

**Conversa de salão:
engajamento e contemporaneidade em *Salón de Belleza*¹**

**Nicollas Cayann
Universidade Federal de Pelotas
Brasil**

No decorrer da história, letrados e estudiosos da literatura têm, de diferentes modos, tentado responder à questão mãe da teoria literária: *o que é literatura?* À esta pergunta, no âmbito da crítica e da teoria literária, são direcionadas diversas possíveis respostas. Todavia, estas possíveis soluções nos guiam, não raro, a outras questões sobre literatura, logo, dar uma resposta no tom de questionamento é bastante comum, inclusive faz parte do movimento contínuo que permite a existência dos estudos literários na condição de disciplina e campo de estudos. Segundo Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2007), o termo “literatura” é historicamente afetado pelo fenômeno da polissemia, assim como vários outros termos, não só em língua portuguesa:

Ao consultarmos um dicionário, verificamos que a maioria das palavras são polissêmicas, isto é, contêm várias acepções. Só o contexto em que cada palavra se encontra nos permite determinar com exactidão qual o seu significado, e resolver assim casos de ambiguidade na interpretação dessa palavra. A organização expressiva do contexto (existência da metáfora, metonímia, etc.) explora e põe em evidência as possibilidades polissêmicas de uma palavra (Correia, 2000, p. 8).

De acordo com Rizzatti (2001), um termo polissêmico é um termo com mais que um sentido. É definido pelo fenômeno de possíveis variações de sentido. Através de seus

¹ Este trabalho é fruto de uma comunicação oral apresentada no II Colóquio Interdisciplinar Corporeidades/Textualidades organizado pelo Professor Doutor Anselmo Peres Alós, submetido em uma versão inicial à publicação na revista *Argus-a*. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

anos de existência, ao termo literatura foram agregados diferentes sentidos. Em latim, até o século XVIII, a ideia de literatura era relacionada à erudição, ao saber dos estudiosos, ou ainda, ao conjunto da produção literária de uma época (ou região) específica. Ao termo foi também designado o sentido de bibliografia, muitas vezes empregado ainda nos dias de hoje. Mas foi na última década do século XVIII que a terminologia literatura encontrou um importante matiz de referencial de sentido de sua formação, que ultrapassou as fronteiras nacionais do fenômeno literário: a ideia de literatura como criação estética.

Antes, a literatura estava definida quase que de comum acordo como uma espécie de linguagem organizada, depois uma escrita na qual a linguagem estivesse em primeiro plano, mas nisto se inscreveria inclusive a ideia de propaganda. A estética é um termo complexo que acompanha o desenvolvimento e crescimento tanto da teoria quanto da crítica literária desde seus primórdios. Contudo, é necessário problematizá-lo. A proposta de definir literatura como criação estética conduz a outro debate chave das questões literárias: quem define os parâmetros desta criação estética? E qual o limite entre o que é uma criação estética e o que não é? São os ideais da tradição canônica que guiam o nivelamento destes parâmetros. Conduzida pelo viés canônico, a estética sofreu algumas tentativas de bifurcação, por exemplo, na questão dos contornos históricos e sociais das obras. Há propostas em que a estética e as questões políticas que compõem a obra são postas como universos separáveis, divisíveis.

É da vertente estruturalista objetificar o texto de tal modo que a análise se limita, visto que renega o *background* que configura questões pertinentes ao texto e sua época. Desses debates surgiu, como desdobramento, o pós-estruturalismo, como autocrítica ao formato estruturalista. É dentro do cerne do pós-estruturalismo que a crítica literária passa a enxergar a literatura como mecanismo capaz de moldar a consciência crítica do leitor sobre as diferentes realidades do mundo (Eagleton, 2006).

