



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Roberto Gonçalves Ramalho

Gêneros múltiplos: binarismos *versus* pluralismo em *Stone Butch Blues* e *Stella Manhattan*

Rio de Janeiro
2014

Roberto Gonçalves Ramalho

**Gêneros múltiplos: binarismos *versus* pluralismo em *Stone Butch Blues* e
*Stella Manhattan***



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof^a. Dra. Eliane Borges Berutti

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

R165 Ramalho, Roberto Gonçalves.
Gêneros múltiplos: binarismos versus pluralismo em Stone
butch blues e Stella Manhattan / Roberto Gonçalves Ramalho.
– 2014.
155 f.

Orientadora: Eliane Borges Berutti.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura comparada – Americana e brasileira – Teses.
2. Literatura comparada – Brasileira e americana – Teses. 3.
Identidade de gênero na literatura – Teses. 4. Literatura -
História e crítica - Teoria, etc – Teses. 5. Feinberg, Leslie,
1949-2014 – Crítica e interpretação – Teses. 6. Feinberg, Leslie,
1949-2014. Stone butch blues – Teses. 7. Santiago, Silviano,
1936- – Crítica e interpretação - Teses. 8. Santiago, Silviano,
1936-. Stella Manhattan – Teses I. Berutti, Eliane Borges. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.
III. Título.

CDU 82.091

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Roberto Gonçalves Ramalho

**Gêneros múltiplos: binarismos *versus* pluralismo em *Stone Butch Blues* e
*Stella Manhattan***

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 9 de dezembro de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Eliane Borges Berutti (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Jorge Luis Pinto Rodrigues
Departamento de Artes - IFRJ

Prof. Dr. Mauricio de Bragança
Instituto de Arte e Comunicação Social - UFF

Prof^a. Dra. Fernanda Teixeira de Medeiros
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Maria Conceição Monteiro
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Àquela parcela, dentro de mim, que, não raras as ocasiões, durante muitos anos, tentou me convencer de que eu não era bom o bastante.

À memória de meu pai, Roberto Cece Ramalho. Cada conversa negligenciada ou palavra não dita contribuiu para a constatação de que o amor deve ser vivido hoje, sendo traduzido em palavras e gestos a cada oportunidade.

AGRADECIMENTOS

Às pessoas cujos nomes constam nesta página, devo mais do que o reconhecimento pelo apoio que me foi dado ao longo do tempo dedicado à elaboração desta tese. Sua contribuição data de épocas anteriores, etapas cruciais para o meu percurso rumo ao presente estágio de minha vida. Cada qual a seu modo, estes amigos e conselheiros fizeram de mim o que sou hoje.

À professora e orientadora Eliane Borges Berutti agradeço pelos ensinamentos e liderança segura desde a graduação e, em especial, durante os anos de mestrado e doutorado. Seu conhecimento e experiência foram como um farol em meio a um mar revolto de ideias e empolgação.

A todos os professores de Literatura da UERJ, registro minha eterna gratidão pelo trabalho dedicado e apaixonado, que cultivou e só fez crescer em mim o amor pelas Letras.

À Carolina Vicentini, colega de graduação e amiga para toda a vida, que, sequer por um instante, duvidou da minha capacidade e pendor para este campo de estudos. Tanto seus incentivos como reprimendas pelos momentos em que minha autoconfiança fraquejou mantiveram-me focado e no caminho que me trouxe até este ponto.

À Leidecleia Cardoso Gonçalves Ramalho, minha mãe, por ter estudado comigo enquanto pôde, me educado até quando foi preciso e me incentivado a prosseguir sozinho quando chegada a hora. Pela força e coragem que reuniu para mim durante os últimos estágios da enfermidade do meu pai, que coincidiu com o primeiro ano de doutorado: saber que não estava sozinho foi crucial para que me mantivesse firme e produzindo mesmo durante as horas mais angustiantes e desesperadoras.

Ao Davi Melo, pelos dez anos de companheirismo e cumplicidade, pelo apoio incondicional e resoluto, e o orgulho incontestável e declarado por cada pequeno avanço. Sua mão firme me proporcionou suporte e incentivo cada vez que caminhei pela sombria selva da insegurança, para tornar a congratular-me sempre que retornava ao vale da autoestima.

