

TRANSCRIÇÃO LITERÁRIA DE ELVIS E MADONA

Luiz Roberto Lins Almeida*

Resumo: O presente ensaio se debruça sobre o processo de transcrição (Campos, 2011) da obra *Elvis e Madona* (2010). Neste caso, invertendo o procedimento mais comum, a transcrição dá-se do cinema ao livro, obras homônimas. O filme, dirigido por Marcelo Laffitte, com roteiro de Marcelo Laffitte e José Carvalho, foi adaptado a uma versão literária, por Luiz Biajoni. Discute-se as relações entre filme e romance, as “noções de equivalência”, tomando a adaptação literária como uma forma de tradução, de (re) criação artística, examinando o papel da representação poética subjetiva na produção e interpretação da obra de arte e nessa transição de linguagens. Das telas ao romance, a história passa de uma comédia romântica LGBTQIA+ a um romance policial.

Palavras-chave: transcrição, cinema brasileiro, literatura LGBTQIA+, *Elvis e Madona*.

TRANSCREACIÓN LITERARIA DE ELVIS Y MADONA

Resúmen: El presente ensayo se debruza sobre el proceso de transcreación (Campos, 2011) de la obra *Elvis y Madona* (2010). En este caso, invirtiendo el procedimiento más común, la transcripción se da del cinema al libro,

* Aluno de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (PPGEL/UFMS). Trabalho realizado na disciplina de Literatura e Cinema, sob orientação do Prof. Dr. Ramiro Giroldo. Agradecimentos especiais ao escritor Luiz Biajoni, que aceitou responder minhas perguntas por e-mail, bem como ao músico Gabriel Moura, com quem conversei via Whatsapp. O espírito de colaboração, a solicitude e a gentileza com que me trataram precisa ser destacado e agradecido.

obras homónimas. La película, dirigida por Marcelo Laffitte, con guión de Marcelo Laffitte y José Carvalho, fue adaptada a una versión literaria por Luiz Biajoni. Se discuten las relaciones entre la película y la novela, las “nociones de equivalencia”, teniendo la adaptación literaria como una forma de traducción, de re(creación) artística, examinando el rol de la representación poética subjetiva en la producción e interpretación de la obra de arte en esa transición de lenguajes. Del telón a la novela, la historia pasa de una comedia romántica LGBTQIA+ para una novela policial.

Palabras clave: transcreación, cinema brasileño, literatura LGBTQIA+, Elvis y Madona.

Quando fechamos questão sobre nosso
gosto sexual, sobre nossas preferências,
não estamos desconsiderando um
universo inteiro de possibilidades?
Elvis *in* Elvis e Madona, de Luiz Biajoni

*(...) gender is in no way a stable identity
or locus of agency from which various acts
proceed; rather, it is an identity tenuously
constituted in time – an identity instituted
through a stylized repetition of acts.*

Judith Butler

“O livro é melhor do que o filme” e “o filme não é fiel ao livro” são observações que se pretendem críticas, que demonstrariam o conhecimento das duas obras consumidas. Sem embargo, esses comentários desconsideram os processos criativos, características, limitações e possibilidades de cada um dos meios. Isto é, esquecem-se da fórmula sintética de McLuhan “O meio é a mensagem”. Disputam espaço nesse imaginário as “noções de equivalência” e “fidelidade”.

Neste breve ensaio, será abordado o processo de transcrição do filme “Elvis e Madona”, dirigido por Marcelo Laffitte (2010), ao romance homônimo, de autoria de Luiz Biajoni, publicado pela Editora Língua Geral (2010). No caso, há uma inversão do sentido usual em que se dá a transcrição; neste caso, embora o lançamento de filme e livro tenha sido concomitante, o filme precedeu o livro.