A tradição anterior, que visava a objetificar o texto como releitura, era feita também através da ideia de separar da obra seu contexto histórico, social e político. Mas

isso não está de acordo com algumas teorias da metade do século XX e XXI: “[a] obra ou a série literária não podiam mais ser abordadas por uma óptica exclusivamente estética; como produtos culturais, era preciso que se levassem em conta suas relações com as demais áreas do saber” (Coutinho, 2011, p. 10). Mais que isso, os contornos sociais, políticos e históricos não são apenas parte da obra como adereço, ou elemento menor, mas sim parte integrante da sua estética como um todo. Em 1948, no livro *Qu’est-ce que la littérature*, Sartre parte de uma nova abordagem naquilo que tange ao questionário literário; mais do que especificar aquilo que ele entende como literatura, Sartre explica para que serve a escrita literária. O autor fala então da ideia de literatura engajada, e do que seria um autor que escreve dentro destes parâmetros de engajamento:

Il est donc légitime de lui poser cette question seconde : quel aspect du monde veux-tu dévoiler, quel changement veux-tu apporte au monde par ce dévoilement ? L’écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que dévoiler c’est changer et qu’on ne peut dévoiler qu’en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la Société et de la condition humaine (Sartre, 1948, p. 28)².

No texto *Qu’est-ce que la littérature?*(1948), o autor francês, Jean-Paul Sartre explica, então, quais seriam os parâmetros da “literatura engajada”, termo que o autor utiliza para designar a produção literária que leva em consideração a realidade na qual está circunscrita, tratando então de um contexto no qual o autor está, de certo modo, inserido. A produção de uma escrita engajada, em seu cerne, é o mecanismo que permite a utilização das obras literárias como insumo teórico, e inclusive didático, favorecendo o entendimento das ciências sociais como a Política, o Direito e como Relações Internacionais. O texto de

² É legítimo, então, propor-lhe este segundo questionamento: que aspecto do mundo você quer desvendar, quais mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer um retrato imparcial da Sociedade e da condição humana (Sartre, 1948, p. 28, tradução minha).

Sartre é pautado numa tríade de perguntas que dão o tom de sua produção, são elas: 1) *O que é escrever?* 2) *Por que escrever?* e 3) *Para quem se escreve?*

Para Sartre, a literatura engajada é a produção literária que é capaz de cumprir sua função social, que é, em suma, refletir os tempos nos quais é narrada. Estabelecer ligações com as questões que permeiam os enlacs nacionais, e até mesmo internacionais, assim como suas ações e reações nos processos sociais aos quais a humanidade está subordinada. A literatura engajada, entendida como proposta estética, não é sugerida ou implicada apenas como mero aspecto da obra, mas sim como estética narrativa; logo, não é um atributo menor. Deste modo, a escrita engajada é executada por um escritor engajado, e este, por sua vez, exerce funções similares às de um artista, que são, de acordo com Nina Simone (2015), fazer representações de seus tempos:

An artist's duty, as far as I'm concerned, is to reflect the times. I think that is true of painters, sculptors, poets, musicians. As far as I'm concerned, it's their choice, but I choose to reflect the times and situations in which I find myself. That, to me, is my duty. And at this crucial time in our lives, when everything is so desperate, when every day is a matter of survival, I don't think you can help but be involved. Young people, black and white, know this. That's why they're so involved in politics. We will shape and mold this country or it will not be molded and shaped at all anymore. So I don't think you have a choice. How can you be an artist and not reflect the times? That to me is the definition of an artist (*What Happened Miss Simone*, Netflix, 2015. Na voz de Nina Simone)³.

³ O dever de um artista, até onde sei, é refletir o tempo. Isso vale para pintores, escultores, poetas, músicos. Até onde sei é uma escolha, mas eu escolhi refletir a época e as situações em que me encontro. Isso, para mim, é meu dever. E neste momento crucial de nossas vidas, onde tudo é tão extremo, e todo dia é uma questão de sobrevivência, eu não creio que seja possível não se engajar. Jovens, negros e brancos, sabem disso. É por isso que se envolvem tanto em política. Moldaremos este país ou ele não será mais moldado. Então creio que não é uma escolha. Como é possível ser um artista e não refletir sua época? Isso para mim é a definição de um artista (*What Happened Miss Simone*, 2015. Na voz de Nina Simone, tradução minha).

