VIADOS ELOQUENTES: A *QUEERIFICAÇÃO* DA TRADUÇÃO LITERÁRIA[1]

RESUMO

John Rechy publicou *City of Night*, a primeira autoficção abertamente gay da literatura americana, cinco anos antes da meia-noite de 27 para 28 de junho de 1969, que deu origem ao movimento de liberação LGBTQ+ nos Estados Unidos. A década de 1960, portanto, representa o início de uma era em que a literatura *queer* começou a ser escrita, na qual vários tipos de personagens surgiram e se tornaram tridimensionais, com estilos de vida e modos de discurso específicos. A literatura *queer* destrói o binômio heteronormativo ao retratar personagens que desafiam o *establishment*. Dessa forma, o discurso da masculinidade é *queerificado*, ampliando o espectro para um arco-íris de infinitas possibilidades discursivas. Sabemos que a maneira como as subjetividades *queer* são representadas na prosa literária é um dos aspectos mais difíceis da tradução: se a tradução não for eficaz, o resultado pode ser uma série de personagens sem profundidade emocional e cujo discurso é heteronormativo. Este artigo tem como objetivo elucidar elementos característicos do discurso de personagens gay na literatura contemporânea com vistas à sua tradução.

Palavras-chave: Literatura *queer. Querificação. Tradução literaria.*

RESUMEN

John Rechy publicó *City of Night*, la primera autoficción abiertamente gay en la literatura estadounidense cinco años antes de la medianoche del 27-28 de junio de 1969 que dio origen al movimiento de liberación LGBTQ+ en Estados Unidos. Los años sesenta representan, entonces, el comienzo de una era en que se comenzó a escribir literatura *queer* donde afloraban numerosos tipos de personajes que se volvieron tridimensionales con estilos de vida y modos de discurso particulares. La literatura *queer* destruye el binomio heteronormativo al representar personajes que desafían al *establishment*. De este modo, el discurso de la masculinidad se *queerifica*, ampliando el espectro a un arco iris de posibilidades discursivas infinitas. Sabemos que el modo en que se representan las subjetividades *queer* en prosa literaria constituye uno de los aspectos de mayor dificultad en la traducción: si la traducción no es efectiva, el resultado puede ser una serie de personajes que carezcan de profundidad emocional y cuyo discurso resulte heteronormado. Este artículo se aboca a dilucidar elementos característicos del discurso de personajes gay en literatura contemporánea con miras a su traducción.

Palabras clave: Literatura queer. Querificación. Traducción literaria.

1 Texto publicado originalmente em: Actas del IV Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso. Regional Argentina de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso y Facultad de Lenguas, UNC. Córdoba, 16 al 18 de abril de 2009. Agradecemos ao autor por cerder o direitos de tradução.

Guillermo Badenes
Facultad de Letras, Universidad Nacional de Córdoba.
Tradução de **Marcos Bagno**.

O sofista sírio Luciano de Samósata julgava que "o amor entre homens é a forma mais estável de amar[2]" (Lucian, 1998, p 50). Quando sua simples menção não era proibida, a homossexualidade sempre produziu discussões acaloradas: desde as conversas no banquete de Platão às caças às bruxas, aos concílios ecumênicos, à teoria *queer*, a homossexualidade tem sido silenciada, condenada ou aplaudida, mas poucas vezes tem passado desapercebida.

Tentar encontrar o primeiro registro de orientação homossexual na história seria ridículo, tanto quanto poder discernir, sem *gaydar*, quem é loka e quem é *chongo* ('bofe'). A história gay percorreu um longo caminho: desde o relativo liberalismo da Antiguidade de da Baixa Idade Média, seguindo com a repressão que foi resultado da consolidação do poder papal no século XIII (com sua estigmatização, segregação e discriminação correspondentes), até chegar a *Will and Grace*[3], Flor de la V[4] ou *Milk*[5], o caminho percorrido tem sido às vezes acidentado, mas sem dúvida esteve povoado.