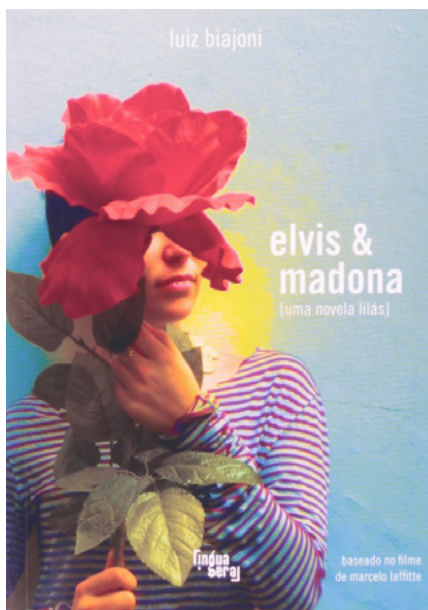


Figura 1 - Capa do filme

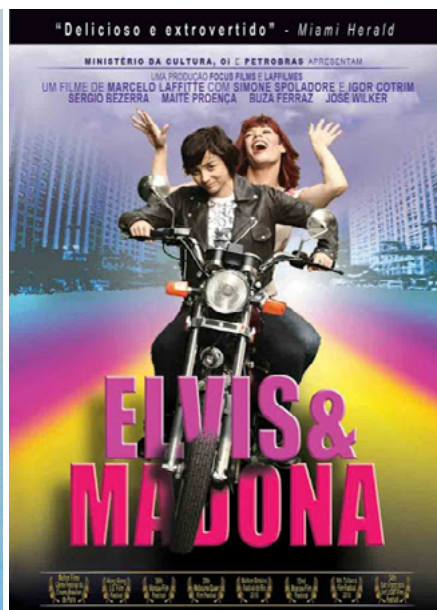


Figura 2 - Capa do Livro de Luiz Biajoni

No entanto, antes de perscrutar os procedimentos adotados pelo escritor, é preciso recorrer a um *flashback*, para apresentação das obras, uma vez que, embora premiadas¹, com a participação

¹ 9ª edição do Prêmio ACIE de Cinema, nas seguintes categorias: Melhor Diretor, Marcelo Laffitte; Melhor Atriz: Simone Spoladore; Melhor Ator: Igor Cotrim; e Júri Popular. Fonte: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-100421/>

de atores consagrados² e com participação de Gilberto Gil na trilha sonora, sua repercussão não chegou a ganhar *status* de *blockbuster*.

Sobre as representações de transexualidade (e questões de gênero) nessas obras há alguns estudos³ e, apesar de esse não ser o foco deste trabalho, cumpre notar que a evolução do debate das questões de gênero nos últimos anos, que, inclusive, popularizaram – se não os estudos, ao menos o nome de – Judith Butler, fazem com que atualmente cause estranheza algumas das referências feitas, bem como as menções **não ao gênero, mas ao sexo dos protagonistas. No entanto, quando do lançamento das obras**, em 2010, imprensa, diretor e escritor diziam que as obras eram sobre a relação amorosa entre uma lésbica e um travesti⁴. **O próprio escritor dá-se conta desse descompasso entre as terminologias do livro original e o contexto atual, por essa razão, na edição comemorativa de dez anos de lançamento, cujo lançamento** foi realizado no dia 22/06/2021, houve adaptações terminológicas, para as quais foi consultada a empresa Mezcla Diversidade, consultoria de comunicação justa⁵.

² Igor Cotrim, Simone Spoladore, Maitê Proença, José Wilker, dentre outros.

³ Á guisa de exemplo: PINHEIRO, Anna Caroline de Moraes. A representação de transexuais e travestis no cinema brasileiro. 2014. 88 f., il. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Numa pesquisa perfunctória, no Google Scholar, os trabalhos existentes sobre as obras abordam apenas a representação da transexualidade, não tratando da adaptação da obra em si.

⁴ <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/09/estreia-comedia-elvis-madona-desmonta-estereotipos-sexuais.html>

⁵ <https://rascunho.com.br/noticias/elvis-madona-de-luiz-biajoni-ganha-edicao-comemorativa/>. “O livro envelheceu bem, mas a linguagem precisou de adaptação. Os movimentos LGBTQIA+ ainda têm muito a conquistar, mas tiveram um grande avanço nos últimos dez anos. Pensamos que algumas coisas talvez pudessem soar como algum ranço, preconceito, com uma terminologia agressiva”, <https://liberal.com.br/cultura/cultura-na-regiao/livro-elvis-madona-do-americanense-luiz-biajoni-ganha-edicao-comemorativa-1540462/>.

O filme trata da história de amor entre dois transgêneros⁶: Madona, nome social adotado por Adailton, e Elvis, nome social adotado por Elvira. Filme e livro começaram a ser gestados em 2008 e saíram conjuntamente em 2010. Como explicado por Laffitte na orelha do livro de Biajoni, bem como pelo próprio escritor na entrevista anexa, era o primeiro longa do diretor, que conheceu o escritor ao baixar um de seus livros, disponível apenas digitalmente à época: “Sexo Anal, uma novela marrom”.

Como se nota, tudo relacionado a essas duas obras nada é óbvio, nada é usual, nada fica dentro dos padrões (em especial da época): um diretor debutando em um longa-metragem, um jornalista do interior de São Paulo até então apenas publicações independentes, tratando de um relacionamento improvável entre dois transgêneros, num tempo em que os movimentos de gênero ainda eram conhecidos pela sigla GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes).

Todo esse conteúdo disruptivo impôs desafios ao escritor para transcriar a obra cinematográfica para as páginas do livro. Cogitou desistir. Reiniciou o livro por 11 vezes. Consciente da liberdade estética da escrita e sem cobranças de cunho mercadológico, pôde também transformar um “drama romântico engraçado” num “romance policial amoroso”.