Estas definições de representar aquilo que se vive são muito congruentes com a ideia de contemporaneidade de Agamben, por exemplo. No texto *O que é o contemporâneo?*, Giorgio Agamben, na oportunidade de sua lição inaugural para o curso de Filosofia Teorética, entre 2006 e 2007, demonstra aos alunos que a relação de fazer do seu próprio tempo o contemporâneo era um compromisso de certos autores cujos textos seriam ali analisados. O que encontramos nesse texto, portanto, é uma compreensão mais ampla do conceito de contemporaneidade. O autor define o sujeito contemporâneo como aquele que mantém fixo o olhar em seu próprio tempo, para nele enxergar não as luzes, mas sua escuridão. O que seria essa escuridão? O que encontra o contemporâneo ao encará-la?

Segundo a neurofisiologia da visão, a ausência de luz desinibe as *off-cells*, células periféricas da nossa retina. Elas, quando em atividade, produzem uma forma específica de visão a que chamamos “escuro”. Nesse sentido, o escuro não é apenas “ausência de luz” ou uma “não visão”, mas o resultado de uma atividade especial da nossa retina. Logo, a escuridão não é o mesmo que cegueira; é apenas uma peripécia da visão que não é do nosso hábito compreender. Nesse sentido, perceber o escuro não é passividade. Perceber o escuro implica a capacidade de neutralizar os outros processos de visão aos quais estamos normalmente submetidos e processá-los de forma diferente (Agamben, 2009). Da mesma forma, na metáfora que Agamben sugere, o indivíduo contemporâneo é este sujeito capaz de suprimir as luzes do seu tempo e *enxergar*, ao invés disso, *o escuro*, ou seja, *as suas trevas*, com a consciência de serem elas partes indissociáveis (as trevas e as luzes):

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar, mas não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (Agamben, 2006-2007, p. 65).

A contemporaneidade, portanto, pode ser compreendida como uma relação que o

indivíduo assume com o seu tempo (ou com qualquer outro tempo sobre o qual lance seu olhar), por meio da qual produz ou identifica no desenrolar da história pontos de cisão e, a partir deles, pode neutralizar o brilho que tudo aquilo que é novo e moderno emite, para enxergar suas trevas. É também o contemporâneo que, conhecendo o escuro do seu tempo, pode voltar-se para a origem (isto é, para o passado) e questioná-la quanto às suas consequências. Logo, faz parte do discurso dos estudiosos contemporâneos (pós-estruturalistas, acadêmicos dos Estudos Culturais) trazer os marginalizados para o centro do discurso acadêmico, mas também faz parte do escritor contemporâneo narrar o marginal e a condição de marginalidade, *inserindo-se/reconhecendo-se nessa condição*. Nisto reside certo compromisso que não é necessariamente o da novela *Salón de Belleza*, 1994, pois o escritor, letrado, tem o poder de narrar determinada alteridade daqueles sujeitos que, muitas vezes, não possuem as ferramentas necessárias para tomar as rédeas da própria narrativa, por não serem letrados ou prestigiados. Neste sentido, menciono também as questões da literatura marginal e dos desdobramentos que são gerados ao narrar os excluídos:

No âmbito da crítica literária, o processo de inclusão e/ou exclusão de produções pertencentes a determinados segmentos sociais postos à margem da sociedade tem implicações que atingem não somente as definições de cânone ou literatura. Conceitos como literariedade, engajamento, juízo crítico e universalidade, só para ficar em alguns (Calegari, 2013, p. 14).

