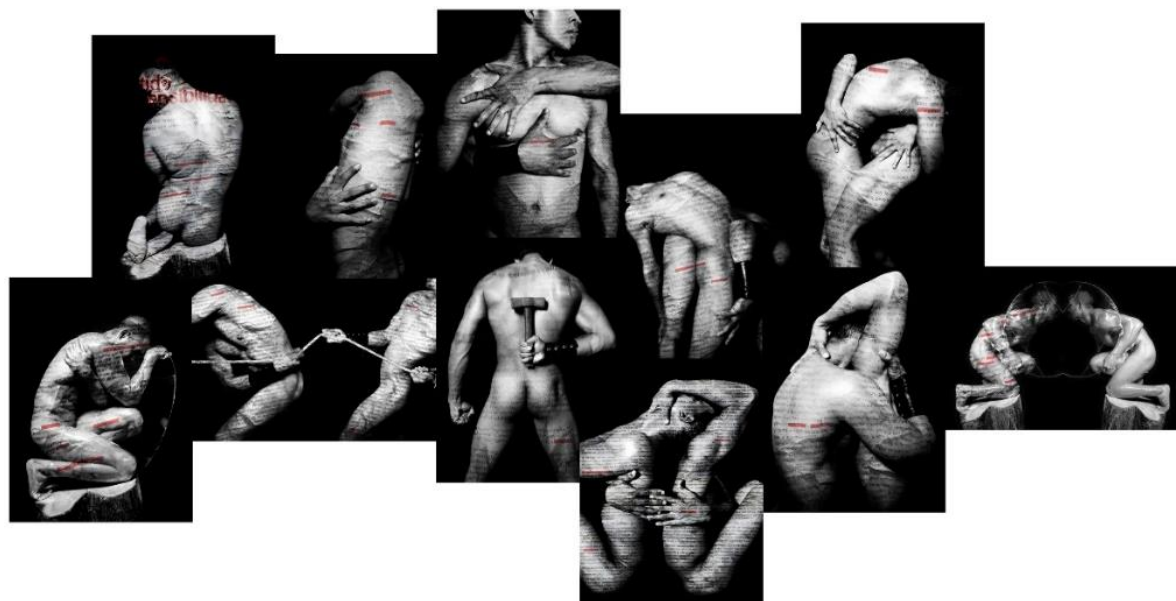
---

então, o triunfo da água anuncia não o fim da Arte, mas o fim das artes individuais como médias/específicas; e o faz ao representar a forma que essa perda de especificidade agora assumirá” (KRAUSS, 1999, p. 12, tradução nossa).

<sup>39</sup> Disponível em: <http://www.mapplethorpe.org/portfolios/male-nudes/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

marcado das luzes de estúdio, a manipulação na pós-produção, a projeção de textos que marcam a pele dos corpos masculinos, a utilização de elementos simbólicos (tronco de árvore, espelho, plástico, martelo, corda, braceletes de couro), e um forte apelo homoerótico.

Ilustração 9 – Série *Diecisiete* (2009-2010)



Fonte: Autor, 2020.<sup>40</sup>

Na medida que os cobrem da nudez, os textos, provenientes de materiais promocionais de Prevenção das IST's/HIV, projetados no e sobre o corpo, denunciam as violências psicológicas sofridas e problematiza o estereótipo/estigma causado pela atribuição da epidemia do HIV, em Cuba, à homossexualidade. Assim, apresenta uma sociedade que discrimina as relações afetivo-sexuais entre o mesmo sexo e os conflitos de uma identidade masculina abordada desde a orientação homossexual. Logo, destacando as fotografias “Diecisiete”, “Descubrimiento”, “Autodescubrimiento\*” e “Ser feliz contigo mismo\*”<sup>41</sup>, observa-se uma ampliação na narrativa do projeto fotográfico que é engendrada pelos escritos ora poéticos ora

<sup>40</sup> A ilustração em questão trata-se da junção de todas as fotografias do projeto de Rawdríguez feita por nós.

<sup>41</sup> Pontuamos que das dezessete fotografias que compõem, inicialmente, o ensaio fotográfico, só é possível o acesso de onze. Entre essas, somente cinco fotografias recebem títulos, são elas: “Adoración”, “Descubrimiento”, “Diecisiete”, “Más uno”, “Prejuicios inmorales”. Com isto, objetivando uma leitura mais compreensível passaremos a nomear as demais fotografias com títulos genéricos, sempre indicados com o asterisco (\*) em seu final.

jornalísticos, e que se apresentam como constitutivos do que seria inicialmente um discurso centrado na exposição do corpo gay.

Sobre um pedestal, representado pelo tronco de árvore, o corpo emerge como escultura (KRAUSS, 2008)<sup>42</sup> e apresenta uma configuração híbrida (fotografia–escultura) potencializada pela focalização, nas fotografias “Diecisiete” e “Descubrimiento”, do corpo esculturalmente másculo e nu. Essencialmente na fotografia homônima ao projeto (Ilustração 10), há uma referência às posições clássicas esculturais, nas quais se pretendia usar a imagem do homem viril como símbolo de personalidade e importância – para ilustração, *Doríforo* (c. 450-440 a. C.) de Policleto e *David* (1501-1504) de Michelangelo. Não raro, atribui-se erroneamente a virilidade ao falo. Porém, os historiadores Andrew Lear e Paul Chrystal<sup>43</sup> advertem que a virilidade na Grécia Antiga esteve associada à capacidade de autocontrole e inteligência, a potência vinha do intelecto necessário para o homem se responsabilizar pela *oikos* (família) e sustentar a *polis* (cidade-estado). Enquanto os pênis pequenos eram usados de forma simbólica “como um índice de personagem” e “um emblema da cultura mais alta e um modelo da civilização”, os grandes “eram vulgares e fora da norma cultural, algo exibido pelos bárbaros do mundo”.

---

<sup>42</sup> Indicada por Krauss (2008) ao referir-se às novas representações escultóricas modernistas, a absorção do pedestal para si retira a escultura do lugar, anteriormente, concebido e a torna mutável.

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/01/este-e-o-motivo-de-as-esculturas-gregas-terem-penis-pequenos/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

Ilustração 10 – “Diecisiete”



Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

Como procedimento estético, quando se olha para os pés do modelo nota-se a presença de uma sombra que é indicativa do uso da luz zenital e tem como

objetivo criar um efeito de maior dramaticidade, e um uso semelhante acontece no teatro. Já em oposição ao corpo masculinizado e nos padrões sociais impostos, intensificado pela luz e pelas marcas do papel amarrotado que dão uma certa sensação de textura, ao mesmo tempo, que o define e o torna esteticamente ainda mais másculo, transparece em “Diecisiete” a fragilidade representada pelo modelo, ao colocar-se quase em posição fetal sobre um tronco de árvore: ambas as pernas flexionadas, o braço direito sustenta o espelho e o esquerdo abraça apertado seu peito, a cabeça baixa e o seu tronco encurvado completam a imagem que cria com o corpo. Enquanto superfície que reflete, Chevalier explica que o espelho é capaz de refletir “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER, 2020, p. 454), deste modo, o espelho surge, na fotografia em questão, como um símbolo da verdade, revelando a realidade aparente e refletindo através de sua imagem a dor (e a delícia) de ser o que é. Além disto, a focalização no corpo masculino nu projeta no espectador da fotografia um modo de ver *queer*, uma performance do corpo e sobre ser homossexual, que reforçada pelo texto sobreposto em seu corpo amplia a narrativa da obra. Desta maneira, enquanto linguagem fotográfica, tal contração – que pode remeter a escultura *L'Homme penché* (1886), de Camille Claudel, ou até mesmo a gravura *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer –, apresenta um corpo reflexivo e frágil, quase melancólico.

Ilustração 11 – *L'Homme penché* (1886)



Fonte: Roubaix, 2019.

Ilustração 12 – *Melancolia I* (1514)



Fonte: The Metropolitan Museum of Art, 2019.

Já no plano verbal, o texto sobre o corpo representa as problematizações oriundas dos comportamentos preconceituosos da sociedade cubana. Não por acaso, no texto projetado, vemos realçado em vermelho: *sentí que el mundo se derribaba, información, relación sexual, protejan, siempre de tu mejor amigo*, no qual o verbo *sentir* em primeira pessoa e seu sentido confessional, o convida a enfrentar-se consigo e com sua condição, e o pronome possessivo *tu* na sentença *siempre de tu mejor amigo* permite pensar em uma carta entre amigos, possivelmente um sendo uma pessoa que vive com HIV alertando um outro sobre seus riscos de infecção. Neste momento, há, também, reforçada pela frase *sentí que el mundo se derribaba*, o fardo e pavor que a exposição ao vírus e seu diagnóstico têm, principalmente, nas vidas dos homens que se relacionam com outros homens, e a indagação discriminatória e julgatória através das palavras *información, relación sexual e protejan*.

Também como reflexo do estigma a orientação gay, vemos em “Descubrimiento” (Ilustração 13) dois corpos espelhados: um corpo completamente nu e o outro coberto pelas palavras. No que tange à leitura de “Descubrimiento”, chama atenção os elementos simbólicos, a exemplo do espelho – que aparece como recurso estético para o enfrentamento, colocando o modelo diante de sua própria imagem e a busca pela autoaceitação da homossexualidade, e que duplica, também, deste sujeito representado – e do plástico envolto ao corpo – que sugere a construção de um outro universo, privado, e que ao mesmo tempo aparece como proteção dos julgamentos, da exposição ao HIV, do estigma.



## Ilustração 13 – “Descubrimiento”



Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

A pele coberta pelo plástico e o dupla imagem do sujeito refletida pelo espelho constituem-se, então, como metáfora desta fronteira entre os dois universos, na qual a apropriação dos enquadramentos fotográficos retrata uma realidade plural e um sujeito que transita entre dois mundos: o mundo homossexual, representado pelo corpo ausente de roupas, o íntimo/privado; e o mundo heterossexual, simbolizado pelos discursos julgatórios, estereótipos e comportamentos heterocentrados que funcionam como amarras sociais. Isto é, mediante uma leitura da imagem em conjunto com o apelo verbal que incide sobre o corpo nu do modelo, atrela-se ao primeiro sujeito os comportamentos ligados à uma heterossexualidade julgatória e ao segundo à homossexualidade íntima.

Tal ideia de pluralidade e diversidade é posta pelo próprio fotógrafo ao responder em uma entrevista<sup>44</sup> que não lhe interessa desenvolver um único discurso, mas sim projetar em suas imagens a possibilidade de uma leitura plural.

<sup>44</sup> No me interesa desarrollar un discurso único. Me gusta que cada persona que se acerque a mis imágenes, se cree su propia historia. Cuando selecciono un objetivo y aprieto el obturador, ahí nace mi relato. Pero luego viene un curador y se arma su propia visión, la cual no tiene por qué coincidir con la del crítico. Y eso es lo que busco, un relato plural y diverso, que cambie de acuerdo al espectador. Al menos es lo que hasta hoy me resulta más interesante (HERNÁNDEZ, 2017).

Deste modo, ao fixar a sexualidade projetando o texto verbal sobre o corpo e ao colocar em enquadramentos a realidade perceptível da população gay cubana, as fotografias expostas formulam sobre nós, por intermédio de sua função transitiva (BUTLER, 2015), respostas às dores dos outros e interpretações quanto aos papéis político-sociais destes homens gays e do Estado, uma vez que ao emoldurar certa realidade, “esse ato de delimitação é sem dúvida interpretativo, como o são, potencialmente, os vários efeitos de ângulo, foco, luz etc.” (BUTLER, 2015, p.105).

Se por um lado as palavras surgem como uma capa que protege a nudez com sua materialidade gráfica e visual, por outro são elas que expõem revelam os riscos, os medos deste sujeito ao destacar as expressões: *riesgo de infección, VIH, epidemia, proteger, mayor riesgo e relación*, na tentativa de alertar sobre os riscos e formas de exposições ao HIV. Na fusão *intimopúblico, realidadeficção, dentrofora* (LUDMER, 2010)<sup>45</sup>, paralela e contrariamente, as palavras desnudam o corpo, o corpo desnuda as palavras e ambos desnudam o discurso marginalizante e excludente. Além disto, os destaques em vermelho sobre o corpo podem remeter, também, aos sarcomas de Kaposi<sup>46</sup> ou ao laço vermelho símbolo de solidariedade e de comprometimento na luta contra o vírus. Deste modo, atrelado ao discurso projetado no trabalho do Rawdríguez, manifesta-se na fotografia a imagem da AIDS como “peste gay” e sua associação com a homossexualidade.

Mas, as fotografias que fazem parte da série não são apenas retratos de um contexto histórico datado. Nota-se atrelado aos discursos sobre o HIV e a AIDS em Cuba, um posicionamento político e uma espécie de enunciação sobre o vírus – semelhante ao praticado pelo ACT UP, nos EUA. Por meio da “call to action [that] came through in the stunning visual quality, the witty turns of phrase, public choreography, and the general aesthetic sophistication of artists” (SOMMER, 2014, p. 63)<sup>47</sup> o coletivo produziu seu ativismo nas artes e lutou contra a epidemia do HIV a partir dos direitos de gays e lésbicas e a orientação de sexo seguro, entre o final dos anos 80 e início dos 90. Seu lema SILENCE = DEATH, representou e

---

<sup>45</sup> Sem número de páginas na versão consultada (grifo nosso).

<sup>46</sup> O sarcoma de Kaposi é um tipo de câncer nas camadas mais internas dos vasos sanguíneos e que provoca lesões na pele, nos gânglios linfáticos, nos órgãos internos e nas membranas mucosas que revestem a boca, o nariz e a garganta. Geralmente, afeta pessoas com deficiências imunológicas, e por vezes, acaba sendo relacionado diretamente às pessoas que convivem com o HIV.

<sup>47</sup> “Apelo à ação [que] veio através da qualidade visual deslumbrante, as frases espirituosas, coreografia pública e a sofisticação estética geral dos artistas” (SOMMER, 2014, p. 63, tradução nossa).

representa até os dias de hoje o compromisso da ação direta coletiva para acabar com o estigma do vírus. Eduardo Rawdríguez, por sua vez, vendo a nudez dos corpos fotografados, sente a necessidade de “refugiarles y cubrirles” (RAWDRÍGUEZ, 2020)<sup>48</sup>. Inicialmente, o artista deseja projetar sobre os corpos estatísticas reais de pessoas vivendo com o vírus e resultados clínicos dos testes de anticorpos do HIV, mas, sabendo da dificuldade de ter acesso a este tipo de material, recorre aos textos de materiais promocionais do Centro Nacional de Prevención de las ITS/VIH/SIDA. Além disso, para ele, a utilização dos materiais surge também como um meio para que as informações ali presentes cheguem a todos de uma outra forma, afinal via “lo que muchos hacían con ellos cuando se hacían campañas, lo estrujaban, lo envolvían y lo tiraban” (RAWDRÍGUEZ, 2020)<sup>49</sup>.

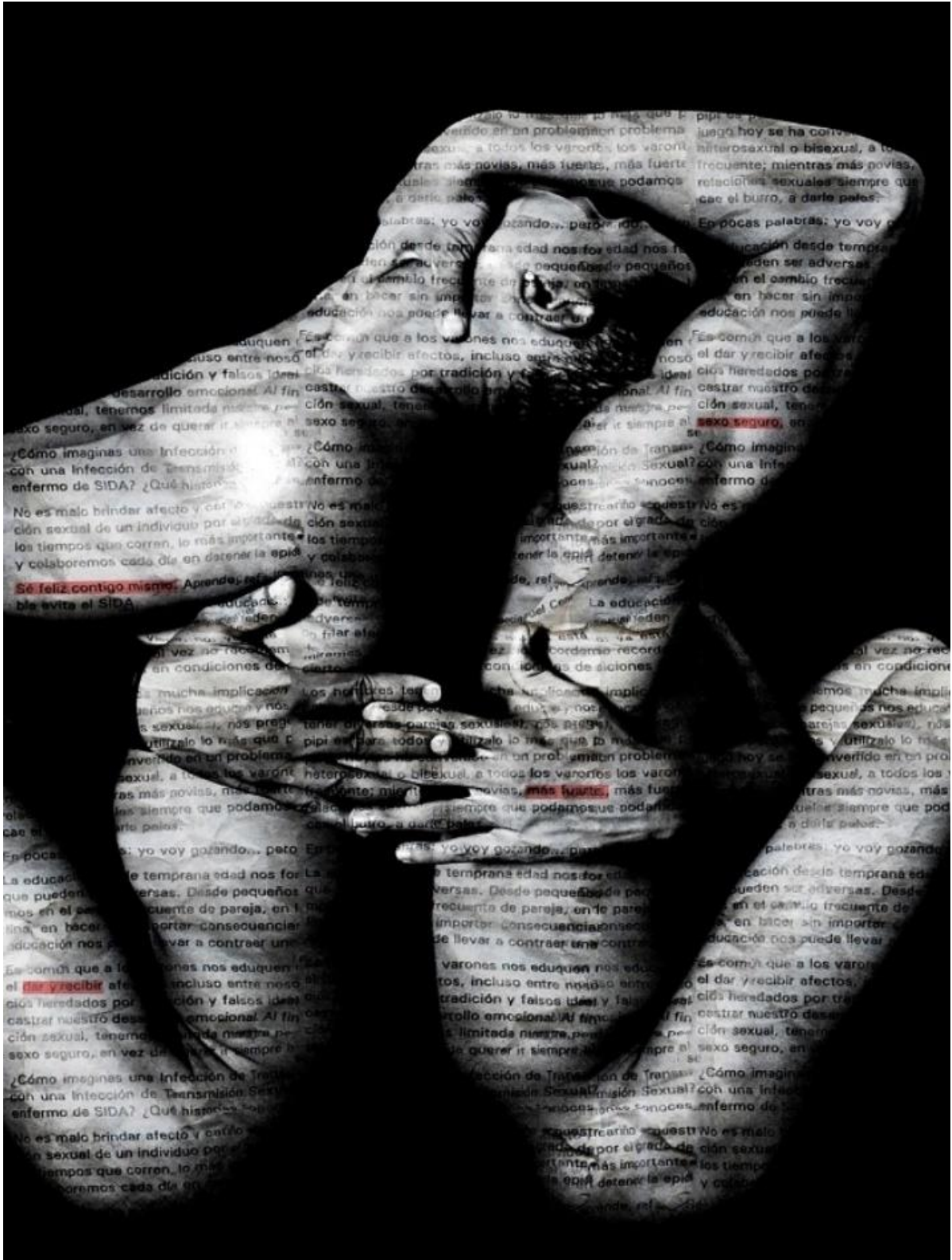
O caráter ativista do projeto do Eduardo Rawdríguez, talvez, torna-se ainda mais representativo em “Ser feliz contigo mismo\*” (Ilustração 14). Conectados pelas costas e pelo toque das mãos, a pose dos dois homens sugere o afeto e a atração entre si. Criando uma imagem de tensão e desejo, confiança e entrega, o braço de um segura o pescoço do outro e o pressiona contra seu ombro.

---

<sup>48</sup> Informação fornecida pelo próprio artista em uma entrevista realizada remotamente, no dia 13 de maio de 2020.

<sup>49</sup> Informação fornecida pelo próprio artista em uma entrevista realizada remotamente, no dia 13 de maio de 2020.

Ilustração 14 – “Ser feliz contigo mesmo\*”



Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

Projetado nos corpos nus, encontram-se recortes de narrativas que indagam a respeito da exposição ao HIV, da condição da pessoa vivendo com o vírus e do

“enfermo de SIDA”, bem como de narrativas que naturalizam as práticas e o desejo sexual, na mesma medida que questionam a educação recebida pelos homens e a centralização afetivo-sexual em seus desejos<sup>50</sup>. Por intermédio da utilização de informes de prevenção do HIV, as sentenças acentuadas agora são: *sexo seguro, sé feliz contigo mismo, más fuerte e dar y recibir*. Tais palavras sinalizadas aparecem em conjunto com as perguntas: ¿Cómo imaginas una infección de Transmisión Sexual? ¿Qué historias conoces de un enfermo de SIDA?, seguidas pelas frases “no es malo brindar afecto y cariño”, “colaboremos cada día en detener la epidemia” e “evita la SIDA”, promovem a criação de uma outra narrativa para os corpos gays representados, e conjuntamente alerta sobre a forma de prevenção e a possibilidade de viver com o vírus sendo feliz dentro deste corpo dissidente. Cabe pontuar que, pela primeira vez, o informe alerta para a prevenção e exposição ao vírus também nas práticas heterossexuais e bissexuais.

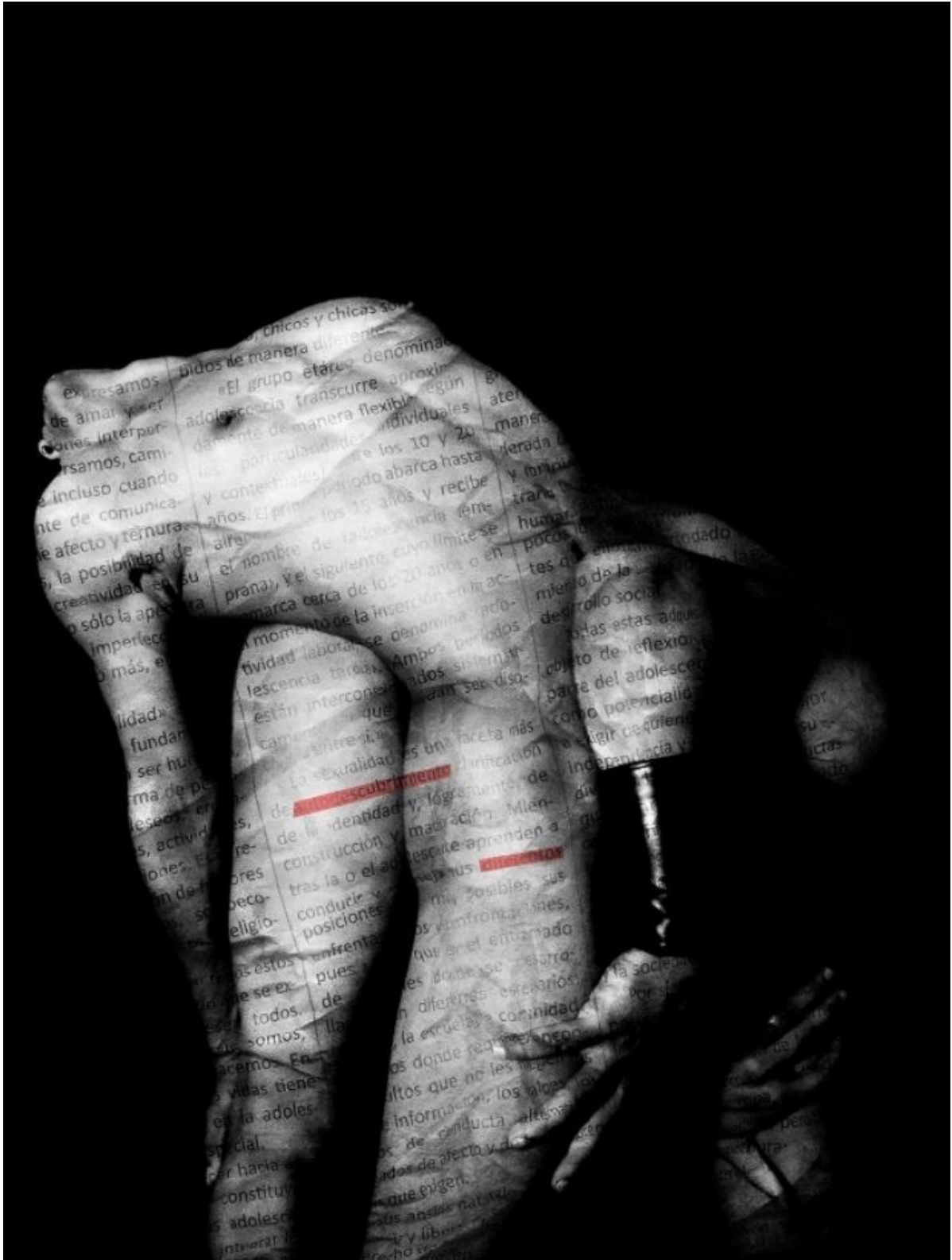
Corpos entrelaçados, um sobre o outro, que simultânea e colaborativamente se apoiam e se sustentam, criam uma arquitetura corpórea. Sobre os corpos retratos em “Autodescubrimiento\*”, escritos que falam sobre o desenvolvimento da sexualidade na infância, adolescência e vida adulta – ou como posta nas fotografias *adolescencia temprana*, que corresponde a idade de 10 a 15 anos, e *tardía*, dos 15 aos 20 anos ou até sua inserção no mercado de trabalho –, reverberam nas implicações de uma identidade em construção e da sexualidade como fator significativo deste processo. No texto informativo<sup>51</sup>, a sexualidade é vista, no período da adolescência, como mais uma etapa repleta de enfrentamento e de autodescobrimento de sua identidade. No entanto, destacadas de vermelho as palavras *autodescubrimiento* e *diferentes* criam uma outra narrativa para o escrito no corpo, problematizando, neste contexto, o descobrimento de uma sexualidade diferente e reforçando, portanto, o estereótipo de uma sexualidade oposta ao regime heterocêntrico.

---

<sup>50</sup> A critério de informação, explicitamos que, segundo a UNAIDS, não é recomendado utilizar “paciente com AIDS” ao se referir a um contexto clínico, mas sim paciente com doença relacionada ao HIV – uma vez que deste modo estamos abrangendo toda a gama de condições clínicas associadas ao vírus.

<sup>51</sup> La sexualidad es una faceta más de autodescubrimiento, clarificación de la identidad y, lógicamente, de construcción y maduración. Mientras la o el adolescente aprenden a conducir y manejar sus diferentes posiciones (...) muy posible enfrentamientos y confrontaciones.

## Ilustração 15 – “Autodescubrimiento\*”



Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

Além da escolha estética de expressar-se através do nu masculino e de apresentar corpos cobertos de textos com palavras sublinhadas (VALDÉS, 2015), há

no projeto do Rawdríguez um emaranhado de elementos simbólicos. Desta vez, temos o bracelete de couro e sua dualidade: por um lado, o bracelete no braço do modelo aparece como tropo ligado às amarras sociais, às imposições que são ensinadas e postas como normas a seguir, subjugando, desde muito cedo, qualquer sexualidade *ex-cêntrica*<sup>52</sup>; por outro, fortalecendo o discurso homoerótico, o bracelete atrelado à plasticidade dos corpos mostra um jogo de submissão e prazer evidenciados pela cultura de *leather* (couro) e as vivências das práticas fetichistas sexuais associadas ao BDSM<sup>53</sup>.

Mapplethorpe também realizou uma série fotográfica que perpassou a temática do sadismo e masoquismo, na qual mostrou homens submissos em cenas ou sessões de atos sexuais sem nenhum contexto que não fora estético – "depict not sex acts per se but re-enactments of sex acts" (MOORE, 2015)<sup>54</sup> (Ilustrações 16 e 17). Para o estadunidense, a definição de S&M não era sadismo e masoquismo, era sexo e magia – "If you channel it right, there's more energy in sex than there is in art" (ROIZMAN, 2016)<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> A noção de ex-cêntrico surge "quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalidade totalizante começa a desconstruir a si mesma. (...) A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de sujeitos individuais fixos, mas, em vez disto, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social etc." (HUTCHEON, 1991, p. 86).

<sup>53</sup> Acrônimo que se refere à *bondage* e disciplina, dominação e submissão, sadismo e masoquismo, na qual sua prática pode ocorrer através de experiências corporais intensas e sensuais, de experiências exclusivamente estéticas (como no caso das fotografias), ou envolver práticas sexuais consensuais. Não à toa, as práticas de BDSM são nomeadas de cenas ou sessões.

<sup>54</sup> "retrate/retratar não atos sexuais *per se*, mas reencenações de atos sexuais" (MOORE, 2015, sem número de páginas na versão consultada, tradução nossa).

<sup>55</sup> "Se você o canalizar corretamente, há mais energia no sexo do que na arte" (ROIZMAN, 2016, sem número de páginas na versão consultada, tradução nossa).

Ilustração 16 – Joe (1978)



Fonte: The Guardian<sup>56</sup>

Ilustração 17 – Brian Ridley and Lyle Hector (1979)



Fonte: The Guardian<sup>57</sup>

Embora se note a possibilidade de uma leitura dos elementos simbólicos em “Autodescobrimento” atrelados ao homoerotismo, *leather* e BDSM, o fotógrafo

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/16/robert-mapplethorpe-the-perfect-medium-photography-los-angeles>. Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>57</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/16/robert-mapplethorpe-the-perfect-medium-photography-los-angeles>. Acesso em: 31 mar. 2021.



pontua que “quizás fue un poco el coquetear en aquel momento con lo que tenía de referente y con lo poco que conocía sobre SM, pero sin dudas más hacia lo social y todo lo que debía cargar y luchar” (RAWDRÍGUEZ, 2020)<sup>58</sup> e que “los contrastes entre la ausencia de vestuario y la presencia de amarres, ataduras, así como posiciones forzadas o antinaturales, sirven de ejes para articular el discurso”(LENSCULTURE, [entre 2009 e 2020]). Desta maneira, no que concerne às fotografias do projeto, o artista cubano indica que utiliza o corpo nu como recurso para aumentar a sensação de intimidade entre ele, como fotógrafo, e o modelo. No entanto, ainda que sua intenção esteja centrada no questionamento “los comportamientos heteronormativos que funcionan como amarres” e no “estigma que aún pervive sobre las relaciones de pareja” (LENSCULTURE, [entre 2009 e 2020]), percebe-se o jogo de intimidade *versus* exposição como um efeito de mediação entre a aceitação (pelo corpo exposto) e a condenação (pelas palavras sinalizadas); a confissão (de seus desejos) e ocultação (pelo anonimato dos modelos), em outras palavras, entre o que lhe é íntimo/privado e o exterior/público bastante perceptíveis em fotografias como “Diecisiete” (Ilustração 10) e “Descubrimiento” (Ilustração 13), cujos elementos semióticos e simbólicos como o espelho e o plástico surgem também como “truque” para no reflexo e na transparência invocarem jogos de controle destes sujeitos homossexuais.

Compartilhando do que foi posto por Butler sobre a perspectiva de Sontag (1983), ao sugerir a ineficiência pela qual outros dispositivos/meio artísticos constroem seus argumentos de maneira “não verbal ou não linguística” e ao dizer que “parece mais plausível que uma narrativa demonstre uma eficácia maior do que uma imagem” (BUTLER, 2015, p. 107), nota-se nas quatro fotografias analisadas um conjunto de dicotomias – seja no plano estético: nu x coberto; branco x preto, ou no plano do discurso: homossexualidade x heterossexualidade; feminino x masculino; íntimo x privado – que vão no decorrer do projeto se entrelaçando e modificam o que seria uma leitura fotográfica centrada no contraste entre verbal x não verbal. Afinal, ao colocar o “modelo en una esfera más que personal, pública, haciéndolo cómplice de tensiones sociales que agobian a sujetos blandidos en una educación ortodoxa a la heterosexualidad” (VALDÉS, 2015, p. 55), apresenta a evidência inquestionável da fotografia, sua natureza indiscreta e a capacidade de captar

---

<sup>58</sup> Informação fornecida pelo próprio artista em uma entrevista realizada remotamente, no dia 13 de maio de 2020.

