

*Gênero como performance em Boquitas pintadas de Manuel Puig
e La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara*

Diana Casali Navarro¹

Quarenta anos se passaram entre a publicação de *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig e *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara. Embora o mundo do século XXI seja outro (outra pobreza, outras doenças, outras neuroses), continua vigente o problema da voz das personagens femininas consideradas subalternas (donas de casa, faxineiras, prostitutas, lésbicas, mulheres, trans etc.), personagens sem lugar de fala cujas vidas são narradas por outros, porque “se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 28).

Nosso objetivo, portanto, será avaliar comparativamente entre esses dois romances, a voz da subalternidade em torno dos gêneros, a partir das performances que os constroem. Para isso, apresentaremos aqui, primeiramente e em linhas gerais, os autores e o nosso *corpus* de pesquisa.

Juan Manuel Puig Delledonne, conhecido como Manuel Puig, nasceu em General Villegas, pequena localidade a 521 km de La Plata, capital provincial de Argentina, em dezembro de 1932. Morreu em Cuernavaca, México, em julho de 1990, onde viveu exilado desde 1973 até sua morte. Suas obras mais reconhecidas são *Boquitas pintadas*, *El beso de La mujer araña* e *Pubis angelical*. Puig Argentina no ano de 1973, mas seu exílio efetivo começa em 1974, quando sua família recebe ameaças de morte por telefone da Triple A (Aliança Anticomunista Argentina).

Puig assumiu sua sexualidade desde a adolescência. Ele considerava profundamente limitante e retrógrada a categoria “homossexual”: “la homosexualidad no existe. Es una proyección de la mente reaccionaria”(PUIG, 1990). Ainda assim, em 1971 foi membro fundador da Frente de Libertação Homossexual (grupo de esquerda que já desde muito cedo vinculava sexualidade e política de forma progressista), junto com o sociólogo e historiador Juan José Sebreli, o advogado e escritor Blas Matamoro, e o poeta e escritor Néstor Perlongher.

¹ Mestranda em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLEN/UFRJ). Pós-graduada *lato sensu* em Literaturas Hispano-Americanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022). Possui graduação em Letras-Espanhol pela Universidade Estácio de Sá (2021).

Passou a infância em General Villegas e trasladou-se para a capital argentina para completar seus estudos secundários. Amante do cinema, ele optou por fazer estudos superiores de cinematografia na Itália, epicentro tanto do cinema neorrealista quanto do cinema experimental da época. Depois de várias tentativas frustradas na escrita de roteiros de estilo hollywoodiano, um amigo lhe sugeriu escrever sobre algo que conhecesse bem. Encontrou sua própria voz na escrita literária escrevendo seu primeiro romance (*La traición de Rita Hayworth*) sobre sua cidade natal, General Villegas. Morou em Roma, Paris, Londres, Estocolmo, México, Nova York, Rio de Janeiro e Cuernavaca, onde morreu por uma crise de vesícula aos 57 anos de idade. Mestre da polifonia literária e do monólogo interior, é autor de oito romances e quatro peças de teatro, além de contos e roteiros.

Em entrevista à Joaquín Soler, Puig descreve a vigência total do machismo em General Villegas, sua cidade natal, onde era aceito que deviam existir “fracos” e “fortes”: “Lo que daba el prestigio era la prepotencia. Lo que realmente hacía respetar a alguien es que gritara fuerte” (PUIG, 1977). Na opinião do autor, a escola de todo esse sistema de exploração era o casal heteronormativo: “en los hogares había un señor muy nervioso, con poco control sobre sus nervios que mandaba y una señora que, o se hacía la sorda o acataba las órdenes” (*Ibid.*).

Essa realidade binária (homem-mulher, forte-fraco, opressor-oprimido) era desagradável demais para Puig, que percebia que, eventualmente, iria fazer parte da categoria dos opressores ou da dos oprimidos, nas quais não se encaixava. Foi no cinema que o autor achou uma realidade diferente, a realidade que ele queria viver:

[...] traté de ignorar esa realidad y, en cambio, tomar el cine como “la realidad”, mi realidad: las comedias, los musicales, las comedias sofisticadas de la Metro...; esta pasó a ser para mí la realidad; [...] el pueblo era un western que yo había ido a ver por error, pero de la que no me podía salir. (*Ibid.*).