As observações que aqui podem ser feitas permitem apenas estabelecer as relações entre as obras já concluídas, não se pode, porém, esquecer que o escritor também teve acesso ao roteiro, corte de mais de três horas do filme, bem como ao material extra que os atores tinham para a compreensão da composição das personagens. O acesso a esse acervo permitiu-lhe uma visão ainda mais ampla da obra, abrindo-lhe outras possibilidades.

⁶ Como não é o assunto do ensaio – e excede o escopo deste trabalho –, preferi tratar os personagens como transgêneros, embora ainda nas ações de divulgação da obra por parte da editora Bazar do Tempo, em 2021, ainda conste que se trata da relação entre uma lésbica e uma travesti.

O livro enquadra, portanto, como uma adaptação literária do filme, uma forma de tradução, de (re)criação artística, cuja fidelidade vai além do mero espelhamento e reprodução, uma vez que explora cenários e possibilidades apenas latentes no filme.

A questão da “fusão de horizontes” entre a obra cinematográfica e a obra literária sempre esteve na visada do escritor, que tinha consciência da necessidade de que “suportes diferentes, cada um tem sua característica” (CASTRO, 2011) e que, por isso, demandam soluções diferentes.

No horizonte possível do escritor também estava a liberdade de mudar tudo, pelo caráter, então marginal, do projeto, teve liberdade para não seguir o roteiro *ipsis literis*, podendo desenvolver os personagens e mudar o final, enfim, fazer, em sua obra “como o cinema faz com os livros”. Inclusive, nesse processo de transição de linguagens, das telas ao romance, a história passa de uma comédia romântica LGBTQIA+ a um romance policial.

Embora Luiz Biajoni celebre a independência e a possibilidade de (re)criar a obra sem as limitações orçamentárias, sem necessidade de locação ou de compatibilização de agenda de atores, sem restrições de horário, reconhece também certas limitações, derivadas da própria linguagem imagética do cinema “O jeito que a Simone olha o Igor (ou Elvis olha Madona) diz muito e, no livro, fica difícil contar isso, esse ‘jeito’ – porque é um trabalho de ator” (CASTRO, 2011).

Além disso, o filme conta com elementos extradiegéticos que auxiliam na composição da compreensão da obra. Serão destacados três recursos extradiegéticos do filme que não seriam possíveis de mera trasladação ao livro.

O primeiro deles dá-se nos primeiros segundos do filme, durante os créditos iniciais já se ouvem vozes, dizendo “Silêncio”, “Som”, “Câmera”, e a primeira cena mostra uma claquete indicando a to-

mada que está sendo feita, com o grito de “Ação” e a música a dizer “Let’s go”. É um diálogo com o expectador, como se ali se reiterasse o contrato ficcional, numa quebra momentânea da quarta parede.

Um minuto depois, aparece o segundo elemento extradiegético: o título do filme, no qual aparece o símbolo de “e comercial”, o &, adaptado com os símbolos de sexualidade masculina e feminina, isto é, o espelho de Vênus (♀) e o escudo de Marte (♂).



Figura 3 - Título do filme

A fusão desses símbolos à letra “e” que une Elvis e Madona já dá indícios do conteúdo que será tratado na obra, que abordará a questão da fluidez dos gêneros, a complexidade dessas relações para as quais não se tem (à época menos ainda) um símbolo definido. A escrita do “e”, tal como estilizada na já enuncia e anuncia o tema.

O terceiro recurso extradiegético **não reproduzível no livro é a trilha sonora. Além das músicas, há efeitos sonoros de distorção, como quando no meio de uma refeição em família, a anciã diz algo inapropriado e a música para, como se o disco houvesse arranhado (1h12min).**

Ainda quanto à trilha sonora, há músicas que foram compostas especialmente para o filme, para compor a narrativa. Marcelo Laffitte, no material de *making off*, apontava que “a musicalidade dos personagens, no dia a dia, era muito grande: a Madona queria fazer um show para um teatro de revista. Então as músicas foram importantes, tiveram até funções narrativas dentro da nossa história”⁷.

Algumas **músicas criadas especificamente para o filme, até para, nas palavras do diretor, ter “funções narrativas”, isto é**, extradiegéticas. Dentre elas, há canções assinadas por Victor Biglione, Marcelo Laffitte e Gabriel Moura. No minuto 16, por exemplo, numa cena de salão de beleza, a ação dá-se ao som da música “Força na Peruca” de Gabriel Moura, na voz de Gilberto Gil (Anexo III). A música foi composta especialmente para essa cena e baseada nas expressões utilizadas pela comunidade LGBTQIA+ e a linguagem contém palavras em Iorubá⁸. Aliás, a música “Força na Peruca” foi escrita após o compositor ter acesso ao “copião” do filme, aproveitando-se de termos e expressões que haviam sido usados na própria história (Anexo II).