“informações que de outra forma poderiam ser mantidas em segredo ou justificadas” (GUNNING, 2004, p. 37), mas que através desta indiscrição revela a heterossexualidade que sentencia.

Deste modo, nota-se para além dos textos incorporados às fotografias e que constituem, na fusão entre corpo e palavra, uma escritura fotográfica, o descortinar do regime heterocêntrico, machista e homofóbico cubano, o estigma pontualmente marcado pelas atribuições dadas à homossexualidade como correspondente direto do HIV e da AIDS na ilha, e o questionamento sobre a construção de uma identidade gay. No entanto, é importante ressaltar que a noção de peste gay ou qualquer outra atribuição que existe com o HIV e a Homossexualidade não surgiu em Cuba nem em um país então socialista da Europa, mas, sim, a partir do discurso conservador pautado em uma base religiosa judaico-cristã.

### 3 SEXUALIDADE(S) EM DISCURSO

[...] as sexualidades múltiplas – as que aparecem com as idades (sexualidade do lactente ou da criança), as que se fixam em gostos ou práticas (sexualidade do invertido, do gerontófilo, do fetichista...), as que investem difusamente no relacionamento (sexualidade da relação médico-paciente, pedagogo-aluno, psiquiatra-louco), as que habitam os espaços definidos (sexualidade do lar, da escola, da prisão) – todas constituem o correlato de procedimentos precisos de poder (FOUCAULT, 1988, p. 47).

A partir de 1950, com o fim do campesinato<sup>1</sup> (HOBSBAWM, 1995, p. 284), parte da Europa central e ocidental e da América do Norte experimentam as transformações tecnológicas e as inovações culturais resultantes da aceleração e intensificação do movimento pós-industrial. Neste cenário, potencializado pela necessidade da educação secundária e superior, dado que certas ocupações profissionais exigem, agora, um conhecimento técnico, o saber começa a se configurar como fator cultural, símbolo de desenvolvimento e independência (por parte do Estado e, também, do sujeito que o adquire) e ganha um caráter político. Entretanto, a ausência do saber sugere um descontentamento político e social, e movimentos coletivos estudantis ganham força na esfera internacional:

[...] e se houve um momento, nos anos de ouro posteriores a 1945, que correspondeu ao levante mundial simultâneo com que os revolucionários sonhavam após 1917, **foi sem dúvida 1968, quando os estudantes se rebelaram desde os EUA e o México, no Ocidente, até a Polônia, Tchecoslováquia e Iugoslávia, socialistas, em grande parte estimulados pela extraordinária irrupção de maio de 1968 em Paris, epicentro de um levante estudantil continental.** Estava longe de ser a revolução, embora fosse consideravelmente mais que o “psicodrama” ou “teatro de rua” descartado por observadores velhos e não simpatizantes como Raymond Aron. Afinal, 1968 encerrou a era do general De Gaulle na França, de presidentes democratas nos EUA, as esperanças de comunismo liberal na Europa Central comunista e (pelos silenciosos efeitos posteriores do massacre de estudantes de Tlatelolco) assinalou o início de uma nova era na política mexicana. (HOBSBAWM, 1995, p. 292-293, grifo nosso).

Em decorrência do cenário político deste período e dos inúmeros movimentos de rebeldia estudantil, entre os anos de 1960-1970, o corpo-a-corpo torna-se uma

---

<sup>1</sup> Segundo Hobsbawm, “para 80% da humanidade, a Idade Média acabou de repente em meados da década de 1950; ou talvez melhor, sentiu-se que ela acabou na década de 1960” (HOBSBAWM, 1995, p. 283).

prática latente na Europa e na América do Norte. Entre elas, emergem nas prisões francesas<sup>2</sup> movimentos coletivos que reivindicam, paralela e paradoxalmente, as péssimas condições nas prisões (frio, excesso de população e fome), mas também os atendimentos médico-psicológicos e as propostas educativas das prisões-modelo – o que será estudado, poucos anos depois, pelo Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1987). Segundo Salla, “os movimentos que ocorrem na França também guardavam estreita relação com os movimentos políticos externos às prisões”. Por sua vez, diferente do que ocorreu no continente norte-americano, “esses movimentos nas prisões francesas se alastraram e envolveram não apenas os presos políticos, mas também outros presos e outras reivindicações” (SALLA, 2006, p. 283).

Logo, após constatar o argumento paradoxal das rebeliões nas prisões francesas, o investigador diagnostica que até mesmo nos sistemas punitivos (dos mais suaves, como a Escola, até os mais violentos, como as Prisões) há uma relação ou relações de poder que se exercem sobre um corpo, uma vez que “elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, submetem-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 1987, p. 28). Ressalta-se, no entanto, que esse seu diagnóstico não indica somente uma reorganização teórico-discursiva como também uma mudança em sua perspectiva de trabalho. Se inicialmente seu estudo e discurso teórico se centrava em uma *anátomo-clínica* (FOUCAULT, 1963) trata-se, deste momento em diante, de uma *anátomo-política*, ou seja, uma espécie de política disciplinar centrada no “corpo como máquina”<sup>3</sup>, na história dos corpos e em como estes foram valorizados (ou não) na sociedade. Desse modo, a *anátomo-política* seria uma “tecnología que enfoca a los individuos hasta en sus cuerpos, en sus comportamientos” (FOUCAULT, 1981-1982)<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> No entanto, que rebeliões como estas já haviam ocorrido em outros países na década de 50. Segundo Salla, citando Sullivan (1990), movimentos de rebelião nas prisões se iniciaram precisamente entre 1950-55, nos Estados Unidos da América, por fatores como “o suporte financeiro insuficiente, indiferença pública e oficial, pessoal desqualificado, ociosidade forçada dos presos, ausência de programas profissionais, tamanho excessivo das prisões, superlotação, motivações políticas da administração prisional, práticas imprudentes (incompetentes) de livramento” (SALLA, 2006, p. 279).

<sup>3</sup> Segundo Foucault, o discurso em torno do corpo como máquina está centrado “no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos” (FOUCAULT, 1988, p. 130-131).

<sup>4</sup> Sem número de páginas na versão consultada.

Enquanto tecnologia individualizante de poder, surge, por volta da metade do século XVIII, contrariamente à *anátomo-política*, a *biopolítica*<sup>5</sup>. Nela, o poder/ política centra-se na biologia dos corpos e o lê na qualidade de “corpo-espécie”. Assim, o “corpo [é] transpassado pela mecânica do ser vivo e [é lido] como suporte dos processos biológicos” e tem como exemplos: “a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade” (FOUCAULT, 1988, p. 131). Contudo, ainda que sejam conceitos relativamente antagônicos, há em ambos uma premissa que se entrecruza: o sexo. Para o estudioso francês,

el sexo es el eje entre la anátomo-política y la bio-política, él está en la encrucijada de las disciplinas y de las regulaciones y es en esa función que él se transforma, al fin del siglo XIX, en una pieza política de primera importancia para hacer de la sociedad una máquina de producir (FOUCAULT, 1981-1982)<sup>6</sup>.

É então que, localizada no século XX e através de um retorno histórico-teórico-político, Foucault lança, com os três volumes de *História da sexualidade*, uma série de hipóteses, diagnósticos e reflexões a respeito das relações entre os regimes de poder-saber-prazer da Antiguidade grega até a Modernidade. Nas primeiras linhas de *História da sexualidade I: A vontade de saber*, o filósofo narra que até o início do século XVII se acreditou em uma sexualidade apresentada de forma mais livre e franca no âmbito sociais, na qual “as práticas não procuravam o segredo” e era possível ver “gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas” (FOUCAULT, 1988, p. 09). No entanto, o autor sinaliza, também, que com o surgimento da burguesia vitoriana, a sexualidade, antes livre, passa a ser aprisionada no quarto dos pais e “impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo” (FOUCAULT, 1988, p. 09-10). Dito isto, no primeiro volume de sua trilogia da sexualidade, são levantadas, inicialmente, três questões: i) “a repressão do sexo seria, mesmo, uma evidência histórica?”; ii) “interdição, censura e negação são mesmo as formas pelas quais o poder se exerce de maneira geral, talvez em qualquer sociedade e, infalivelmente, na nossa?”; e iii)

---

<sup>5</sup> O conceito de *biopolítica/biopoder* será desenvolvido no decorrer deste capítulo e com maior extensão no próximo capítulo.

<sup>6</sup> Sem número de páginas na versão consultada.

“existiria mesmo uma ruptura histórica entre a Idade da repressão e a análise crítica da repressão?” (FOUCAULT, 1988, p. 15).

Como resposta para seu primeiro questionamento (o da repressão do sexo como evidência histórica), o estudioso recorre à própria história para contestá-lo e, assim, percebe que a justificativa de que a Idade de Repressão tem sua origem no século XVII se enfoca no fato de coincidir com uma das etapas de maior desenvolvimento do capitalismo: o Capitalismo industrial. Isto é, com o fim do Capitalismo comercial, surgido nos anos finais do século XV e vigente até então, o século XVII aparece como um período de ruptura do Estado Absoluto e de transição econômica-política-social, dado o surgimento da burguesia vitoriana, da explosão causada, futuramente, pela Revolução Industrial e pelo Liberalismo político e econômico. Deste modo,

um princípio de explicação se esboça por isso mesmo: se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa; na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se? (FOUCAULT, 1988, p. 11).

Em um outro momento de seu texto, o francês ratifica a relação entre a Idade da Repressão e o surgimento do capitalismo citando Claude-Jacques Herbert, em *Essai sur la police générale des grains*, “les hommes en effet se multiplient comme les productions du sol, et à proportion des avantages et des ressources qu'ils trouvent dans leurs travaux” (HERBERT, 1910, p. 321)<sup>7</sup>, e conclui que a força de trabalho se torna uma ferramenta para o Estado. Logo, o sexo/ a sexualidade dos sujeitos deve ser analisada, regulada e quando necessária interdita em prol da economia. Em vista disto, há o surgimento da “população” enquanto problema econômico e, portanto, político. Afinal, o futuro e a fortuna de um Estado não estariam ligados, segundo ele, “somente ao número e à virtude dos cidadãos, não apenas às regras de casamentos e a organização família, mas à maneira como cada qual usa seu sexo” (FOUCAULT, 1988, p. 28). Pontua-se, neste momento, que para Michel Foucault, em *A vontade de saber*, a expressão “sexo” aparece atrelada à da “sexualidade”. Esta, por sua vez, não é dada da natureza e pode ser lida como um

---

<sup>7</sup> Traduzido, em *História da sexualidade I: A vontade de saber*, como “os homens se multiplicam como as produções do solo e na medida das vantagens e dos recursos que encontram nos seus trabalhos” (FOUCAULT, 1988, p. 28).

dispositivo histórico, no qual “a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder” (FOUCAULT, 1988, p. 100).

Destarte, se na Antiguidade a nobreza identificou e separou os sujeitos conforme a premissa de sangue<sup>8</sup>, a burguesia marcou estas diferenças por meio da sexualidade – principalmente, daquela considerada lícita e sadia – e, contrariando a ideia da castração burguesa, a burguesia teve como uma de suas principais (e primeiras) preocupações:

**a de assumir um corpo e uma sexualidade** – de garantir para si a força, a perenidade, a proliferação secular deste corpo através da organização de um dispositivo de sexualidade. **E esse processo estava ligado ao movimento pelo qual ela afirmava sua diferença e sua hegemonia. É, sem dúvida, preciso admitir que uma das formas primordiais da consciência de classe, é a afirmação do corpo** (FOUCAULT, 1988, p. 118-119, grifo nosso).

Neste cenário de desenvolvimento do capitalismo como um sistema econômico, político, social e cultural, a classe burguesa fomenta mecanismos de poder e, sobretudo, de controle da sexualidade e é, também, a partir deles que sua incitação ou sua regulamentação torna-se possível quando necessária. Com isto, nota-se que a partir das noções de diferença, hegemonia e afirmação, surgem, a princípio, a regulamentação das sexualidades e se inicia um período de repressão em torno da sexualidade reconhecida e/ou “legítima”<sup>9</sup> – a do casal heterossexual burguês e sadio, preferencialmente –, no qual o sexo “é ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio”. Sob este prisma, a repressão “inicial” ao sexo/ e à sexualidade “funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para

<sup>8</sup> “foi esse o caso da burguesia no decorrer do século XVIII; **ela converteu o sangue azul dos nobres em um organismo são e uma sexualidade sadia**; compreende-se por que levou tanto tempo e opôs tantas reticências a reconhecer um corpo e um sexo nas outras classes – precisamente naquelas que explorava” (FOUCAULT, 1988, p. 119, grifo nosso).

<sup>9</sup> Em contrapartida à sexualidade reconhecida e que nomeamos também de “legítima”, Foucault coloca que com o surgimento da repressão da sexualidade/do sexo, surge, em termos morais, sexualidades ilegítimas e relata: “Se for mesmo dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos de produção, pelo menos nos do lucro”, como o *rendez-vous* e a casa de saúde, e somente lá “o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discurso clandestinos, circunscritos, codificados” (FOUCAULT, 1988, p. 10).

saber” (FOUCAULT, 1988, p. 10). Assim, sua regulamentação não sugere somente uma relação de censura do fazer sexo, das outras sexualidades (como das crianças e dos loucos) e do falar sobre a sexualidade do casal, mas também se configura como um controle estatal sobre o sexo e o corpo dos sujeitos.

Por sua vez, ainda que neste contexto de repressão haja um questionamento em torno da interdição, inexistência e mutismo (ou também nas palavras dele interdição, censura e negação) como as principais formas de exercer o poder sobre o sujeito e o sexo na modernidade, Foucault percebe que, para além da declarada proibição/censura do sexo, há outros mecanismos de poder (e saber) que podem ser engendrados, como por exemplo: o benefício do locutor. Neste momento, o investigador apresenta uma outra razão para relação entre sexo e poder, na qual falar sobre sexo e colocar-se disposto a ouvir sobre ele adquire um caráter capitalista/mercantil, uma vez “somos a única civilização em que certos prepostos recebem retribuição para escutar cada qual fazer confidência sobre seu sexo” (FOUCAULT, 1988, p. 13). Não obstante, em paralelo a esse valor econômico, alerta para a existência “de um discurso onde o sexo, a revelação da verdade, a inversão da lei do mundo, o anúncio de um novo dia e a promessa de uma certa felicidade, estão ligados entre si” (FOUCAULT, 1988, p. 13).

Constatando as convergências entre um discurso sobre sexo, regime de verdade<sup>10</sup> e uma suposta liberdade, o filósofo busca contestar se existiu, de fato, uma ruptura histórica entre a Idade da repressão, ambientada por muitos estudiosos no século XVII, e a análise crítica da repressão realizada no século XX. À vista disso, se debruça, em “a hipótese repressiva” na *História da sexualidade I*, sobre quais são os funcionamentos e as razões para que o regime de poder-saber<sup>11</sup> sustente um discurso regulatório sobre a sexualidade humana, intensificando, assim, o local do “fato discursivo” e de “técnicas polimorfos do poder”. Deste modo, Foucault percebe que, mais que censura, os três últimos séculos (XVII, XVIII, XIX) esbravejaram, incansável e fortemente, o sexo/a sexualidade de modo discursivo e

---

<sup>10</sup> “Não há exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade que funcionam nesse poder, a partir e através dele. Somos submetidos à produção da verdade e só podemos exercer o poder mediante a produção da verdade” (FOUCAULT, 2005, p. 28-29).

<sup>11</sup> “um agente de transformação da vida humana; não é que a vida tenha sido exaustivamente integrada em técnicas que a dominem e gerem; ela lhes escapa continuamente” (FOUCAULT, 1988, p. 133).



que, nesta conjuntura, surgem: i) a polícia dos enunciados, com sua política da palavra; e ii) a polícia do sexo.

Entende-se por polícia dos enunciados as instâncias de poder responsáveis por ouvir e fazer os sujeitos falarem sobre o sexo, são elas a antiga pastoral católica, conhecida hoje como Igreja Católica, e a nova pastoral, criada após a Contrarreforma e conhecida como a Igreja Protestante. Estas pastorais passam a intensificar o discurso em torno da confissão e com ele a repressão à sexualidade. Se com a primeira “cobre-se, progressivamente, a nudez das questões que os manuais de confissão da Idade Média formulavam e grande número daquelas que eram correntes no século XVII” (FOUCAULT, 1988, p. 22), com a segunda intensifica-se a censura do falar sobre sexo ao “impor regras meticulosas de exame de si mesmo”, nas quais “um discurso obediente e atento deve, portanto, seguir, segundo todos os seus desvios, a linha de junção do corpo e da alma: ele revela, sob a superfície dos pecados, a nervura ininterrupta da carne” (FOUCAULT, 1988, p. 23). Ou seja, se em um momento inicial o que ocorreu com o sexo foi uma censura discursiva, há, com base na tradição monástica e na ideia de bom cristão, uma forte amplificação de mecanismo que incitam a multiplicação de discursos sobre o sexo ou, para usar sua própria terminologia, há a “colocação do sexo em discurso”<sup>12</sup> por parte destas instâncias de poder, criando o imperativo: “não somente confessar os atos contrários à lei, mas procurar fazer de seu desejo, de todo o seu desejo, um discurso” (FOUCAULT, 1988, p. 24). O que ecoará numa maior quantidade de discursos sobre o sexo/a sexualidade no século XVIII e seus posteriores.

É por volta do século XVIII, com a necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não mais pelo rigor da proibição oriunda do discurso moral, que nasce a polícia do sexo como “uma incitação política, econômica, técnica” (FOUCAULT, 1988, p. 26). Sob esta premissa, a medicina – e seu discurso – se coloca a favor do Estado, e, por conseguinte,

deve-se falar do sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função da demarcação entre o lícito e o ilícito, cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou

---

<sup>12</sup> “Não falo da obrigação de confessar as infrações às leis do sexo, como exigia a penitência tradicional; porém da tarefa, quase infinita, de dizer, de se dizer a si mesmo e de dizer a outrem, o mais frequentemente possível, tudo o que possa se relacionar com o jogo dos prazeres, sensações e pensamentos inumeráveis que, através da alma e do corpo tenham alguma afinidade com o sexo (FOUCAULT, 1988, p. 24)

tolerar mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo (FOUCAULT, 1988, p. 27).

Dentro da esfera do falar do sexo publicamente, a sexualidade das crianças entra em debate, e os colégios, no século XVIII, tornam-se um local de máxima expressão e proliferação destes discursos – desde o espaço de sala até a separação dos meninos e meninas nos dormitórios. Também como resultado, cria-se uma literatura cheia de normas, observações, advertências médicas e até de casos clínicos. Todavia, sublinha-se que este não é o primeiro momento em que a literatura absorve o debate em torno da sexualidade, há outros dois casos que são exemplificados pelo estudioso, o primeiro refere-se a literatura “escandalosa” (FOUCAULT, 1988, p. 24) e a figura do “libertino tradicional” (FOUCAULT, 1988, p. 25) em *My secret life*; a outra refere-se a figura, amplamente trabalhada no Ocidente, do Don Juan.

Simultaneamente à difusão dos debates sexuais nos colégios promovidos pelo discurso médico, o direito canônico (a lei) entra em vigor. E na fronteira entre o lícito e o ilícito, entre o discurso moral-religioso e o médico, nasce a lei civil e a noção de legalidade das sexualidades. Em outras palavras, a lei civil, como uma construção social-moral, encontra no direito canônico e no discurso médico a fomentação necessária para investigar e aprisionar qualquer outra sexualidade divergente da norma do casal. Assim, o discurso normativo não se centra, exclusivamente, na norma do casal e suas práticas, mas também nas sexualidades ilegítimas e periféricas, na qual

**na lista dos pecados graves**, separados somente por sua importância, figuravam o estupro (relações fora do casamento), o adultério, o rapto, o incesto espiritual ou carnal, e também a sodomia ou a “carícia” recíproca. [...] O casal legítimo, com sua sexualidade regular, tem direito à maior discricção, tende a funcionar como uma norma mais rigorosa talvez, porém mais silenciosa. Em compensação **o que se interroga é a sexualidade das crianças, a dos loucos e dos criminosos; é o prazer dos que não amam o outro sexo; os devaneios, as obsessões, as pequenas manias ou as grandes raivas** (FOUCAULT, 1988, p. 38-39, grifo nosso).

Em resumo, por um lado, a colocação do sexo em discurso, nos séculos XVII e XVIII, apresentou como alicerce de seu fundamento uma característica capitalista, na qual foi necessário “assegurar o povoamento, reproduzir a força de trabalho, [e] reproduzir a forma das relações sociais” (FOUCAULT, 1988, p. 38). Por outro,

centrado na heteronorma, o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil ordenaram, até o final do século XVIII, as práticas sexuais. Consequentemente, inerente ao discurso sobre e do sexo e da confissão na qualidade de instrumento para o poder-saber cristão, médico ou jurídico, a sexualidade se torna fundamental para a construção dos regimes de verdade e de subjetividades, uma vez que “através de círculos cada vez mais fechados, o projeto de uma ciência do sujeito começou a gravitar em torno da questão do sexo” (FOUCAULT, 1988, p. 68) na sociedade moderna ocidental.

Portanto, ao realizar seu retorno histórico-teórico-político, o autor comprova que a explosão discursiva do sexo provoca dois movimentos em torno do modo de vida heterossexual e da monogamia heterossexual. Dentro da perspectiva de “regra interna” da sociedade, prevalece a discrição/o silêncio sobre o sexo do casal legítimo, de outro ponto de vista, as sexualidades periféricas são interrogadas para que de suas confissões obtenham-se o saber. Melhor dito, sabe-se que, durante um longo período da história, quando se colocou o sexo em discurso, falou-se, quase que exclusivamente, de um modo de vida heterossexual ou que deles partiram as reflexões sobre outras formas de sexualidades. Neste contexto, o estudioso cita as quatro operações de proibição vigentes na modernidade: i) proibições de alianças consanguíneas e a condenação do adultério, tais como a sexualidade das crianças e seus “hábitos solitários”; ii) a incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos, em especial as relações e divergências entre o sodomita e o homossexual, que a partir deste momento passa ser visto como espécie; iii) a medicinalização/patologização dos insólitos sexuais; e iv) a saturação sexual, em prol da subjugação e redução das sexualidades singulares- ilegítimas-periféricas<sup>13</sup>.

Embora Michel Foucault não aborde, com certa constância e/ou consistência, o modo de vida das sexualidades periféricas e, em especial, da homossexualidade na *História da sexualidade I: A vontade de saber*, o autor responde a respeito da possibilidade de criar um modo de vida homossexual, em *De l'amitié comme mode de vie*:

un mode de vie peut se partager entre des individus d'âge, de statut, d'activité sociale différents. Il peut donner lieu à des relations intenses qui ne

---

<sup>13</sup> No tópico 2.2 nos dedicaremos a explicitar, em maior extensão, o caso das perversões e nova especificação dos indivíduos, bem como a saturação sexual e da subjugação das sexualidades singulares- ilegítimas-periféricas.

ressemblent à aucune de celles qui sont institutionnalisées et il me semble qu'un mode de vie peut donner lieu à une culture, et à une éthique. **Être gay, c'est, je crois, non pas s'identifier aux traits psychologiques et aux masques visibles de l'homosexuel, mais chercher à définir et à développer un mode de vie** (DE CECCATY; DANET; LE BITOUX, 1981, sem número de páginas na versão consultada, grifo nosso)<sup>14</sup>.

Percebe-se, então, que apesar de reconhecer a necessidade das pautas e lutas dos homossexuais, o filósofo sinaliza os perigos de tal identidade ficar presa à perspectiva médica e indica a construção de um saber que não se resuma ao sexo ou desejo, mas que procure nesta (homo)sexualidade um modo de vida e de prazer.

Um discurso bastante semelhante ao levantado pelo pesquisador francês surge com o desenvolvimento da teoria *queer*, nos anos finais da década de 1980, nos Estados Unidos. A expressão *queer* traz consigo duas variantes: a primeira, de cunho linguístico, tem um caráter mais social, e refere-se à expressão *queer bashing*<sup>15</sup> comumente utilizada, na década de 1920, para remeter-se ao homossexual e tem por significado bater em gays; a segunda, que também é de cunho linguístico, se aproxima de seu significado original em contexto anglo-saxão e, segundo a estudiosa Guacira Lopes Louro, “pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário” (LOURO, 2004, p. 38). Ainda de acordo com a autora, é possível fazer uso desse adjetivo como um verbo e, portanto, *queer* estaria próximo de “estranhar” no sentido de “desconfiar do que está posto e olhar de mau jeito o que está posto; colocar em situação embaraçosa o que há de estável” (LOURO, 2004, p. 64).

Por sua vez, para Judith Butler o termo, que surgiu como uma prática linguística e física para violentar os sujeitos e como um dialeto de tendência homofóbica, “adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58) e ao configurar-se como uma prática linguística de degradação destes sujeitos homossexuais. Deste modo, o objetivo dos teóricos e da própria teoria *queer* é ressignificar o termo, posicionando-o como uma prática de vida contra as normas

---

<sup>14</sup> Um modo de vida pode ser partilhado por indivíduos de idade, estatuto e atividades sociais diferentes. Pode dar lugar a relações intensas que não se pareçam com nenhuma daquelas que são institucionalizadas e me parece que um modo de vida pode dar lugar a uma cultura e a uma ética. Acredito que ser gay não seja se identificar aos traços psicológicos e às máscaras visíveis do homossexual, mas buscar definir e desenvolver um modo de vida (NASCIMENTO, [2011?], sem número de páginas na versão consultada).

<sup>15</sup> *Queer bashing* é uma expressão oriunda do verbo *to bash* que tem por significado bater com violência, atacar, espancar.

heterossexuais social e culturalmente aceitas, ou, parafraseando Louro, adicionando a ele uma irreverência nas formas de pensar e uma disposição antinormalizadora de vida.

Para além do universo científico, os discursos da teoria *queer* e, sobretudo, suas noções e dizeres passam a se aproximar da vida cotidiana através de fabulações ligadas ao universo do entretenimento e à cultura popular. Este duplo movimento, quase oscilatório, entre o conhecimento científico e o empírico, faz parte de sua origem, na década de 80, e perdura até os dias de hoje. Logo, afastar-se do discurso *queer* em evidência na cultura popular se configura como um afastar-se também dessa sua natureza irreverente e de sua constante relação com as práticas de vida. Assim, na qualidade de produção artística, nota-se o surgimento de obras que abarcam não somente o(s) modo(s) de vida(s) LGBTQIA+ como trazem, para dentro de suas narrativas, um modo de vida e uma perspectiva *queer*. Isto é, não resumem suas narrativas ao protagonismo de sujeitos LGBT's e/ou *queer*<sup>16</sup> e apresentam um modo de ver antinormalizador.

*Tales of the City* (2019)<sup>17</sup>, série escrita por Lauren Morelli, é um exemplo de audiovisual recente que potencializa em sua narrativa o que a teoria *queer* tenta pôr em prática. Em seu quarto episódio, nomeado de “O preço do petróleo”, Mary Ann Singleton, interpretada por Laura Linney, encontra Shawna Hawkins, interpretada pelo ator transgênero Elliot Page, no bar *Body Politic* para conversar sobre Anna Madrigal. Lá, Mary Ann se depara com a reunião do *Queer Feminist burlesque Co-Op*, grupo do qual Shawna faz parte. Após a apresentação burlesca de Layla, Mary Ann questiona sobre o feminismo contemporâneo e a objetificação do corpo feminino nu. Layla, que se despe no palco do *Body Politic*, responde que ao fazer

---

<sup>16</sup> À critério de informação, ratifica-se que, por abarcar identidades de gênero e sexualidades diversas, o coletivo LGBTQIA+ já traz consigo um Q de *queer*. Contudo, por se tratar de uma identidade antinormalizadora, nem todos os sujeitos que fazem parte deste coletivo se reconhecem/apresentam como *queer*. Assim, há quem se apresente como gay; *queer*, e gay e *queer*, por exemplo.

<sup>17</sup> *Tales of the City* surge, originalmente, em 1974, como um folhetim nos jornais de San Francisco. Porém, sua produção audiovisual ocorre pela primeira vez em 1993, quando a emissora pública americana PBS transforma algumas de suas histórias e cria o primeiro seriado com protagonistas gays e transexuais da TV. Nos anos de 1998-2001, o canal Showtime, produz mais duas temporadas. É após o lançamento *The Days of Anna Madrigal*, em 2014, escrito por Armistead Maupin, que a quarta temporada de *Tales of the City* chega à Netflix. Deste modo, a série produzida e exibida pela plataforma de streaming de vídeo Netflix, lançada no Brasil em 7 junho de 2019 como Crônicas de São Francisco, não é uma adaptação, mas, sim, uma espécie de continuação, uma vez que na série inaugural, Mary Ann Singleton era uma jovem de Cleveland, Ohio, que viajava de férias para San Francisco, apaixonava-se pela cidade e passava a morar em um dos apartamentos da comunidade de Barbary Lane, uma ativista das lutas pelos direitos civis nos anos 60.

isso não se sente objetificada, mas sim empoderada: “But, see, I don’t feel objectified. I own my body. I’m... I’m making a choice”<sup>18</sup>. Em outra cena do mesmo capítulo, no decorrer de uma conversa privada entre Mary Ann e Shawna, Mary Ann relata que ao chegar de Ohio em San Francisco sentiu um sentimento estranho de pertencimento naquela nova cidade e que sempre soube que era diferente: “I had the strangest feeling that I’d come home. [...] On the inside, I was different” e Shawna lança-lhe uma provocação “Maybe you’re *queer* after all, huh?”<sup>19</sup>

Em um outro momento, agora no episódio 7 – “Nível superior”, a personagem Shawna, conversando com o recém-descoberto tio biológico e sua esposa, relata que trabalha em um *queer burlesque bar*. Ao ser corrigida pela mulher, se apresenta como *queer* e explica:

Mulher: I don’t think we’re supposed to use that word, honey.

Shawna: Oh, no, no, it’s okay. **We’ve reclaimed it.**

Mulher: Who did?

Shawna: We...Queer people did. I’m, um...I’m *queer*.<sup>20</sup>

Observa-se, com estes dois exemplos, todos os processos de ressignificação pelo qual a noção atravessou. De um adjetivo, verbo, e expressão preconceituosa para uma identidade reconhecida, como coloca Guacira Lopes Louro. Assim como, os mesmos exemplos indicam a existência de uma harmonia entre a epistemologia, a identidade e a óptica *queer* vista por Butler.