Boquitas Pintadas, seu segundo romance e o objeto desta pesquisa, narra a vida e os amores, ao longo de algumas décadas, de várias personagens femininas que circulam ao redor de Juan Carlos Etchepare, um Dom Juan marcado pela tuberculose: Nené, a protagonista, uma garota humilde profundamente apaixonada por ele; Mabel, pertencente a uma família de grande reputação na cidade, amante de Juan Carlos e tão infiel quanto ele; e a viúva Di Carlo, a única que não o repreende nem pede explicações, criticada pelos rumores de que não respeita sua viuvez. O romance foi inspirado na vida e nos eventos de General Villegas, a cidade natal de Puig, e contado por meio de diálogos, cartas, diários íntimos, arquivos e publicações. Cada episódio é precedido por versos de tangos e boleros.

Quase contemporaneamente à escrita de *Boquitas pintadas*, nasce Gabriela Cabezón Cámara, no município de San Isidro, a 20 km de Buenos Aires, em novembro de 1968. Filha de proletários, sempre quis ser escritora, embora na casa de seus pais não houvesse livros: “ES un caso de falta de imaginación. Ahora se me ocurre que pude haber sido astrofísica o neurocirujana, o economista incluso, o bióloga, sobre todo” (CABEZÓN, 2022).

Gabriela afirma que quando criança “no me parecia interesante la vida cotidiana de mis padres ni de nadie” (*Ibid.*). Nos romances clássicos de aventuras da pequena biblioteca de sua avó, descobriu que podia se comunicar com pessoas e com um mundo muito interessantes, aliás, “mientras leía, estaba como en una burbuja en la que nadie me molestaba ni me agredía ni nada, ni me violentaba de ninguna manera” (*Ibid.*).

A autora descobriu no romance *Evita vive*² que “acá hay otra manera de pensar las cosas, el mundo” (CABEZÓN, 2013). Segundo Cabezón Cámara, “Perlongher fue el inventor del neobarroso³” (*Ibid.*), manifestação exclusivamente latino-americana posicionada claramente contra os movimentos ocidentais, que a autora define como “un barroco rioplatense al que yo me sumo con mucho entusiasmo” (*Ibid.*). Seu primeiro romance, *La Virgen Cabeza*, de 2009, tornou-se um sucesso de crítica após sua publicação.

La Virgen Cabeza foi finalista do prêmio Memorial Silverio Cañada da Semana Negra de Gijón na categoria melhor primeiro romance negro. A edição em inglês da obra, de 2017, traduzida por Frances Riddle como *Slum Virgin*, também teve uma excelente recepção crítica. A publicação em português no Brasil, prevista para o segundo semestre de 2023 pela editora Moinhos, tem sido traduzida por Silvia Massimini Felix como *Nossa Senhora do Barraco*. Desde então, Cabezón Cámara tem publicado três romances, dois livros de contos e duas novelas gráficas. Em 2017, com *Las aventuras de la China Iron*, reescrita feminista do clássico da literatura gauchesca *Martin Fierro*, foi aclamada pela crítica e, em 2020, foi finalista do Booker Prize, que reconhece o melhor romance traduzido para o inglês no Reino Unido.

La Virgen Cabeza narra a história de amor entre a jornalista Qüity e Cleopatra, uma travesti saída da prostituição e venerada como santa quando começa a se comunicar com a

²“Escrito en 1975 ‘Evita vive’ se publica por primera vez en Buenos Aires, en el año 1989, en la revista El Porteño”(DIZ, 2008).