Apesar dos volumes escritos, dos perfis psicológicos apresentados, das insinuações sugeridas ou dos ataques verbalizados, há na história um fato que mudou a vida dos gays de todo o mundo.

Por volta de 1969, um dos poucos lugares em que os homossexuais podiam se reunir com alguma liberdade era o bairro de Greenwich Villagem, em Nova York, mas as batidas policiais eram comuns. Depois da meia-noite de 27 de junho, seis agentes pertencentes ao esquadrão tático da polícia de Nova York deram uma batida no bar *Stonewall* da rua Christopher. A polícia deteve "os suspeitos de sempre": travestis, hispanos e negros. A novidade desse fato é que pela primeira vez os homossexuais contra-atacaram. Cerca de 350 pessoas começaram a atirar primeiro moedas e depois garrafas de cerveja nos policiais, que se entricheiraram no bar à espera de reforços. A multidão enfurecida tentou queimar o bar junto com seus ocupantes, mas finalmente chegou um esquadrão que dispersou os revoltosos. Esse fato deu origem ao "Movimento de Liberação Gay".

Mas a semente desse movimento já tinha sido plantada alguns anos antes. Susan Sontag publicou "Notes on Camp" em 1964, um ano depois da publicação de *City of Night*, de John Rechy, a primeira autoficção abertamente gay da literatura estadunidense. Os anos 1960 e 1970 representam, então, o começo de uma era em que se começou a escrever literatura *queer* em que afloravam numerosos tipos de personagens gays. Esses personagens se tornaram tridimensionais e adotaram atitudes variadas, estilos de vida e modos de discurso. Numa tentativa de acentuar a diversidade do mundo gay, muitas vezes a literatura *queer* apresenta uma variedade de personagens que às vezes se torna quase documental. Sabemos que, a partir da literatura, discutimos sobre o discurso patriarcal. Quer isso dizer que há uma forma de falar típica dos homens?

2 No texto fonte: love between males is the most stable of loves.

3 *Will and Grace*, seriado de televisão estadunidense (1998-2006), um dos primeiros a ter um personagem gay como papel principal.

4 Florencia Trindad, conhecida como Florencia de la V, é uma atriz e cantora trans argentina.

5 *Milk* (2008), filme dirigido por Gus Van Sant, narra a história de Harvey Milk, primeiro gay eleito vereador em São Francisco, Califórnia.

ISSN: 1807 - 8214
Revista Ártemis, vol. XXXIX nº 1; jan-jun, 2025. pp. 348-356

E uma feminina? A literatura *queer* destrói esse binômio ao apresentar personagens que podem parodiar tanto a fala masculina como a feminina no que constitui um desafio ao *establishment*.

A crítica gay tem contribuído com uma nova forma de abordar a sensibilidade gay e produzir um modelo alternativo de ler literatura gay, literatura *mainstream* e literatura canônica desde uma ótica homossexual. Seu propósito tem sido revisar o cânone, apresentar um cânone alternativo de perfil tipicamente homossexual e criar consciência e reconhecimento dos sucessos literários de temática homossexual ou escritos por autores gays. Cabe esclarecer que essa tarefa tem sido facilitada pela grande quantidade de literatura gay que já faz parte do cânone. Como explica Gregory Woods,

> A situação da literatura homossexaul é muito mais segura que a das literaturas de outros grupos subculturais (exceto aqueles em franca posição de dominação...). Embora seja certo que os leitores e críticos liberacionistas pós-gay têm tratado de redescobrir textos perdidos e de dar nova importância a textos anteriormente menosprezados por críticos heterossexuais, nossa tarefa está aplainada porque, diferentemente das obras das mulheres ou dos escritores não-brancos, muitos textos que podem em geral se chamar de "literatura gay" já têm um lugar assegurado no cânone[6]. (Woods, 1999, p. 11).