A obra também se inscreve naquilo que Alós (2010) chama de “poética queer” pois esta especificidade literária: “não estão apenas a serviço de uma descrição das narrativas; eles também possibilitam uma acurada análise de como o texto reflete, subverte e questiona a realidade do mundo social no qual está inserido (Alós, 2010, p. 843). Narrar os marginalizados e os excluídos é, tipicamente, entendido como panfletário. Esclareço, previamente, que a obra de Bellatin que analiso neste trabalho não se trata de panfleto. Contudo, não me atenho a aferir a “legitimidade de discursos estéticos a respeito de minorias” (Foster; Calegari; Martins, 2013, p. 7); parto do princípio de que Bellatin é, hoje,

um autor consagrado da América Latina que resolveu escrever sobre *queers* adoecidos por uma peste sem nome, deste modo o autor aborda de forma categórica a poética queer, nisto se compreende não apenas engajamento mas também representatividade.

Movimento, então, os conceitos de literatura engajada de Sartre, a ideia de “dever do artista” de Nina Simone, e a definição de sujeito contemporâneo de Agamben porque acredito que estas três proposições são contempladas no caso de *Salón de Belleza*, de Mario Bellatin (1994). A literatura mexicana, assim como um enorme leque de exemplares de literatura latino-americana, é feita em moldes engajados por escritores engajados; estes moldes de engajamento e crítica político social tão recorrentes no contexto latino-americano, são reflexos de uma constante atmosfera de luta de classe, luta trabalhista, luta independentista, embate pós-colonial, feridas coloniais, e constante implementação, por parte do norte global, daquilo que Said chama de *imperialismo cultural* (1993).

De ascendência peruana, mas nascido em território mexicano, Mario Bellatin é um dos mais célebres escritores latino-americanos da contemporaneidade. Conhecido pela escrita “condensada, sintética, enxuta” (Alós; Felipe, 2016, p. 308), o autor utiliza sua narrativa como uma arma de denúncia e reflexão. Na quarta novela publicada pelo autor, *Salón de Belleza* (1994), o texto traça diversas críticas importantes em relação a diversas ramificações da comunidade *queer*, umas delas, por exemplo, é o trato das travestis:

Tampoco tengo fuerza ya para salir a buscar hombres en las noches. Ni siquiera en verano, cuando no es tan desagradable tener que vestirse y desvestirse en los jardines de las casas cercanas a los puntos de contacto que se establecen en las grandes avenidas. Porque toda la transformación se tiene que hacer en ese lugar y además a escondidas (Bellatin, 1994, p. 15)⁴.

⁴ Também já não tenho forças para sair e buscar homens pelas noites. Sequer no verão, quando não é tão desagradável ter que se vestir e desnudar nos pátios das casa vizinhas aos pontos de contato que se estabelecem nas grandes avenidas. Porque toda a transformação tem que ser feita neste lugar e, além disso, às escondidas (Bellatin, 1994, p. 15, tradução minha).

Mas, com certeza, a mais relevante é a metáfora de doença mortal, cuja qual não recebe nome durante toda a narrativa, permitindo assim uma enorme adaptabilidade ao longo da história, podendo fazer referência a diversas pestes que assolaram a humanidade. Contudo, tendo em vista o contexto histórico de publicação do texto e os elementos apresentados na obra que se referem à comunidade LGBTQ, é tendencioso, porém coerente, imaginar que esta doença é a aids⁵ (que teve uma forte epidemia nos anos 1980, década que precedeu a publicação da novela, em 1994), e também pelo fato de que os doentes são homossexuais masculinos. No princípio dos anos 1980, período da grande epidemia de aids, uma enorme gama de pessoas (quantidade considerável de homossexuais masculinos) foi afetada pelo Sarcoma de Kaposi – em função do vírus – e este tipo raro de câncer ficou então conhecido como “câncer gay” (Cantwell, 2006). Além disso, não nomear a aids e o HIV são estratégias comuns à presença da doença na literatura:

A eclipse: ao longo da narrativa, em nenhum momento a doença que assola os enfermos é descrita, mencionada ou identificada como sendo aids (ou qualquer outra doença específica). Entretanto, cabe ressaltar que a estratégia retórica da *eclipse*, isto é, da não nomeação da doença, é uma constante na literatura de aids (Alós; Felipe, 2016, p. 311).