No processo de transcrição **do filme para o romance**, Biajoni soube valer-se do que Haroldo de Campos chama de isomorfismo, isto é, “original e tradução, autônomos enquanto informação estética, estão ligados por uma relação de isomorfia” (CAMPOS, 2011, p. 16) – diferentes linguagens dentro de um mesmo sistema. O escritor pôde explorar a vida pregressa dos personagens, seja por memórias, seja por *flashbacks*, além das indiscrições que soem ser características do narrador universal, denunciando pensamentos, emoções, desejos.

Se por um lado esses recursos musicais e sonoros auxiliam ao filme, Biajoni “dá o troco”, na escolha da música da primeira apre-

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=seutjYf-67Q>.

⁸ Sobre a questão linguística das gírias da comunidade LGBTQIA+, que inclusive foi cobrada no Enem em 2018, ver <https://super.abril.com.br/cultura/o-que-e-o-pajuba-a-linguagem-criada-pela-comunidade-lgbt/>

sentação de Madona. Enquanto o filme optou por “Alma de Mulher”, música de Victor Biglione e Marcelo Laffitte (min 16), o livro, sem as amaras do pagamento pela execução ou utilização da música, põe a protagonista a cantar *Like a Virgin*, de Madonna (p. 74)⁹. A referência a essa música aumenta o potencial significativo da obra, pois é de autoria da cantora norte americana em que a protagonista se inspira, tanto no nome quanto no visual. Além disso, *Like a Virgin* uma música clássica do repertório da cantora norte americana, ícone do movimento LGBTQIA+. Como o livro tem um perfil mais policial que o filme, a alusão a *Like a Virgin* (1984) também acaba por remeter o leitor à discussão inicial de *Reservoir Dogs* (1992), considerado o filme de estreia de Quentin Tarantino.

Mas essas não são as únicas intervenções de Biajoni para a composição de um livro fiel ao filme. Fiel no sentido que Haroldo de Campos dá à tradução, ao dizer que “a operação tradutora deve ser ‘estranhante’, ao invés de acomodatória, naturalizadora, neutra. Tradução quer dizer transmutação” (CAMPOS, 2011, p. 28). “Traduzir, então, seria também um comentário crítico ao texto original e, nesse sentido, aproximar-se-ia de um ato de leitura” (Camarneiro, 2017, p. 135). Nesse sentido “a novela lilás” nada tem de neutra, de natural: é toda exploração de possibilidades, tanto as do escritor quanto as que tiveram de ser abandonadas pelo filme.

Já de entrada, antes do prólogo, vaticina o autor “Dizem que tudo o que acontece no mundo, acontece primeiro em Copacana”, essa cosmologia impressa por Luiz Biajoni ao livro, é retirada de uma fala aparentemente despretensiosa lançada quase no meio do filme (40min), por um personagem coadjuvante, Clark¹⁰, o diretor do jornal

⁹ “[...] Madona entendeu que as asas de uma delas pertenciam à própria Elvis. Era a sua menina-anjo. Ao vê-la, quase esqueceu a letra da música. - *Like a virgiiiiiiiiin, touched for the very first time, like a viiiiirgin, with your heartbeat next to miiiiine...*”

¹⁰ Biajoni, jornalista, evita a referência um tanto óbvia a Clark Kent, e nomeia o

para quem Elvis entrega as fotos que causam a reviravolta na trama. A fala no filme é mais casual, assim “tem um amigo meu que diz que tudo que acontece no mundo, acontece antes em Copacabana”.

Biajoni relata que o roteiro do filme previa um tiroteio num teatro lotado e que isso não teria sido possível por questões orçamentárias, tendo sido realizado num teatro esvaziado (Anexo I). Em sua atividade transcritiva, o escritor ousa e dobra a aposta: em lugar de uma cena interna, dentro de um teatro, faz uma tomada externa, um tiroteio ao ar livre, com carro sendo alvejado, perseguição, derramamento de sangue. No texto escrito, o custo de uma cena interna ou externa é o mesmo; o gasto para a representação cinematográfica não limitou a obra escrita.

No prólogo e nas primeiras vinte páginas do livro, há uma caracterização de Madona, sua história é apresentada, suas escolhas. Tudo o que, no cinema, fica reduzido à imagem da transgênero Madona é **esquadrinhado pelo escritor, que consegue dar uma terceira dimensão à protagonista, demonstrando a complexidade da pessoa cuja história é contada.** A infância, o abandono, a carência afetiva, o preconceito, a fuga, as sevícias sexuais a que fora submetida, a exploração sexual, a busca pela aceitação.