Ainda citando *Tales of the City* (2019), o oitavo episódio, “Dias de pequenas concessões”, se inicia com a reprodução de um documentário (ou matéria) do Jornal PNY, intitulada *The Homosexual Underground* (O Submundo Homossexual), e, paralelamente as imagens da cultura e noite LGBTQIA+ em San Francisco, um narrador discorre:

---

<sup>18</sup> Tradução realizada pela própria série: “Mas não me sinto objetificada. Sou dona do meu corpo e é uma escolha”. Áudio transcrito por nós de *Tales of the City* (2019) dos 19min:41seg até 19min:39seg. A cronometragem dos episódios é regressiva.

<sup>19</sup> Tradução realizada pela própria série: “tive uma sensação estranha de estar em casa. [...] Por dentro, eu era diferente” e “Vai ver que você é *queer*!”. Áudio transcrito por nós de *Tales of the City* (2019) dos 10min:43seg até 10min:04seg, e depois dos 09min:55seg até os 09min:53seg. A cronometragem dos episódios é regressiva.

<sup>20</sup> Tradução realizada pela própria série: “Mulher: Acho que não se pode usar essa palavra. Shawna: Não, tudo bem. Nós ressignificamos. Mulher: Quem? Shawna: Nós... as pessoas *queer*. Eu sou... Eu sou *queer*”. Áudio transcrito por nós de *Tales of the City* (2019) dos 31min:57seg até 31min:33seg. A cronometragem dos episódios é regressiva.

Homosexuals. Transvestites. Drag queens. There is increasing fear and curiosity about this shadowy population and their apparent growing numbers. Research studies suggest these wayward individuals are often drawn to urban centers, like New York and San Francisco, by the anonymity and permissiveness they provide. If you look closely, they can be spotted disappearing into their own clubs, bars, and coffee shops, away from the watchful, disapproving eyes of the “straights”, as they call them. And just how many are there? We may never know<sup>21</sup>.

Através da narração e apresentação do documentário que se insere no enredo da série, identifica-se um discurso muito próximo ao levantado pelo filósofo Foucault quando se referiu ao modo de vida homossexual, no qual um modo de vida pode ser compartilhado por sujeitos de idade, atividade e estratos sociais diferentes e, mesmo assim, criar uma cultura, ética e um coletivo identitário. Não obstante, ainda que sejam colocadas como periféricas e/ou ilegítimas, partem de um processo de oposição à heteronorma, estas (outras) sexualidades também fornecem materiais para o saber e para a cultura e constroem o seu próprio saber e sua própria cultura.

Tais problematizações acerca da noção de sexualidade também se constituem numa questão central para ler/pensar as performances e figurações corporais em “La parte de los crímenes” e em *Diecisiete*. Trata-se de investigar como mecanismos de poder exercem sobre o corpo, o sexo, o sujeito e seus prazeres/suas práticas um discurso em prol da regulamentação e do controle das sexualidades.

### **3.1 Sexualidades e corpos em “La parte de los crímenes”**

Igualmente às demais partes que compõem o intenso 2666, “La parte de los crímenes” prepara, com seu título bastante descritivo, o leitor para o que será apresentado/figurado durante sua extensão. Os crimes – que são muitos, mas não tão diversos em suas tipificações – se apresentam como elo entre a estrita relação: corpo, sexualidade(s) e poder(es), e com ele vislumbra-se, por exemplo, um

---

<sup>21</sup> Tradução realizada pela própria série: “Homossexuais. Travestis. Drag queens. Há medo e curiosidade crescente acerca dessa população sombria que parece não parar de crescer. Estudos mostram/sugerem que esses indivíduos excêntricos preferem centros urbanos, como Nova York e São Francisco, devido à permissividade e ao anonimato oferecidos. Se prestar atenção, você os verá entrando em boates... cafeterias e bares próprios, longe dos olhares críticos dos “héteros”, como são chamados. E quantos são? Talvez nunca saibamos”. Áudio transcrito por nós de *Tales of the City* (2019) dos 59min:41seg até 58min:55seg. A cronometragem dos episódios é regressiva.

constante desnudamento. São muitas as acepções do verbo desnudar em seu sentido usual, entre elas colocar(-se) nu; descobrir (inteiramente ou parcialmente) o corpo de alguém; retirar do corpo algo que o cobre ou o protege. Em seu sentido ampliado, desnudar sugere ideias que vão além da exposição do corpo, podendo até representar o surgimento de sentimentos/emoções e colocando a essência em oposição à corporeidade do sujeito em questão. Por sua vez, o desnudamento ou a ação de desnudar(-se) pode acontecer ou apresentar-se em relação a dois movimentos: um voluntário, que sugere liberdade, conforto e até desejo; e outro forçado, que induz imposição, violência e desconforto.

Lidos como objeto de e para o sexo, o desnudamento dos corpos, na quarta parte do romance 2666, “La parte de los crímenes”, ocorre através da violência física e sexual. Neste movimento de desnudar o outro, o corpo feminino é forçadamente despido e invadido (por faca, por bala, por pênis), o que ocasiona a morte de 109 mulheres. De todos estes assassinados e destas violências, 40 são estupros, muitos deles anal e vaginal. A sentença “había sido violada vaginal y analmente” descrita no laudo pericial da primeira vítima, Esperanza Gómez Saldaña, se repete e seus correspondentes apontam não somente para um *modus operandi* no que se refere à violência sexual cometida, como se percebe, por meio da violação, que o corpo que conta com uma vagina é reconhecido automaticamente como o de mulher.

É então no que se refere à sexualidade feminina, e tudo ao seu entorno – como as categorias de feminilidade, mulheridade e do que seria seu “sexo biológico” –, que Butler é categórica ao dizer que “o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTLER, 2003, p. 18) e que “além das ficções ‘fundacionais’ que sustentam a noção do sujeito, há o problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo *mulheres* denote uma identidade comum” (BUTLER, 2003, p. 20). Em outras palavras, torna-se convencional atribuir ao feminino a categoria de mulher e, comumente, a *mulheridade* é vista desde o lugar do uno, sem expressar uma reflexão em torno dos seus múltiplos atravessamentos e pluralidades. Afinal, “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é” (BUTLER, 2003, p. 20).

A partir dos questionamentos de Butler a respeito da(s) *mulheridade(s)*, apresentados, neste momento, de modo sucinto, faz-se necessário operar um retorno à *História da sexualidade I*, para com ele obter uma melhor compreensão a



respeito da construção do “sujeito”, da “verdade do sexo” e de todos os atravessamentos que a colocação do sexo em discurso acarreta a nossa relação com o dispositivo da sexualidade.

Em oposição à *ars erótica*, prática oriental que extraia a verdade por meio do próprio ato sexual visando, fundamentalmente, o prazer, o Ocidente moderno cria, no século XIX, a *scientia sexualis*. Por consequência, na “ciência sexual”, a confissão<sup>22</sup> adquire uma forma de saber-poder na qual “através de círculos cada vez mais fechados, o projeto de uma ciência do sujeito começou a gravitar em torno da questão do sexo” (FOUCAULT, 1988, p. 68) e, segundo Michel Foucault, o falar de seu sexo de modo confessional converte-se em um fundamento na “produção da verdade” e da(s) subjetividade(s)<sup>23</sup> a partir de estratégias de poder inerentes ao seu discurso. Deste modo, com o objetivo de endossar seus argumentos, Foucault anuncia que a sexualidade, neste momento, torna-se uma prática discursiva sobre a “verdade do sexo e de seus prazeres” e alerta que “as características fundamentais dessa sexualidade não traduzem uma representação mais ou menos confundida pela ideologia, ou um desconhecimento induzido pelas interdições”, mas que “correspondem às exigências funcionais do discurso que deve produzir sua verdade” (FOUCAULT, 1988, p. 67). Ou seja, com o desenvolvimento da confissão cristã para a uma forma de saber-poder científico, o ato confessional torna-se o local de “verdade”, dado que a penetração do poder nos aspectos mais íntimos da vida viabiliza outras possibilidades para mecanismo de sujeição, como sugere o filósofo ao observar que há dois sentidos para a palavra sujeito: um primeiro “submetido a outro pelo controle e a dependência”, e um segundo “ligado à sua própria identidade pela consciência ou pelo conhecimento de si”, porém em ambos “a palavra sugere uma forma de poder que subjuga e submete” (FOUCAULT, 1995, p. 237).

À luz do questionamento de Butler ao que se refere ao sujeito mulher, dos argumentos supracitados de Foucault sobre a sexualidade enquanto prática discursiva, e entendendo que os sujeitos se enfrentam regularmente com mecanismo/ferramentas de poder que os subjagam e submetem-nos através do

---

<sup>22</sup> “a confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão” (FOUCAULT, 1988, p. 61).

<sup>23</sup> “a causalidade no sujeito, o inconsciente do sujeito, a verdade do sujeito no outro que sabe, o saber, nele, daquilo que ele próprio ignora” (FOUCAULT, 1988, p. 68-69).

controle e da ideia de identificação, nota-se que, dentro da estrutura ficcional da narrativa “dos Crimes”, os corpos que chegam a ser identificados e ali são representados por femininos mortos são lidos como o de mulheres, dado que seu entendimento ocorre como base em seu sexo biológico. Logo, de acordo com os pressupostos da “ciência sexual”, as sexualidades daqueles corpos também são subjugadas como “sexualidades femininas”<sup>24</sup>. Por outro lado, o que acontece com os corpos encontrados mortos e não identificados, no relato, se relacionam primariamente, no âmbito da sexualidade, com a desumanização de suas identidades sexuais e de gênero, na qual seus corpos são resumidos em objetos; e secundariamente, no âmbito do poder (e/ou do político), justamente com o processo de *dessubjetivação* (CASTIANO, 2018), visto que tudo lhes é extraído, inclusive os componentes que, de certo modo, mantinham esse corpo como um organismo vivo (sangue, água). Elas são esvaziadas não só de vida biológica, mas de identidade, história e subjetividade.

Em um outro momento da narrativa, nota-se o desnudamento da fisicalidade feminina por meio da capitalização e aproveitamento deste corpo morto, uma vez que quando não é fotografado e espetacularizado pela mídia, é usado para fins de estudos na área da saúde: “Dos semanas después el cuerpo de la desconocida pasó a engrosar la reserva de cadáveres de los estudiantes de Medicina de la Universidad de Santa Teresa” (BOLAÑO, 2004a, p. 530). Situações semelhantes a esta relatada em 1994, se repetem, em abril de 1995, com a morte de Sofía Serrano, conhecida por trabalhar como funcionária em três maquiladoras dos Parques Industriais de Santa Teresa e que, ultimamente, se dedicava à prostituição: “No tenía familia en Santa Teresa, sólo algunos amigos, todos pobres, por lo que su cuerpo fue entregado a los alumnos de la facultad de Medicina de la Universidad de Santa Teresa” (BOLAÑO, 2004a, p. 566), e em 1996:

En julio se encontró el cadáver de una mujer a unos quinientos metros del arcén de la carretera a Cananea. La víctima estaba desnuda y según Juan de Dios Martínez, que se encargó del caso hasta que fue sustituido por el judicial Lino Rivera, el asesinato se produjo allí mismo, pues en la mano cerrada de la víctima se encontró zacate, que era lo único que crecía en aquella zona. Según el forense, la muerte se debía a traumatismo craneoencefálico o a tres heridas punzocortantes en el tórax, sin poder dar

---

<sup>24</sup> Ressalta-se que tais sexualidades femininas são apresentadas majoritariamente como heterossexuais, uma vez que, quando se falam sobre suas práticas, se falam de práticas estritamente heterossexuais e, também, não há nenhum indicativo de outra prática sexual durante toda a narrativa.

una respuesta concluyente ya que el estado de putrefacción del cadáver no permitía hacerlo sin estudios patológicos posteriores. Dichos estudios fueron realizados por tres alumnos de medicina forense de la Universidad de Santa Teresa y sus conclusiones se perdieron tras ser archivadas. La víctima tenía entre quince y dieciséis años. Nunca fue identificada (BOLAÑO, 2004a, p. 641).

Se, a partir da Medicina Legal, a dissecação de cadáveres foi atração no século XVII – retratada em obras como *De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* (1632), do Rembrandt –, com o surgimento da Criminalística, ou Ciência Forense, e a criação de laboratórios policiais nos EUA, entre 1920-1950, o cadáver desafia seu *status quo* e adquire mais uma funcionalidade prática, seja ao aproximar-se do noção de *cuero del delito* de Ludmer ou seja no âmbito do “corpo como máquina” e na sua integração em sistemas de controle e/ou dependência econômica, como pontua o investigador francês ao colocar que “a sociedade que se desenvolve no século XVIII – chame-se, burguesa, capitalista ou industrial – não reagiu ao sexo com uma recusa em reconhecê-lo”, pelo contrário, “instaurou todo um aparelho para produzir discursos verdadeiros sobre ele” (FOUCAULT, 1988, p. 67), no qual marcadores sociais como raça, gênero e classe são inscritos.

A respeito desta primeira funcionalidade, em *El cuerpo del delito*, Josefina Ludmer produz um manual, para utilizar seus próprios termos, em que o delito se configura como um instrumento útil e crítico capaz de mobilizar vários tipos de operações. Desta forma, a autora indica a possibilidade de ler o delito não somente em seu sentido jurídico como em um sentido amplo. Nele, o delito se encontra, também, como elemento constitutivo da ficção, uma vez que é possível ler “‘cuentos de delitos’ sexuales, raciales, sociales, económicos, de profesiones, oficios y estados” (LUDMER, 1999, p. 11) e sugere que:

el “útil” delito no sólo nos sirve como divisor, como ficción de fundación de culturas (y también como un instrumento de definición por exclusión), sino como articulador de diferentes zonas [...] no sólo nos puede servir para diferenciar, separar y excluir, sino también para relacionar el estado, la política, la sociedad, los sujetos, la cultura y la literatura (LUDMER, 1999, p. 14)

Nota-se, então, que a narrativa “dos crimes” traz como elemento estrutural e constitutivo uma problematização em torno do delito em seu sentido amplo. Um delito que exhibe delitos sexuais, raciais, sociais e de Estado, como fala Ludmer, na mesma medida que “hace posible cierta reflexión sobre algunas formaciones

culturales latinoamericanas (posiciones, travesías, espacios, y soluciones finales)” e “forman la base de una de las fábulas de identidad de la cultura progresista, siempre en demanda de una transformación del estado en el sentido de la justicia y la verdad” (LUDMER, 1999, p. 459). Isto é, construído a partir da subjetividade de um delinquente (ou de mais delinquentes), da representação e da ausência do poder político-estatal, a quarta parte de 2666 configura-se a partir do que a autora chama de um delito de verdade. Deste modo, as descrições forenses e hiper-realistas que se encontram no decorrer da narrativa, trazem, através da linguagem, a figuração dos delitos vividos pelas mulheres na esfera racial, sexual e social – uma vez que em sua maioria são mulheres aborígenes e pobres que sofrem as violências sexuais –, e, em especial, no âmbito estatal e capital – dado que se percebe a ausência de importância destes corpos fora da produção industrial e da economia.

Perante estes delitos, “os mesmos (e distintos) nomes vão se repetindo e acumulando no texto, formando uma série infernal: o absurdo das mortes baratas, motivadas por nada e por ninguém reclamadas” (RIBEIRO, 2016b, p. 91). É também por meio deles que se esboça a tentativa de figurar

não mais a origem nacional e o orgulho identitário [...], mas simplesmente o inumerável da morte e do trauma [...] no território conflagrado da América Latina, território atravessado pelos resquícios de Estados autoritários e pelas forças globais do capital transnacional, tenham elas a aparência legal das maquiladoras tão comuns no lado mexicano da fronteira com os Estados Unidos (e não convém esquecer que a maioria esmagadora das vítimas nelas trabalhava), ou a face bestial das quadrilhas de traficantes de drogas, subproduto da miséria comum e da mercantilização extrema das formas de vida (RIBEIRO, 2016b, p. 92).

Ainda no que se refere às mortes ocorridas em abril de 1995 e, precisamente, ao relato da morte de Sofía Serrano, percebe-se uma questão pontual na figuração deste corpo feminino e que reflete, com ele, uma das muitas semelhanças entre as mortes de mulheres na cidade interiorana e industrial do México: a relação entre sexualidade, corpo e capital/trabalho. Federici aponta que:

ao negar às mulheres o controle sobre seus corpos, o Estado privou-as da condição fundamental de sua integridade física e psicológica, degradando a maternidade à condição de trabalho forçado, além de confinar as mulheres à atividade reprodutiva de um modo desconhecido por sociedades anteriores (FEDERICI, 2017, p.181-182).

Destarte, em seu estudo com base histórica, a autora mostra que o responsável por esse subjugamento nas sociedades contemporâneas, neoliberais e capitalistas “não é o legado de um mundo pré-moderno, mas sim uma formação do capitalismo, construída sobre diferenças sexuais existentes e reconstruída para cumprir novas funções sociais” (FEDERICI, 2017, p. 11). Deste modo, “forçá-las a ‘produzir filhas e filhos para o Estado’ é uma definição parcial das funções das mulheres na nova divisão sexual do trabalho” (FEDERICI, 2017, p.181-182).

Por sua vez, com foco no controle do Estado moderno sobre os sujeitos e, especialmente, na organização e limitação de poderes na sociedade, Castiano<sup>25</sup> realiza, em *A “Liberdade” do Neoliberalismo: Leituras Críticas*, uma leitura do conceito foucaultiano *biopolítica*. Para o estudioso moçambicano, Foucault foi o primeiro estudioso a investigar o neoliberalismo a partir de uma concepção filosófica, na qual “o neoliberalismo, enquanto teoria, substituiu, nos tempos actuais, a teoria crítica” (CASTIANO, 2018, p. 24). Assim, segundo José P. Castiano, ao ser coerente com seu “‘novo regime de veracidade’<sup>26</sup>, Foucault dispersa o conceito de neoliberalismo para o aspecto da *biopolítica*, uma vez que ela seria o caminho, desde o início do século XVII, para racionalizar e resolver os problemas causados pela prática governamental à população e que estariam ligados a fenômenos biológicos específicos como: saúde, higiene, nascimento, expectativa de vida, trabalho, emprego, raça etc. É, então, em nome dessa suposta liberdade evocada pelo neoliberalismo, que Castiano nos fala: “a grande mudança que o novo liberalismo provoca é na própria concepção da liberdade” e que ela, a liberdade, “passa a ser uma ‘relação actual’ entre os governantes e governados, entre o Estado e os seus cidadãos na esfera económica (CASTIANO, 2018, p. 130). Já nas próprias palavras de Foucault:

---

<sup>25</sup> Castiano acredita que a noção de *biopolítica*, de Michel Foucault, em conjunto com o surgimento do *Big Brother* e da psicopolítica de Byung-Chul, levou os sujeitos a um processo de *dessubjectivação*, no qual o “sujeito histórico-revolucionário”, a participação social e a luta desapareceram. Deste modo, a essência do neoliberalismo está no fato de que ele intensifica, ou para usar sua terminologia, radicaliza o conceito de liberdade por meio de: i) uma *individualização* do sujeito; e ii) da atribuição da liberdade individual à “liberdade económica e a intocabilidade da propriedade privada” (CASTIANO, 2018, p. 20-21).

<sup>26</sup> “O princípio dessa conexão que eu procuro identificar, essa conexão entre prática de governo e regime de verdade, seria isto: [...] haveria portanto uma coisa que no regime de governo, na prática governamental dos séculos XVI-XVII, já da Idade Média também, tinha constituído um dos objetos privilegiados da intervenção, da regulação governamental, uma coisa que havia sido o objeto privilegiado da vigilância e das intervenções do governo. E é esse lugar mesmo, e não a teoria económica, que, a partir do século XVIII, vai se tornar um lugar e um mecanismo de formação de verdade” (FOUCAULT, 2008, p. 42).

na medida em que, através da troca, o mercado permite ligar a produção, a necessidade, a oferta, a demanda, o valor, o preço, etc., ele constitui nesse sentido um lugar de verificação, quero dizer um lugar de verificabilidade/falsificabilidade para a prática governamental (FOUCAULT, 2008, p. 45).

Neste contexto, as práticas de organização, de distribuição e de limitação de poderes permitidas pelos governos a partir do capital apresentam-se na condição de verdade. Isto é, no neoliberalismo, o mercado é o lugar responsável por atribuir estes lugares de dominação e sujeição, onde ele “é que vai fazer que um bom governo já não seja simplesmente um governo que funciona com base na justiça”, “vai fazer que o bom governo já não seja somente um governo justo” e “vai fazer que o governo, agora, para poder ser um bom governo, funcione com base na verdade” (FOUCAULT, 2008, p. 45).

É dentro desta perspectiva neoliberalista e, sobretudo, da produção, do valor e do capital como local de sujeição que se insere o contexto narrado por Bolaño e vivido por muitas mulheres em Santa Teresa. Para além das descrições do crime e da violência sofrida, a narração da morte de Penélope Méndez Becerra, com apenas 11 anos, ocorrida em 1994, apresenta um pensamento a respeito do corpo das mulheres de sua família, do trabalho feminino e da degradação da força laboral fora da esfera doméstica.

Em 1985, os pais emigram do estado de Hidalgo, no centro do país, para o norte do México em busca de trabalho. Após sete anos na cidade de Santa Teresa, o pai decide que “con lo que ganaba en las maquiladoras no iban a mejorar las condiciones de vida de su familia y decidió cruzar la frontera” (BOLAÑO, 2004a, p. 503) e, juntamente com outros nove homens, cruza a fronteira México – Estados Unidos: “Nunca más supieron nada de él” (BOLAÑO, 2004a, p. 503). Com o sumiço do pai, a estrutura familiar de Penélope ganha um novo arranjo. Ela, a mais nova entre os 3 irmãos, é, também, a única que estuda, os outros dois irmãos se dedicam, exclusivamente, ao trabalho, a irmã mais velha, Livia, de 16 anos, na mesma maquiladora que a mãe e o irmão do meio, de 15 anos, em uma padaria do bairro, e a mãe da pequena, com a ajuda de outras mulheres “a quienes su historia no les parecía rara ni singular sino algo común y corriente. (BOLAÑO, 2004a, p. 503)”, passa a sustentar a família sozinha trabalhando na maquiladora Interzone-Berny e vendendo tortas salgadas, sanduiches. Não obstante, após a irmã mais velha sofrer uma tentativa de estupro por parte do vizinho, a menina e sua família se veem

obrigados a saírem da colônia Morelos, local próximo do parque industrial Arsenio Farrell onde mãe e filha trabalhavam, e se mudam para Veracruz:

[...] trabajó duro e hizo horas extra y llegó incluso a vender tortas a sus propias compañeras de trabajo, en la hora de la comida, hasta que tuvo dinero suficiente para alquilar una casita en la colonia Veracruz, que le quedaba más lejos de Interzone que la que tenía en el zanjón, pero que era una casita de verdad, con dos habitaciones, con tabiques bien puestos, con una puerta que se podía cerrar con llave. No le importó tener que caminar veinte minutos más cada mañana. Al contrario, los caminaba casi cantando. No le importó pasarse noches sin dormir, empalmando un turno con otro, o quedarse hasta las dos de la mañana en la cocina, preparando las tortas bien picantes que sus compañeras se comerían al día siguiente, cuando ella partiera a la fábrica a las seis. Al contrario, el esfuerzo físico la llenaba de energía, el agotamiento se convertía en vivacidad y gracia, los días eran largos, lentísimos, y el mundo (percibido como un naufragio interminable) le mostraba su cara más vivaz y la hacía tomar conciencia de que la suya, naturalmente, también lo era (BOLAÑO, 2004, p. 504-505).

Nota-se, que sentenças como: “No le importó tener que caminar veinte minutos más cada mañana” e “No le importó pasarse noches sin dormir” apontam não tão somente para naturalização da dupla jornada de trabalho feminino – afinal, o trabalho feminino realizado em casa “seria definido como ‘tarefa doméstica’, e até mesmo quando feito fora de casa era pago a um valor menor do que o trabalho masculino – nunca o suficiente para que as mulheres pudessem sobreviver dele” (FEDERICI, 2017, p. 184) –, como revelam o condicionamento do corpo da mulher a um lugar subalterno, servindo exclusivamente para as atividades domésticas, procriação e deleite do homem.

Ainda a respeito deste condicionamento, é importante ressaltar que, segundo Federici, diferentemente da divisão sexual do trabalho menos acentuada na época do feudalismo e das capacidades femininas um pouco mais desenvolvidas<sup>27</sup>, temos, com os processos de desenvolvimento capitalistas, o Estado controlando os corpos de todos os indivíduos sanitário, penal e sexualmente. Deste modo, com o objetivo de regular a procriação, o Estado passa a negar às mulheres o controle sobre seus corpos e as condicionam unicamente a um tipo de trabalho forçado: a maternidade. A afirmação da autora nos direciona, quase que automaticamente, para concepção foucaultiana de *biopolítica/biopoder*, uma vez que ao estudar sobre as relações entre poder e sexualidade nas sociedades modernas ocidentais, o filósofo francês

---

<sup>27</sup> já que “as mulheres trabalhavam nos campos, além de criar os filhos, cozinhar, lavar, fiar e manter a horta; [e] suas atividades domésticas não eram desvalorizadas” (FEDERICI, 2017, p.52-53)

identifica o surgimento de tecnologias que não mais se enfocam nos indivíduos, e sim na população, no corpo-espécie.

Entrelaçado ao relato da história de Penélope e sua família aparecem “histórias de miséria, pobreza, subdesenvolvimento, migrações e da apropriação de mão de obra barata para atender às demandas do capital estrangeiro” e, por sua vez, “a lei da oferta e da procura, aqui, converte vidas em insumo” (SILVA NETO e ALVES, 2020, p. 56), as quais são espetacularizadas e evidenciadas pela vidente Florita Almada, personagem que demonstra abertamente uma revolta para com os crimes de Santa Teresa ao ponto de aparecer no programa “Una hora con Reinaldo”, na televisão de Sonoro, para expor suas visões e alertar a todos sobre os assassinatos de mulheres: “estoy hablando de las niñas y de las madres de familia y de las trabajadoras de toda condición y ley que cada día aparecen muertas en los barrios y en las afueras de esa industriosa ciudad del norte de nuestro estado” (BOLAÑO, 2004a, p. 575). Não raro, vislumbra-se com este relato que “os instantes de felicidade que a mãe [de Penélope] experimenta expressam, na verdade, a carência, a diferença, sua condição à margem (distante geograficamente, morando num barraco, obrigada a andar a pé para ir ao trabalho)” (SILVA NETO e ALVES, 2020, p. 56).

Neste cenário, percebe-se que todas as mulheres mortas em Santa Teresa buscam sua independência através do trabalho e, por sua vez, ao se submeterem ao trabalho degradante das maquiladoras constata-se o uso massivo de uma mão de obra disciplinada, meticulosa e inexperiente em questões trabalhista-sindicais, o que torna sua contratação e demissão mais fácil e rápida, e apresenta-se mais um movimento de *dessubjetivação*, dado que quase todas as mortas trabalham nas maquiladoras e, portanto, a ideia de que elas são vítimas e que suas subjetividades são expelidas da esfera social surge muito antes da morte propriamente dita. Em outras palavras, a partir do momento em que a representação do neoliberalismo, na narrativa, converte-se em um fator imprescindível, os corpos mortos aparecem como uma espécie de emblema do processo de redução a que, em sua maioria, elas já tinham sido submetidas pelo trabalhado nas maquiladoras, sem direitos, vivendo vidas precárias e facilmente substituíveis.

Decerto, a fala proferida pela personagem vidente em um outro momento, ao pontuar que Santa Teresa é “una ciudad que no sólo es bella sino también



industriosa y trabajadora” (BOLAÑO, 2004a, p. 547), reflete na noção de *realidadeficção*, já discutida aqui, – uma vez que “la ficción cambia de estatuto porque abarca la realidad hasta confundirse con ella” (LUDMER, 2010) – e confirma a ideia capitalista da “mercantilização extrema das formas de vida” (RIBEIRO, 2016a, p. 92) e, neste caso, da mão de obra feminina como barata, inferior e, portanto, prescindível. Assim, no percurso da narrativa o corpo feminino aparece, normalmente, seguido de sentenças que indicam o quão controlados eles são para o sexo, para o homem, para o trabalho e para Estado – ao ponto de que quando não mais “servem” tornam-se prescindíveis – e o quanto violada e negligenciada sua corporeidade pode ser.

Um último apontamento a respeito da relação entre sexualidade (feminina) e controle no campo laboral, pode ser agenciado pela fala da pedagoga das Travestilidades, Maria Clara Araújo dos Passos<sup>28</sup>. Tomando como base de seu fundamento as questões de raça e gênero, Passos sinaliza que para além do silenciamento das vozes de mulheres negras/pretas, e em seu caso mulheres negras/pretas transgêneras, existe uma *imobilidade discursiva*<sup>29</sup> que se manifesta na produção e construção de saber. Para a estudiosa, ao serem constantemente questionadas a respeito do mesmo assunto ou da mesma problemática (negritude/preitude, transgeneridade, travestilidade) há uma redução das suas capacidades intelectuais e políticas e um aprisionamento de seus discursos à uma única temática. Cabe recordar, neste momento, que para Foucault a relação entre poder-saber e/ou saber-poder, estrutura-se por meio da correspondência como “um agente de transformação da vida humana” (FOUCAULT, 1988, p. 133). Deste modo, a fala de Passos vai ao encontro do que o estudioso francês articulou durante toda a *História da sexualidade I* ao colocar que a sexualidade se tornou uma prática discursiva na “produção da verdade” e para o controle dos corpos em seus múltiplos agenciamentos.

---

<sup>28</sup> Maria Clara Araújo dos Passos, pedagoga pela PUC-SP e assessora parlamentar na Assembleia Legislativa de São Paulo, torna-se reconhecida nacional através das discussões em torno do espaço político-pedagógico e de políticas públicas para a população LGBTQIA+. Recentemente, ao se tornar pedagoga, produziu o conceito de Pedagogias das Travestilidades no seu trabalho de conclusão de curso, o qual propõem uma reflexão sobre a produção de saber através de projetos político-pedagógicos do Movimento Político Social de Travestis e Mulheres Transexuais no Brasil.

<sup>29</sup> A fala proferida por Passos (2021) aconteceu na mesa “Mulheres e resistência: narrativas para romper silêncios” com participação de Conceição Evaristo e mediação da Semayat Oliveira, no 1º dh fest – Festival de Cultura em Direitos Humanos, com curadoria do Instituto Vladimir Herzog em parceria com o Sesc São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oT1wErh962w>. Acesso em: 31 mar. 2021.