Bessa (1997) indica a presença da mesma eclipse em outras obras de mesma temática na literatura brasileira; podemos também verificar este tipo de mecanismo na escrita de Caio Fernando Abreu, como no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), sobretudo no conto “Linda, uma história horrível”. A temática da poética queer que lida com a doença é recorrente na América Latina neste período, alguns exemplos são: *No se lo digas a nadie* (BAYLY, 1994) no Peru, *Loco afán: Crónicas del sidario* (LEMEBEL, 1996) no Chile, *Un año sin amor* (PÉREZ, 1998) na Argentina, entre outros tantos títulos como as obras de Herbert

⁵ A doença não é nunca nomeada na novela. Interpreto aqui a metáfora de uma doença que acomete os homossexuais e a comunidade *queer* em comparação com o “câncer gay” que assolou a comunidade LGBT+ (na época GLS) nos anos 1980 e 1990.

Daniel e Caio Fernando Abreu no Brasil. Assim como nas narrativas de HIV e aids, o nome da doença demorou para ser definido, e não foi de imediato que se entendeu o que significava, cientificamente e socialmente, a doença. Foi no final dos anos 1980 que surgiu a definição da doença:

A primeira definição da doença feita pelo Centro de Controle e Prevenção de Doenças (*Centers for Diseases Control and Prevention - CDC*) dos Estados Unidos, enfatizou a sua letalidade, incluindo doenças indicativas de aids com diagnóstico definitivo, pois ainda não se conhecia a etiologia da doença. Eis a definição preliminar de um caso de aids: "...doença, pelo menos moderadamente preditiva de defeito da imunidade celular, ocorrendo em pessoa sem causa conhecida para uma resistência diminuída ao sarcoma de Kaposi (SK) e ao PCP (Pneumocistose). Na mesma definição já aparece o termo "grupo de risco", incluindo os 4H: homossexuais masculinos, hemofílicos, heroinômanos (como representantes dos UDI) e haitianos. Com a visão de uma doença restrita ao então chamado Grupo dos 4H, a adoção de medidas preventivas por parte dos organismos governamentais só ocorreu quando a aids foi caracterizada como uma epidemia (Rossi, 2002, p. 107).

É neste contexto marginal de "grupo de risco" que se desdobra a narrativa de Bellatin. Nessa novela, Bellatin constrói a trama através de uma voz narrativa autodiegética que se ocupa de contar a trajetória pessoal da personagem, mas sem deixar de incluir pequenas lacunas nas quais outros personagens ganham espaço. Contudo, o texto é um constructo definitivamente direcionado à história do narrador autodiegético, pois desde o começo da novela são debatidas as questões do seu negócio (o salão de beleza) e seus relatos sexuais aventureiros noite adentro na cidade latino-americana órfã de nome. É também em função da personagem principal (e narradora) que se desdobra o foco da história: a sua transição em "uma espécie de enfermeira da morte" (Alós; Felipe, 2016, p. 309), atribuição que advém do gesto de transformar o seu salão de beleza em um "Morredouro" ("abatedouro") para homossexuais masculinos que estão sob efeito da preocupante e inominável peste. É no desfecho do texto que ela descobre estar, afinal,

“doente”. As práticas sexuais da narradora, bem como de seus colegas que com ela vivem no salão de beleza, colocam-nos como sujeitos pertencentes a um grupo de risco de contaminação.