³Segundo o crítico Haroldo de Campos, Perlongher “usava essa expressão, reconfigurando por meio dela o conceito de ‘neobarroco’ para que se adequasse à sua especial maneira de desenvolver uma escritura barroquizante, de raiz lezamiana e sarduyana, também, como no caso de ambos os cubanos, de assumido homoerotismo, mas onde a ‘cubanidade’ é substituída por um mergulho no kitsch e no ‘cursi’ urbano-argentino, nos resíduos coloquiais -lunfardescos das ‘zonas proibidas’ da cidade, bem como na apropriação transgressiva, à maneira de Manuel Puig, dos clichês sentimentalóides, influenciados pelo linguajar do cinema, do rádio e das novelas de TV” (CAMPOS, 2001).

Virgem Maria. O romance conta com duas narradoras em primeira pessoa. A primeira é Qüity (como jornalista) que visita “la villa” (forma de chamar, em Buenos Aires, as favelas ou comunidades populares) onde mora Cleo, e passa a escrever a história dela do seu ponto de vista. A segunda, Cleo, como protagonista em primeira pessoa dos acontecimentos, grava áudios para serem transcritos por Qüity. Desafiando o lugar comum de que a homossexualidade se dá desde a infância, e deixando em evidência a dicotomia sexo-gênero, em *La Virgen Cabeza*, Qüity torna-se lésbica quando se apaixona pela travesti Cleo.

Assim, interpretando o gênero como *performance* a partir do quadro teórico do feminismo, e considerando as nuances relativas ao momento histórico em que ambos os romances foram escritos (com 40 anos de diferença, em finais dos anos 70 e começo dos anos 2000), é possível pesquisar a hipótese de que as diversas operações de constituição da voz da subalternidade se sustentam simbolicamente do ponto de vista da “tradução cultural” (WALTER, 2010; CARDOZO, 2009) como dispositivo de relacionamento com os “Outros”.

Para isso, partimos do conceito de “gênero performativo”, formulado nos anos 90 pela filósofa feminista pós-estruturalista Judith Butler, no famoso livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Segundo Butler, o sexo biológico não determina o gênero de uma pessoa; o gênero é uma *performance* feita para agradar às expectativas sociais da nossa realidade binária.

Nesse sentido, o gênero não seria uma identidade estável nem uma expressão íntima do “Eu”, como também não um papel interpretativo ou papel social, mas “uma repetição estilizada de atos”. Como atos “estilizados” entende-se os gestos corporais, movimentos e encenações de todos os tipos que constituiriam a “ilusão de um *eu* generificado permanente” (BUTLER, 2003, p.59). Nesse sentido, o gênero seria tanto um sistema de controle social quanto uma produção do poder que limita ou expande as formas de expressão da individualidade. Ora, a norma social binária restringe as infinitas possibilidades do gênero, múltiplo e fluido em essência, a duas simples opções, supostamente antagônicas, treinando desde cedo os sujeitos nela inseridos para *performar* o gênero assimilado ao sexo biológico associado.

Na performance corporal das personagens, onde não há discursividade, aparece a voz em seu sentido “mediador”, um espaço intermédio entre o corpo e a linguagem:

La voz es la carne del alma, su materialidad no erradicable, por lo cual el alma nunca puede librarse del cuerpo; depende de este objeto interior que no es sino huella imborrable de la exterioridad y lo heterogéneo, pero en virtud del cual el cuerpo nunca puede ser el cuerpo sin más, es un cuerpo truncado, un cuerpo

escindido por la hiancia imposible entre un interior y un exterior. La voz encarna la imposibilidad misma de esta división, y actúa como su operador. (DOLAR, 2007, p. 89).

Qüity, portadora de útero, mulher desde o ponto de vista biológico, fica grávida de Cleo, que ainda conserva a genitália masculina, através de uma penetração que podemos chamar de “feminina”; desta forma as duas personagens viram mães de Cleopatrita. Utilizado por Qüity para se referir à travesti, o apelativo *queer* forma parte do universo de *La Virgen Cabeza* desde o segundo capítulo: “A mi hijita le gustaban los discursos de la más queer de sus madres” (CABEZÓN, 2018, p. 15).