Neste sentido, a partir da noção de *imobilidade discursiva*, percebe-se que, para além do silenciamento, pode ser lido/visto na narrativa “dos Crimes” o aprisionamento de discursos das mulheres dentro de quase um mesmo espectro: o do trabalho. Assim, em conformidade com as categorias de gênero, de sexualidade e de raça – uma vez que, como já mencionado no decorrer deste estudo, trata-se em sua maioria da morte de mulheres, talvez, heterossexuais e, possivelmente, aborígenes –, adiciona-se à categoria da classe proletária, em sentido social e capital, nos perfis dos assassinatos. Deste modo,

pobres, geralmente sozinhas (por terem deixado a família no interior e ido para a fronteira em busca de trabalho ou por terem sido abandonadas, como no fragmento citado), as personagens se tornam potencialmente não ameaçadoras, do ponto de vista trabalhista e, além disso, constituem uma oferta de mão de obra excedente que funciona como reguladora dos salários, sempre baixos (SILVA NETO e ALVES, 2020, p. 56).

Nota-se, com isto, uma forma de controle discursivo ou de controle de discursos tão grande que as silenciam em vida e em morte, provocando a ausência de informações substanciais de quando estiveram vivas e a redução destes corpos à morte e/ou ao trabalho mecanizado das maquiladoras. Afinal, pouco se sabe e pouco se fala delas, e elas quase nunca falam, exceto por meio de seus corpos convertidos em cadáveres.

A narrativa bolañiana “dos crimes” traz em sua amplitude uma imensa quantidade de personagens femininos que ultrapassam a marca de uma centena e que, em sua maioria – 110<sup>30</sup> destas personagens –, se referem mais a “não-personagens”. Talvez, a categorização destas mulheres mortas na condição de “não-personagens” acabe por apresentar uma noção embaçada, confusa, daquilo que já é compreendido por personagens, dado que sua presença na narrativa indicaria uma possível atuação ou figuração no enredo da história. Contudo, ao apresentá-las deste modo, ressaltamos o seu lugar de não-figuração, uma vez que sua importância e existência na narrativa são marcadas pelo controle, descarte,

---

<sup>30</sup> Um mapeamento realizado por nós indica que em toda extensão de “La parte de los crímenes” são relatadas e confirmadas 110 mortes de mulheres. Destes 110 cadáveres, 109 sofreram algum tipo de violência relacionada ao gênero feminino e/ou à sua sexualidade. Entre as mais de uma centena de mulheres violentadas, apenas uma não sofre a violência de gênero, ou pelo menos não sofre de modo indireto, e resulta no possível suicídio da professora Perla Beatriz Ochoterena, de 28 anos, encontrado no dia 17 de agosto de 1996. A estudiosa e pesquisadora Candia Cáceres (2010) também indica, em *Todos los males el mal. La “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño*, o mesmo número de mortes.

silenciamento e invisibilidade, ou de figuração enquanto morte, fantasma, nos aproximando também da noção de “não-sujeito do político” proposta por Moreiras, e revisada por Link em *Fantasmas: Imaginación y sociedad*, na qual fantasmas são “it is the figure that must live, within the place, in fear and trembling – in fear and trembling of interpellation, because it knows that interpellation spells its death” (MOREIRAS, 2004, p. 02) e “of a figure which is many figures, a figure that, precisely, will not be counted as one: the figure that I would call the nonsubject of the political [...] an uncanny and disturbing form of political (MOREIRAS, 2004, p. 02)<sup>31</sup>, ou seja, uma espécie de imagem que não cabe em uma representação fixa e que projeta fantasmagorias. Deste modo, as (inúmeras) mulheres mortas no oásis de horror aparecem como “unidades que atraviesan lo imaginario (figuras, movimientos, gestos, voces, lo que se quiera salvo imagen fijadas, por la cultura, el arte o la civilización)” (LINK, 2009, p.13).

### 3.2 Retrato de uma sexualidade periférica em *Diecisiete*

Diferentemente do que o senso comum acredita e/ou estipula, para Foucault, como mencionado, a sexualidade não é uma forma, ou força, natural de desejo, mas sim de um dispositivo histórico responsável por estimular corpos e prazeres, incitar discursos e saberes, e, sobretudo, de inscrição para o poder.

A partir de um movimento oscilatório e atendendo ao princípio da “aliança legítima” (FOUCAULT, 1988, p. 39) e do crescimento da heteronorma burguesa, as outras sexualidades passam a configurar um *status* de singulares-ilegítimas-periféricas e cria-se o binarismo sexual – o qual, a princípio, se estrutura através da dicotomia dos binômios: natural-contranatural; legítima-ilegítima; regular-periférica; normal-anormal. Entretanto, o que chama atenção é que suas classificações/categorizações, propriamente ditas, ocorrem, ao mesmo tempo, definindo quais são lidas como “improdutivas” e quais são “produtivas” para o Estado.

---

<sup>31</sup> Ou na tradução de Link “una figura que debe vivir, dentro del lugar, en temor y temblor, porque sabe que la interpelación dice su muerte” (LINK, 2009, p.11) e “una figura que es muchas figuras, una figura que, precisamente, no será contada como una: la figura que yo llamaría el no-sujeto de lo político [...] una forma misteriosa e inquietante de presencia política” (LINK, 2009, p. 12).

Dentro da esfera de ilegitimidade, manifestam-se, entre as quatro operações de proibição, a incorporação das perversões, a nova especificação dos indivíduos e a redução das outras sexualidades. Neste cenário, “natural” é uma categoria ordenada pelo próprio comportamento de uma sociedade (e para ela mesma) e ocorre “a extração de uma dimensão específica da “contra-natureza” do campo da sexualidade” (FOUCAULT, 1988, p. 40), assim

**todas estas figuras** [as crianças, os loucos e os criminosos; aqueles que não amam o outro sexo; os devaneios, as obsessões], outrora apenas entrevistas, **têm agora de avançar para tomar a palavra e fazer a difícil confissão daquilo que são**. Sem dúvida não são menos condenadas. Mas são escutadas; **e se novamente for interrogada, a sexualidade regular o será a partir dessas sexualidades periféricas, através de um movimento de refluxo** (FOUCAULT, 1988, p. 39, grifo nosso).

Neste cenário, Foucault coloca que a prática da sodomia<sup>32</sup> foi, em um passado pouco distante de onde fala o filósofo francês, colocada dentro do mesmo nicho de outras perversões (são elas: adultério, rapto, casar com um parente próximo, seduzir uma religiosa, praticar o sadismo, enganar a mulher, violar cadáveres) e que, naquele momento, “o crescimento das perversões não é um tema moralizador que acaso tenha obcecado os espíritos escrupulosos dos vitorianos”, mas “é o produto real da interferência de um tipo de poder sobre os corpos e seus prazeres” (FOUCAULT, 1988, p. 47-48). Logo, a figuração do sodomita correlacionada ao do homossexual, o colocou durante um determinado tempo como um perverso. Todavia, ainda segundo o autor,

**o homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa**. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. **É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual porém como natureza singular** (FOUCAULT, 1988, p. 43, grifo nosso).

Isto é, quando lida como perversão a sodomia ou a homossexualidade (dado que até este momento ainda havia uma correlação entre as duas práticas) ganha a

---

<sup>32</sup> De origem bíblica, a palavra sodomia foi usada, inicialmente, para designar-se a prática sexual de coito anal dos moradores da cidade de Sodoma, a qual podia ser realizada entre indivíduos do sexo masculino ou entre um homem e uma mulher.

etiqueta de contranatural. No entanto, a partir do entendimento desta sexualidade em seu caráter psicológico, psiquiátrico e médico, citado pelo estudioso através do artigo do Westphal, em 1870, o homossexual é lido como uma espécie de natureza singular, de “uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de inverter, em si mesmo, o masculino e o feminino”. Ou seja, “androgenia interior”, “hermafroditismo da alma” (FOUCAULT, 1988, p. 43). Sublinha-se, porém, que a figura clínica do homossexual surge um ano antes, em 1869, na Alemanha, com o médico austro-húngaro Karl Maria Kertbeny. Sob esta perspectiva, o “homossexualismo” adquire um caráter tendencioso e nas palavras do médico-legista brasileiro Leonídio Ribeiro<sup>33</sup>, trazidas por Trevisan, tratou-se de uma anomalia<sup>34</sup> na qual o sujeito preferiria manter relações de modo ativo e/ou passivo com o mesmo sexo.

Por sua vez, dentro do âmbito da normalidade, fruto das onze aulas do curso proferido por Michel Foucault no Collège de France, em 1974-1975, *Os anormais* (2001) apresenta um estudo, com base psiquiátrica e jurídica, em torno da construção do conceito “anormais”, no final do século XIX, e neste conjunto de palestras/aulas relata, em momentos históricos distintos, as três figuras dos “anormais”: o monstro humano, o indivíduo a corrigir e a criança masturbadora. Por conseguinte, observar-se com os relatos dos crimes que os “delinquentes anormais” se aproximavam de figuras estereotipadas, quase que caricaturizadas, nas quais “anormalidades” físicas, (como, por exemplo, gêmeos xifópagos, índios com adereços faciais exóticos); ou atitudes consideradas desviantes (como a homossexualidade, a performatividade de gênero pouco feminina ou pouco masculina; o apetite sexual exagerado) transgrediam as regras socialmente impostas. Não à toa, Mendes retoma o posicionamento foucaultiano a respeito da anormalidade ao dizer que “as políticas de normalização foram estruturadas para legitimar a posição de determinados grupos: indivíduos de sexo masculino, cor

---

<sup>33</sup> Percebe-se por meio do artigo “Ciência, homossexualismo e endocrinologia”, escrito em 2010, pelo próprio Ribeiro, que sua leitura da homossexualidade enquanto uma anomalia permanece, contrariando o posto pela Organização Mundial da Saúde (OMS), desde 1990, ao retirar o sufixo -ismo indicador de patologia. Ribeiro intitula como “Em vez de castigo, tratamento” as palavras conclusivas do artigo em questão e discorre sobre uma possível inversão da sexualidade através de um tratamento nas glândulas endócrinas. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142010000300009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142010000300009&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>34</sup> “se tratava de uma *anomalia* caracterizada por uma preferência, do ponto de vista sexual [...] que um indivíduo manifesta de modo ativo, passivo ou misto, por outro indivíduo do mesmo sexo, quer seja homem ou mulher”<sup>34</sup> (RIBEIRO, 1937, p. 168, apud TREVISAN, 2018, p. 173, grifo do autor)

branca, heterossexuais e europeus” (MENDES, 2006, p. 172). Deste modo, ao problematizar, e com isso desnaturalizar, certos discursos, Foucault “nos alerta para a rede de relações histórico-sociais que produzem e atravessam nossas identidades, pensamentos e possibilidades de interação” (SILVEIRA e FURLAN, 2003, p. 182-183). Logo,

*tipificar* o sujeito psicológico como "louco", "normal", "anormal", "homossexual", "perverso" etc., mais do que relevar ou reconhecer sua "natureza", é dar-lhe um lugar social, inserindo-o numa rede de agenciamentos e de discursos para seu controle ou percepção estratégica de suas mutações e de seus deslocamentos constantes a partir daí (SILVEIRA e FURLAN, 2003, p. 182-183, grifo dos autores).

Na condição de homossexual e visto como anormal, Foucault expressa que a concepção de normalidade implica uma relação de poder e com o poder, o qual classifica, controla, e decide o que é correto e permitido. Assim, “noções jurídicas de poder parecem regular a vida política em termos puramente negativos – isto é, por meio da limitação, proibição, regulamentação, controle e mesmo ‘proteção’ dos indivíduos” (BUTLER, 2003, p. 18). Segundo o investigador, na segunda metade do século XVIII, a sociedade vitoriana representa a ideia do ato sexual e da sexualidade reprimida e condicionada à reprodução – “a sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa a família conjugal [...] absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir” (FOUCAULT, 2013, p. 9) – e surge, também, tecnologias que não mais se enfocam nos indivíduos, e sim na população, aqui entendida como “grupo de seres vivos que son atravessados, comandados, regidos, por procesos de leyes biológicas” (FOUCAULT, 1981-1982)<sup>35</sup>.

Sob este paradigma, os sujeitos começam a ser vistos como entidade biológica, a população compreendida como máquina de produzir tudo (riqueza, bens, outros indivíduos), manifesta-se a ideia de corpo adestrado por meio de mecanismos de poder, e cria-se como ideário de adestramento, controle e sujeição: a *biopolítica*. Deste modo, atrelado à noção de *biopolítica/biopoder*, o Estado sente a necessidade de disciplinar a vida, o corpo e a sexualidade, para assim adquirir controle das populações. O prazer, por sua parte, é colocado em um plano inexistente para determinados corpos (em sua maioria, os femininos) e proibidos, socialmente, para outros.

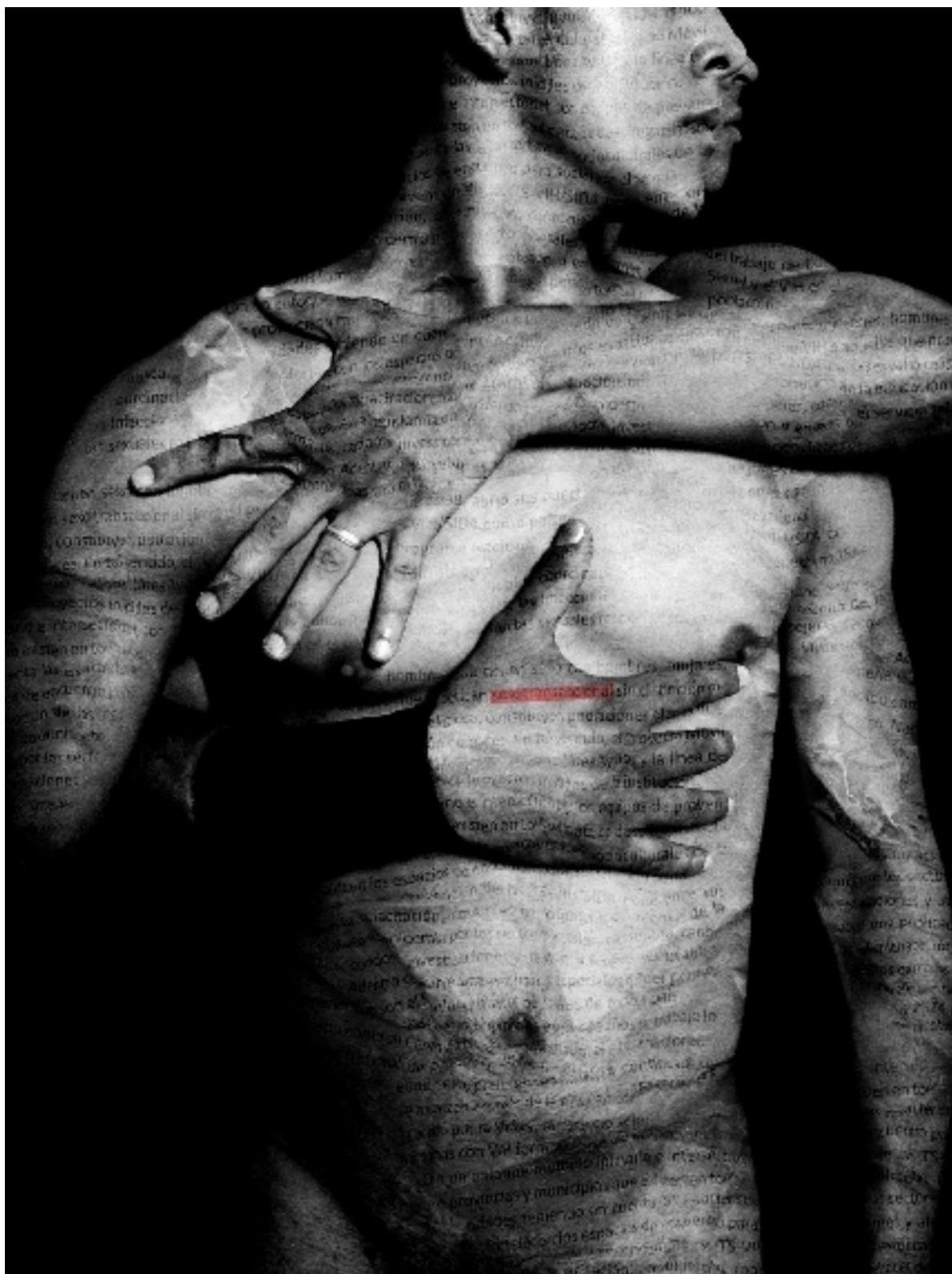
---

<sup>35</sup> Sem número de páginas na versão consultada.

Entre estes outros, o corpo masculino gay adquire a etiqueta de marginal e como tal sua sociabilidade, seus afetos e seus prazeres são postos também às margens da sociedade. Sexualidade outra, ilegítima, contranatural, pervertida, anormal, sexualidade periférica. Afetos, saberes e prazeres homossexuais que continuam a ser censurados em nome de uma suposta naturalidade-normalidade e em nome da família tradicional-nuclear podem ser vistas em “Más uno”, fotografia seguinte.

A ilustração de número 18, traz sinalizada em vermelha a expressão *sexo transaccional*, normalmente designada para se referir a pessoas que praticam a relação sexual em troca de algo (objeto, dinheiro ou privilégio), e, ao lado dela, complementando a noção de não recomendação e uma suposta promiscuidade, vê-se a sentença *sin distinción*. Outras palavras/frases projetadas – *epidemia; infección; hombres que tiene sexo con hombres, mujeres* – sobre o corpo do modelo nu, reforçam o estigma de práticas sexuais não canônicas e a atribuição que a elas são dadas.

Ilustração 18 – “Más uno”



Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

Por sua vez, partindo da ideia de tipificação dos sujeitos, como argumenta Silveira e Furlan, ao categorizá-lo, nomeá-lo homossexual o próprio poder o insere



em uma rede de agenciamentos e de controle de seus próprios discursos – o qual é percebido por meio das expressões projetadas no corpo do modelo em “Más uno”. Por se tratar de materiais de prevenção do HIV e da AIDS, locuções como *conductas sexuales responsables; condón; equipos de prevención; personas con VIH; enfoque multidisciplinar; fortalecen los espacios*, indicam menos um cuidado para com sua população homossexual, uma vez que é sabido que o HIV não é uma infecção própria desta população, e mais o posicionamento do Estado, as redes de agenciamentos e a posição que esse determinado grupo adquire: a de único responsável pela infecção.

O contato entre imagem, intencionalidade, subjetividade e discurso é apresentado por Berger ao realizar uma crítica às relações entre arte, publicidade e experiência cotidiana, na qual por meio de ensaios com palavras e imagens e outros, exclusivamente, com imagens, o autor discorre sobre os modos de ver como fundamento da comunicação visual e argumenta: “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (BERGER, 1975, p. 13) e “nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismo” (BERGER, 1975, p. 14). Com isto, declara que olhar e ver, embora sejam usadas comumente como sinônimos, têm propósitos diferentes. Olhar é aquele processo involuntário e mecânico, no entanto, olhar com atenção, olhar para algo e relacioná-lo com outras coisas, se configura como Ver. Algo semelhante ao explicitado pelos gregos e romanos ao diferenciar o olhar em dois tipos: o olhar receptivo e o ativo, e retomado por Bosi ao dizer que:

a diferença profunda que ocorre entre uma e outra se evidencia quando vista através da epistemologia antiga: há uma vertente materialista, ou mais rigorosamente sensualista do ver como receber, ao lado de uma vertente idealista ou mentalista do ver como buscar, captar (BOSI, 1995. p. 66).

Portanto, a conversão de olhar (processo involuntário e receptivo) em ver (processo voluntário e ativo) implica, inconsciente e obrigatoriamente, em processos cognitivos como percepção, introspecção, raciocínio, interpretação tomando como base nossas experiências. É a partir desta ideia do ver como um processo de interiorização que John Berger defende que o modo de ver do fotógrafo, ou de qualquer outro artista, exprime a sua escolha temática, e, ao mesmo tempo, a nossa percepção da imagem exprime o nosso modo de ver.

Ainda de acordo com Berger, antes da fotografia, a arte moderna, e principalmente a pintura e o desenho, que utilizou a perspectiva como procedimento técnico colocou o espectador como centro único. Entretanto, a invenção da câmera fotográfica não somente modificou as noções de tempo e espaço como teve (e tem) uma importância significativa na mudança de percepção do homem, ou seja, em seu modo de ver, o que, conseqüentemente, provoca também uma mudança nas convenções da arte, deixando de ter uma postura mágica, sagrada – aquilo que Benjamin (1987) chama de *aura* – para ter, agora, uma postura mais social. Deste modo, para ele:

lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo – o mejor, sacar las imágenes que reproducen – de cualquier coto. Por su primera vez en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje (BERGER, 1975, p. 41).

Dentro do espectro de modos de ver, o estudioso londrino ressalta, também, as diferenças entre o estar nu e o ser um nu. À vista disto, “estar desnudo es ser uno mismo [...] estar desnudo es estar sin disfraces” (BERGER, 1975, p. 62), melhor dizendo, o nu é um processo subjetivo, individual, uma forma-arte que potencializa este processo. Ser um nu, ou provocar a nudez de alguém, é um processo de “objetificação” do corpo realizado pelo e para o deleite do espectador – dado que “la desnudez [estar nu] se revela a sí misma. El desnudo [ser um nu] se exhibe” (BERGER, 1975, p. 62).

Uma noção semelhante à de Foucault é debatida por Butler ao discorrer a respeito da relação entre discurso e poder, em *Problemas de gênero*. Contudo, incorporando os modos de ver (BERGER, 1975), seu conceito de *performatividade de gênero* abre outras possibilidades de leitura da relação discurso, poder, sexualidade e gênero, como também a outra leitura do próprio projeto fotográfico. Sendo assim, em busca de distinguir seu conceito de *performatividade de gênero* da performance de gênero, ao mesmo tempo em que teoriza a identidade de gênero, a autora recorre a figura da Drag queen. Para ela, a Drag representa as três dimensões do corpo: sexo anatômico/biológico, identidade de gênero e performance de gênero, ou seja, em sua maioria, “ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura do próprio gênero” (BUTLER, 2003, p. 196).

Neste sentido, o gênero (identidade de gênero) e a sexualidade (que é diferente do sexo anatômico/biológico e pode ser lida, também, enquanto performance de gênero. Como quando, por exemplo, performamos atitudes mais masculinas para não sofrer certas retaliações) se configuram como “inscrição cultural”, e não como algo dado naturalmente, metafísico e único, como sinalizou Foucault, uma vez que “o corpo em movimento apreende normas e emerge como projeto normativo cultural de sexo/gênero/desejo/prática sexual” (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019, p. 06) ou, para usar suas próprias palavras, “assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o ligar de uma *performance* dissonante e desnaturalizada que revela o status *performativo* do próprio natural (BUTLER, 2003, p. 210, grifos da autora). Deste modo, retomando as concepções da teoria *queer* e sua desnaturalização ou antinormalização das relações de poder e do senso comum, a atuação (hiper)feminina de uma drag queen, como argumenta Butler, é extremamente subversiva, uma subversão não somente em um “istema [sic] heterossexual” mas, também, em um conjunto de ideias plurais em torno das identidades, principalmente da identidade atribuída ao feminino e a categoria mulher, e da sexualidade – mas não exclusivamente a estas, uma vez que a drag queen performa, de modo impensado, como o gênero e a sexualidade estão e são atrelados.

Curiosamente, as fotografias de *Diecisiete* recorrem, corriqueira e repetidamente, não somente aos estereótipos de masculinidades oriundos de um “cistema [sic] heterossexual” compulsório – como teoriza Butler – como, também, a ideologias rasas no que se refere aos papéis sexuais, na qual, quando representada pelo retrato de dois modelos, um exerce um papel mais dominante e outro um mais submisso.

Nota-se, por exemplo, que, por mais que o fotógrafo afirme que não busca performar – de forma consciente – certa passabilidade de corpos masculinos e/ou uma masculinidade latente, a série fotográfica do Rawdríguez acaba por figurar corpos que são, em sua maioria, extremamente masculinos ou que estão masculinizados em seu nu, como em “Más uno” (Ilustração 18). Deste modo, um olhar enquadrado da fotografia (Ilustração 19) enxerga a figuração, com seu nu frontal quase completo, de um corpo masculino em suas expressões estéticas: peitoral, bíceps e trapézio torneados; abdômen trincado com os poucos pêlos

existentes visíveis. O braço que o protege e o conforta demonstra força, o que frequentemente, também é atribuído a valores masculinos.

Ilustração 19 – Recortes de “Más uno”



Fonte: Autor, 2021.<sup>36</sup>

Por outro lado, em “Defendernos\*” enxerga-se, mais uma vez, corpos musculosos e amplamente atraivos para o público gay. Neste movimento, o artista representa/figura certo estereótipo de corpo, expressão e/ou performance mais masculina, atrelando-o a um apelo homoerótico. São elementos ligados ao imaginário do BDSM e à cultura do *leather*; posições corporais que remetem, mais uma vez, a posições sexuais; bem como, uma estética de tensão e excitação que se correlacionam pelas posições em que ambos os modelos se encontram: corpos

<sup>36</sup> A ilustração em questão trata-se da junção de partes da fotografia do projeto de Rawdríguez feita por nós.

conectados um frente ao outro, braços tensionados e segurando fortemente outras musculaturas.

Ilustração 20 – “Defendernos\*”



Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

Em oposição à imagem, por sua vez, sentenças como: *válvula de escape; grito de alerta; habitamos la tierra; donde infectados y no infectados; e pienso que de lo peor hay que sacar el saldo positivo*, anunciam um corpo-sujeito inquieto, questionador e ávido pela vida. E neste momento, ademais do sujeito (modelo e/ou representação de um sujeito gay) apresenta-se a figura do artista, o Eduardo Rawdríguez, e suas inquietações em torno da temática do HIV. Afinal, as palavras *aprender e defendernos* estão destacadas e podem se configurar como uma espécie de “grito de alerta” a todos os gays cubanos. Não à toa, o fotógrafo cubano promove um debate centralizado na divulgação de informações a respeito do HIV e a AIDS, precisamente em Cuba, e que podem ser percebidos pelas sentenças: *arte, ciencia y política; testimoniales; escritos; obras plásticas; musicales; impacto en el público*, como um subterfúgio, uma “válvula de escape” para se falar sobre um tema tão delicado para ele de modo menos doloroso.

Uma vez que o olhar desatento não permite que a mensagem transmitida pelo fotógrafo seja recebida por completa, mesmo quando muitas sentenças e palavras realçadas em vermelho indiquem uma problemática maior em torno daquele corpo nu, o olhar atento ou um modo de ver atento, para retomar a discussão do Berger, vislumbra além do apelo homoerótico e permite uma maior compreensão da obra, na qual o corpo se apresenta como subterfúgio para um discurso potente de prevenção do HIV. Nas palavras deles, da partida física de seu irmão surge “la idea de proyectar sobre aquellos cuerpos desnudos textos y mensajes que encontraba en materiales de prevención de ITS-VIH/SIDA **a los que mis amigos no mostraban atención**” (RAWDRÍGUEZ, 2020, grifo nosso).

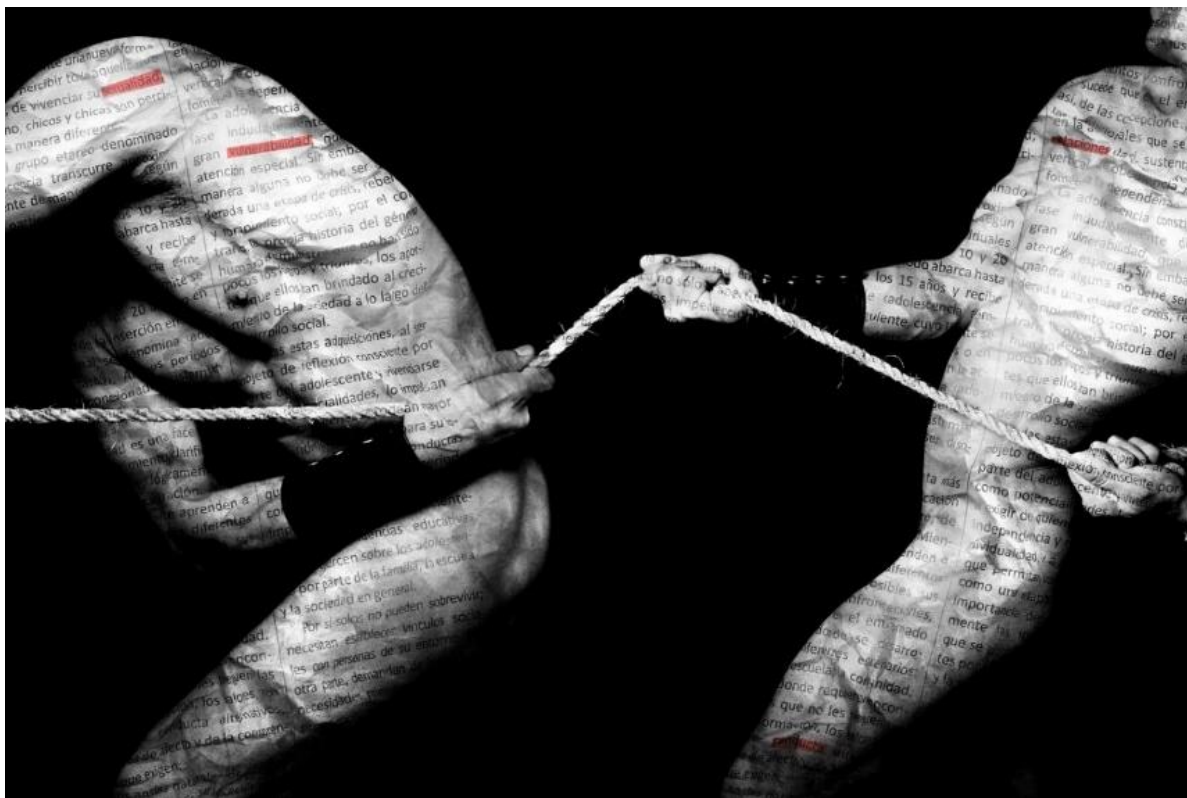
À medida que Rawdríguez escolhe usar o bracelete de couro como elemento simbólico em “Autodescubrimiento”, “Más uno” e “Defendernos\*” (Ilustrações 15, 18 e 20, respectivamente), a corda surge, também, como um dos elementos simbólicos em suas fotografias e, ainda que de modo não intencional<sup>37</sup>, submerge no universo do BDSM<sup>38</sup>. Deste modo, em “Vulnerabilidad\*”, estas tensões são representadas tanto no plano visual quanto no metafórico. Tensionada por dois corpos que se

<sup>37</sup> “quizás fue un poco el coquetear en aquel momento con lo que tenía de referente y con lo poco que conocía sobre SM, pero sin dudas más hacia lo social y todo lo que debía cargar y luchar” (RAWDRÍGUEZ, 2020).