Aliás, o livro consegue explorar melhor todos os personagens, ao contar as histórias pregressas (*backstory*) de Elvis, Madona, João Tripé e até mesmo de Pachecão, personagem representado por José Wilker que somente aparece no final do filme. João Tripé e Pachecão ganham, no livro, mais profundidade, justamente porque o gênero policial demanda uma visão mais enfocada na dicotomia policial-criminoso, e a “pegada” do escritor também é ligada à temática da violência. Personagens de menor participação no livro ganham

responsável pela Redação do jornal com algo mais crível e mais brasileiro: Varley. Se perde (se é que perde) na referência à cultura pop, ganha – e muito – no quesito brasilidade.

nomes que ajudam a compor a cena estética do mundo do crime organizado no Rio de Janeiro. O chefão do tráfico é Cride, Doutor Lobo, o delegado corrupto, Zé Clarinho¹¹, um traficante adversário que precisa ser eliminado.

Assim, o livro deixa de lado as *gags*¹², que dão suavidade à história romântica, **que foram usadas com cuidado pelo diretor como estratégia para que o espectador se abra-se para receber a mensagem séria. O filme busca, como bem sintetizado por Simone Spoladore no *making off*¹³, deixar o estigma que até então tinham os filmes sobre travestis, que retratavam uma cultura *underground*.**

Biajoni, ao contrário, opta por explorar esse lado B, essa possibilidade de explorar o mundo *underground* do mundo da exploração sexual, do crime, da marginalidade, da desconfiança do *status quo*, do receio da polícia, da violência, do tráfico de drogas. Nesse sentido, o roubo perpetrado por João Tripé contra Madona, no filme, tem aspectos de violência doméstica, da exploração por um *ocó* (homem) de uma *boneca* (travesti). No livro, por sua vez, esse aspecto é ampliado, incrustado nas teias do crime organizado, que conta com a impunidade e com a corrupção para prosperar. Ou seja, o livro acaba por escolher uma origem genética que se embriaga na literatura *noir*, remetendo a traços da tradição de um Raymond Chandler, por exemplo.

¹¹ No Brasil, há diversos criminosos famosos com nomes no diminutivo: Fernandinho Beira-Mar, Marcelinho VP, Pedrinho Matador. Além de outros apelidos que suavizam o caráter criminoso, como, por exemplo, Gordo, apelido de um figurante do livro. Esse fenômeno da suavização de apelidos já foi registrado em matérias jornalísticas de 1994: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/23/cotidiano/14.html> e <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/23/cotidiano/15.html>.

¹² “Palavra retomada sem modificações do inglês, em que designa uma história engraçada, uma parte de diálogo improvisado por um ator, antes de ganhar, por volta de 1920, seu sentido cinematográfico”. Aumont, Jacques. Dicionário teórico e crítico de cinema / Jacques Aumont, Michel Marie; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. - Campinas, SP: Papyrus, 2003.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=oCsz5Cw6a4Y>.

Em relação à linguagem utilizada pelos personagens no filme, as do livro **são mais diretas, eventualmente pontuadas por um “darling”, “ma chérie”, “honey”**. No filme, além dessas expressões para denotar uma certa afetação, se fazem presentes, como, por exemplo, quando Madona conta a Elvis que foi roubada, dizendo que “Ele levou todo meu *acue*” (8m30s), termo do pajubá, dialeto utilizado pela comunidade LGBTQIA+ para significar “dinheiro”. O livro optou por uma solução mais direta, mais simples e, portanto, mais universal “– Eu... eu fui roubada...” O vocabulário da Madona, de Laffitte, ainda demonstra uma religiosidade de matriz africana não explorada por Biajoni. Por duas vezes, a protagonista ameaça a João Tripé dizendo-lhe que iria oferecer “um galo preto para Exu” (6m e 51m) e, noutro momento, diz “Ah, minha lansã, por que que a gente não usou camisinha?” (1h3min).

A intertextualidade está bastante presente no livro, literalmente da capa à última página, não só em seu aspecto mais superficial, pelo diálogo com o filme adaptado, mas pela plêiade de referências que constam na obra. **Já na capa, consta, no campo inferior direito, “baseado no filme de Marcelo Laffitte”**. Também na evocação clara do título, que remete aos artistas norte-americanos, bem como nas referências musicais, como já mencionado. No livro, há um momento em que Elvis leva a Madona um livro de Jean Genet, *Nossa Senhora das Flores*, deixando uma página marcada para a leitura. No pós-épílogo, a página marcada de *Nossa Senhora das Flores* é apresentada. Intertextualidade de capa a capa.¹⁴

Na cultura pop, costumam ser chamados de *easter eggs* os segredos, as pistas, as dicas colocadas num filme ou série que remetam a outros filmes ou outros produtos culturais em geral. **É um nome específico dado à intertextualidade**. Em seu processo de criar sobre a obra de Laffitte, Biajoni também inseriu *easter eggs*, pistas para suas outras obras.