Palavra inglesa com sete séculos de história, *queer* significa, desde seus primórdios, algo ou alguém que se situa fora da régua: estranho, peculiar, esquisito, excêntrico. Segundo Preciado (2009), *queer* não é um simples adjetivo que usamos para qualificar ou determinar um substantivo, o adjetivo *queer* sinaliza a impossibilidade da representação linguística:

La palabra “queer” no parecía tanto definir una cualidad del objeto al que se refería, como indicar la incapacidad del sujeto que habla de encontrar una categoría en el ámbito de la representación que se ajuste a la complejidad de lo que pretende definir. (PRECIADO, 2017, p. 15).

Pensando na performatividade de gênero nas vozes das personagens, recorreremos mais uma vez à filósofa estadunidense Judith Butler, que defende a tese da distinção entre sexo (caraterísticas biológicas) e gênero (culturalmente construído). Segundo a autora, “a ‘coerência’ e a ‘continuidade’ da ‘pessoa’ não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas” (BUTLER, 2022, p. 42). No livro *Problemas de gênero*, publicado pela primeira vez em 1990, Butler desenvolve a teoria da performance de gênero que afirma que “o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado” (*Ibid.*, p. 26).

Em *Corpos que importam* (1993), Judith Butler retoma os temas abordados em *Problemas de gênero* (1990), um dos textos fundadores da teoria *queer* e tenta reconsiderar algumas seções. Para isso, a teórica estadunidense se propõe a falar sobre a materialidade do corpo, sua potência política e sua colocação em discurso. Para a autora, essa atribuição de gênero não poderia ser “uma apropriação intencional”, e sim, na verdade, “a matriz através da qual todas as disposições prévias se tornam possíveis, sua condição cultural capacitadora” (BUTLER, 2019, p. 28). Nesta obra, a teórica tenta achar a forma de vincular o assunto da materialidade do corpo à performatividade de gênero assim como entender “como a categoria ‘sexo’ figura no interior dessa relação” (*Ibid.*, p. 20). Para Butler não só o gênero, mas o “sexo” como um todo é “uma das normas pelas quais o ‘sujeito’ pode chegar a ser totalmente

viável, o que qualifica um corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural” (*Ibid.*, p. 21).

Repensando a materialidade como o efeito mais produtivo do poder, o qual “constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos” (*Ibid.*, p. 21), na reformulação da materialidade dos corpos, a autora pretende dar a compreender a performatividade “não como o ato em que um sujeito traz à existência o que nomeia, mas como esse poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que regula e impõe” (*Ibid.*, p. 21). A “matriz excludente pela qual os sujeitos são formados” precisa produzir, de forma simultânea “um domínio de seres abjetos⁴, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo do domínio do sujeito” (*Ibid.*, p. 22). Desta forma, segundo a autora:

A formação de um sujeito requer identificação com o fantasma normativo do “sexo”, e essa identificação toma lugar mediante um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir. Esse é um repúdio que cria uma valência de “abjeção” e sua condição para o sujeito como um espectro ameaçador. (BUTLER, 2019, p. 23).

Com esse enquadramento teórico, então, a presente pesquisa sugere que é relevante e instigante a constatação, da própria CabezonCámara, de que “algo cambió em los últimos 40 años, del ser homosexual de Perlongher al ser gay casado con hijos de hoy hay un abismo” (CABEZÓN, 2013). Daí a necessária comparação almejada entre os romances de Puig e dela.

Em *La Virgen Cabeza*, a performance de gênero das personagens desvenda a irre realidade das definições fixas: embora seja Qüity a mãe biológica e Cleopatra o pai de Cleopatrita, é a travesti quem assume um ethos genuinamente maternal no romance; por exemplo, quando fala para o ventre grávido da jornalista: “Hola, princesa, soy tu otra mamá, Cleopatra, la que les da de comer a las dos, la que te está tejiendo la ropita” (CABEZÓN, 2018, p. 15), ou quando Qüity descreve o primeiro encontro com a travesti, precedido de um agradável aroma: “salía un olor encantador a mate cocido y tostadas, a desayuno en casa olía la mañana cuando por fin apareció Cleopatra”, (*Ibid.*, p. 46); a jornalista associa a figura de Cleopatra à família, aconchego e lar: “esa mañana no podía siquiera imaginarlo, pero el olor a hogar y Cleopatra no se irían más de mi vida” (*Ibid.*, p. 46). Por outro lado, quando a filha das duas já é uma criança, Cleopatra reclama da pouca atenção que Qüity dá para a menina: “Si la nena cree tanto en Dios, será porque se la pasa conmigo y vos no le das ni bola” (*Ibid.*, p. 70).