Mario Bellatin tem como característica típica a criação de universos próprios que são ajustados através de seus próprios métodos e regras. O material histórico que dá suporte às analogias é comumente aplicado em suas obras (Vaggione, 2009). O espaço de trabalho da protagonista acaba servindo de abrigo para aqueles que são afetados pelos efeitos da doença (cujo nome não é mencionado no texto). A transformação do espaço é também fruto de uma metamorfose que funciona como metáfora no sentido em que o espaço de embelezamento se transforma, pouco a pouco, em um espaço no qual se subentende o horror:

El eje central de la obra es la transformación del salón de belleza dedicado al embellecimiento de los clientes en un Moridero dedicado a la asistencia de enfermos terminales. Esta metamorfosis se acompaña de la transformación de los acuarios, que sirven como decorado para el salón y que se convierten en miniaturas que se asocian con la deformación constante de los cuerpos en tiempos del Moridero (Báder, 2014, p. 207)⁶.

Desta forma, o salão de beleza passa então a ser uma espécie de “acolhida” para os homossexuais que buscam abrigo. Contudo, o “Moridero”, como passa a se chamar o salão de beleza, não é um espaço de confraternização ou clínica de tratamento; é um lugar para morrer. O salão de beleza é um mundo próprio, é uma situação *suis generis* que balança as estruturas do *status quo* do microcosmos *queer* no qual este espaço está circunscrito. De certo modo o ato de “não se tratar” intensifica o drama e a tristeza da trama; contudo, vale

⁶ O eixo central da obra é a transformação do salão de beleza dedicado ao embelezamento dos clientes em um “Moridero” dedicado à assistência de doentes terminais. Esta metamorfose vem acompanhada da transformação dos aquários, que servem como decorativo para o salão e que se convertem em miniaturas que são associadas com a deformação constante dos corpos no momento do “Moridero” (Báder, 2014, p. 207, tradução minha).

lembrar que não existe cura para doença em jogo, e tão pouco tratamento (não é nem necessário um exercício muito extenso para entender o HIV e a aids neste contexto). Mais que um registro de comunidade, o espaço do salão de beleza é uma ação de resistência, a decisão consciente por não procurar médicos é apenas o reflexo daquilo ao que os moradores do “Morridero” já estavam fadados: “De vez en cuando alguna institución se acuerda de nuestra existencia, y nos socorre con algo de dinero. Otros quieren colaborar con medicinas. Pero tengo que volver a recalcar que el salón de belleza no es un hospital ni una clínica, sino sencillamente un Moridero” (Bellatin, 1994, p. 15)⁷.

Entendo, finalmente, a obra de Bellatin dentro da ideia de *estética dos oprimidos* (Foster; Calegari; Martins, 2016). A narrativa que descreve os personagens, que para a protagonista já são praticamente iguais, demonstra o abandono por parte de familiares, amigos, cônjuges e também a internalização da morte e da busca por um refúgio para essa execução que se distancie da vergonha de haver sido acometido pela doença:

Ese muchacho viajaba al exterior con regularidad. Se sabía que tenía un amante con mucho dinero, que cuando cayó enfermo lo abandonó. El muchacho no quiso recurrir a su familia. Inventó un viaje y vino a alojarse al Moridero. Vendió el departamento que poseía y me entregó todo el dinero (Bellatin, 1994, p. 17)⁸.

Neste sentido, a obra é produto de escrita engajada que através de suas metáforas coloca o *queer* no centro de debate. O autor é um contemporâneo que se enquadra, ao menos no que diz respeito à obra aqui debatida, de forma adequada aos indicadores

⁷ De vez em quando alguma instituição se lembra da nossa existência, e nos ajuda com algum dinheiro. Outros querem colaborar com remédios. Mas tenho que reafirmar que o salão de beleza não é um hospital de uma clínica, mas sim apenas um Morredouro (Bellatin, 1994, p. 15, tradução minha).