¹⁴ A edição comemorativa, com direito a *audiobook* foi lançada em 22/06/2021.

Já na primeira linha do prólogo aparece a frase “ – Madonna, eu vou operar!”. O diálogo inicial do prólogo de “Elvis e Madonna” é um eco do diálogo inicial de “Buceta: uma novela cor-de-rosa” (BIAJONI, 2013). Aliás, o final do diálogo de “Elvis e Madonna” já enuncia o título da obra a que se refere:

Elvis e Madonna: uma novela lilás	Buceta: uma novela cor-de-rosa
– Madonna, eu vou operar.	– Gato, eu vou operar.
– ...	– ...
– É, eu já decidi! Vou pra São Paulo, botar buceta.	– É, eu já decidi! Vou operar.

Nesse diálogo inicial do livro ainda parece haver uma referência ao filme “Todo sobre mi madre” (1999), de Pedro Almodóvar, pois Madonna não quer se operar pois, “como é que ia fazer com os clientes que gostavam de ser entubados?” Fala semelhante tem a personagem transgênero La Agrado no filme espanhol, ao dizer que “*Las operadas no tienen trabajo. A los clientes les gustan las neumáticas y bien dotadas*”.

No primeiro capítulo, Biajoni dobra a aposta e, novamente, faz uma referência a outro de seus livros: “Sexo Anal: uma novela marrom” (2013). O capítulo começa com uma sentença impossível de passar despercebida “O amor é um pau no meu cu”, frase que encerra o livro “Sexo Anal” (BIAJONI, 2013).

É possível conjecturar que essas referências tenham sido forma de remeter à gênese da relação entre diretor e escritor, que se conheceram pelo interesse do primeiro na obra do segundo. Então essa transcrição talvez seja uma forma de que ambos se reconhecessem na obra, ou talvez de demonstrar que os livros anteriores de Biajoni já preexistissem em Laffitte, pois, como disse Jorge Luis Borges: “*Cuando leemos un buen poema pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo; que ese poema preexistia em nosotros*” (BORGES, 2005, p. 281).

Referências

- BIAJONI, Luiz. *A Comédia Mundana*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2013.
- BIAJONI, Luiz. *Elvis & Madona* [uma novela lilás]. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. v. 3.
- CAMARNEIRO, Fábio. O Cinema do Cinema: Julio Bressane, tradução e invenção. In: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAUJO, Denize Correa. *Revisitar a teoria do cinema - Teoria dos cineastas*. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2017. v. 3.
- CAMPOS, Haroldo. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CASTRO, Alex. Biajoni, autor de Sexo Anal, Buceta e Boquete, lança livro sobre amor entre uma lésbica e um travesti. *Papo de Homem*, São Paulo, 02 de out. de 2011. Disponível em: <https://papodehomem.com.br/biajoni-autor-de-sexo-anal-buceta-e-boquete-lanca-livro-sobre-amor-entre-uma-lesbica-e-um-travesti/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

ANEXO I – ENTREVISTA POR E-MAIL COM LUIZ BIAJONI

1. Me lembro de quando você foi contratado para escrever o livro. Você chegou a comentar sobre isso no blog da época e que não mais está disponível. Embora isso conste na orelha do livro, na versão de Marcelo Laffitte, gostaria de ouvir um pouco sobre como foi esse contato. Se não me engano, você já escrito tinha Virgínia Berlim e Sexo Anal, livros que eram veiculados apenas em formato digital. Como foi o contato com o diretor? Como foi o desafio? Como isso influenciou sua carreira?

O Marcelo Laffitte tinha baixado e lido Sexo Anal e me mandou um e-mail e começamos a conversar. Ele estava desanimado com a falta de dinheiro para terminar o filme Elvis & Madona. Ele tinha pensado em convidar um escritor para romancear o argumento e roteiro, na