Afinal, não se pode dizer que um cânone que inclui Rimbaud, Whitman e Wilde, Melville, Thoreau e E. M. Forster, Langston Hughes e Henry James não representa a sensibilidade homossexual. No entanto, é certo que a crítica gay contribui com leituras a partir de uma ótica homossexual e buscando temas e motivos de recorte gay que podem ter sido negligenciados no passado.

City of Night, publicado por John Rechy em 1963, explora, de uma perspectiva semi-autobiográfica, a viagem de descoberta sexual que o protagonista empreende, percorrendo o submundo da prostituição masculina em primeira pessoa. O romance, o primeiro do autor, é narrada de dentro do estigma e da marginalidade social.

A obra está dividida em quatro seções e faz a crônica das diferentes etapas da vida do narrador, um jovem que se dedica à prostituição. A primeira seção conecta sua ocupação e suposto narcisismo com experiências infantis de abuso, solidão e depravação e abarca até sua iniciação no ofício em cinemas noturnos da Times Square, em Nova York. As segunda e terceira partes se situam fundamental em Los Angeles e São Francisco e documentam as experiências do narrador num mundo de *drag queens*, *taxi boys*, promiscuidade e famosos de Hollywood. De igual modo, estas duas seções evocam os esforços do narrador por se fortalecer emocionalmente para enfrentar a

6 Texto fonte: The fact is that the situation of gay literature is far more secure than that of the literatures of other subcultural groupings (except those in obvious positions of dominance, such as straight white men, gay white men who write as if they were straight and, to an extent, straight white women who choose not to write 'as' women). While it is true that post-gay-liberationist readers and critics have had to rediscover lost texts and reassess texts undervalued by straight critics, our task has had certainly being helped by the fact that, unlike the work of women writers or non-white writers, texts which can loosely be categorized as 'gay literature' are extremely widely and securely represented in the mainstream.

vida que escolheu. Finalmente, a quarta seção o leva à celebração do *Mardi Gras* em Nova Orleans, onde a máscara de solidez e indiferença que cultivou com tanto esforço cai e o deixa desesperado, só e com medo. Entre as seções, há uma série de capítulos mais curtos que servem para manter a narração unida e coesa.

O personagem principal desta autoficção tem uma visão que por momentos se torna documental: Rechy explora o modo de discurso de diferentes arquétipos do mundo e do submundo gays. Os extensos retratos que o autor traça daqueles com quem se conecta social e emocionalmente se tornam evidência duradoura. Essas descrições se centram em personagens memoráveis como Chuck, o *cowboy* relaxado que o narrador conhece trabalhando na rua em Pershing Square, ou Miss Destiny, a *drag queen* hipercinética que passa a vida imaginando o próprio casamento barroco ao pé de uma escadaria em caracol de onde faria sua entrada triunfal. Para além do tormento psíquico que demonstra em outras passagens do romance, o narrador quase sempre encontra companhia, amizade e apoio em seus amigos marginalizados e marginais.

Desse modo se apresenta a dupla vertente que alimentará a *queerificação* do discurso da masculinidade ao longo de todo o romance. Cabe sublinhar que *queerificação* implica tornar esquisito[7] e, neste caso, Rechy *queerifica* o discurso da masculinidade ao desafiar as posturas tradicionalmente heteronormativas: faz isso com seu narrador, de comportamento subversivo, e com Chuck e Miss Destiny, que se apropriaram, através da paródia, de papéis que não lhes são próprios. Por ser um romance semi-autobiográfico e por ser Rechy tanto personagem/narrador como testemunha, podemos afirmar que o autor mesmo se debate entre as duas posturas.

Seria possível chamar o narrador de *queer*, já que seu comportamento indubitavelmente excede os limites da heteronormatividade. No entanto, utilizo a palavra *queer*, não no sentido coloquial que tem em inglês, que inclui categorias mais restritivas tais como gay, heterossexual, bissexual ou transexual entre outras, mas como uma forma particular de relacionar-se sexualmente. David Halperin sustenta que *queer* "não se refere a um tipo natural ou um objeto determinado; adquire significado a partir de sua relação de oposição à norma[8]" (Halperin 1995, p. 62). Em vez de ser uma categoria de identidade fixa, a palavra *queer* enfatiza a relação entre a sexualidade marginal e a supostamente normal e busca explorar produtivamente esta posição de marginalização. O narrador de Rechy encarna uma noção de performatividade *queer* como desvio sexual, não por ser um desvio, mas pelas relações sexuais das quais participa.