⁸ Este rapaz viajava para o exterior com frequência. Sabia-se que ele tinha um amante com muito dinheiro, que lhe abandonou assim que o jovem adoeceu. O rapaz não quis recorrer à sua família. Inventou uma viagem e veio acomodar-se no Morredouro. Vendeu o apartamento que possuía e me entregou todo o dinheiro (Bellatin, 1994, p. 17, tradução minha).

apontados na ideia de contemporaneidade de Jameson (2015) e de Agamben (2006-2007). Além disso, parece-me propício entender este livro de Bellatin não só na condição de literatura engajada (nos parâmetros de Sartre), mas também me parece uma obra extremamente pertinente naquilo que diz respeito ao “descrever” (ou ainda, ao “narrar”) o tempo em que se vive, e neste sentido alinhado a ideia de Nina Simone (2015) com a ideia de entender a “sombra de seu tempo” de Agamben (2007-2008). Ao passo que narra os marginalizados e os excluídos, Bellatin singulariza certa identidade *queer* na sua escrita; sincronicamente, universaliza seu texto naquilo que tange a dor, ao sofrimento, e à possibilidade de ser acometido por uma doença da qual não se tem paralelos para cura. Não diagnosticar seus personagens com HIV e aids é um mecanismo recorrente na literatura de doença que lida com a aids; contudo, é também um dispositivo que permite uma maior amplitude de seu texto, permitindo assim uma alteridade de longo alcance. Deste modo, Bellatin aproxima seu texto da ideia de pós-modernidade de Jameson (2015), visto que se utiliza das estéticas da singularidade, contemplando assim o seu nicho contemporâneo, mas ao mesmo tempo possibilita à sua obra alguns vislumbres das condições mais tradicionais do “cânone”, como por exemplo, a universalidade.

© Nicollas Cayann

Referências

- Abreu, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: ABEU, 2009 [2006-2007].
- Aguilar e Silva, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2007.
- Alós, Anselmo Peres; Felipe, Renata Farias de. “Mario Bellatin: agonizando no *Salón de Belleza*”.
<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/304-321>.
- Alós, Anselmo Peres. “Narrativas da sexualidade: pressupostos para uma poética *queer*”.
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2010000300011/17698>.
- Báder, Petra. “La metamorfosis del espacio en *Salón de Belleza*, de Mario Bellatin”.
<https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/51/51>.
- Bayly, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Planeta, 1994
- Bellatin, Mario. *Salón de Belleza*. Lima: Jaime Compodónico Editor, 1994.
- Bessa, M. S. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- Calegari, Lizandro. “O cânone literário e as expressões de minorias: implicações e significações históricas”. Foster, David; Calegari, Lizandro; Martins, Ricardo (Orgs.). *Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.
- Cantwell, Alan. “‘Gay Cancer’ and the man-made origin of AIDS”.
<http://www.rense.com/general71/gaycancer.htm>.
- Correia, Margarita. “Homonímia e polissemia - contributos para a delimitação dos conceitos”.
http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2000-mcorreia-homonimia_polissemia.pdf.

- Coutinho, Eduardo. “Nota à 2ª edição”. CARVALHAL, Tania; COUTINHO, Eduardo. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- Eagleton, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1983].
- Foster, David; Calegari, Lizandro; Martins, Ricardo (Orgs.). *Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.
- Jameson, Frederic. “The aesthetics of singularity”. <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2017/09/Fredric-Jameson-The-Aesthetics-of-Singularity-2015.pdf>.
- Lastres, Helena; Albagli, Sarita. *Informação e globalização na era do conhecimento*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1999.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán: Crónicas del sidario*. Santiago: Lom Ediciones, 1996.
- Pérez, Pablo. *Un año sin amor*. Buenos aires: Perfil, 1998.
- Porto, Ana Paula; Porto, Luana. “Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social”. http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/porto.pdf.
- Rizzatti, Cleonice Lucia. “O que cabe num dicionário: uma questão polissêmica”. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/82136/179184.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Rossi, Lilia. “Guia de prevenção das DST/Aids e cidadania para homossexuais”. <http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/manHSH01.pdf>.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1993].
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard, 1948.
- Vaggione, Alicia. “Literatura/Enfermedad: el cuerpo como deshecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatin”. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6585>.
- Watt, Ian. *A Ascensão do Romance*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

What happened Miss Simone? Direção: Liz Garbus. Produção: Netflix, 2015. 102 min, color.