<sup>38</sup> Sinaliza-se, neste momento, que o universo do BDSM e cultura do *leather* foram referenciados, discretamente, na leitura crítica de “Autodescubrimiento”, no *Capítulo 1 – Literatura e Fotografía*, por meio da vinculação do projeto de Rawdríguez com o trabalho do fotógrafo estadunidense Mapplethorpe, referência para o cubano.

encontram em oposição, a corda e o bracelete de couro surgem como eixo central da fotografia de número 21.

Ilustração 21 – “Vulnerabilidad\*\*”



Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

Chevalier argumenta que a corda está associada “de maneira geral, ao simbolismo da ascensão [...] ao desejo de subir. Atada em nós simboliza qualquer espécie de vínculo e possui virtudes secretas ou mágicas” (CHEVALIER, 2020, p. 341). Se por um lado, o bracelete pode ser associado às amarras sociais enfrentadas pelos sujeitos homossexuais, por outro, a corda estendida e sem nós pode simbolizar o desejo de elevar-se, de desatar, de livrar-se destas amarras. Ainda no plano estético, as relações entre conquista e dominação atreladas ao discurso sexual e figuradas na literatura, podem, também, ser lidas no fotográfico. Assim, o primeiro corpo na fotografia que se apresenta como o mais frágil, é marcado pelas palavras *sexualidad* e *vulnerabilidad*. O segundo, mais forte e dominador, transporta consigo as expressões *relación* e *conducta*.

Resulta que, como mencionado em Berger, toda imagem representa um modo de ver e todo modo de ver estabelece uma relação entre o que vemos e o que

sabemos. Logo, nossa percepção ou apreciação da fotografia responde à tentativa de explicar como vemos as coisas. Se em um primeiro momento, a corda estendida e sem nós em “Vulnerabilidad\*” representou o livrar-se das amarras sociais. Agora, pautando-se em leitura homoerótica da imagem e ligada a cultura do BDSM, a corda sem nós pode aparecer para o espectador como um convite para a prática da bondage. Além dela, o bracelete de couro e a própria posição corporal dos dois modelos fotografados podem remeter à subcultura *leather* (ou subcultura do couro) e ao ato sexual, respectivamente.

Tais elementos (corda e couro) foram popularizados, curiosamente, com a moda fetichista desenvolvida na Europa e nos Estados Unidos, no século XX. Dentre os nomes da moda fetichista, destaca-se Charles Guyette como o pioneiro em produzir roupas, calçados, adereço com essa temática (Ilustração 22). Contudo, com o aparecimento de outros nomes como Irving Klaw. John Willie, Eric Stanton, a moda fetichista emerge no universo masculino, sobretudo gay masculino, após a Segunda Guerra Mundial, com a criação da subcultura *leather*. Dedicada, majoritariamente, à comunidade gay e criada por soldados, a subcultura do couro ganha uma enorme influência no desenvolvimento do BDSM, durante o século XX, e na moda fetichista. Ilustrações como as do Touko Valio Laaksonen, o Tom of Finland, com homens (hiper) musculosos, quase sempre vestindo uniforme ou couro, (Ilustração 23) reforçam a importante relação entre a *leather* com o universo fetichista e do BDSM, e continuam a fazer parte do imaginário homoerótico.



Ilustração 22 – Charles Guyette



Fonte: Página do The Feteshistas.<sup>39</sup>

Ilustração 23 – Tom of Finland



Fonte: Página do BLCKDMNDS.<sup>40</sup>

Ao referir-se a imagem da mulher retratada na arte europeia, Berger afirma que “casi toda la imaginaria sexual europea posterior al Renacimiento es frontal –

<sup>39</sup> Disponível em: <https://thefetishistas.com/charles-guyette-unsung-fetish-hero/#bwg358/6887>. Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>40</sup> Disponível em: <http://www.blckdmnds.com/tom-from-finland-to-the-world/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

literal o metafóricamente— porque el protagonista sexual es el espectador-propietario que la mira” (BERGER, 1975, p. 66). Isto é, o nu feminino, da pintura à fotografia sensual, demonstra certa tradição artística, na qual, por meio de mecanismos técnicos como a perspectiva, o retrato do seu corpo é pensado para atender a própria sexualidade do homem. Nota-se, neste momento, uma importante oposição à imagem fetichista da mulher de Charles Guyette e à imagem de homens extremamente musculosos de Tom of Finland. Se por um lado o corpo feminino é desnudado e pintado de forma frágil desde a antiguidade e permeia não somente o imaginário masculino, ao ser representado pelo olhar do homem e para seu deleite, como o feminino, por representar um corpo mercantilizado como modelo de beleza e, portanto, de desejo. Por outro, a exposição do nu masculino para deleite de outros homens acaba por configurar-se como “novidade” no campo fotográfico, tendo como um dos seus pioneiros o próprio Mapplethorpe, nas décadas de 1970 e 1980, e o corpo masculino é assentado/estratificado, quase sempre, através de trejeitos, posições, adereços, de estereótipos de masculinidade, os quais reforçam premissas como as de força e dominação.

Em suma, a série fotográfica cubana externa, por meio da nudez, modos de ver e, conseqüentemente, modos de leituras quase que antagônicos no que se refere à produção estética e ao produto/objeto estético. Há, na esfera do produto/objeto estético, a escolha por representar certo anonimato em suas fotografias ao privar os rostos dos modelos da luz, deixando-os, assim, em completa obscuridade, o que soa, de certo modo, um tanto paradoxal, visto que ao mesmo tempo que expõem seus corpos ligados a extrema sensualidade, sexualidade e/ou às infecções sexualmente transmissíveis, o rosto velado os protege de qualquer futura sentença/discurso de valor moral condenatória; e há, na esfera da produção estética-fotográfica, um modo de ver e produzir gay e *queer*, dado que a “disposição antinormalizadora da teoria *queer*” incita um “jogar com suas idéias” (LOURO, 2004, p. 7), e que direcionam o espectador para uma leitura pautada no apelo homoerótico. Afinal, “o fato de fazer amor com alguém do mesmo sexo pode muito naturalmente acarretar toda uma série de escolhas, toda uma série de outros valores e opções para os quais ainda não há possibilidades reais” (FOUCAULT, 2004b, p. 119), principalmente quando se pensa na vivência de pessoas gays que vivem com o HIV e que, ainda hoje, sofrem com o estigma da infecção.

#### 4 ESTÉTICAS DA ANIQUILAÇÃO, DA VIOLÊNCIA E DA MORTE

[...] um museu que é muito mais fascinante do que até mesmo um museu de cera, porque as pessoas exibidas são realmente de carne e osso (SCHWARTZ, 2004, p. 343).

Transformada em centro europeu do entretenimento, no último terço do século XIX, a capital francesa torna o necrotério parisiense atração turística e inicia a construção de uma cultura que, através da espetacularização da morte, permeia novos modos de ver a brutalidade, os crimes e as “narrativas do mal”.

“Mais do que simples manifestações de curiosidade mórbida e oportunismo econômico” (SINGER, 2004, p. 106), o apelo da cultura de massa por narrativas que perpassem temáticas de morte não natural – apresentadas de forma sensacionalista em gêneros como os *fait divers*, jornais ilustrados, *vaudeville*, melodrama teatral – representa o medo e perigo da vida moderna, reflete a ansiedade de uma sociedade que sente a vulnerabilidade física gerada pelo hiperestímulo no caos moderno (cidades grandes, multidões, máquinas, barulhos, tráfego de carros, sinais de trânsito, painéis, anúncios, vitrines) e, que, enxerga a tecnologia moderna como ameaça aos seus corpos. Retomando as palavras de Gunning (2004) ao referir-se à utilização da fotografia nos processos legais e nos ficcionais-fantásticos que tornam o corpo algo passível de se apoderar, o corpo acidentado e/ou morto ganha extrema visibilidade nos *fait divers*. Como gênero de natureza híbrida (informativo-narrativo), caracterizá-los como informação monstruosa ou seção sensacionalista do jornal popular francês, ao apresentar narrativas supostamente reais e reproduzir ou encenar a vida real, não os afasta da natureza espetacular, na qual “a vida real [era] vivenciada como um *show*, mas, ao mesmo tempo, os *shows*, tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida” (SCHWARTZ, 2004, p. 337).

Os necrotérios parisienses no século XIX, para Schwartz (2004), também representam este desejo popular em olhar através da vida do outro, neste caso da morte, a realidade transformada em um espetáculo sensacional, exteriorizando, em uma espécie de janela inconsciente, a faceta mórbida e *freak* intrínseca a todo sujeito e que tanto se nega. Após a circulação de histórias de crimes na imprensa e atraindo um enorme número de visitantes (cerca de 40 mil pessoas em seus dias mais movimentados), os necrotérios tornam a identificação de corpos um *show*

aberto e gratuito a todos. Um grande teatro da morte e do crime um palmo à frente de seus olhos.

Jaguaribe ratifica as relações entre realismo e cotidiano que constituem o realismo estético nas artes modernas e resume suas controvérsias ao dizer que “o paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades” (JAGUARIBE, 2007, p. 16). O que caracteriza a ficção realista até os dias atuais, “é que a narrativa ou imagem realista nos diz que está em sintonia com a experiência presente, que ela traduz a equiparação entre a representação do mundo e a realidade social” (JAGUARIBE, 2007, p. 17). Deste modo, apoiado nas noções de verossimilhança e mimese, entende-se o realismo estético, enquanto expressão artística, não como representação da realidade “tal como é”, mas como recriação da realidade percebida, dada sua capacidade de criar mundos ficcionais que interpretam/representam as experiências do presente. Por sua vez, se de acordo com Singer (2004), a palavra hiperestímulo<sup>1</sup> foi usada, em 1910, por Michael Davis para referir-se ao novo ambiente metropolitano e as diversões sensacionais que ele apresentou ao homem moderno, não é arriscado dizer que na contemporaneidade o homem se encontra em um enfrentamento com hiperestímulos sensacionalistas produzidos cotidianamente pelos meios de comunicação (telenovelas, filmes, imprensa, *reality shows*) e que apresentam retratos fragmentados da realidade.

Antagônico ao imaginário fantasioso do romantismo, o realismo artístico do século XIX percebe o cotidiano banal como assunto e dentro deste pensamento apresenta-se “uma desconfiança em relação aos poderes transformadores da imaginação”. Para a autora, tal desconfiança não abala a noção de realidade, mas a desnuda e constrói uma “pedagogia da realidade” – capacidade de reconhecer nas representações ficcionais os signos e códigos das experiências sociais observadas. Este desnudar-se da estética realista provoca o surgimento de divergentes correntes. Entre elas, destaca-se o realismo crítico, corrente dedicada a “enfocar a realidade como documento social que deve ser revelado para denunciar a condição humana” (JAGUARIBE, 2007, p. 24). Logo,

ao tecer o questionamento das engrenagens sociais que promovem a opressão social, ao buscar as nuances subjetivas e psicológicas dos seus

---

<sup>1</sup> Ainda segundo o autor, estudiosos como Simmel, Kracauer, Benjamin e outros, expressaram que a relação entre o sensacionalismo popular e a modernidade eram geradas pelo hiperestímulo e capazes de afetarem a percepção psicológico-fisiológica em níveis individuais e coletivos.

personagens, ao pintar e fotografar o cotidiano dos anônimos, o realismo crítico promoveu uma visão “desencantada” do mundo que, entretanto, dialogava com os anseios e aspirações de mundos melhores. (JAGUARIBE, 2007, p. 25).

Nesta representação do mundo feita pelo realismo crítico, surge o analisado por Barthes como “efeito do real” e que, segundo a estudiosa, ao se afastar das noções tradicionais da arte clássica, apresentam uma nova forma da verossimilhança. Desta forma, as descrições feitas nos romances realistas ou a inserção de objetos pictóricos nas pinturas e/ou fotografias que não fazem parte do cenário representado tem por objetivo dar maior “credibilidade à ambientação e caracterização dos personagens” servindo “para mascarar os próprios processos de ficcionalização e assim garantir ao leitor-espectador uma imersão no mundo da representação” (JAGUARIBE, 2007, p. 27). Em concordância com a autora, Schøllhammer demonstra que a literatura contemporânea encontra uma urgência em sua escrita, mas, em razão de certo anacronismo, produz também uma incapacidade de tratar a realidade presente, puramente, como histórica, reinventando o realismo histórico. No entanto, a reinvenção do realismo histórico não se resume, necessariamente, à recriação dos problemas sociais da atualidade. Entende-se esta reinvenção como comprometimento com a realidade subjetiva. Assim,

a literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior: o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15).

Isto é, escritores utilizam de estruturas fragmentadas e híbridas, para assim tentar “reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 14). Deste modo, percebe-se uma parcela de projetos individuais de arte (textos literários, fotografias, audiovisuais, etc.) que, ao beberem na fonte da estética realista crítica, produzem narrativas, as quais “num mundo de realidades em disputa [...] continuam a ser conclamadas a oferecer retratos candentes do real e da realidade, são acionadas a revelar a *carne do mundo* em toda sua imperfeição” (JAGUARIBE, 2007, p. 41), e que dialogam com a indecidibilidade entre realidade e ficção, real e virtual. Algo

anunciado por Ludmer (2010) ao ampliar sua discussão inicial a respeito da posição diaspórica da literatura contemporânea, o fato de ser e não ser literatura, ser realidade e ficção, e passar a “imaginar/pensar/sentir [...] como intimopúblico, **realidadficción**, adentroafuera y abstractoconcreto”, uma vez que, possivelmente, “el desarrollo de las tecnologías de la imagen y de los medios de reproducción haya liberado una forma de imaginario donde la ficción se confunde con la realidad”<sup>2</sup>. Há, então, na arte das últimas décadas “uma busca pelo ‘real’ em sociedades fortemente midiaticizadas” (JAGUARIBE, 2007, p. 35), e que, com seu encadeamento temático, evidencia os males sociais e o tratamento crítico dado pelos artistas nos processos de construção destas narrativas hiper-realistas.

Tratando-se da arte/escritura contemporânea, são inúmeros os males sociais que permeiam suas produções. Entre as produções críticas que expõem crime, corrupção e miséria destacam-se temáticas que, de modo interseccional, abarcam violências, silenciamentos e marginalidades. Por conseguinte, é (quase que) improvável pensar em estas temáticas e não recorrer ao recente e constante discurso sobre a importância de determinadas vidas e a construção histórico-social de corpos que importam menos, dado que processos históricos de colonização produziram a ideia de raças inferiores e superiores e que até hoje tais configurações ainda perduram não somente em nosso imaginário, mas também em nosso cotidiano.

Quando Mbembe questiona: “sob quais condições práticas se exerce o direito de matar, deixar viver ou expor à morte? quem é o sujeito dessa lei?” (MBEMBE, 2016, p. 123), sua discussão busca examinar como a sociedade capitalista – e suas instituições políticas governamentais – cria, por meio do poder, territórios onde a vida é insignificante, definindo, assim, quem pode viver e quem pode morrer – e como deve ser sua morte. Compreende-se, neste sentido, que o poder incide não somente na esfera da vida, mas também na permissão de matar e que “experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma leitura da política, da soberania e do sujeito” (MBEMBE, 2016, p. 125). É então que o filósofo camaronês reflete, com base no conceito de *biopoder*, sobre soberania/poder, estado de exceção/estado de sítio, e como o Estado promove políticas que limitam às condições mínimas de sobrevivência de certos sujeitos e/ou de certas

---

<sup>2</sup> Sem número de páginas na versão consultada, grifo nosso.

populações. Logo, o conceito de estado de exceção, frequentemente relacionado ao nazismo, totalitarismos e campos de concentração/extermínio, aparece como “metáfora central para a violência soberana e destrutiva” (MBEMBE, 2016, p. 123)<sup>3</sup>. Com isto, o autor não pensa na soberania a partir das perspectivas da crítica política tardo-moderna e das teorias normativas da democracia – que as vê como produção de normas criadas por um povo (composto por homens e mulheres livres e iguais) em busca de um projeto de autonomia –, mas sim na soberania como “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2016, p. 125).

Através de um percurso histórico do imperialismo colonial (passando pela escravidão, colonização, Revolução Industrial, Revolução Francesa, Primeira Guerra Mundial, Estado Nazista e o *apartheid*) até as ocupações coloniais contemporâneas, e com o objetivo de evidenciar que “as ligações entre a modernidade e o terror provêm de várias fontes” (MBEMBE, 2016, p. 129), Mbembe percebe que qualquer trajetória histórica que verifique o terror e a violência do mundo moderno e contemporâneo se enfrentará com o tema da escravidão e *biopolítica*. Em outras palavras, a *biopolítica* (mecanismo de poder, controle e sujeição dos e sobre os corpos) tem sua primeira experiência na e com a escravidão. No entanto, não se resume a ela, ou a um evento datado, já que a escravidão perdura até hoje com novas configurações e novas formas de poder e controle surgem sobre os sujeitos. É através do contexto em que se insere o *apartheid*, que o autor percebe que a antiga relação entre Estado soberano e colônia, na qual “as colônias são semelhantes às fronteiras” e “são habitadas por ‘selvagens’” (MBEMBE, 2016, p. 133), ganham novos reajustes – ocupações coloniais tardo-modernas (Gaza e Cisjordânia) e contemporâneas (Palestina), guerras na era da globalização. Ali, o *necropoder* se instaura em uma política soberana que define “quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2016, p. 135). No entanto, ainda que seu pressuposto seja originário de uma discussão a respeito de sociedades e Estados capitalistas que por meio do poder e da guerra criam *necropolíticas*, podem, e são também comumente utilizados no Brasil e Estados

---

<sup>3</sup> Vale a pena recuperar duas observações apresentadas por Agamben (2004): i) “o estado de exceção consiste, exatamente, na suspensão das jurisdições vigentes, em nome da manutenção da ordem”; e ii) “Há, na história ocidental, uma série de manifestações capazes de constituir, talvez, uma tradição do estado de exceção, dando forma legal àquilo que não pode ter forma legal, por sua própria natureza de não pertencimento ao corpo jurídico.

Unidos para analisarem políticas de segurança pública e atuações policiais, uma vez que “o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, emergência e a uma noção ficcional do inimigo” (MBEMBE, 2016, p. 128).

Enquanto Mbembe desenvolve, dentro do espectro da raça, e de sua intersecção com a classe social, o conceito de *necropolítica* “para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de ‘mundos de morte’, formas novas e únicas da existência social” (MBEMBE, 2016, p. 146). O recorte dado por Ribeiro (2016a; 2016b)<sup>4</sup>, ao pensar o contemporâneo em sentido aproximado a caracterização histórico-cultural de pós-ditaduras latino-americanas, é imperativo para uma leitura da arte das últimas décadas e seu retorno à produção de uma realidade ante a experiência de mundo violento e caótico.

Refletir a partir deste recorte temporal, no entanto, consiste reconhecer que as “tensões e traumas do período autoritário vivido pelos países latino-americanos” deixaram marcas em “todos os campos que definem a vida destes países (economia, política, direitos, vida institucional, projetos de segurança, afetos públicos)” (RIBEIRO, 2016a, p. 82). Em vista disto, a violência surge como traço histórico “quase onipresente na vida das nações latino-americanas” (RIBEIRO, 2016a, p. 84), dado os processos de colonização e disseminação de corpos, culturas e identidades nativas, e, na contemporaneidade, por meio do Estado – e de seus agentes – na era ditatorial e/ou de políticas de desigualdades econômicas, culturais e étnicas na era pós-industrial. Conseqüentemente, já anunciado por Galeano (1971) ao colocar a América Latina como a região das veias abertas, o passado violento acaba por atuar como “ferida aberta” para o autor. Portanto, compreender a morte e o luto como herança histórico-cultural do passado violento ditatorial na América Latina permite aos artistas contemporâneos “aceitar o desafio ético permanente que lança [...] entre o dever de memória e a necessidade da elaboração (que comporta, como se sabe, não só transformação, mas igualmente o esquecimento, a abertura para o novo e o impensado)” (RIBEIRO, 2016a, p. 83).

---

<sup>4</sup> Por meio das obras de Carlos Romero, Roberto Bolaño, Nuno Ramos e André Vallias, Ribeiro realiza-se um processo de ressignificação por inventários, catálogos e listas presentes na cultura latino-americana das últimas décadas, dado que tais significados acabam por promover uma “reflexão sobre a violência que atravessa, enforma e constitui parte significativa dessa mesma cultura” (RIBEIRO, 2016a, p. 81).



Ressalta-se, entretanto, que a violência presente na narrativa e nas fotografias que compõem o *corpus* deste trabalho, implicada tanto nos homicídios de mulheres de “La parte de los crímenes” quanto nos discursos homofóbicos implicados em *Diecisiete*, surge muito anterior às ditaduras do século XX. Como afirma Sommer (2004) ao indicar que em toda a América Latina torna-se constitutivo nas artes uma trajetória e um discurso político atrelado ao machismo e a práticas heterocentradas como modelo da sociedade moderna latino-americana.

Logo, pensar em uma *necropolítica* de forma ampliada é também pensar em outras formas de políticas que, ademais do espectro de raça, acabam por determinar quais vidas importam menos. Assim, se inscreve a capacidade de desenvolver um debate a respeito de políticas de apagamentos, dissidências e marginalidades dentro da esfera de gênero e identidades, heterocentradas ou não, que correspondem ao oposto da representação do Patriarcado: homem-cis-branco-rico-ocidental e em outros casos até jovem e saudável, e que na forma de retrato da realidade, denúncia ou relato abarcam como eixo temático do fazer artístico, a violência aos corpos nas sociedades contemporâneas.

#### **4.1 Aniquilação e morte em “La parte de los crímenes”**

Fazendo jus à liberdade do dizer tudo<sup>5</sup>, Roberto Bolaño relata, fundamentalmente, em “La parte de los crímenes”, a aniquilação de mulheres ocorrida na cidade de Santa Teresa. No decorrer das 350 páginas, em sua versão original, os relatos dos crimes que se constituem a partir das descrições forenses evidenciam a permissão de matar institucionalizada na cidade fronteiriça – ou em outras palavras, evidenciam a existência de uma *necropolítica* (MBEMBE, 2016). Assim, ao narrar as fobias mais esquisitas para o policial judiciário Juan de Dios Martínez, Elvira Campos, diretora do manicômio de Santa Teresa, apresenta aquilo que considera um dos maiores medos dos mexicanos:

---

<sup>5</sup> Derrida (2014) anuncia, em “Literatura e Democracia”, do livro *Essa estranha instituição chamada literatura*, que o literário é um espaço de alteridade, é o outro, e ao mesmo tempo exterioriza a configuração potente e de desconstrução da literatura. Para o autor, por não se reduzir aos paradigmas institucionais, o fazer literário é lido, historicamente nas sociedades democráticas modernas, como uma instituição associada à liberdade e a uma potência que “consiste em encenar esse desejo de justiça, ali mesmo onde até o mais simples direito falta” (DERRIDA, 2014, p. 25-26).

la ginefobia, que es el miedo a la mujer y que lo padecen, naturalmente, sólo los hombres. Extendidísimo en México, aunque disfrazado con los ropajes más diversas. ¿No es un poco exagerado? Ni un ápice: casi todos los mexicanos tienen miedo de las mujeres. No sabría qué decirle, dijo Juan de Dios Martínez (BOLAÑO, 2004a, p. 478).

A aversão que parece rara para o policial pode surgir, dentro da narrativa, como motivação aos crimes de mulheres na cidade e, na mesma medida, problematiza a relação do sujeito com o mal em uma sociedade globalizada e sua representação em narrativas “do mal”<sup>6</sup>. Pontua-se, porém, que o comentário citado acima aparece em meio a uma série de outras fobias e, por mais que possa indicar uma possível motivação, pode ser lido como uma espécie de jogo de linguagem, como uma rota de fuga para o que de fato interessa: as inúmeras violências contra as mulheres de Santa Teresa.

Fundada na ideia de que cada época cria seus próprios meios para “afrontar y a la vez exorcizar el mal” (CANDIA CÁCERES, 2010, p. 45), Candia Cáceres revisita a tese levantada por Benard Sichère (1996)<sup>7</sup> e canaliza sua discussão a respeito do mal na narrativa do Roberto Bolaño. Para ela, os romances bolañianos não se centram em afrontar e/ou exorcizar o mal, mas sim em amplificar e mostrar as suas inúmeras formas de atuação no mundo ocidental, sobretudo mediante o capitalismo e sua lógica de oferta-demanda no mundo contemporâneo. Destarte, apoiada na tetralogia do mal – *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* e *2666* –, a autora passa a utilizar o mal como sinônimo de destruição e percebe que ao apresentar as muitas formas de destruir o homem em suas narrativas, Bolaño acaba por criar uma *estética da aniquilação*,

[...] esa “Estética de la Aniquilación” que tiene que ver con poner en escena las múltiples formas de destruir totalmente al otro, estableciendo como el horror y la violencia son parte del engranaje que ha movido, en cierta medida, la historia occidental durante los últimos siglos (CANDIA CÁCERES, 2010, p. 50).

<sup>6</sup> Entende-se o mal aqui como sinônimo de violência. Deste modo, as narrativas “do mal” são lidas como aquelas narrativas violentas ou de violências, são exemplos: *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella, *Manual práctico do ódio* (2003), de Ferréz, *Historia del llanto* (2007), de Alan Pauls, *Una bala para el comisario Valtierra* (2012), de Sergio Bufano, e *La literatura nazi en América* (1996) e *2666* do próprio Roberto Bolaño.

<sup>7</sup> Sichère acredita que cada cultura cria mecanismos e códigos de perversão capazes de cruzar o tempo e o espaço. Deste modo, estabelece que cada época inventa seus próprios protocolos para enfrentar e exorcizar o mal.

Há no modo como Bolaño escreve uma estética que faz um percurso pela violência existente na cultura ocidental recente, seja ao “aborda[r] los asesinatos de judíos en la Segunda Guerra Mundial, los crímenes de la dictadura militar chilena o la historia de las mujeres asesinadas en Santa Teresa” (CANDIA CÁCERES, 2010, p. 50). Assim, os romances bolañianos são uma jornada pela violência e o horror característicos do mundo ocidental no século passado e no atual. A noção de uma *estética da aniquilação* trazida pela estudiosa, ainda que retome e se aproxime da destruição sem sentido e/ou por ódio criado pelo homem, é diferente da estética da destruição pensada por Pellegrini<sup>8</sup>([18--]) que atribui características como humor, beleza, liberdade, e até amor, a estética criada pelos artistas – “No hay belleza. Solo aniquilación” (CANDIA CÁCERES, 2010, p. 49).

Candia Cáceres afirma que às vezes, a violência pode aparecer como uma questão secundária, como em *Los Detectives Salvajes* (1998), ou, em outros casos, como o eixo central no qual seus textos são articulados, como acontece em *2666*, mas, seja o que for, a iniquidade tem uma poderosa presença em suas narrativas. Reforçando a presença do horror nas narrativas do Bolaño, Natali (2016) nota, através de uma leitura de “El Ojo Silva”, do livro *Putas asesinas* (2001), e dos romances *Amuleto* (1999) e *2666*, uma característica recorrente em sua escrita: a profecia de que, entre os relatos apresentados, o horror se apresenta como elemento estrutural e estruturante da narrativa. Por sua vez, ao perceber na arte contemporânea uma parcela de projetos que utilizam a serialização como estratégia narrativa e que, por mais que não se limitem ao contexto latino-americano,

---

<sup>8</sup> Pellegrini, em *Fundamentos para una estética de la destrucción*, atribui à destruição um caráter procriador, visto que “una lenta y solapada corriente de destrucción circula por la naturaleza que nos rodea, y toda esa tarea de destrucción confluye en la construcción de la vida”. Deste modo, destruição e construção, na natureza, seriam concordantes, estariam associadas ao mesmo princípio de criação. No entanto, ao pensar na destruição criada pelo homem apresenta dois caminhos: i) destruição sem sentido, ou destruir por destruir; e a ii) destruição por ódio. As quais, consequentemente, vemos como forças que se transformam em aniquilamento, sendo o homem hoje “una fuerza de destrucción más poderosa que todas las fuerzas naturales”. Por sua vez, na tentativa de “dignificar” (palavra do próprio autor) a destruição, Pellegrini diz que se faz necessário voltar ao sentido primário, ou seja da natureza, cuja “destrucción y construcción constituyen para ella dos fases del mismo proceso.” Assim, ao nos mostrar, concomitante, o anseio de conhecer e o impulso de destruição inato aos homens, nos apresenta um outro olhar para suas ações destrutivas. No entanto, pondera que somente o artista pode descobrir o verdadeiro sentido da destruição, uma vez que ela aparece para o artista como “indeleble del humor”, “orden supremo de la libertad”, e “mecanismos de belleza”. Com isto, passa a pensar na destruição como processo de criação artística, a ressignifica em uma estética da destruição – conferindo ao ato destrutivo sentido e vida por sua semelhança com os princípios da natureza –, e a difere dos dois tipos de destruições criadas pelo homem –destruição sem sentido, ou destruir por destruir; e destruição por ódio –, já que “destrucción y aniquilamiento desde el punto de vista del artista son términos antagónicos”.

encontram nele um espaço de potência visto “que o recurso à seriação vai produzir quando associado a uns dos temas fundamentais da cultura em questão: a violência e seus efeitos, o trauma e suas consequências imprevisíveis” (RIBEIRO, 2016b, p. 84), Ribeiro encontra a catalogação de mortes como um recurso que atravessa todo o romance póstumo, mas que, especialmente, em sua quarta parte, se potencializa. Deste modo, faz-se no decorrer da narrativa o uso da seriação como recurso estético e estrutural de “La parte de los crímenes”. Entre elas, encontram-se as séries de fragmentos, de personagens, de mulheres mortas, de policiais, de suspeitos, de jornais, de violências, de crimes, de espaços de crimes, de fobias, de piadas (e continuam...). Tais séries corroboram o postulado por Derrida (2014) ao defender a possibilidade da literatura de dizer tudo sem nenhum compromisso prévio, necessariamente, político, ético ou jurídico e apresentam uma crítica contundente às instituições (neste caso, Estado e Patriarcado) a partir da linguagem. Uma linguagem que coisifica; que burocratiza; que classifica, arquiva e esquece a morte da mulher violentada.