Em relação a *Boquitas pintadas*, no prólogo da edição de La Biblioteca Argentina (2000), a crítica argentina Graziela Speranza aponta:

⁴ Abjeção (em latim, *ab-jicere*) significa, literalmente, rejeitar, repudiar, expulsar e, portanto, pressupõe e produz um domínio de agência ou ação a partir do qual se estabelece a diferença. (BUTLER, 2019, p. 49).

Herederio de la transparencia narrativa del relato clásico de Hollywood, su arte radica en esconder la propia voz hasta que la historia parezca contarse sola, deslizándose por la superficie de las cosas, registrando las texturas de las voces, montando fragmentos inconexos de letra impresa, cartas, páginas de revistas femeninas, fotos, conversaciones. (SPERANZA, 2000, p. 4).

As vozes que Puig traz na narrativa, para esconder a sua, são, antes de tudo, *performativas*. Elas determinam o gênero das personagens e revelam o artifício dessa construção socialmente aprendida à base de repetição constante. No romance de Puig, então, encontramos um binarismo exacerbado que não deixa espaço à ambiguidade. Embora, como afirma Speranza (2000), “las mujeres de Boquitas pintadas están en primer plano y ocupan el centro de la pantalla; aprenden algo sobre ellas mismas y el reconocimiento hace posible el cambio” (*Ibid.*, p. 5), as personagens do romance de Puig, interpretam a performance de gênero de forma quase teatral:

Frente al espejo en que se sigue mirando, después de aplicar el lápiz labial y el cisne con polvo, se lleva el cabello tirante hacia arriba tratando de reconstruir un peinado en boga algunos años atrás. (PUIG, 2000, p. 10).

Tras de sí cierra la puerta del dormitorio, quita una pelusa adherida a la Virgen de Lujan tallada en sal que adorna la cómoda y se tira sobre la cama boca abajo. Con una mano estruja los flecos de seda que bordean el cubre cama, la otra mano queda inmóvil con la palma abierta cerca de la muñeca vestida de odalisca que ocupa el centro de la almohada. Exhala un suspiro. Acaricia los flecos durante algunos minutos. (*Ibid.*, p. 11).

As modificações desses esquemas binários em *La Virgen Cabeza* são evidentes. Cleo e Qüity já não são duas mulheres no termo “sexual”, mas sim no termo “genérico”, “en términos de lo que se asume, de lo que se supone que es una mujer históricamente” (CABEZÓN, 2013). O encontro entre elas é homogêneo porque a travesti é uma mulher, e heterogêneo porque a travesti é também a transformação do homem. Assim, segundo Carolina Ruiz, ao contrário do que acontece no romance de Puig, no romance de Cabezón Cámara, “La polifonía narrativa rompe con la idea hegemónica y patriarcal de una única voz autorizada” (RUIZ, 2017, p. 352).

Em *La Virgen Cabeza*, a personagem de Cleo personifica o fato de o gênero ser a repetição de uma série de atos performativos, socialmente reconhecíveis, já que seu sexo biológico não corresponde com o gênero normativo associado a ele. O conjunto de atributos, comportamentos e papéis geralmente associados à mulher são reconhecíveis em Cleo: uso de saltos altos e vestidos, penteados e maquiagem, instinto maternal acentuado, etc. Segundo Butler:

[...] o travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. (BUTLER, 2003, p. 196).

No romance de Cabezón Cámara, o fato das personagens principais serem uma lésbica e uma travesti deixa ao descoberto o artifício das classificações heteronormativas. Cleo e Qüity, embora portem genitálias diferentes e *performem* gêneros diversos, seriam, segundo aponta Preciado, seres “não castrados” (PRECIADO, 2009, p. 137) pela norma sexual, linguística e cultural.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 288p.