Através de múltiplos pontos de contato, o narrador de Rechy se situa dentro de uma rede interconectada de homens que, em seu conjunto, constituem uma classe governada pelo intercâmbio erótico masculino. Em *City of Night*, as relações sexuais entre homens não se traduzem automaticamente em identidades gays ou homossexuais. Contudo, seu comportamento coletivo desviado sexualmente desafia a

7 Convém lembrar que o primeiro sentido de *queer* em inglês é "esquisito, estranho, anormal". (N. T.)

8 No texto fonte: "queer" does not name some natural kind or refer to some determinate object; it acquires its meaning from its oppositional relation to the norm.

tradição de separação entre o público e o privado ao retirar o sexo dos limites protegidos do lar matrimonial e ao redefinir os espaços públicos como locais de sexualidade *queer*. Desse modo, o estilo de vida do narrador forja relações transitórias entre homens que desafiam a moralidade convencional e as normas burguesas através do uso hedônico de seus corpos ao mesmo tempo em que participam de um projeto de construção de um mundo *queer*.

David Halperin sublinha o fato de que o que Foucault entende por sexualidade como posição estratégica mais do que como natureza mesma permite que

> a possibilidade da política *queer* [se] define não pela luta por libertar uma natureza comum, reprimida e preexistente, mas através de um processo constante de autoconstituição e de autotransformação, uma política *queer* ancorada nas perigosas areias movediças da não-identidade, da posicionalidade, da reversibilidade discursiva e da intenção coletiva[9]. (Halperin, 1995, p. 122)

Para Rechy, o sexo é uma forma de abandonar temporariamente a distância com o outro que se torna uma armadura de autoproteção e de poder experimentar sensações corporais intensas em presença de outro indivíduo:

> Com todos aqueles... só nos momentos em que os desejava... momentos antes de voltarmos a nos converter em estranhos depois do ato, sentia uma felicidade elétrica, como se o implacável fluir da vida tivesse se detido no instante da juventude[10]. (*City,* 1963/1984, p. 120)

Como sugere o fragmento, as relações sexuais para o narrador são uma experiência dirigida para dentro, que embora compartilhe com outra pessoa, permanece focada no indivíduo. Mais do que indicar desejo de proximidade com o outro, o sexo se torna uma forma de reconhecimento que reafirma a individualidade e tem pouco que vem com as características do companheiro sexual do momento. Como explica Gregory Woods, "a promiscuidade traiçoeira em alguns centros urbanos dos Estados Unidos e da Europa ocidental [se converteu] numa forma de vida, numa forma de ser homossexual[11]" (Woods, 1999, 339), em outras palavras, numa forma de reafirmação da pessoa gay.

9 No texto fonte: the possibility of a queer politics defined not by the struggle to liberate a common, repressed, preexisting nature but by an ongoing process of self-constitution and self-transformation – a queer politics anchored in the perilous and shifting sands of non-identity, positionality, discursive reversibility, and collective self-invention.

10 No texto fonte: With those many people–only in those moments when I was desired–the moments before we became strangers again after the intimacy–I felt an electric happiness, as if the relentless flow of life had stopped, poised on the very pinpoint of youth; and for those moments, youth was suspended unmoving.

11 No texto fonte: rampant promiscuity became, in certain urban centers in the United States and Western Europe, a way of living, a way of *being gay*. (p. 339, original emphasis)

No extremo oposto do espectro de identidades se encontram as apropriadas por Chuck e Miss Destiny, que resgatam ao mesmo tempo desafiam o discurso da masculinidade por meio da paródia da vida que escolheram. Estamos no romance imersos num mundo regido pelo discurso patriarcal. Os personagens de *City of Night* destroem o binômio homem-mulher para reconstituí-lo ao indicar como os diversos personagens do submundo parodiam a forma de discurso masculina no que se constitui como um desafio à forma de vida regida desde uma ótica patriarcal. Desse modo, o discurso da masculinidade se *queerifica*, ampliando o espectro para um arco-íris de possibilidades infinitas.