À sombra da aparente normalidade da vida comum na cidade interiorana que é Santa Teresa, os relatos dos homicídios de mulheres tem como personagens medulares homens policiais e através da seriação dos crimes pode-se ver como o corpo da mulher é apresentado, especialmente sob o prisma masculino, como descartável em um lixão, em um terreno baldio, em um dos acostamentos da rodovia que corta a cidade, nas esquinas, no deserto:

**Por lo que respecta a las mujeres muertas de agosto de 1995, la primera se llamaba Aurora Muñoz Álvarez** y su cadáver se encontró en el arcén de la carretera Santa Teresa-Cananea. Había muerto estrangulada. Tenía veintiocho años y vestía unas mallas verdes, una playera blanca y unos tenis de color rosa. [...] **Dos días después de aparecer el cuerpo de la primera víctima de agosto fue encontrado el cuerpo de Emilia Escalante Sanjuán**, de treintatrés años, con profusión de hematomas en el tórax y el cuello. [...] **Una semana después apareció el cuerpo de Estrella Ruiz Sandoval**, de diecisiete años, en la carretera a Casas Negras. Había sido violada y estrangulada. Vestía bluejeans y blusa azul oscuro. Tenía los brazos atados a la espalda. [...] **Un día después de ser hallado el cadáver de Estrella Ruiz Sandoval se encontró el cuerpo de Mónica Posadas**, de veinte años de edad, en el baldío cercano a la calle Amistad, en la colonia La Preciada. Según el forense, Mónica había sido violada anal y vaginalmente, aunque también le encontraron restos de semen en la garganta, lo que contribuyó a que se hablara en los círculos policiales de una violación «por los três conductos». [...] **Dos días después de que se descubriera el cadáver de Mónica en el baldío de la calle Amistad apareció el cuerpo de otra muerta en la carretera Santa Teresa-Caborca**. Según el forense, la mujer debía de tener entre dieciocho y

veintidós años, aunque también podía ser que tuviera entre dieciséis y veintitrés. La causa de la muerte sí que estaba clara. Muerte por disparo de arma de fuego. **A veinticinco metros de donde fue hallada se descubrió el esqueleto de otra mujer, semienterrada en posición decúbito ventral, [...] Una semana después, cuando ya agosto llegaba a su fin, fue encontrado en la carretera Santa Teresa-Cananea el cuerpo de Jacqueline Ríos**, de veinticinco años, empleada en una tienda de perfumería de la colonia Madero. Iba vestida con pantalones vaqueros y blusa gris perla. Tenis blancos y ropa interior negra. Había muerto por disparos de arma de fuego en el tórax y el abdomen (BOLAÑO, 2004a, p. 575-579, grifo nosso).

O mês de agosto de 1995, com suas 7 mortes seriadas, se apresenta na narrativa como um evento específico, dado que este é o mês com mais mulheres mortas encontradas entre os meses relatados. A seriação das mortes de Aurora Muñoz Álvarez, Emilia Escalante Sanjuán, Estrella Ruiz Sandoval, Mónica Posadas, Jacqueline Ríos e outras duas mulheres não identificadas apresentam um certo padrão no *modus operandi* na extensa lista de mortas: de cada vítima que surge, se descreve a idade, a estatura, a causa da morte, e quando identificadas informações como nome e ofício complementam as descrições. Por meio da linguagem técnica e precisa: “dos días después”, “una semana después”, “un día después”, “dos días después”, “a veinticinco metros”, “una semana después”, o narrador recria uma neutralidade e frieza digna de um criminalista e os corpos e as descrições forenses, que ocupam grande parte do texto, são lidos/vistos como uma fotografia pericial e o narrador como a própria câmera – sempre arbitrária, mecânica.

Entre as singularidades presentes em 2666, e particularmente em “La parte de los crímenes”, amplamente debatidas e interpretadas, essa quase neutralidade é vista por Ribeiro (2016a; 2016b) através das características já mencionadas no decorrer deste trabalho: i) a proliferação de casos e sub-tramas paralelas; ii) a espetacularização dos crimes; iii) o uso do sensacionalismo; iv) a dicotomia nos relatos (frieza na narração dos crimes brutais). Todos estes elementos reverberam na representação do corpo da mulher como menor, subalterno e, portanto, descartável e, também, revelam que esses crimes bárbaros acabam sendo relegados à burocracia jurídica e policial, tornando-se duplamente descartáveis (ou arquiváveis). Da tensão entre o horror dos crimes e a irônica banalização da situação em decorrência de sua linguagem burocrática o arquivo das mortes surge também como um processo de esquecimento, um arquivo – literalmente – morto, dada sua capacidade de “querer quantificar, catalogar, ordenar aquilo que, por

definição, não é mensurável ou mesmo plenamente inteligível: a morte, o trauma, o luto” (RIBEIRO, 2016a, p. 84).

Dos relatos de mortes que se entrecruzam com as demais mortes em agosto de 1995, destaca-se a apresentação do corpo encontrado de Emilia Escalante Sanjuán. Com 33 anos, trabalhadora de uma das maquiladoras dos Parques Industriais de Santa Teresa, Emilia é encontrada em um cruzamento com profusão de hematomas no tórax e no pescoço, mas de acordo com o laudo médico a causa da morte havia sido o estrangulamento posterior aos inúmeros estupros. Por sua vez, uma informação específica fortalece a ideia do corpo da mulher como irrelevante: “No tenía marido, aunque una vez cada dos meses salía a las discotecas del centro, en compañía de amigas del trabajo, en donde solía beber e irse con algún hombre. Medio puta, dijeron los policías” (BOLAÑO, 2004a, p. 576). A fala em tom depreciativo traz com ela um traço recorrente em todos os relatos: a *abjeção* destes corpos femininos na perspectiva das personagens policiais, devido às outras formas de trabalho, neste caso a prostituição, ou até mesmo aos julgamentos/generalizações que os agentes fazem sobre comportamentos ou características das mortas. Neste sentido, a *abjeção* considerada aqui se refere à produção dos corpos abjetos por meio de um processo discursivo (BUTLER, 2000, 2002), uma vez que o discurso habita nos corpos e dele faz parte, “como parte de seu próprio sangue” (PRINS E MEIJER, 2002, p. 163). Sublinha-se ainda que Butler, sabendo do risco de que a sua própria tipologia reverbere na patologização psiquiátrica, não define o que é um corpo abjeto e muito menos “se restringe de modo algum a sexo e a heteronormatividade”. Ou seja, a autora relaciona esta *abjeção* “a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’ (PRINS E MEIJER, 2002, p. 161) e “sua própria humanidade que se torna questionada” (BUTLER, 2000, p. 161).

Discursos como o supracitado não aparecem apenas em uma narração específica, em abril de 1993, a quinta morte relatada é a da prostituta Isabel Cansino, encontrada por um amolador de facas na rua El Arroyo, na divisa entre a colônia Ciudad Nueva e a colônia Morelos: “La mujer se llamaba Isabel Cansino, más conocida por Elizabeth, y se dedicaba a la prostitución. Los golpes recibidos le habían destrozado el bazo. La policía achacó el crimen a uno o varios clientes descontentos” (BOLAÑO, 2004a, p. 448). Deste modo, vislumbra-se a banalização

de seu corpo e de sua morte na medida que tentam justificar o encerramento do caso sem a prisão de um suspeito pelo fato de ela ser prostituta e/ou não ter companheiro fixo. Em outubro de 1996, por sua vez, em pleno deserto, um cadáver é encontrado em estado de decomposição, nas descrições forenses do corpo nota-se um discurso inferiorizante, semelhante ao de Emilia Escalante Sanjuán e Isabel Cansino, agora a respeito de um corpo não identificado: “El cadáver tenía las uñas pintadas de rojo, lo que llevó a pensar a los primeros policías que acudieron al lugar del hallazgo que se trataba de una puta” (BOLAÑO, 2004a, p. 650). Há, também, o longo fragmento que, entre ditos populares e piadas sobre mulheres, evidencia a redução de sua humanidade às características físico-comportamentais:

A esa misma hora los policías que acababan el servicio se juntaban a desayunar en la cafetería Trejo's, un local oblongo y con pocas ventanas, parecido a un ataúd. [...] Y se contaban chistes. A veces eran monográficos. Los chistes. Y abundaban aquellos que iban sobre mujeres. Por ejemplo, un policía decía: ¿cómo es la mujer perfecta? Pues de medio metro, orejona, con la cabeza plana, sin dientes y muy fea. ¿Por qué? Pues de medio metro para que te llegue exactamente a la cintura, buey, orejona para manejarla con facilidad, con la cabeza plana para tener un lugar donde poner tu cerveza, sin dientes para que no te haga daño en la verga y muy fea para que ningún hijo de puta te la robe. [...] Y el que había contado el primero, seguía. Decía: ¿por qué las mujeres no saben esquiar? Silencio. Pues porque en la cocina no nieva nunca. [...] Y el contador de chistes decía: a ver, valedores, defínanme una mujer. Silencio. Y la respuesta: pues un conjunto de células medianamente organizadas que rodean a una vagina. [...] Y otro más, éste internacional: ¿por qué la Estatua de la Libertad es mujer? Porque necesitaban a alguien con la cabeza hueca para poner el mirador. Y otro: ¿en cuántas partes se divide el cerebro de una mujer? ¡Pues depende, valedores! ¿Depende de qué, González? Depende de lo duro que le pegues. Y ya caliente: ¿por qué las mujeres no pueden contar hasta setenta? Porque al llegar al sesentainueve ya tienen la boca llena. Y más caliente: ¿qué es más tonto que un hombre tonto? (Ese era fácil.) Pues una mujer inteligente. Y [...] Y [...] Y [...] Y [...] Y [...] Y [...] Y [...] Y [...] (BOLAÑO, 2004a, p. 689-692).

Entre as 21 piadas contadas para os demais policiais, quando todos ali sabiam dos assassinatos, o polissíndeto aponta para uma infinidade de *chistes* e ditos populares que expressam seus muitos modos de ver e imaginar a mulher, e que em todos, a mulher encontra-se em uma posição inferior ao homem, principalmente ao homem representante do Estado – o policial judiciário González. Disfarçado de piada, seu discurso remete à algumas situações rotineiras e clichês aparentemente inofensivos e socialmente aceitos: Já sabe cozinhar, já pode se casar.; Lugar de mulher é na cozinha; Tinha que ser mulher; É o homem quem manda em casa; etc. Todos estes clichês expressam a violência simbólica de

gênero, uma vez que aparecem como critério de discriminação negativa, ou seja, o gênero funcione neste momento como causa e atribuição de menos direitos e/ou mais obrigações. Além disto, a utilização do discurso religioso: “Y si alguien le reprochaba a González que contara tantos chistes machistas, González respondía que más machista era Dios, que nos hizo superiores. [...] cuánta verdad de Dios se hallaba escondida tras los chistes populares” (BOLAÑO, 2004a, p. 690-691) – aparece na fala do policial como argumento e requisito para construção de uma “verdade”. Isto é, do ponto de vista patriarcal e misógino em que se representa a fala com preceitos religiosos torna-se uma “verdade” por expressar certos modos de pensar, de agir e de ver a mulher. Ainda no fragmento supracitado, nota-se, mais uma vez, o uso da seriação como recurso estrutural, e agora, apresenta-se uma série de policiais, de violências, de piadas, que ao demonstrarem que estes crimes são tão irrelevantes ao ponto de nem sequer serem abordados ou mencionados com respeito, produzem sobre os corpos de mulheres mortas um eco de *abjeção*.

Além da *abjeção*, apresentada pela redução de outras formas de trabalho e do desejo da mulher, da banalização dos crimes e do assujeitamento dela, falas como: “No tenía marido [...] solía beber e irse con algún hombre”; “se dedicaba a la prostitución”; “tenía las uñas pintadas de rojo”; “¿por qué las mujeres no pueden contar hasta setenta? Porque al llegar al sesentainueve ya tienen la boca llena”, apontam para o Butler chamou de “uma produção do abjeto”<sup>9</sup> ao portarem evidentes traços de misoginia, machismo e patriarcalismos. Ainda a respeito dos processos de corpos abjetos e/ou de *abjeção*, Candia Cáceres, por sua vez, demonstra uma certa particularidade: “se puede mirar, también, como la violencia que ejercen los sujetos del mal con el fin de ensuciar y humillar al otro” (CANDIA CÁCERES, 2010, p. 62). Neste sentido, discorre sobre a *abjeção* em um corpo não feminino, o de Klaus Haas:

Haas le arrebató el punzón al Guajolote y le dijo al Anillo que se pusiera en cuatro patas. Si no tiembles, pendejo, nada te pasará. Si tiembles o tienes miedo, vas a tener dos agujeros para cagar. El Anillo se quitó la toalla y se puso en el suelo a cuatro patas [...] Luego se arrodilló detrás del Anillo, le

---

<sup>9</sup> A autora traz como exemplo a forma como a imprensa alemã trata as mortes dos refugiados turcos: “seguidamente podemos obter os nomes dos alemães que cometem o crime e suas complexas histórias familiares e psicológicas, mas nenhum turco tem uma história familiar ou psicológica complexa que o Die Zeit alguma vez mencione, ou pelo menos nenhuma que eu tenha encontrado em minhas leituras desse material. Assim, recebemos uma produção diferenciada, ou uma materialização diferenciada, do humano” (PRINS E MEIJER, 2002, p. 162).



susurró a éste que se abriera bien de piernas y le introdujo lentamente el punzón hasta el mango. (BOLAÑO, 2004a, p. 606-607)

O personagem que se envolve com ações violentas desde a juventude – pequenos roubos, tentativas de violação sexual –, tem seu apogeu quando chega ao México. Após se envolver com uma das vítimas dos crimes de Santa Teresa, Klaus Haas se torna um dos maiores suspeitos dos assassinatos e, na prisão, sua maldade resulta em uma ação de extrema violência ao introduzir um estilete no ânus da vítima e cortá-lo por dentro. Esta mesma ação aparece, então, como um processo de *abjeção* do corpo de Anillo, na medida que a escrita bolañiana representa não somente seu apelido como referência ao ânus e o submete a violência sexual como ainda a ação de Hass, descrita no texto, reduz o prisioneiro a um patamar de tanta inferioridade que nem sua dor é validada.

Entre seriações e abjeções, apresenta-se mais uma marca da violência ao corpo da mulher em “La parte de los crímenes”: a *tanatopolítica* e/ou *necropolítica*. Para Foucault (1988 [1976]), enquanto na modernidade é em torno do *biopoder* que Estado soberano projeta seu exercício de dominação, nos governos autoritários e sociedades capitalistas a *biopolítica* se converte em ações políticas de morte, entendidas aqui como *tanatopolítica* e/ou *necropolítica*. Assim,

O poder [que] era, antes de tudo, nesse tipo de sociedade, direito de apreensão das coisas, do tempo, dos corpos e, finalmente da vida; culminava como o privilégio de se apoderar da vida para suprimi-la. [...] Pode-se dizer que o velho direito de *causar* a morte ou *deixar* viver foi substituído por um poder de *causar* a vida ou *devolver* à morte. Talvez seja assim que se explique esta desqualificação da morte [dos outros], marcada pelo desuso dos rituais que a acompanhavam. (FOUCAULT, 1988, p. 129-130, grifo do autor)

Sob este prisma, Gabriel Giorgi observa a relação entre cadáver, pessoa e animalidade resultante de contextos biopolíticos violentos da América Latina. Para ele, “el animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitas como un signo político” e “al hacerlo ilumina políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de la vida y de la muerte” (GIORGI, 2014, p. 13). Por outro lado, derivados da violência estatal tais mecanismos ou economias de vida e morte, para usar sua própria terminologia, “el animal” torna-se produtivo ao proliferar, como articulação internas da violência de classe, raça, gênero e cultural, atitudes contra governamentais. Neste sentido,

Los cadáveres de Bolaño son *irreconocibles* no solo porque en muchos casos aparecen físicamente desfigurados por la violencia, sino también porque el reconocimiento social, jurídico de esos cuerpos, los mecanismos que certifican y aseguran su pertenencia a una comunidad y a un orden social –y que distribuyen persona de no-persona– están inherentemente quebrados: *ese quiebre es lo que estos cadáveres hacen visible* (GIORGI, 2014, p. 215).

Na narrativa bolañiana “dos crimes” a violência latente reverbera, tenciona circularmente e se retroalimenta no silêncio. Estes silenciamentos, por sua vez, são produzidos pela incapacidade de falar, mas não somente em sua obviedade, dado que corpos sem vida não podem falar ou do silenciamento oriundos do arquivamento e/ou não resolução dos casos por parte da polícia local, como também no silenciamento de vozes daqueles corpos irreconhecíveis como pessoas, os não-pessoas. Em junho de 1994, o corpo de Emilia Mena Mena é encontrado em um lixão clandestino, popularmente conhecido como El Chile, e nas descrições de sua morte encontra-se que “fue violada, acuchillada y quemada, sin especificar si la causa de la muerte fueron las cuchilladas o las quemaduras, y sin especificar tampoco si en el momento de las quemaduras Emilia Mena Mena ya estaba muerta” (BOLAÑO, 2004a, p. 466). A imprecisão em determinar a *causa mortis* por si já indica a desimportância da vítima e, logo, a *abjeção* destes corpos e a impotência do Estado em garantir a segurança do corpo da mulher. Deste modo, dentro do relato revela-se a descrição dos habitantes do lixão:

Los habitantes nocturnos de El Chile son escasos. Su esperanza de vida, breve. Mueren a lo sumo a los siete meses de transitar por el basurero. Sus hábitos alimenticios y su vida sexual son un misterio. Es probable que hayan olvidado comer y coger. O que la comida y el sexo para ellos ya sea otra cosa, inalcanzable, inexpresable, algo que queda fuera de la acción y la verbalización. Todos, sin excepción, están enfermos. Sacarle la ropa a un cadáver de El Chile equivale a despellejarlo. (BOLAÑO, 2004a, p. 466-467)

Similar às mais de 35 mulheres não identificadas após sua morte, seja por incompetência do Estado ou qualquer outro motivo, os habitantes de El Chile têm suas identidades, e, portanto, sua humanidade negada. Diante da naturalidade que se descreve a situação: “Su esperanza de vida, breve” conjuntamente com “inexpresable” e “algo que queda fuera de la acción y la verbalización” para referir-se a coisas habituais na realidade humana como o sexo e a comida, e seu arremate “Todos, sin excepción, están enfermos” apontam para ausência de um lugar para o

Estado, para a categorização destes corpos sem identidade (e sem nome, história, sexo, comida, gênero, importância) como integrantes de um grupo que não é (cidadão, sujeito, indivíduo e, nem mesmo, pessoa). Em outros termos, corpos em processos de *abjeção* por não carregarem discursos e “ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso” (PRINS E MEIJER, 2002, p. 163).

Nas linhas finais de “La parte de los crímenes”, encontra-se o último caso de assassinato que será listado:

El último caso del año 1997 fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este, en la carretera de terracería que corre, digamos, paralela a la línea fronteriza y que luego se bifurca y se pierde al llegar a las primeras montañas y a los primeros desfiladeros. La víctima, según los forenses, llevaba mucho tiempo muerta. De edad aproximada a los dieciocho años, medía entre metro cincuentaiocho y metro sesenta. El cuerpo estaba desnudo, pero en el interior de la bolsa se encontraron un par de zapatos de tacón alto, de cuero, de buena calidad, por lo que se pensó que podía tratarse de una puta. También se encontraron unas bragas blancas, de tipo tanga. Tanto este caso como el anterior fueron cerrados al cabo de tres días de investigaciones más bien desganadas. Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse. (BOLAÑO, 2004a, p. 790-791)

Em toda a narrativa “dos crimes”, este é o terceiro corpo encontrado em saco plástico e todos em 1997. Entre as muitas histórias de mortes de mulheres que se cruzam, a última morte descrita apresenta a expressão de uma forma de aniquilamento da vida social e humanidade em seu máximo extremo: o corpo da mulher como o próprio dejetos social. É sabido que outras representações de descarte e *abjeção* já foram vistas e debatidas durante o texto, mas em poucas delas o corpo é tratado – literalmente – como lixo e colocado à sombra de todos processos de abjetos: vida não considerada vida, humanidade questionada, assujeitamento, materialidade não importante, objetificação, não identificação, impossibilidade discursiva, silenciamento, humilhação e banalização do crime e do corpo. Há, então, no modo como Bolaño escreve uma crítica “a un capitalismo que se ha extendido sin límites hasta los confines del planeta, envolviéndolo en la lógica

de los mercados y las redes de información” (CANDIA CÁCERES, 2010, p. 46) e que ao “penetrar en los recovecos sombríos del ser humano acaba, inevitablemente, encontrándose con todos los rostros de la maldad” (CANDIA CÁCERES, 2010, p. 47).

Com a narração dos crimes entre 1993 e 1997, o eixo fundamental que sustenta o caráter brutal de “La parte de los crímenes” é a violência contra a mulher. Ao longo da narrativa se relata e descreve um total de 109 homicídios de mulheres e uma incontável quantidade de violências às mulheres, que não se resumem às físicas e são também sexuais, psicológicas e morais.

Embora não seja possível determinar se são um produto de um mesmo assassino ou assassinos, se são parte de um assassino serial ou somente um aglomerado de crimes às mulheres de Santa Teresa, é possível traçar um perfil de aproximação na aniquilação destes corpos, que em sua grande maioria são femininos e lidos sempre a partir da categoria *mulher*: i) as mulheres não são mortas apenas por estrangulamento, mortas por armas brancas ou de fogo, mas uma grande parte delas sofre assédio sexual, seja porque o crime se comete de forma passional por seu cônjuge ou porque é consequência de um estupro, o que inclui aos crimes a fórmula da violência sexual + tortura; ii) os crimes não são determinados por interesse econômico, não há tentativa de extorsão ou tráfico de órgãos, muito menos roubo; iii) existe um *modus operandi*: em geral, as mulheres são sequestradas, mortas em um local e depois levadas para lugares distantes e raramente frequentados. Além disso, eles respondem a um certo padrão: meninas jovens, cabelos pretos compridos, magras, trabalhadoras das maquiladoras. Em resumo, com características aborígenes e pertencentes aos baixos estratos socioeconômicos.

É, especialmente, este conjunto de precariedades atrelado ao cenário extremamente machista em que os assassinatos de Santa Teresa ocorrem (como se pôde ler/ver através dos *chistes* dos policiais, da banalização do corpo feminino) que nos levam a identificá-los como feminicídios e/ou apontam a partir do levantamento de um quadro geral em que os homicídios acontecem após violências sexuais, para uma leitura na qual estas mortes podem ser legalmente tipificadas como crime de feminicídio. Afinal, a partir deste quadro percebe-se que se trata de uma série de mortes de mulheres, em geral pobres, que são violentadas sexualmente. Sinaliza-se,

no entanto, que a atribuição do *feminicídio*<sup>10</sup> à obra de Bolaño, encontrada, por vezes, em sua fortuna crítica, surge a partir de noções socioculturais e legais e em referência à matança deliberada de meninas e mulheres em Ciudad Juárez – conforme a noção de *feminicídio* trazida por Marcela Lagarde y de Los Ríos e as obras *Huesos en el desierto*, *El Paso Times*, *Cosecha de mujeres* e *Bajo Juárez*, respectivamente, citadas no capítulo inicial deste trabalho. Entretanto, no que se refere à obra ficcional, destaca-se a inexistência da expressão *feminicídio* em todas suas centenas de descrições, o que nos leva a concluir que, neste sentido, o mal associado às mortes ou ao próprio homicídio enquanto evento, termo presente nos relatos, vê-se atravessado por um jogo de supostas evidências que ao elucidar uma série de ocorrências, obscurece outras. Isto é, na mesma medida em que se descortina uma imensa quantidade de violências, sejam elas na de aversão/medo às mulheres, a ginofobia citada no início deste tópico, ou de seu próprio extermínio de meninas e mulheres por serem quem são, encobrem-se as motivações para tais crimes, não nos permitindo reduzi-los exclusivamente à categoria de *feminicídio*.

Seja pela morte das personagens, seja pelo modo como elas são encaminhadas para a morte – obrigadas, por meio do isolamento geográfico, a deixar suas famílias; pelo trabalho degradante nas maquiladoras; a repetição e a serialização dos crimes –, os cadáveres femininos desmascaram a política da morte. Assim, a morte no relato de Bolaño potencializa, por meio das noções de gênero, de sexualidade e de raça<sup>11</sup> – já que se trata de mulheres, em sua maioria, com características aborígenes, a discussão em torno das relações de poder e das ações da política sobre sujeitos (e não-sujeitos) na América Latina. São corpos profanados, violados e desrespeitados, mortos a facadas, baleados, estrangulados e golpeados, abandonados no deserto, no lixão, nas esquinas, em suas próprias casas e em valas comuns. São corpos esquecidos socialmente, descartáveis para o afeto, para a mídia, para o trabalho, e para o Estado.

---

<sup>10</sup> O termo *feminicídio* aparece, também, em relação com outras formas de violências ao gênero feminino como o genocídio/ginocídio e suas variantes travesticídio, transfemicídio/transfeminicídio.

<sup>11</sup> Segundo Mbembe, “racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do *biopoder*, ‘aquele velho direito soberano de morte’” (MBEMBE, 2016, p. 128), “é o motor do princípio *necropolítico*” (MBEMBE, 2017, p. 65).

## 4.2 Figuração da homossexualidade em *Diecisiete*

Afirmar nas primeiras linhas de uma discussão que a construção da identidade nacional cubana, histórica ou imaginária, perpassou – obrigatoriamente – o discurso sexual pode soar presunçoso. No entanto, é sabido que não somente a história de Cuba como a de toda América Latina origina-se a partir de atravessamentos geográficos, culturais e corporais, e que, enquanto sujeitos originários, a história e os corpos foram amplamente invadidos e explorados.

Um retorno às décadas finais do século XIX mostra que, mesmo antes da independência Cubana, as relações entre sexualidade, indivíduo e poder já eram lidas como estrutura do projeto de Estado. É, também, nos anos finais do mesmo século que se inicia a formação dos discursos nacionalista:

Los discursos sobre nacionalismo y control sexual coinciden en un punto común: ambos construyen su identidad con el referente de su diferencia ante el Otro. Así como en el discurso sobre sexualidad de la época lo considerado "natural" se definía como opuesto a lo "no natural", en toda ideología nacionalista (Hegel, Martí) lo "propio" se define por oposición a la diferencia con "lo extraño" (ÁLVAREZ, 2003, p. 16).

Proclamada sua total independência<sup>12</sup> e aprovada a constituição que declara ao Estado Cubano o *status* de nação soberana, em 1910, há uma explosão no debate sobre sexualidade. Semelhantes aos identificados por Foucault (1988) ao estudar as relações entre sexualidade e poder no século XVIII, surgem, em defesa desta nação, discursos que evidenciam a família como lugar de reprodução e a sexualidade e/ou práticas sexuais reconhecidas socialmente como norma. Para o Estado recém-independente, a heterossexualidade orientada à família é vista como “natural” e colocada como modelo social e sexual.

No âmbito artístico, por outro lado, discursos como os também apontados por Foucault (1988) estiveram presentes desde meados do século XIX na literatura, por exemplo. Entendendo o romance latino-americano como “una intersección entre nuestro uso contemporáneo del vocablo como historia de amor y el uso del siglo XIX, que distinguía al género como más alegórico que la novela” (SOMMER, 2004,

---

<sup>12</sup> Em 1898, com o apoio logístico dos Estados Unidos, Cuba vence a guerra contra Espanha e se converte em um estado independente. A partir da mesma data, o território cubano se considerou protetorado norte-americano, dependendo da defesa militar proporcionada pelos Estados Unidos e aceitando obrigações específicas. No entanto, é somente em 1910 que o estado cubano proclama sua total independência.

p. 22), Sommer propõe-se explicar como algumas obras apresentam em suas narrativas a construção dos estados nacionalistas e o romance como referente à integração do público com o privado. Deste modo, indica que discursos heterocentrados foram apresentados como elemento erótico da política, no qual o amor heterossexual visto – e lido – como “natural” nos romances nacionalistas, proporcionaram através da paixão romântica uma retórica aos projetos hegemônicos. Por consequência, as relações entre política e ficção ficam visíveis por meio de noções como a de conquista e da construção de uma nação<sup>13</sup>.

Em contrapartida, pautado no pensamento positivista da época, provoca-se o rechaço das práticas “não naturais”, desviadas, ou ilegítimas, nas palavras do próprio filósofo francês. Isto é, qualquer outra prática não heterocentrada torna-se ameaça à estrutura familiar, ao Estado e à “saúde social do corpo-nação” (ÁLVAREZ, 2003, p. 15, tradução nossa), podendo ser cabível a elas uma certa penalização – “o sexo não se julga, administra-se” (FOUCAULT, 1988, p. 27). Decerto, a independência e o nacionalismo constroem-se através de um discurso atrelado à sexualidade, à identidade nacional e ao poder. Pensar, portanto, no imaginário da identidade nacional cubana envolve refletir sobre como os discursos a respeito do sujeito cubano foram construídos historicamente e suas relações com a sexualidade, desde sua formação como Estado até os dias de hoje. Não à toa, Álvarez (2003) ressalta a elaboração simbólica de certas identidades – determinadas, principalmente, pelo mercado turístico norte-americano – através do cinema, da música e da literatura das décadas de 30, 40 e 50. Nesta elaboração, mitos como o mulato<sup>14</sup> supostamente mais sensual, a mulata libidinosa e a mulata como símbolo da “*cubanía*”<sup>15</sup> criaram um imaginário em que Caribe e, sobretudo, Cuba era vista como local de prazer, liberação da libido, desinibição sexual, paraíso tropical e até mesmo lugar de turismo sexual – como é o caso do *jineterismo* (prática de prostituição exclusiva para turistas). Este mesmo discurso tradicional é um dos

---

<sup>13</sup> Esta mesma concepção de conquista ligada à retórica sexual é sinalizada por Álvarez ao citar a metáfora fundacional de Octavio Paz, em *El Laberinto de la Soledad* (1993): “me refiero aquí a la alegoría de la invasión española construida con el simbolismo de ‘los hijos de la chingada’, haciendo referencia a la ‘entrega’ sexual de la Malinche al ‘conquistador’” (ÁLVAREZ, 2003, p. 26).

<sup>14</sup> Pontua-se que tal nomenclatura é apresentada nos textos fontes e seu uso torna-se pontual objetivando representar, exatamente, o subjugamento do corpo preto/negro e/ou mestiço em toda América Latina.

<sup>15</sup> “*La cubanía*” foi apresentada, segundo Álvarez (2003) em *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde, *Las Impuras* (1919) de Miguel Carrión, e no filme *Fresa y chocolate* (1994) de Tomás Gutiérrez Alea.

elementos que configura o binômio poder-discurso sexual como instrumento político e que potencializa o patriarcalismo dominante.

Sobre a imagem da ilha como “paraíso sexual” onde todo vício era permitido, destacam-se as discussões a respeito da prostituição na capital cubana e a presença de discursos ligados aos processos de masculinização e homofobia como valores nacionais. Para Álvarez (2003), enquanto Benjamín Céspedes, em *Prostitución en La Habana* (1888), atribui a prostituição à colonização cubana e a enxerga como doença social, Pedro Giralt, escreve em *El amor y la prostitución* (1889), que a principal causa da prostituição na ilha foi a burguesia crioula com sua libertinagem e ganância. Por sua vez, na mesma obra de Céspedes há os primeiros indícios desta homofobia social evidenciando a repulsa aos sujeitos homossexuais como traço da formação do Estado Cubano, o *Diccionario razonado de legislación para la policía de La Habana* define, em 1889, a palavra “maricón” como homem afeminado e covarde. No mesmo ano, José Martí apresenta o conceito de “hombre afeminado” no artigo *Do We Want Cuba?* (1889) e, dois anos depois, o de “hombre natural” no seu projeto identitário *Nuestra América* (1891).