_____. *Corpos que importam. Os limites discursivos do “sexo”*. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. 1ª edição. São Paulo: n-1 edições, 2019. Disponível em: <https://transreads.org/wp-content/uploads/2021/07/2021-07-28_61015fcd45193_CorposqueimportamoslimitesdiscursivosdosexoPortuguezeEditionbyJudithButlerz-lib.org_.pdf>. Acesso em: 05 set. 2023.

_____. *Problemas de gênero - Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 23ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2022. 287p. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2017/08/butler-problemas-do-gecc82nero.pdf>>. Acesso em: 05 set. 2023.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Conversación entre Gabriela Cabezón Cámara y Carlos Dante García*. [Entrevista concedida a] Carlos Dante García. Lectura Lacaniana: 6octubre, 2013. Disponível em: <<https://lecturalacaniana.com.ar/conversacion-entre-gabriela-cabazon-camara-y-carlos-dante-garcia/>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

_____. *La literatura es el reino de la libertad*: Gabriela Cabezón Cámara. [Entrevista concedida a] Irma Gallo. La libreta de Irma Gallo, 2022. Disponível em: <<https://lalibretadeirmagallos.com/2022/03/21/la-literatura-es-el-reino-de-la-libertad-gabriela-cabazon-camara/>>. Acesso em: 09 set. 2023.

_____. *La Virgen Cabeza*. 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial La Página S.A., 2018.

CAMPOS, Haroldo de. *Perlongher: o neobarroso transplatino*. São Paulo: Folha de São Paulo. Domingo, 01 de julho de 2001. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0107200116.htm>>. Acesso em: 26 ago. 2023.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. *Os estudos da tradução no contexto das humanidades: Práxis tradutória como experiência positiva dos limites da relação com o outro*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009, pp. 142-159.

DIZ, Tania. Orgía y desmitificación en Evita Vive de Perlongher. Em Saítta, Sylvia (Comp.) *Algunas representaciones de Eva Perón en la literatura argentina*. Buenos Aires: UBA, 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/35596024/Org%C3%ADa_y_desmitificaci%C3%B3n_en_Evita_Vive_de_Perlongher>. Acesso em: 09 set. 2023.

DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*. 1ª ed. Trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignolli. Buenos Aires: Manantial, 2007.

PRECIADO, Paul. B. *Historia de Una Palabra: Queer. Parole de Queer*. La Plata: Pixel Editora, 2017.

_____. *Terror Anal. Epílogo: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual*. Barcelona: Melusina, 2009.

PUIG, Manuel. *Manuel Puig A Fondo*—Edición completa y restaurada. [Entrevista concedida a] Joaquín Soler Serrano. Madrid: TVE, 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rXxlo1kPvpg&t=306s>>. Acesso em: 07 set. 2023.

_____. *El error gay*. Buenos Aires, Argentina: *Revista El Porteño*, 1990. Disponível em: <<https://facundoaguirre.wordpress.com/2012/09/19/el-error-gay-manuel-puig/>>. Acesso em: 01 set. 2023.

_____. *Boquitas pintadas*. Barcelona. La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos, 2000.

Disponível em: <<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/16/boquitas.pdf>>. Acesso em: 08 jul. 2023.

RUIZ, Carolina. Cuerpos y literatura disidente. La Virgen Cabeza, de Gabriela Cabezón Cámara. Universidad Nacional de Cuyo. *Badebec* - VOL. 6, N° 12, Marzo de 2017.

SPERANZA, Graciela. Prólogo. IN: Manuel Puig. *Boquitas Pintadas*. Barcelona. La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos, 2000. Disponível em:

<<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/16/boquitas.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.

2010. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2013/10/spivak-pode-o-subalterno-falar.pdf>>. Acesso em: 08 jul. 2023.

WALTER, Roland. (Trans)cultura e tradução. João Pessoa: Ideia, 2010.