Como se explicou, existem naquele mundo dois arquétipos que encarnam a *queerificação* do patriarcado: Chuck e Miss Destiny:

> Olhando para Chuck e Miss Destiny [...] me dou conta de que conheço a cena: Chuck, o cowboy masculino, e Miss Destiny, a travesti viada: indo do bar ao parque ao bar de dia como todos os outros neste mundo de ratazanas que é o centro de Los Angeles, que vou tornar meu: um mundo de travecas e michês e daquilo que os impele, as travecas, que tecnicamente são homens mas que ninguém pensa nelas desse modo (são sempre tratadas de "ela"), seus "maridos" que são bofes vagabundos e que compartilham por breve períodos e em geral por conveniência própria os boatos das travecas – jamais consideram que estão com outro homem (a traveca) – e enquanto o michê sair com travecas – e com outros homens só por dinheiro [...] não é considerado puto – continua sendo, no vocabulário desse mundo, um "caso"[12]. (*City*.1963/1984, p. 97)

Os dois personagens são paródias habituais do mundo *mainstream* e mantêm a postura e a identidade todo o tempo. A identidade é útil politicamente no sentido de que é tanto um lugar de negociações constantes para a desarticulação de forças históricas e culturais que deram forma a seu significado como lugar forjado conscientemente de luta compartilhada contra a opressão. Desse modo, Chuck e Miss Destiny adotam uma paródia do que são o homem, a mulher e a relação matrimonial. Enquanto o poder opera nos discursos dominantes que degradam os gays, a paródia de papéis heteronormativos *queeriza* o discurso tradicional da masculinidade. Essas inovações continuam desafiando a sensibilidade ocidental patriarcal, segundo a qual as mulheres devem ser discretas e silenciosas e os homens, os que sustentam o lar.

12 No texto fonte: "Looking at Chuck and Miss Destiny–as she rushes on now about the Turbulent Times–I know the scene: Chuck the masculine cowboy and Miss Destiny the femme queen: making it from day to park to bar to day like all the others in that ratty world of downtown L.A. which I will make my own: the world of queens and malehustlers and what they thrive on, the queens being technically men but no one thinks of them that way–always "she"–their "husbands" being the masculine vagrants–fleetingly and often out of convenience sharing the queens' pads–never considering theyre involved with another man (the queen), and as long as the hustler goes only with the queens–and with other men only for scoring (which is making or taking sexmoney, getting a meal, making a pad)–he is himself not considered "queer"–he remains, in the vocabulary of that world, "trade.""

ISSN: 1807 - 8214
Revista Ártemis, vol. XXXIX nº 1; jan-jun, 2025. pp. 348-356

Em seu ensaio de 1991, "The Outlaw Sensibility: Liberated Ghettos, Noble Stereotypes, and a Few More Promiscuous Observations", Rechy explica que para desestabilizar o sistema é necessário utilizar, em termos militares (e militantes), "(1) infiltração; (2) sabotagem; (3) camuflagem"[13] (Outlaw 1991, 151). Tanto Chuck quanto Miss Destiny utilizam camuflagem para *queerificar* poses e posturas, enquanto o narrador (o alter ego de Rechy) sabota o sistema ao contar a história. Em todo caso, por não poderem entrar no sistema "pela frente", eles se infiltram, solapam o sistema de valores a partir das margens para abalar as posições heternormativas.