verdade tinha até falado com dois escritores já. Cariocas, naturalmente. Acho que ele pensou em mim como um parceiro para um projeto futuro, talvez adaptar *Sexo Anal*. Mas acabamos desenvolvendo uma amizade e ele meio que me desafiou a escrever. Pensei: vamos ver. Penei para achar o tom que o livro pediu, comecei o livro onze vezes, até que apanhei um avião e fui lá dizer pro Marcelo que não ia rolar. Quando queria, Marcelo sabia convencer – me levou prum boteco, enchemos a cara, ele falou que era melhor escrever livro do que fazer filme, já que livro não dependia de orçamento. Aí me deu um estalo: eu podia mudar a porra toda, não precisava seguir o roteiro *ipsis literis*, podia viajar com aqueles personagens e, de repente, até mudar o final – que é como o cinema faz com os livros. Ele disse que sim, eu podia fazer o que quisesse, foda-se. Hahaha. E aí consegui definir o que fazer com os personagens, com a história. Combinamos que enquanto eu escrevia ele ia falar com alguns amigos do meio literário para ver se alguma editora se interessaria pelo projeto e terminar o filme. Foram quase dois anos para ele terminar e eu escrever e livro e filme ficarem prontos, em 2010. A editora Língua Geral, que gozava de prestígio na época, quis dar uma olhada no livro e gostou do material. Assim, os dois foram lançados juntos e fizemos um tour pelo Brasil mostrando o livro e o filme. Isso influenciou minha carreira por me colocar em contato com uma editora séria e bacana, que acabou lançando meu projeto mais ambicioso, *A COMÉDIA MUNDANA*, um calhamaço de 600 páginas com sexo e sangue, reunindo minhas três novelas policiais sacanas, e, depois, meu *A VIAGEM DE JAMES AMARO* que, infelizmente, creio ter sido o último livro publicado pela editora, que ainda existe mas está inativa desde 2016.

2. *Como se deu o processo de transcrição do filme para a literatura? Se não me engana a memória, você propositadamente fez “alterações” na história do filme para caber no enredo de sua história. Foi isso? Como isso foi feito?*

No roteiro e no projeto do filme haviam algumas indicações, que não acabaram na tela, como o fato de Madona vir de Marechal Hermes ou de Elvis ser de uma cidade do interior de Minas ou de João Tripé ter estado fora de ação por um tempo ou de Pachecão ser um policial pegador, etc... São coisas que servem para ajudar os atores a compor o personagem ou estão em uma linha ou outra do roteiro que acaba cortada na edição, coisas que caem foram por causa do tempo de duração do filme, etc... e no livro eu podia lidar com elas, podia expandir a história, podia fazer *flashbacks*, no livro não preciso orçamento para botar um personagem em Marechal Hermes ou em Poços de Caldas nos anos 1980... O final do filme também previa um tiroteio em um teatro lotado, coisa que não tinha orçamento para ser executada – então, eu disse: vou fazer um tiroteio final, mas vou colocar essa porra no coração de Copacabana. E pensei em fazer um final um tanto mais apoteótico, copiando e satirizando os filmes românticos. Conforme fui escrevendo o livro e ficando mais afinado com o cenário, os personagens, a coisa fluiu melhor e comecei a criar como costumo fazer... na segunda ou terceira reescrita, já dominava o tom do livro e aí foi até rápido.

3. As alterações na fala e na religiosidade da personagem Madona - do filme para o livro - obedeceram qual lógica?

Não sei bem sobre o que vc fala aqui, mas no roteiro sempre está escrito algo que o ator adapta para o jeito do seu personagem. E, no caso, eu adaptei para o jeito que eu achava que meu personagem devia falar. Tentei manter o que fosse possível, mas algumas situações não cabiam em meu enredo, percebi. Marcelo fala isso na orelha do livro.

4. Quanto à vida pregressa das personagens, que não aparece no filme, foi criação sua? ou já estava no corte de 3 horas a que você teve acesso? ou nalgum material fornecido por Marcelo Laffitte?

Respondi acima... umas coisas estavam, outras, não. Criei mais com Pacheco e João Tripé, mas tive que imaginar situações com Elvis & Madona também, claro.

5. Em regra, a escrita é mais solitária do que a prática do cinema. No seu caso, no entanto, parece que seu trabalho foi mais colaborativo, além do argumento fornecido pelo filme, você teve outros colaboradores? Se sim, como foi essa colaboração?

Não tive colaboração na escrita do livro, só acesso ao roteiro, ao projeto do filme e ao corte de quase 3 horas. Todo o resto, criei sozinho – Marcelo foi ler o livro só quando ele estava indo para a gráfica e não fez nenhuma alteração.

6. O projeto gráfico do livro demonstra uma preocupação estética refletida na capa, na tipografia, na escolha da cor da folha, na presença de folhas pretas. Você teve participação nisso?

Não, o projeto gráfico foi todo de Rico Lins, que demorou para acertar o tom, assim como eu demorei para acertar o tom da escrita. Ele fez dois projetos gráficos dos quais não gostamos, até acertar nesse que foi usado.

7. Na época em que você escreveu o livro, as questões de gênero não estavam tão em voga. A questão LGBTQIA+ tinha outro nome. Como você vê isso hoje? No seu livro, por exemplo, tenho a impressão de que existe uma marcação linguística que sempre indica que Elvis é do gênero feminino. No entanto, Madona é sempre feminina, exceto quando Adailton. Isso foi proposital? Você manteria isso hoje?