Evidencia-se, entretanto, que como resultado da construção da ilha como paraíso tropical da desinibição sexual nos anos finais do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, a prostituição, praticada tanto por mulheres quanto por homens, em La Habana torna-se habitual e “el turismo a Cuba se disparó: de 33.000 turistas en 1914, se pasó a 200.000 en 1945; así como también el número de cabarets y prostíbulos registrados oficialmente: 4.000 en 1912 y más de 13.000 en 1950” (ÁLVAREZ, 2003, p. 23). Deste modo,

la idea de formar una nueva sociedad a partir de la Revolución hizo que se tuviera como objetivo eliminar lo que Bejel define como “the impurities of the bourgeois past” (99), y la homosexualidad se convirtió así en uno de esos “malos hábitos” del pasado que debía eliminarse de la nueva sociedad cubana revolucionaria. De esta forma la homofobia pasó no solo a institucionalizarse, sino a convertirse en valor nacional (ÁLVAREZ, 2003, p. 27).

Em outras palavras, a Revolução une ao seu projeto político-econômico a ideia de regeneração social, uma vez que se acreditou que a prostituição e a homossexualidade existiam em seu território devido a “degeneración de la burguesía fascista de Batista” (ÁLVAREZ, 2003, p. 27) – nas palavras do próprio Fidel Castro.



Embora sua série fotográfica *Diecisiete* não tenha como objetivo principal discorrer sobre a construção histórica do sujeito homossexual em Cuba, ao revelar o corpo masculino de homens cubanos completamente nus e com ele também revelar um discurso homoerótico, Eduardo Rawdríguez leva imediatamente a uma leitura sobre estes corpos, as tensões e as marcas que trazem consigo. Assim como em “Vulnerabilidad\*” (Ilustração 21), “Eres seropositivo\*”, fotografia abaixo, revela esteticamente estas tensões tanto em seu plano visual quanto no metafórico.

Na ilustração de número 24, percebe-se, no plano visual a presença de elementos simbólicos como o martelo e o bracelete de couro. Especificamente a respeito do martelo, Chevalier relata que:

O maço [arma de *Thor*] e o martelo são, sob certos ângulos, uma imagem do mal, da força bruta. Mas a contrapartida simbólica dessa interpretação é a assimilação deles à atividade celeste, à fabricação do raio. [...] Em certas sociedades, o martelo ritualmente forjado é eficaz contra o mal, contra os adversários, contra os assaltantes. Seu papel é de proteção ativa e mágica (CHEVALIER, 2020, p. 647).

Igualmente ao sinalizado pelo autor, o senso comum também atribui ao martelo o signo de força, seja ele em seu sentido figurado, evocando o que chamamos de força bruta (por exemplo, nas imagens dos personagens da cultura pop *Thor*, *Harley Quinn* e *Chapolin*), ou em sentido metafórico, colocando-o como sinônimo de ordem, respeito e silêncio (por exemplo, no uso de expressões como o martelo da justiça ou o martelo de Deus).

Ilustração 24 – “Eres seropositivo\*”



Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

Em “Eres seropositivo\*”, por sua vez, o martelo projeta seu sentido figurado, o de força bruta, e surge na condição de proteção contra os “adversários”, os quais,

neste contexto, seriam os preconceitos e os estigmas sofridos por pessoas que vivem com o HIV. Ainda no que se refere aos procedimentos ou escolhas estéticas da fotografia do Rawdríguez, é curioso perceber que entre as 11 fotografias expostas, “Eres seropositivo\*” é a única que traz como elemento simbólico o martelo e que, ao mesmo tempo, ela é a única fotografia que utiliza a condição sorológica como uma espécie de manchete de jornal, evidenciando, assim, aquele lugar de fusão *intimopúblico* e *adentroafuera* que fala Ludmer (2010). Por sua vez, no plano verbal, nota-se a sinalização de uma única palavra: *riesgos*, o que conjuntamente com a manchete “*decir que eres seropositivo*” refletem, mais uma vez, a condição estratificada das pessoas que vivem com o vírus<sup>16</sup>.

Sob uma perspectiva associada à história dos corpos homossexuais latino-americanos, acredita-se que os processos de conquista e colonização na América Central e do Sul, alimentaram comportamentos misóginos e homofóbicos. Entre eles, a ideia do masculino ligado aos falsos valores de dominação, força e intolerância, debatida amplamente por Bourdieu (2002) e da masculinidade também como construção, como conjunto de significados (sociais, culturais, étnicos, econômicos, religiosos e sexuais) mutáveis, estão “plenamente vigente en nuestras sociedades y se filtra[n] sin remedio por todos los estratos de clase y por las diferentes esferas del poder: desde el doméstico al del Estado” (Tejo Veloso, 2018, p. 228). Neste sentido característico da Revolução Cubana, a figura do homossexual começa a ser construída através de conotações que perpassam desde a noção de não naturalidade até a de feminilidade. Logo, se as noções de feminilidade eram entendidas como debilidade e submetidas a um sistema patriarcal, incorporou-se socialmente, segundo Tejo Veloso e Álvarez, a ideia martiniana (1889, 1891) de que o homossexual cubano se distancia do ideal militar revolucionário que se constrói. Entretanto, é sabido que a noção de José Martí, em *Nuestra América* (1891), se alicerça no discurso político e que, portanto, o protótipo de masculinidade é pensado à luz do positivismo político do século XIX.

---

<sup>16</sup> Ressalta-se que, de acordo com a UNAIDS, qualquer pessoa que viva com o HIV tem o direito de, em qualquer ambiente, manter em sigilo sua condição sorológica. Em um contexto mundial, estas pessoas estão amparadas não somente pela UNAIDS, como também pelo Artigo 3º da Declaração Universal dos Direitos Humanos, e especificamente no Brasil há o amparo por meio da legislação, precisamente Artigo 5º e 6º da Constituição brasileira.

Por consequência, essas ações construídas historicamente sustentaram (e ainda sustentam) os comportamentos machistas e homofóbicos ao conferirem como modelo de masculino o homem viril – símbolo da (re)construção da nação. Assim,

el acto sexual activo se relacionaría en el simbólico con lo masculino, ya que implica figuras de poder, control y sometimiento. Con esta connotación se haría entendible el hecho de que en ciertas culturas de América Latina, como Cuba o México, el homosexual activo no sea considerado homosexual realmente, ya que desarrolla un rol masculino (ÁLVAREZ, 2003, p. 26).

Entende-se, neste contexto, a imagem do homem viril contrária à do homem afeminado, podendo também ser usada para se referir aos HSH's que exerciam, exclusivamente, o papel de ativos. Deste modo, é conferido ao homem afeminado, exclusiva e obrigatoriamente, o papel de passivo, e surge a atribuição do binômio homossexualidade-debilidade, no qual o homem afeminado é visto como inferior e identificado como incapaz de construir uma nação.

Isto posto, a soma da palavra realçada em “Más uno” (Ilustração 18): *sexo transaccional*; com as palavras em “Vulnerabilidad\*” (Ilustração 21): *sexualidad, vulnerabilidad, relación e conducta*; e *riesgos* em “Eres seropositivo\*” (Ilustração 24) levam a duas leituras possíveis. A primeira, e mais recorrente, é a errônea associação da homossexualidade à fragilidade, à vulnerabilidade, à conduta de risco. A segunda é, compreendendo o contexto em que se insere o projeto fotográfico e seu objetivo, ler as fotografias como uma crítica à posição que as pessoas que vivem com HIV são colocadas. Destarte, ambas interpretações são oportunas e em conjunto representam e/ou simbolizam uma leitura mais completa. Deste modo, entende-se que, semelhante ao percebido por Foucault (1988) na era vitoriana e modernidade, o projeto do Rawdríguez descortina a conduta sexual contemporânea cubana em seus múltiplos aspectos ao demonstrar que a contenção destes corpos e de suas experiências sexuais foram controladas em América Latina tanto pelo código moral quanto pelo Estado e as leis que o compõem.

À vista disto, ao traçar um percurso histórico dos processos de conquista e colonização em Cuba, a relação entre homossexualidade e revolução, e a repulsa às orientações homossexuais dada pela Revolução, Tejo Veloso (2018) tenta encontrar a raiz do estigma ao homossexual. Para ele, a depreciação a essa orientação sexual é consequência não somente do passado colonial cubano, como também da influência do comunismo soviético e chinês e das políticas oficiais de revolução. Esta

última tinha a responsabilidade de denunciar as atitudes consideradas antirrevolucionárias e visavam à construção da sociedade através de um modelo patriarcal atribuindo à masculinidade, e às identidades que essa tipologia abarca, uma natureza estática, na qual entre os “indeseables” ou “antisociales” já reconhecidos para a revolução, estariam os jovens “capitalistas”, delinquentes criminais, deficientes intelectuais, pessoas em situação de rua, católicos militantes, testemunhas de Jeová e membros de sociedades secretas afro-cubanas, como *los Abakuá*, artistas anticastristas e homossexuais.

Iniciada na década de 60, a “liberdade sexual” surge concomitantemente com outras várias reivindicações de liberdades (como a artística). Com esta suposta liberdade sexual, a figura que Álvarez (2003), ao visitar Bejel (2001), define como a do intelectual gay guardião da cultura intelectual e arte cubana aparece e destacam-se nomes como José Lezama Lima, Virgilio Pinera, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas. Por sua vez, dentro da perspectiva do “contra la revolución nada”, Álvarez aponta para um ponto bastante importante em seus argumentos: o sentimento de homofobia social gerada pela Revolução após Fidel Castro definir, durante um discurso público, em 1962, a homossexualidade como “gusanera de la Revolución”. Segundo o Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, “gusano”<sup>17</sup> que de forma geral significa uma larva, tem como um dos seus significados “persona vil y despreciable” podendo ser lido, em seu sentido metafórico, como lixo social. Este mesmo adjetivo foi empregado anos mais tarde para definir a oposição ao regime vigente.

Ou seja, embora a questão-chave dos argumentos castristas sejam em parte econômica, e não propriamente de gênero, uma vez que a homossexualidade foi vista como algo atrelado ao capitalismo ou como expressão do capitalismo, é importante sublinhar que “las masivas detenciones de los primeros años actuaban contra los detractores del nuevo gobierno, pero, en su afán depurador, iban dirigidas también hacia aquellas personas que manifestaban una identidad sexual diferente hacia todo aquello que se consideraba patriarcalmente normativo” (TEJO VELOSO, 2018, p. 236). Deste modo, colocando como um dos ideais da revolução a proliferação dos valores familiares, foram atribuídas às práticas não reprodutoras, em especial práticas homossexuais, o *locus* de antirrevolução. Exemplo disto,

---

<sup>17</sup> Disponível em: <https://dle.rae.es/gusano>. Acesso em: 31 mar. 2021.

proferido no dia 13 de março de 1963, na Universidad de La Habana, o discurso<sup>18</sup> de Fidel Castro traz consigo a diminuição desta sexualidade ao atribuir aos homossexuais cubanos adjetivos como “flojos de pierna” (pernas frouxas), “vagos” (vagabundos), “lumpencito” e “pitusa”, conjuntamente com os inúmeros momentos de “risas” e aplausos, evidenciam o olhar homofóbico do comandante do Estado Cubano. Já a escolha pelo adjetivo “lumpen” em seu formato diminutivo (– ito), por si só, já demonstra o apoucamento destes corpos.

Destacam-se, também, outros dois argumentos presentes no discurso de Fidel Castro: primeiro, a relação entre homossexualidade em Cuba e o capitalismo norte-americano burguês em: “hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos (RISAS); algunos de ellos con una guitarrita en actitudes “elvispreslianas”, y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoides por la libre”; segundo, a sugestão de que no campo não há homossexualidade e que o ambiente pode transformar as orientações sexuais – “el campo no daba ese subproducto. Siempre observé eso, y siempre lo tengo muy presente. Estoy seguro de que independientemente de cualquier teoría y de las investigaciones de la medicina, entiendo que hay mucho de ambiente, mucho de ambiente y de reblandecimiento en ese problema”. Este último argumento é pontual para entender a criação dos campos de trabalhos forçados.

---

<sup>18</sup> Entonces, mucha de esa gente están en esos sitios: en los billares, en las esquinas, en los bares; quedan muchas cosas. Pero hay que estudiarlas, hay que estudiarlas. Lo importante es el principio, el principio de que no podemos permitirles aspirar a vagos.

(DEL PUBLICO LE DICEN: “¡Los flojos de pierna, Fidel!”, “¡los homosexuales!”)

¡Un momento! Es que ustedes no me han dejado completar la idea (RISAS Y APLAUSOS). Muchos de esos pepillos vagos, hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos (RISAS); algunos de ellos con una guitarrita en actitudes “elvispreslianas”, y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoides por la libre. Que no confundan la serenidad de la Revolución y la ecuanimidad de la Revolución con debilidades de la Revolución. Porque nuestra sociedad no puede darles cabida a esas degeneraciones (APLAUSOS). La sociedad socialista no puede permitir ese tipo de degeneraciones.

¿Jovencitos aspirantes a eso? ¡No! “Arbol que creció torcido...”, ya el remedio no es tan fácil. No voy a decir que vayamos a aplicar medidas drásticas contra esos árboles torcidos, pero jovencitos aspirantes, ¡no!

Hay unas cuantas teorías, yo no soy científico, no soy un técnico en esa materia (RISAS), pero sí observé siempre una cosa: que el campo no daba ese subproducto. Siempre observé eso, y siempre lo tengo muy presente.

Estoy seguro de que independientemente de cualquier teoría y de las investigaciones de la medicina, entiendo que hay mucho de ambiente, mucho de ambiente y de reblandecimiento en ese problema. Pero todos son parientes: el lumpencito, el vago, el elvispresliano, el “pitusa” (RISAS). Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f130363e.html>. Acesso em: 31 mar. 2021.

Nomeada pelo próprio Eduardo Rawdríguez como “Prejuicios inmorales”, a fotografia em questão tem destacadas apenas as duas palavras que a nomeiam. Na ausência de vestiário, ambos sujeitos se projetam e se apoiam, e, mais uma vez, os contrastes entre intimidade e exposição, delicadeza e força se apresentam: rostos ocultos; troncos nus um sobre o outro; mãos firmes, que apertam, abraçam e encontram aconchego no outro corpo. Ainda no que refere aos elementos simbólicos, segundo Chevalier, a árvore é um dos elementos com mais significados e com os significados mais ricos, ligado, quase sempre, ao *cosmo vivo* seu simbolismo evoca a ascensão ao céu e verticalidade, mas também apresenta “o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração” e é “universalmente considerada símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu” (CHEVALIER, 2020, p. 132). Por conseguinte, ligado ao cosmo, a árvore se comunica igualmente com seus três níveis: o subterrâneo, a partir de suas raízes; a superfície da terra, por meio do seu tronco e seus galhos inferiores; e as alturas, com seus galhos superiores e seu cimo. Deste modo, nos apropriando destas simbologias, é possível ler que o tronco da árvore surge em “Prejuicios inmorales” como o elemento ligado ao mundano, ao social, à leitura preconceituosa e superficial que se tem deste corpo e que é difícil se desvincular.

## Ilustração 25 – “Prejuicios inmorales”



Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

Através da pele criada com recortes de jornais, palavras como: *diferentes*; *actitud*; *el ambiente*; *inclinaciones sexuales*; *bisexual*; *homosexual*; *hecho más daño*;



*infecciones; enfermedades; aislamiento; miedo; acaban con la vida e pecado* indicam os preconceitos (*prejuicios*) sofridos e os múltiplos sentimentos experimentados por estes sujeitos. As cicatrizes deixadas pela reprovação à orientação homossexual que se exterioriza perante as palavras *prejuicios* e *inmorales* ganham mais intensidade quando lidas com as demais sentenças. Para Valdés, o sintagma que dá nome à fotografia, acentua a condição marginal atribuída à homossexualidade e “constituyen [la] metáfora de un fenómeno macrosocial expuesto sutilmente por el fotógrafo, reforzado por la relación entre el blanco y el negro” (VALDÉS, 2015, p. 59). Pode-se associar a este fenômeno macrosocial que se refere o autor a homofobia sócio-estatal vivenciada pelos homossexuais durante a revolução e sentida ainda hoje. Por outro lado, sobre os corpos unidos surgem sentenças como: *humano, las acciones humanas, agruparse e comunidad* apresentando, assim, as possibilidades de afeto entre pessoas sorodiscordantes e o papel de extrema importância das redes de apoio.

Em um retorno aos anos de 1960-1970 e dentro da perda progressiva das liberdades, inicia-se a fase de privação. Entre elas, o fechamento da revista *Ciclón*, em 1960, dado o conhecimento público da homossexualidade do editor José Rodríguez Feo, e as represálias sofridas pelo escritor Virgilio Piñera, em 1962, por sua aparência afeminada e sua vida supostamente escandalosa. Em 1965, criam-se as Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), onde homossexuais e intelectuais opostos ao regime, juntamente com outros indesejáveis para a revolução, foram condenados ao trabalho forçado em campos agrícolas operados pelas Forças Armadas do Governo Cubano. Em meados da mesma época, há a criação de centros de educação especial para meninos considerados afeminados ou com riscos de “se tornarem” homossexuais, como os filhos de mães solteiras, afirma Farber (2011). Neste mesmo ano, anuncia Álvarez (2003), é criada uma lei que proíbe os homossexuais de qualquer trabalho relacionado a assuntos sociais e educativos. Contudo, essa mudança só ocorre legalmente após a Ley 1267 de 12 de março de 1974 modificar a Ley 1166 de Justicia Laboral que colocava como infração grave a homossexualidade pública capaz de causar um afastamento temporário (de até 60 dias) ou definitivo:

El homosexualismo ostensible y otras conductas socialmente reprobables que proyectándose públicamente, incidan nocivamente en la educación,

conciencia y sentimientos públicos y en especial de la niñez y la juventud por parte de quienes desarrollen actividades culturales o artístico-recreativas desde centros de exhibición o difusión.<sup>19</sup>

Nota-se, ainda, a imagem clínica do homossexual e do homossexualismo – concebida em 1869, na Alemanha, pelo médico austro-húngaro Karl Maria Kertbeny – quando se sabe que o uso do sufixo -ismo e sua condição patologizante deixou de ser considerada desvio de norma ou problema mental pela Organização Mundial da Saúde (OMS) desde 1990.

Em mais uma revisão histórica, percebe-se que os primeiros cinco anos da década de 70, nomeados por Ambrosio Fornet como “Qinquenio Gris”, configuram-se como a fase de extrema perseguição tanto no âmbito laboral-educacional quanto no social. Em 1971, ainda segundo Farber (2011), expulsam os homossexuais e as lésbicas do Partido Comunista e o Congreso Nacional de Cultura y Educación decide que, apesar dos méritos artísticos, não continuará a empregar, muito menos admitirá, homossexuais reconhecidos publicamente, uma vez que suas sexualidades poderiam influenciar a juventude cubana. Deste modo, se declara a homossexualidade como um desvio e sua exposição pública um delito contra o “Normal Desarrollo de las Relaciones Sexuales y Contra la Familia, la Infancia y la Juventud”. Por sua vez, ao modificar o Código de Defensa Social de 1938, a criminalização da orientação homossexual ocorre com a Ley 1249 de 1973<sup>20</sup> sob a pena de 3-9 anos de prisão. Nessa fase de repressão mais dura, o regime castrista realiza uma limpeza social perseguindo e aprisionando em campos de trabalhos forçados/campos de concentração – as UMAP’s – ou expulsando todos aqueles que eram considerados dissidentes políticos – como ocorreu em 1980. Após esses anos de repressão social e estatal declarada, o Estado Cubano começa, durante os anos de 1975-80, a reduzir sua institucionalização da homofobia e passa a não colocar o

---

<sup>19</sup> Informação encontrada no informe da organização La Alianza Manos, integrada por membros da comunidade LGBT, ativistas independentes dos direitos humanos, e integrantes das organizações Arco Iris Libre de Cuba, Red Trans Fantasía e Universitarios “Diversos – Universos. Disponível em: <https://uprdoc.ohchr.org/uprweb/downloadfile.aspx?filename=4875&file=SpanishTranslation>. Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>20</sup> Informação encontrada no informe da organização La Alianza Manos, integrada por membros da comunidade LGBT, ativistas independentes dos direitos humanos, e integrantes das organizações Arco Iris Libre de Cuba, Red Trans Fantasía e Universitarios Diversos – Universos. Bem como, pode ser encontrada na página 12 da Gaceta Oficial de la República de Cuba. Disponíveis, respectivamente, em: <https://uprdoc.ohchr.org/uprweb/downloadfile.aspx?filename=4875&file=SpanishTranslation> e <https://ufdc.ufl.edu/AA00061318/00001/28j>. Acesso em: 31 mar. 2021.

homossexual como “figura delitiva”. Tal diminuição coibitiva não significou, inicialmente, o fim da discriminação ou marginalização. Em 1975, o Tribunal Supremo Popular anula as leis que excluía os homossexuais dos empregos nos setores da educação e cultura. Em 1979, por sua vez, o Código Penal sanciona, sob a premissa de “escândalo público” do Artículo 359, a criminalização das condutas homossexuais ocorridas publicamente e sua permissão na esfera privada. Neste cenário, Fidel Castro discursa:

Quien no tenga genes revolucionarios, quien no tenga sangre revolucionaria, quien no tenga una mente que se adapte a la idea de una revolución, quien no tenga un corazón que se adapte al esfuerzo y al heroísmo de una revolución, no lo necesitamos en nuestro país (EXCLAMACIONES DE: "¡Que se vayan!").

Pronunciado pelo primeiro-ministro no ato comemorativo ao dia 01 de maio de 1980, ocorrido na Plaza de la Revolución "Jose Marti"<sup>21</sup> o discurso supracitado demonstra que, para ele, abrir o Puerto de Mariel era “hacer una sangría a un régimen enfermo”. Por consequência, de 15 de abril a 31 de outubro de 1980, mais de 125 mil refugiados cubanos chegam à Flórida, entre eles deficientes intelectuais, pessoas em situação de rua e (alguns) homossexuais, o conhecido mundialmente como êxodo de Mariel e o torna-se um dos maiores movimentos migratórios do século XX.

Mais que classificar a homofobia social como particularidade de governos socialistas ou reflexo do governo Castrista, uma vez que se entende que a (homo) sexualidade é interpelada e lida como perigosa tanto para o socialismo quanto para o capitalismo, a revisão histórica feita tem por objetivo situar em que cenário de produção é realizada a série fotográfica. Afinal, o projeto busca apresentar:

La aceptación, las tensiones que esta desencadena, los estereotipos, los comportamientos heteronormativos que funcionan como amarres [...]. A su vez, con el objetivo de profundizar en la indagación propuesta, se completa la muestra con fotografías referentes al SIDA, las marcas que este deja, el estigma que aún pervive sobre las relaciones de pareja, así como el sexo transaccional (LENSCULTURE, [entre 2009 e 2020]).

Precisamente a respeito deste último objetivo, torna-se difícil separar seu cunho ético e o caráter memorialista, já mencionado no decorrer deste estudo,

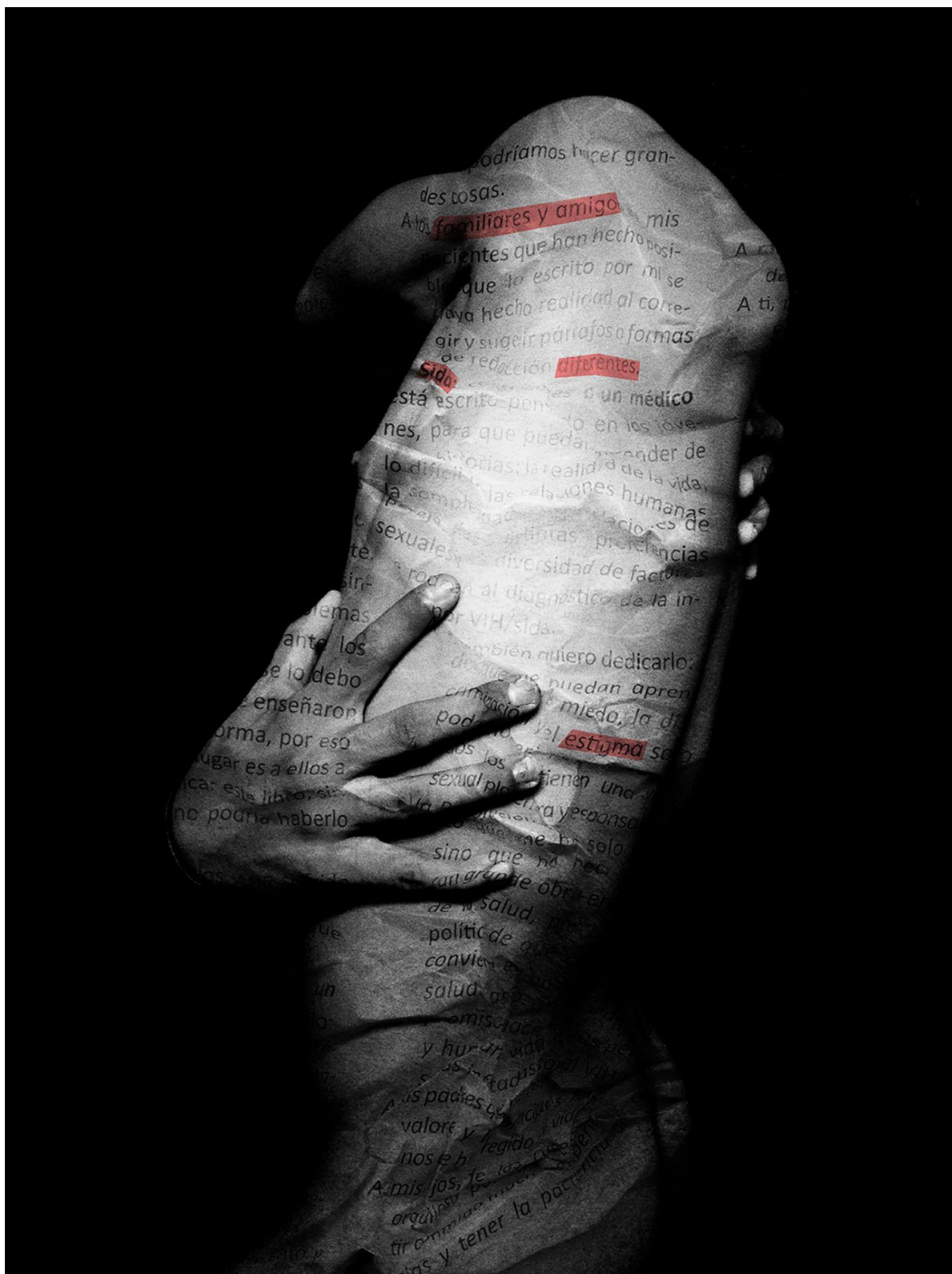
---

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1980/esp/f010580e.html>. Acesso em: 31 mar. 2021.

ligado diretamente ao falecimento do irmão, no início da década de 90, em decorrência das doenças oportunistas da síndrome da AIDS. Deste modo, ao propor um questionamento em torno dos modos patriarcais, heterocentrados para com o corpo do homem gay, o fotógrafo vislumbra um futuro menos estigmatizante para os sujeitos homossexuais e, especificamente, para os homens que vivem com HIV.

Em contrapartida ao homossexual guardião da cultural Cubana e ao histórico ligado ao desprezo e subjugação, não é de se estranhar que todos os corpos fotografados em *Diecisiete* estejam sob a luz do anonimato, a ausência ou camuflagem dos rostos permitem ler desde sua individualidade preservada – apresentar-se enquanto homossexual é colocar-se diante dos preconceitos, estereótipos e os comportamentos heteronormativos que funcionam como amarras para os sujeitos homossexuais – até a uma analogia ligada às problemáticas de fundo social. Por conseguinte, em “Adoración”, corpo, texto e as palavras destacadas (*familiares y amigos, diferentes, Sida, estigma*) criam uma narrativa que perpassa a melancolia e adoração.

## Ilustração 26 – “Adoración”



Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

Enquanto se acalenta e se toca, o modelo nu tem sobre seu corpo um texto que esboça formas de melhor compreensão ao tratarem da realidade de pessoas

que convivem com o HIV. É sabido que familiares e amigos figuram como um grupo importante na vida dos sujeitos e enquanto LGBT's tais relações afetivas acabam por afetar todas as demais relações. Deste modo, após o diagnóstico positivo no teste de anticorpos do HIV, familiares e amigos tornam-se primordiais para e no processo de aceitação e, conseqüentemente, no processo de inserção na terapia antirretroviral – TARV.

Ao construir uma discussão a respeito das doenças e suas metáforas, Sontag (1989)<sup>22</sup> alerta para a imagem construída socialmente em torno do corpo enfermo e a sentença de morte. Relacionada à doença, a metáfora militar a coloca como um invasor do corpo e da sociedade, e que, portanto, deve ser eliminado como um inimigo. Com sua generalização nas campanhas de saúde pública, uma vez que “rotineiramente [...] as tentativas de reduzir a mortalidade causada por uma determinada doença são chamadas de lutas e guerras”, se instaura a linguagem militar: guerra à pobreza, às drogas, ao câncer e, neste contexto, ao HIV e à AIDS<sup>23</sup>. Por outro lado, Foucault (1988) esclarece que antes mesmo do surgimento do vírus, o tratamento da homossexualidade como patologia tornou-se uma desculpa para oficializar a repressão a essa orientação, percebe-se, então, que as políticas públicas cubanas se utilizaram das exposições ao vírus para intensificar o controle destes sujeitos. Sobretudo, é controverso pensar que o estigma em torno do HIV originasse da sua atribuição à homossexualidade – nos referindo aqui à leitura do homossexual como o homem que exercia/exerce o papel de passivo sexualmente – quando, na verdade, a “chegada” do vírus na ilha ocorre com militares heterossexuais, isto é, homens que diziam exercer o papel de ativo em práticas sexuais não-afetivas – os HSH. Conseqüentemente, todos estes argumentos baseados no papel sexual reforçaram a associação do homossexual passivo com o HIV e que, por sua vez, estereotipou o homem afeminado e o colocou como inferior ao homem viril.

---

<sup>22</sup> Sem número de páginas na versão consultada.