Do mesmo modo que os estudos pós-coloniais abrem o caminho para o que se passou a chamar de tradução pós-colonial (ver Bassett; Trivedi 1999), a crítica *queer* busca por sua vez desentranhar a literatura gay para que a ficção *queer* seja mais bem traduzida. Tradicionalmente, a tradução de textos pós-coloniais ficava "aguada" para se conformar ao gosto do *establishment*. Como indica von Flotow, "de fato, essas traduções constituem um terceiro mundo e uma literatura terceiromundista que corresponde ao gosto ocidental. Proporcionam uma maneira fácil de ser 'democrática com as minorias[14]'" (von Flotow 1997, 85). Os textos pertencentes à literatura *queer*, no momento de sua tradução, correm o mesmo risco de confortar gostos heteronormativos de forma que poderiam trair a essência mesma do que é a ficção *queer*. Por isso, para manter as correspondências, o discurso da masculinidade deve se *queerificar*, ampliando o espectro para um arco-íris de possibilidades discursivas infinitas. Sabemos que a caracterização do discurso, do modo como ele se representa na prosa literária, é um dos aspectos que apresenta maiores dificuldades na tradução: se o tradutor falha em sua tarefa, o resultado pode ser uma série de personagens que carecem de profundiade emocional e cujo discurso não se diferencia entre eles. Desse modo, corre o perigo de eliminar, por exemplo, o *camp*[15] do começo de *Hello, Darling, Are You Working?*, de Rupert Everett:

> Por volta dos oito anos, ele sabia que jamais seria uma Grande Atriz. Lá estava, pendurado diante dele como um polegar inchado: seu pênis – e essa primeira decepção no *showbiz* – estilhaçando todos os seus sonhos[16]. (*Hello, 1994, p.* 3)

Ou de censurar a explicitude que muitas vezes identificar a literatura *queer*, como no caso de *Pink*, de Gus Van Sant:

13 No texto fonte: "We'll borrow from the terminology of war in exploring some tactics that the artist as outlaw employs and that define him: (1) infiltration; (2) sabotage; (3) camouflage. Alas, there is also collaboration to consider, as well as counterattacked by the "mainstream.""

14 No texto fonte: "In effect, these translations construct a third world as well as a third world literature that correspond to western tastes. They provide a facile way of being 'democratic with minorities'".

15 *Camp*: deliberadamente exagerado, extravagante, para efeitos humorísticos ou para caracterizar homens gays.

16 No texto fonte: "By the time he was eight he knew he would never be a Great Actress. There it was, sticking out in front of him like a sore thumb: his penis – and this first showbiz disappointment – shattering all his dreams".

> Swiftly está deitado convidativamente na ponta da minha cama sem roupas. [...] Ele se deita de costas e eu fodo ele, sim, usamos camisinhas, com seus mamilos apontados para o alto e suas bolas felpudas redondas parecendo ovos roçando para lá e para cá bem debaixo do meu umbigo, lufadas de odor de pênis vindo em minha direção que nos enlouquecem, Swiftly e eu, arquejando em êxtase enquanto ele massageia delicadamente seu pênis até nós dois gozarmos juntos[17]. (*Pink* 186).

Em ambos os casos, corre-se o risco de que a tradução termine homogeneizando em vez de homossexualizando.

Do mesmo modo que "a sexualidade feminina e o erotismo feminino, descrito da perspectiva das mulheres, se converteram numa das áreas preferidas de experimentação na escrita feminista[18]" (von Flotow, 1997, p. 17), a literatura *queer* também explora o erotismo gay a partir de um ponto de vista explícito.

Em "The Politics of Translation", a autora bengali Gayatri Spivak critica precisamente as traduções que não conseguem transmitir a essência mesma de sua mensagem. Como indica Spivak, algumas traduções de literaturas e ideologias do terceiro mundo chegam a homogeneizar as obras de modo que "a literatura de uma mulher palestina [...] se parece, nas sensações que sua prosa transmite, com algo escrito por um homem de Taiwan[19]" (Spivak, 1993, p.182).