Quando começamos a falar sobre o livro, o movimento era chamado de GLS. Travesti era tratado com o artigo masculino: o travesti. A edi-

ção original tinha muita coisa que seria escrita de maneira diferente hoje, por isso estamos lançando uma edição de 10 anos com adaptação da terminologia LGBT para os dias atuais. Tá saindo pelo Bazar do Tempo e como audiobook pela Storytel – já está em pré-venda.

8. Você transformou uma comédia romântica em um livro policial. Como foi isso? Foi uma necessidade? Foi uma vingança?

Hahahaha não, foi completamente sem intenção. Minha pegada é mais da violência e as coisas se encaminharam meio que naturalmente. O filme do Marcelo é engraçado, tem *gags*, não saberia como escrever com graça. Então fiz a minha lição de casa pensando a mão na trama policial. Acho que deu super certo, pois apesar de livro e filme contarem basicamente a mesma história, o filme é um drama romântico engraçado e o livro é um policial de amor.

9. Já ouvi você dizer em entrevistas que sua literatura é pornográfica. Em que sentido você diz que sua escrita é pornográfica?

Hoje diria que uma parte pode ser considerada pornográfica, já que traduzo as cenas de sexo graficamente, a ponto de o leitor visualizar a coisa toda. Não é soft pornô, não é erotismo, pois não é o ato sublimado ou com metáforas ou meias palavras – é a coisa ali mesmo, gráfica. Pornô-gráfica. Marcelo gostou disso em Sexo Anal, queria começar um filme como eu começo Sexo Anal, com uma cena de sexo abertamente impactante pois, depois disso, tudo praticamente está posto sobre o que vem na sequência. Muito tempo depois me dei conta que talvez um filme tenha me inspirado com o início de Sexo Anal – Crash, do Cronenberg, que começa não com uma, mas com 3 cenas de sexo – então a gente dá um pulo na cadeira e fala: caralho, estou bem acordado agora para ver o que vem na sequência, me mostre. Ou isso, ou abandona o livro. Ou isso, ou saia do cinema.

Mas depois, com meus outros livros, vi que o que tinha para dizer diretamente sobre sexo e suas implicações sociais, já estava em meus livros e parti para outros movimentos – que também têm sexo, mas que não fluem a partir do sexo.

10. Se quiser falar mais alguma coisa sobre esse trabalho, sou todo ouvidos. Pode perguntar o que quiser que sou todo dedos para responder.

ANEXO II – Entrevista por Whatsapp com Gabriel Moura

Gabriel, boa tarde.

O sr. me passou seu número ontem por insta.

Eu lhe fiz algumas perguntas sobre sobre a trilha sonora de Elvis e Madona, filme de 2010, do Marcelo Laffitte.

Desculpe-me pela ousadia e pela ignorância, mas vai lá!

Escutei a música “Força na Peruca”, que está na trilha sonora de Elvis & Madona. Fui atrás da letra e não a encontrei 😊

Estou fazendo um trabalho de mestrado sobre o filme, será que vc poderia me responder umas duas perguntinhas sobre a música?

A música foi composta para o filme? Qual o processo de pesquisa para essa composição?

Vejo que na sua obra vc se vale de expressões indígenas, inclusive iorubá (africano). Como se deu esse seu interesse? Você chegou nessas opções linguísticas pela temática LGBTQIA+, ou é uma opção estética, dada a influência das línguas indígenas no português?

Oi Lins. Eu sou do bairro do Lins. Lins de Vasconcelos. Essa canção foi composta especialmente para o filme, logicamente sobre a temática LGBTQIA+ e a linguagem sim contém palavras em Yorubá e é inspirada no próprio modo de falar dos travestis. Aquendar, Aqué, Ocó, Ebó. Não houve pesquisa. Eu assisti ao “copião” do filme onde já existia a cena do salão de cabeleireiro e a expressão “Força Na Peruca” vem do próprio filme. O diretor Marcelo Laffite faleceu em 2019. O Gilberto Gil topou cantar com toda aquela generosidade que lhe é peculiar.

ANEXO III – Música *Força Na Peruca*, de Gabriel Moura

Vamos levantar a pipa
Dar um tapa
Simbora nessa

Dar uma geral na laje
Uma valorizada
aí nessa cabeça

Vamos lá, meninas
Força na Peruca
Manicure, Pedicure, Secador

Toalhas quentes, cafezinho
Bate -papo e revista de fofoca
(E que fofoca!)

Pra sacudir o Ebó
Para atrair o Ocó
Aquendar porque tristeza é UÓ