<sup>23</sup> A atitude do governo Cubano diante das primeiras crises de AIDS nos Estados Unidos, África e outros países, demonstra um exemplo da guerra contra esta síndrome clínica. Após a chegada do HIV ao território cubano, em 1985, e o aumento de infecções ou doenças decorrentes da AIDS, a redução deste corpo volta a emergir na sociedade. Em 1986, se inicia o teste de anticorpos do HIV obrigatório para todos aqueles que se enquadraram no maior grupo de risco, ou seja, aqueles que haviam viajado para fora do país a partir de 1975 e/ou os que tinham servido como soldados na África, argumenta Farber (2011). Como efeito, em abril de 1991, um total de 9.771.691 pessoas já haviam sido submetidas aos testes. Em 1993, 902 pessoas foram diagnosticadas com resultado HIV positivo e surge a criação de sanatórios-prisões com o objetivo de isolar as pessoas vivendo com HIV e diminuir o risco de sua exposição

Não por acaso, traços desta guerra militarizada contra o HIV estão presentes nos textos provenientes dos materiais promocionais do Centro Nacional de Prevención de las ITS/VIH/SIDA que compõem o projeto *Diecisiete* e que na tentativa de aconselhar, alertar ou prevenir, “provocam uma mobilização excessiva, uma representação exagerada” (SONTAG, 1989a)<sup>24</sup> e contribuem para a estigmatização da HIV e daqueles que vivem com o vírus, visto que

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, 1989b, p. 32)<sup>25</sup>.

Em outras palavras, acredita-se que todos aqueles infectados com o vírus contraíram (ou contrairão) a doença e “daí em diante, estar contaminado significa estar doente” (SONTAG, 1989a)<sup>26</sup>. Como já sinalizado ao apresentar os objetivos do projeto do Rawdríguez, percebe-se que “Prejuicios inmorales” e “Adoración” trazem um debate em torno do estigma ao HIV e das relações homoafetivas. Os materiais promocionais – que por sua vez mobilizam uma representação exagerada ao trazerem consigo sentenças como *diferentes*, *aislamiento*, *miedo*, *pecado* e *estigma* – são subvertidos pelo artista cubano ao criar através das palavras marcadas de vermelho e dos trechos que são sobrepostos pelos corpos, uma outra leitura deles mesmos. Deste modo, Rawdríguez acaba destacando em seu discurso o cunho ético e memorialista do seu projeto artístico, a visibilização de homens que vivem com HIV e a importância de redes de apoio, potencializando, assim, o vislumbrar de um futuro para estes sujeitos e corpos.

Nos anos finais da década de 80 e princípios de 90, se inicia um processo de transformação no âmbito penal, com a eliminação completa da Ley de Ostentación Homosexual do Código Penal, em 1988; e cultural, com a elaboração simbólica do homossexual cubano nas artes. A respeito desta elaboração artística, Álvarez (2003) coloca que figuras como a de José Lezama Lima e Severo Sarduy provocam uma

---

<sup>24</sup> Sem número de páginas na versão consultada.

<sup>25</sup> A consequência óbvia em 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, 1989b, p. 32, tradução nossa).

<sup>26</sup> É necessário pontuar que na tentativa de combater as metáforas indesejáveis, a própria tradução da obra da autora recorre equivocadamente ao adjetivo *aidético* – usado, em sua maioria, genérica e pejorativamente para denominar pessoas que vivem com HIV.

mudança de atitude frente ao homossexual, no final dos anos 80 e especialmente nos anos 90 surgem, distanciadas do discurso sexual oficial, outras formas de expressões artísticas homossexuais<sup>27</sup>. Pontua-se, entretanto, que Lezama nunca saiu de Cuba, Sarduy nunca voltou a ela. Ainda que ambas as figuras se tornem importantes para um debate acerca da homossexualidade a partir dos anos 80, isso ocorre de modo diferente e ambos os casos se constituem em alternativas às políticas oficiais para o gênero. Entre estas, destaca-se a premiação, em 1989, do poema *Vestido de novia*, de Norge Espinosa; a publicação de escritores como Virgilio Piñera; e a estreia do filme *Fresa y chocolate*, em 1993, com produção do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic).

Por cima do mesmo tronco de árvore presente em “Diecisiete” e “Descubrimiento”, se apresenta o corpo nu da fotografia “Cine y SIDA\*”. De costa para o espectador, um texto, aparentemente, jornalístico e com base dissertativa-opinativa é projetado. Nele, questiona-se a origem de produções audiovisuais que abordam temática do HIV e AIDS, e se apresenta como pioneiras a produção britânica *Bright Eyes* (1984) e as produções americanas *Buddies* (1985), *The Fly* (1986), *Longtime Companion* (1989) e *Our Sons* (1991).

---

<sup>27</sup> Reconhecem-se por “expressões artísticas homossexuais” as produções que apresentam narrativas não-heterocentradas, protagonistas homossexuais e são realizadas por artistas homossexuais.



Ilustração 27 – “Cine y SIDA\*\*”



Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

Ainda que não seja possível ler completamente a manchete ou título principal do texto jornalístico, a palavra *sensibilidad* em vermelho se sobressai. No título

auxiliar, por sua vez, lêem-se as palavras *angustias*, *personas que viven con VIH/SIDA* e no decorrer do texto sinalizadas mais uma vez pelo vermelho, as palavras *SIDA*, *la vida de los infectados*, *seres humanos portadores*, *homosexual soropositivo*, reafirmam o imaginário em que narrativas protagonizadas por sujeitos homossexuais (quase sempre) recaem na temática do HIV e AIDS. Isto posto, é importante salientar que a redução das narrativas a uma mesma tematização ocorre devido às diminuições destes corpos historicamente, como, por exemplo, o tratamento dado a esta síndrome clínica como “peste gay” – e que para empregarmos a expressão de Sontag (1989), “a ‘peste’ é a principal metáfora através da qual a epidemia de aids é compreendida”.

Ainda que no presente, os sujeitos homossexuais cubanos se encontrem diante de uma outra realidade, a memória histórica e o passado homofóbico resistem marcados em seus corpos. Entende-se que para além da vida privada, apresentar-se publicamente como *maricón* durante o governo castrista foi, por um lado, um ato de resistência, como no caso do Piñera, contudo, por outro constituiu-se como um instrumento de *abjeção* na realidade nacional cubana, do qual criaram-se estigmas em torno da homossexualidade e a colocaram como debilidade, escândalo e, até mesmo, covardia – basta recordar todas as associações existentes à homossexualidade desde a formação do Estado Cubano. Da homofobia social, surge sua institucionalização – com a criação de órgãos como os Comités de Defensa de la Revolución (CDR), as Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), e suas inúmeras leis criadas, a exemplo a Ley 1249 de 1973 e a Ley de Ostentación Homosexual prevista pelo el Código Penal Cubano de 1979, Art. 359 –; da época de sua epidemia, atribuem-se aos homossexuais passivos (os que supostamente se encontravam mais dentro do grupo de risco) a proliferação do vírus na ilha. Em defesa da regeneração social; em favor dos valores nacionais e contra os princípios capitalistas norte-americanos; ou em nome de um conceito “novo” que representou a masculinidade hegemônica, as violências sofridas pelos corpos homossexuais – nos âmbitos artístico, intelectual, psicológico, corpóreo e, sobretudo, estatal – salientam a homofobia institucionalizada, a *necropolítica*, o descarte e desterro destes corpos “sujos”<sup>28</sup> e não queridos, não necessários.

---

<sup>28</sup> Referência ao trecho do discurso de Fidel Castro retirado do filme *Before Night Falls* (2000) e citado durante este texto: “yo les prometo que muy pronto veremos las calles limpias otra vez, y nuestras palabras y nuestras ideas purgadas de todos los elementos negativos reaccionarios que

Por fim, é importante destacar que tais noções incorporadas ao discurso estatal do governo cubano sobre a homossexualidade não foram particularidades em contextos mundiais e mais especialmente na América Latina. Além disso, embora a década de 1960 tenha sido a era da Revolução Cultural, o reacionarismo emergiu em todo o mundo. Deste modo, a posição de Castro no debate de gênero na verdade não foi diferente da posição defendida em outros governos (democráticos ou ditatoriais) em outras partes do mundo ao mesmo tempo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise crítica de “La parte de los crímenes”, quarta parte do extenso 2666, de Roberto Bolaño, nota-se, em um primeiro momento, que o uso de técnicas fotográficas, ou daquilo que é lido como “especificidade”, na narrativa surge no plano do conteúdo ora como documentação da investigação policial e/ou testemunha das mortes, ora como recurso para mídia sensacionalista na potencialização das violências e das espetacularizações dos crimes. Contudo, há também a presença dos procedimentos fotográficos no plano da expressão e/ou como recurso estrutural da narrativa, na qual através de recursos linguísticos como a éctrase; a parataxe ou coordenação; a não-linearidade das narrativas; e até mesmo do recorte, enquadramento e fragmentação das descrições, percebe-se o contágio do fotográfico com o literário. Em seguida, observa-se que o corpo e, precisamente, a sexualidade feminina, ao sofrer determinados controles e assujeitamentos, seja por parte do Estado ou por parte dos sujeitos (homens), adquire o *status* de abjeto, de menor, reverberando, assim, na violência aos corpos de mulheres, dado que ser mulher, tal como aparece no relato de Bolaño ambientando em Santa Teresa, tem uma dupla consequência: a) em uma leitura global e, portanto, genérica, ser pertencente ao gênero feminino a coloca, obrigatoriamente, na categoria de mulher. E ser mulher é a condição para os crimes; b) em uma leitura específica, percebe-se que ser mulher é sinônimo de pouca ou nenhuma importância, no contexto do relato. Não importa quem são, o que fazem, suas performances, e quando importam é por meio de mais condicionamentos, como por exemplo, quanto mais pobre, mais suscetível a violência. Todas elas tornam-se um denominador comum, são apenas mulheres mortas em Santa Teresa. Não são jornalistas mortas, operárias mortas, prostitutas mortas, mães mortas, elas são mulheres mortas. A “não-identificação” ou a pouca identificação de quem sofre a violência revela que, no final das contas, quem ganha é a violência. Se, por um lado, a banalização do corpo, da violência e, especialmente, da morte, incomoda e desvia nossa atenção, por outro é a chave da escrita de Bolaño, na qual o jogo da linguagem se reforça através da constante ruptura de temáticas e produz um eco de *abjeção*.

No entanto, a narrativa “dos Crimes” não é um romance separado e trata-se de uma parte dentro de um romance muito maior, no qual a violência é um elemento

fundamental. Sabe-se, também, que para Bolaño a violência atrelada à ideia de mal é uma categoria absoluta, e que em 2666 o mal (como violência) e a mulher surgem como categorias amplas. Assim, apresentam-se na obra a violência de Estado, que acaba por ser menos a do Estado em si e mais a violência do capital, da globalização, do neoliberalismo; a violência política; e a violência aos corpos de mulheres. Nesse sentido, a discussão apresentada nesta dissertação abre perspectivas de análises que abarquem a violência como um elemento da configuração temático-estrutural bolañiana e que em conjunto com as demais partes de 2666 dialogue de forma mais consistente com a noção de *estética da aniquilação*, de Candia Cáceres (2010), assim como com o papel da *necropolítica* numa ordem social neoliberal. Afinal, “a morte figura, então, como expressão de uma esfera política em cuja organização o bem-estar e a cidadania são substituídos pela ação incontrolável de uma economia (linguística, discursiva, mas também financeira)” e que “sugere a urgência de se repensarem as relações entre corpo, gênero, política e globalização, na América Latina” (SILVA NETO; ALVES, 2020, p. 62).

Por sua vez, a leitura crítica do projeto fotográfico cubano *Diecisiete*, de Eduardo Rawdríguez, fornece, no âmbito dos contatos entre artes, uma discussão acerca da implementação de elementos da cultura moderna e contemporânea em projetos artísticos e da inexistência dos limites e/ou das fronteiras entre artes na contemporaneidade. Nele, o corpo nu aparece com o objetivo cênico, para um jogo entre o verbal e o não verbal, e nota-se, por exemplo, o uso de procedimentos técnicos comuns na escultura e no teatro; a utilização de escritos (poéticos ou não) que subvertem qualquer noção de especificidade pensada para uma experiência visual; referências ao BDSM e à subcultura *leather*. Na esfera da representação do corpo e da violência, revelam-se pautas político-sociais a respeito do histórico de homofobia estatal e social para os homens gays em Cuba, mas também questões de saúde e política públicas como a prevenção de ITS's.

Se em Bolaño há certa universalidade na categoria mulher, em Rawdríguez há certo tratamento universalizado em torno da ideia do que é ser um homem gay e, especificamente, do que é ser um homem gay vivendo em Cuba, dado que o passado histórico perfurou e marcou este homem dissidente, segundo a ótica do fotógrafo. Deste modo, a violência aparece nas fotografias de modo simbólico, havendo quase sempre a figuração de um corpo que sangra, seja pelas marcas que

remetem aos sarcomas de Kaposi ou do léxico sinalizado de vermelho que deixa marcas, fissuras e estigmas. Isto é, o uso da violência aparece sempre em decorrência de procedimentos estéticos: o texto impresso no corpo; o plástico que envolve o corpo; a corda, os braceletes, os outros braços que aprisionam o corpo.

No entanto, é importante ressaltar um dado relevante a respeito do projeto fotográfico: devido seu caráter memorialista e pessoal, adota-se nele uma abordagem da própria ideia de sujeito gay pautada no contexto histórico-social cubano e na leitura que o próprio fotógrafo traz consigo. Deste modo, ao mesmo tempo em que tais memórias (a do fotógrafo e a socialmente reconhecida) aparecem como um dos movimentos de análise, entende-se que, por vezes, tal escolha analítica, passível de críticas, gera o entendimento de uma predileção pelo debate em torno da homossexualidade na fotografia e menos preocupada com seus elementos estéticos. Apesar disso, procuramos desenvolver um estudo crítico que preterisse nenhuma dessas esferas, o que por outro lado, abre, também, a possibilidade de uma análise futura menos preocupada com a memória e mais pretensiosa em relação à experiência da leitura do *corpus* em seus *punctuns*, nas afecções que ele potencializa para o próprio crítico interessado em temas politizados como são a violência contra a mulher, o feminicídio, a homofobia, de modo que, enfim, se coloquem em debate os próprios modos de ver e ler, para se pensar a literatura e a arte latino-americanas das últimas décadas.

Há, ainda, em torno do político ou da politização das obras artísticas, uma outra singularidade naquilo que se analisa neste trabalho. Em Rawdríguez o político surge como alicerce de seu projeto artístico. Afinal, *Diecisiete* é criado a partir da memória do irmão falecido em decorrência das doenças oportunistas da síndrome da AIDS e com o objetivo central de apresentar, por meio dos escritos sobrepostos ao corpo, os conflitos com relação à declaração pública da homossexualidade; refletir a respeito dos comportamentos heterocentros que aprisionam homens gays e reforçam estereótipos; e, em especial, questionar os estigmas para com as pessoas que vivem com HIV, no contexto cubano. Em Bolaño, por sua vez, o político é produto de uma narrativa que sugere, a partir da linguagem, um conjunto de precariedades sociais e políticas que, atrelado às questões de gênero e sexualidade (mulheres pobres, em um cenário extremamente machista (como se pode ler/ver através dos *chistes* dos policiais e da suposta ginefobia), leva a ler o relato como

uma espécie de denúncia ou como uma escrita politizada, apesar de, no caso de Bolaño, não haver nenhum compromisso prévio, exceto com a própria escrita.

“La parte de los crímenes” e *Diecisiete* configuram-se, pois, como escrituras cujas relações/diálogos entre o texto e a imagem extrapolam suas “especificidades”, o que cria um modo de produção artística em contato, contágio e afetada, pelas temáticas que abarcam as questões acerca do gênero, da sexualidade e da violência. Ainda que localizadas em geografias diferentes, ambas trazem consigo um debate em torno da restrição, do controle, da figuração da *abjeção* e da violência, o que acaba por ampliar seu alcance, expandindo-o para além dos limites do que poderia ser, no relato ou na fotografia, Santa Teresa ou Cuba, respectivamente, adquirindo, por momentos, um estranha e incômoda feição latino-americana.

## REFERÊNCIAS

ALMINO, João. **O livro das emoções**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ÁLVAREZ, Inmaculada. El discurso sexual como valor de identidad nacional de lo cubano. **Revista de Humanidades**: Tecnológico de Monterrey, n. 14, p. 13-36, 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/384/38401401.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2021.

ARENAS, Reinaldo. **Antes que anochezca**. Barcelona: Tusquets, 2004.

BAJO Juárez: La ciudad devorando a sus hijas. Direção: Alejandra Sánchez e José Antonio Cordero. Produção: Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Pepa Films e Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ciudad Juárez: 2008. 96 min, son., color.

BARTHES, Roland. Estructura del «suceso». *In*: BARTHES, Roland. **Ensayos críticos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. p. 259-272

BARZAGA MORALES, Iraide. La écfrasis como elemento unificador de discursos en Amuleto de Roberto Bolaño. **Alzaprima**, [S.l.], n. 10, p. 24 -37, oct. 2017. Disponível em: <http://revistasacademicas.udec.cl/index.php/alzaprima/article/view/1208>. Acesso em: 31 mar. 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. (Trabalho original publicado em 1949)

BEFORE Night Falls. Direção: Julian Schnabel. Produção: El Mar Pictures, Grandview Pictures. Estados Unidos: 2000. 133 min, son., color.

BELLATIN, Mario. **Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción**. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 36-49. (Trabalho original publicado em 1929)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-196. (Trabalho original publicado em 1935-1936)

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 91-107. (Trabalho original publicado em 1931)

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.



BOLAÑO, Roberto. **2666**. Barcelona: Anagrama, 2004a.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOLAÑO, Roberto. **Amuleto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOLAÑO, Roberto. **Entre paréntesis**: ensayos, artículos y discursos (1998-2003). Barcelona: Anagrama, 2004b.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *In*: BOSI, Alfredo. **Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**. Uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

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.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. *In*: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icària editorial, 2002, p. 111-140. Disponível em: <https://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/M%C3%A9rida-Jim%C3%A9nez-Rafael-Sexualidades-Transgresoras.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2021.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2002. (Trabalho original publicado em 1993)

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Trabalho original publicado em 1990)

BUTLER, Judith. Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag. *In*: BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 99-149.

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. Disponível em: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952010000100003&lng=es&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952010000100003&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 31 mar. 2021.

CASTIANO, José P. Um "Monstro" chamado Neoliberalismo. *In*: CASTIANO, José P. **A "Liberdade" do Neoliberalismo**: Leituras Críticas. Maputo: Editora Educar/CEMEC-Modernizando Tradições, 2018. p. 15-32.

CASTIANO, José P. Foucault: O Neoliberalismo enquanto uma Teoria Crítica

(Biopolítica). *In*: CASTIANO, José P. **A "Liberdade" do Neoliberalismo: Leituras Críticas**. Maputo: Editora Educar/CEMEC-Modernizando Tradições, 2018. p. 115-146.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. (Trabalho original publicado em 1969)

COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. **Caderno Pagu**: Campinas, n.57, p. 1-34, 2019. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332019000300501&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332019000300501&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 31 mar. 2021.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. *In*: CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 67-94.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. (Trabalho original publicado em 1967)

DE CECCATY, R.; DANET, J.; LE BITOUX, J. **De l'amitié comme mode de vie**. Entrevistado: Michel Foucault. *Gai Pied*, Paris, n. 25, p. 38-39, abril 1981. Disponível em: <http://1libertaire.free.fr/MFoucault174.html>. Acesso em: 31 mar. 2021.

DE PAIVA VIEIRA, Miriam. Écfrase: de recurso retórico na Antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. **Todas as letras**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 45-57, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p45-57>. Acesso em: 31 mar. 2021.

DEL VALLE, Rufino. **Nueva y novísima fotografía cubana**. Disponível em: [www.lajiribilla.cu/articulo/nueva-y-novisima-fotografia-cubana](http://www.lajiribilla.cu/articulo/nueva-y-novisima-fotografia-cubana). Acesso em: 31 mar. 2021.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. (Trabalho original publicado em 1992)

ESPINOSA, Magaly. Nadal, un mundo de imágenes que habitan en lo minúsculo. **Revista electrónica Art Crónica**, n. 4, 2014. Disponível em: <http://www.nadalarte.com/es/texts/nadal-un-mundo-de-imagenes-que-habitan-en-lo-minusculo>. Acesso em: 31 mar. 2021.

FARBER, Samuel. Los homosexuales cubanos después de la Revolución. **Havana Times**, Havana, 16 dez. 201. Disponível em: <https://havanatimesenespanol.org/opinion/los-homosexuales-cubanos-despues-de-la-revolucion/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. Aula de 14 de janeiro de 1976. *In*: FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no College de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 27-48.

FOUCAULT, Michel. 17 de janeiro de 1979. *In*: FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no College de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 39-69.

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. *In*: FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no College de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 285-315.

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. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Grall, 1984.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Grall, 1985. (Trabalho original publicado em 1984)

FOUCAULT, Michel. Las redes del Poder. **Barbarie**: Salvador, n. 4-5, 1981-1982. Disponível em: <http://www.lite.fe.unicamp.br/papet/2002/fe190d/texto05.htm>. Acesso em: 31 mar. 2021.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994. (Trabalho original publicado em 1963)

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. *In*: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. O Trunfo Social do Prazer Sexual: uma conversação com Michel Foucault. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b, v. 5, p. 119-125. (Trabalho original publicado em 1982-1994)

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Trabalho original publicado em 1975)

FOUCAULT, Michel. Sexualidade e Poder. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, v. 5, p. 56-76. (Trabalho original publicado entre 1978-1994)

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. (Trabalho original publicado em 1975)

FRENKEL, Eleonara. Artes em contato, experiência e afecção. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 52-67, jun./dez., 2017. Disponível em:

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/401/370>. Acesso em: 31 mar. 2021.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, [S. l.], n. 53, p. 166-182, mar./maio, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 31 mar. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos extraños**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. La literatura en un campo expansivo y la disciplina del comparatismo. **Cadernos de estudos culturais**. Campo Grande, p. 1-11, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2190>. Acesso em: 31 mar. 2021.

GAUTREAU, Marion; KEMPF, Jean. La fotografía documental contemporánea en las Américas. **IdeAs**, n. 13, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ideas/5547>. Acesso em: 31 mar. 2021.

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

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 33-65.

HECHAVARRÍA POUYMIRÓ, Nahela. La seducción del instante: Siglo y medio de fotografía documental en la Isla. **Revolución y Cultura**, Havana, n. 2, p. 36-45, abr./jun. 2004. Disponível em: <http://www.ryc.cult.cu/wp-content/uploads/2016/03/2-2004.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2021.

HERBERT, Claude-Jacques. **Essai sur la police générale des grains**, sur leurs prix & sur les effets de l'agriculture. Paris: Librairie Paul Guethner. 1910 (1753). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80066j.texteImage#>. Acesso em: 31 mar. 2021.

HERNÁNDEZ, Gina. Hombres: Desnudos y humanos. **IPS Cuba**, Havana, 10 mar. 2017. Disponível em: <https://www.ipscuba.net/archivo-espacios/setenta-x-70/diario-fotografico/hombres-desnudos-y-humanos/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. A metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado. *In: A poética do pós-modernismo, história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 141-162.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa - Rio: Edições 70, 1985.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KRAUS, Anna. Epidemia de semejanzas desemejantes: operaciones de lo visual en '2666' de Roberto Bolaño. **Rialta Magazine**, jun. 2019. Disponível em: <http://rialta-ed.com/operaciones-de-lo-visual-en-2666-de-roberto-bolano/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

KRAUSS, Rosalind. "**A Voyage on the North Sea**" Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames & Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.17, p. 128-137, 2008. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf). Acesso em: 31 mar. 2021. (Trabalho original publicado em 1979)

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia**: la formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LENSCULTURE. Eduardo Rawdriguez: [entre 2009 e 2020]. Disponível em: <https://www.lensculture.com/eduardo-rawdriguez>. Acesso em: 31 mar. 2021.

LIMA, Fátima. Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe. **Arq. bras. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 70, p. 20-33, 2018. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672018000400003&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672018000400003&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 31 mar. 2021.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUDMER, Josefina. Literatura posautónomas. **CiberLetras**. Nova York, n. 17, 2007. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 31 mar. 2021.

LUDMER, Josefina. Notas para literaturas posautónomas III. **Blog de Josefina Ludmer**, [S.l.], 31 jul. 2010. Disponível em: <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

MAIER, Gonzalo. Fuera de foco: ironía y fotografía en Estrella distante, de Roberto Bolaño. **Neophilologus**, v. 100, n. 2. p. 213-227. abr. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s11061-015-9454-4>. Acesso em: 31 mar. 2021.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte e ensaios**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 32, p. 122-151, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>. Acesso em: 31 mar. 2021.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

MENDES, Cláudio Lúcio. O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo. **Revista de Ciências Humanas**: Florianópolis, EDUFSC, n. 39, p. 167-181, abril 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/download/17993/16941/56161>. Acesso em: 31 mar. 2021.

MOORE, Kevin. Whipping up a storm: how Robert Mapplethorpe shocked America. **The Guardian**, Nova Iorque: Estados Unidos, 17 nov. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/17/robert-mapplethorpe-the-perfect-moment-25-years-later>. Acesso em: 31 mar. 2021.

MOREIRAS, Alberto. Children of Light: Neo-paulinism and the Cathexis of Difference (PART I). **The Bible and Critical Theory**, n. 1, v. 1, p. 3-13, 2004. Disponível em: <https://novaosj.newcastle.edu.au/ojsbct/index.php/bct/article/view/15/3#>. Acesso em: 31 mar. 2021.

MOULIAN, Tomás. Anatomia de um mito. In: MARTINS, José Renato Vieira. **Chile**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016. p. 311-369. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2017/05/chilenossamericanuestra.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2021.

MUÑOZ, Óscar Gutiérrez; HIDALGO, Juan Daniel Cid. Fotografia y estética en Estrella Distante de Roberto Bolaño. **Caracol**, São Paulo, n. 17, p. 45-73, jun. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p45-73>. Acesso em: 31 mar. 2021.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. **Da amizade como modo de vida**. [2011?]. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/amizade.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2021.

NATALI, Marcos. “Da violência, da verdadeira violência”. In: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira (org). **Toda a orfandade do mundo**: escritos sobre Roberto Bolaño. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016. p. 19-44.

NEGRÓN-MUNTANER, Frances. «Mariconerías» de Estado: Mariela Castro, los homosexuales y la política cubana. **Nueva Sociedad**, Buenos Aires, n. 218, nov.-dez. 2008. Disponível em: [https://nuso.org/media/articles/downloads/3578\\_1.pdf](https://nuso.org/media/articles/downloads/3578_1.pdf). Acesso em: 31 mar. 2021.

PRINS, Baukje, MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, jan. 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000100009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 31 mar. 2021.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Catálogo dos mortos: a cultura latino-americana contemporânea e os inventários do horror. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 81-98, abr. 2016a. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/181-81>. Acesso em: 31 mar. 2021.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Todos os nomes, o nome arquivo e violência na cultura latino-americana contemporânea. *In*: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira (org). **Toda a orfandade do mundo**: escritos sobre Roberto Bolaño. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016b. p. 45-64.

RODRÍGUEZ, Álvaro Augusto S. Formas de la imagen: cine y fotografía en 2666 de Roberto Bolaño. **Hipertexto**, n. 19, p. 3-17, 2014. Disponível em: [https://www.utrgv.edu/hipertexto/\\_files/documents/articles/hipertexto-19/alvaro-augusto-rodriguez.pdf](https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-19/alvaro-augusto-rodriguez.pdf). Acesso em: 31 mar. 2021.

ROIZMAN, Ilene. Robert Mapplethorpe's photography: BDSM and Beyond. **Scene360**, Portugal – Estados Unidos, 05 jan. 2016. Disponível em: <https://scene360.com/art/91031/robert-mapplethorpe/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

SALLA, Fernando. As rebeliões nas prisões: novos significados a partir da experiência brasileira. **Sociologias**: Porto Alegre, n. 16, p. 274-307, jul/dez 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-45222006000200011>. Acesso em: 31 mar. 2021.

SANDBERG, Mark B. Effigie e narrativa: examinando o museu do folclore do século XIX. *In*: CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 361-404.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A cena do crime: reflexões sobre um palco do contemporâneo. *In*: SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**. Violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A história natural da Ditadura. **Lua Nova**, São Paulo, n. 96, p. 39-54, dec. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-64450039-054/96>. Acesso em: 31 mar. 2021.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato\* do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim do século. *In*: CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 337-360.

SILVA NETO, Antonio Carlos Batista da; ALVES, Wanderlan. Uma estética da aniquilação: políticas de vida e de morte em “La parte de los crímenes”, de Roberto Bolaño. **Olho d’água**: São José do Rio Preto, v. 12, n. 2, p. 54-63, jun/dez 2020.

Disponível em:

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/737>. Acesso em: 31 mar. 2021.

SILVEIRA, Fernando de Almeida; FURLAN, Reinaldo. Corpo e Alma em Foucault: Postulados para uma Metodologia da Psicologia. **Psicologia USP**: São Paulo, v. 14, n. 3, p. 171-194, 2003. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65642003000300012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642003000300012&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 31 mar. 2021.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. *In*: CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 95-123.

SOMMER, Doris. Cultural Acupuncture and Civic Stimulation. *In*: SOMMER, Doris. **The Work of Art in the World**: civic agency and public humanities. Durham: Duke University Press, 2014. p. 49-79.

SOMMER, Doris. Parte 1 Romance Irresistible. *In*: SOMMER, Doris. **Ficciones fundacionales**: las novelas nacionales de América Latina. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 17-46.

SOMMER, Doris. Parte 2 Amor y Patria: Una especulación alegórica. *In*: SOMMER, Doris. **Ficciones fundacionales**: las novelas nacionales de América Latina. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 47-83.

SONTAG, Susan. **A AIDS como metáfora**. São Paulo: Schwarcs Ltda., 1989a.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

SONTAG, Susan. **AIDS and Its Metaphors**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989b.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1983. Disponível em: <http://www.mobilizadores.org.br/wp-content/uploads/2016/09/Sobre-fotografia-Susan-Sontag.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2021.

editorial, 2002, p. 55-81.

SÜSSEKIND, Flora. **Objetos verbais não identificados**: um ensaio de Flora Süssekind. *In*: O Globo, 2013. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 31 mar. 2021.

TALES of the City. Criação: Lauren Morelli. Produção: Netflix. 2019. son., color.



TEJO VELOSO, Carlos. Nadando contra corriente: práctica artística y homosexualidad en la Cuba contemporánea. **Athenea Digital**, v.18, n. 1, p.223-254, mar. 2018. Disponível em: <https://atheneadigital.net/article/view/v18-n1-tejo>. Acesso em: 31 mar. 2021.

VALDÉS, Yenny Hernández. Noveles: Cuerpos inocentes. Fracturación de taxonomías sociales. **Negra**, Havana, v.13, n.1, p. 52-59, jul. 2015. Disponível em: [https://issuu.com/revistanegra/docs/revistanegra\\_13\\_espa\\_\\_olpdf](https://issuu.com/revistanegra/docs/revistanegra_13_espa__olpdf). Acesso em: 31 mar. 2021.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.