Por isso, para que as traduções possam transmitir o impacto cabal de uma língua que pode ser lúdica, atrevida e às vezes até agressiva, ou explícita e ofensiva para as sensibilidades do *establishment* masculino, a tradução *queer* deve ser domesticada para o dialeto que a tradutora utiliza como língua materna. A domesticação é a postura para com a tradução que evita a padronização linguística e que utiliza regionalismos para conseguir melhor chegar a seus leitores. Do mesmo modo como Rechy menciona que a camuflagem gay se vale do "assalto visual para obter seu efeito[20]" (Muscles, 198/2004, p. 137), a literatura *queer* busca o mesmo caminho. A língua utilizada nesses trabalhos deseja provoca gozo ou repulsa; por isso, utilizar uma tradução padronizadora que evite os dialetos regionais vai contra seus próprios princípios: converte-se num texto

17 No texto fonte: "Swiftly lies invitingly at the end of my bed with his clothes off. [...] He lies on his back and I fuck him, yes, we use condoms, with his nipples pointed upwards and his fuzzy round egglike balls chafing this way and that just under my belly button, wafts of penis smell drifting my way that make insane, Swiftly and I, gasping in ecstasy as he is rubbing delicately on his penis until we both come at the same time".

18 No texto fonte: "Women's sexuality and women's eroticism, described from a woman's point of view, have become a preferred area of experimentation in feminist writing."

19 No texto fonte: "This happens when all the literature of the Third World gets translated into a sort of with-it translatese, so that the literature by a woman in Palestine begins to resemble, in the feel of its prose, something by a man in Taiwan."

20 No texto fonte: "However denied by its professional practitioners, bodybuilding fits squarely into the realm of gay theater. On that stage, there are three main categories of players, the queen, the leatherman, and the muscleman. All rely for effect on visual assault–they are living *tromps l'oeil*: the queen with her sequined drag, the leatherman with his stud-sequined leather, the muscleman on stage with his oil-sequined body. (All apparently share an impressive knowledge of the decorative power of sequins.)"

simplificado que utiliza um dialeto vazio e alheio; pode provocar indiferença no melhor dos casos; torna-se insípida, chata. Comecei esta discussão falando de lokas e de bofes. Devido ao fato dessas palavras serem gíria, diferentes dialetos se referem a eles de forma diferente, e alguns nem sequer têm palavras para se referir a essas realidades (ainda que, de toda maneira, nessas regiões linguísticas abundem as lokas e os bofes). É privilégio do tradutor encontrar essas correspondências; é o direito do autor que sua obra produza efeitos correspondentes na segunda língua, e é obrigação do leitor exigir traduções que falem seu próprio idioma.

Os estudos de gênero e os estudos de tradução têm muito em comum como, por exemplo, um enfoque interdisciplinar que é intrínseco a ambos. Quando esses estudos se tocam, surgem infinitos temas tais como as diferenças de gênero, a linguagem generizada, a transferência, a correspondência e a apropriação de espaços culturais, entre outros. Num mundo que se torna cada dia mais padronizado, nossa própria integridade só pode ser salvaguardada na língua que falamos, nas palavras que escolhemos. As palavras são a maneira única e individual que temos para nos comunicarmos. O movimento de liberação gay deu uma voz a um grupo que foi silenciado por séculos; que a padronização não se converta é a forma perfeita para voltar a silenciá-la. A tradução tem sido uma ponte para que nossas ideias se cruzem com outras culturas; ela não pode se converter numa arma para matar as ideias que supostamente deve transmitir.

Referências

Rechy, John (1963). *City of Night*. New York: Grove Press, 1963/1984.

Rechy, John. "The Outlaw Sensibility: Liberated Ghettos, Noble Stereotypes, and a Few More Promiscuous Observations". *Beneath the Skin. The Collected Essays of John Rechy*. New York: Avalon, 2004.

Rechy, John.. "Muscles and Mascara". *Beneath the Skin. The Collected Essays of John Rechy*. New York: Avalon, 2004.

Van Sant, Gus. *Pink*. New York: Anchor, 1997.

Von Flotow, Luise. *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester: St. Jerome, 1997.

Woods, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven: Yale, 1999.