RESUMO

RAMALHO, Roberto Gonçalves. *Gêneros múltiplos: binarismos versus pluralismo em Stone Butch Blues e Stella Manhattan*. 2014. 155 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Gêneros múltiplos: binarismos *versus* pluralismo em *Stone Butch Blues* e *Stella Manhattan* almeja discutir a arbitrariedade do sistema de sexo e gênero da sociedade ocidental contemporânea, que categoriza e fixa o sexo biológico dos indivíduos em duas exclusivas expressões de gênero possíveis: homem/masculino x mulher/feminino. Casos em que a referida consonância entre sexo e gênero não ocorre são tratados como aberrações passíveis de punições físicas e morais. O *corpus* literário desta tese é formado por romances da literatura norte-americana (*Stone Butch Blues*, de Leslie Feinberg) e brasileira (*Stella Manhattan*, de Silviano Santiago). A introdução discorre brevemente acerca da história e da teoria do romance, objeto principal deste estudo, posta em prática por renomados romancistas. O segundo capítulo ocupa-se de questões teóricas sobre sexo e gênero, importantes para o embasamento da discussão literária, além da trama e fortuna crítica sobre *Stone Butch Blues*, incluindo uma análise do autor deste trabalho sobre o referido romance. O terceiro capítulo discute outras questões teóricas, desta vez sobre teoria da Literatura e de gênero, além de apresentar a fortuna crítica de *Stella Manhattan*, culminando também com uma análise crítica do autor desta tese sobre o romance brasileiro. Ao final da pesquisa, objetiva-se demonstrar que o binário de gênero socialmente imposto precisa, em realidade, ceder espaço a um sistema plural e fluido, no qual a biologia perde seu papel determinante na masculinidade ou feminilidade do indivíduo.

Palavras-chave: Expressão de Gênero. Transgressores de Gênero. Pluralidade de Gênero.

ABSTRACT

RAMALHO, Roberto Gonçalves. *Multiple genders: binarisms versus pluralism in Stone Butch Blues and Stella Manhattan*. 2014. 155 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Multiple genders: binarisms versus pluralism in Stone Butch Blues and Stella Manhattan aims to discuss the arbitrariness of the sex/gender system in western contemporary society, which both categorizes and solidifies the biological sex of people in two exclusive possible gender expressions: male/masculine x female/feminine. Cases in which the aforementioned consonance fails to be met are treated as aberrations, liable to both physical and moral punishment and abuse. The literary *corpus* of this dissertation is formed by an American novel (*Stone Butch Blues*, by Leslie Feinberg), and a Brazilian one (*Stella Manhattan*, by Silviano Santiago). The introduction herein briefly discusses history and theory of the novel, the main focus of this study, in addition to its theory put into practice by renowned novelists. The second chapter deals with theoretical matters concerning sex and gender, important issues on which to base the literary discussion, as well as the plot and critical articles on the American novel, including an analysis of the author of this work on the novel. The third chapter discusses other theoretical issues, this time about the theory of Literature and further gender theory, besides presenting critical articles on the Brazilian novel and the critical view of the author of this dissertation on the novel. At the end of the research, I aim to demonstrate that the socially imposed sex/gender binary has to, as a matter of fact, make room for a plural, fluid system, one in which biology loses its decisive role in the individual's masculinity or femininity.

Keywords: Gender Expression. Gender Transgressors. Gender Plurality.

SUMÁRIO

	ROMANCE: HISTÓRIA, TEORIA E PRÁTICA	9
1	QUESTIONANDO O BINÁRIO DE GÊNERO: A SUBVERSÃO DE LEIS EM <i>STONE BUTCH BLUES</i>	23
1.1	Apresentando o enredo e sua protagonista	23
1.2	Aparando as arestas conceituais	28
1.2.1	<u>Leslie Feinberg: a relação sexo/gênero e seus transgressores</u>	28
1.2.2	<u>Eliane Berutti e J. Jack Halberstam: <i>butch</i> e <i>stone butch</i></u>	32
1.2.3	<u>Kate Bornstein: um questionamento do gênero</u>	37
1.2.4	<u>Julia Kristeva: o gênero abjeto</u>	41
1.3	<i>Queering Stone Butch Blues</i>	45
1.3.1	<u>Jay Prosser: a consolidação <i>transgender</i></u>	46
1.3.2	<u>Elyssa Warkentin, Carla Silva e Janine Fontenla: questões de identidade</u>	55
1.3.3	<u>Roberto Ramalho: o corpo entre os gêneros</u>	68
2	PLURALIZANDO O BINÁRIO DE GÊNERO: FLUIDEZ E ENTRELUGAR EM <i>STELLA MANHATTAN</i>	84
2.1	Apresentando o enredo e suas personagens	84
2.2	Aparando (outras) arestas conceituais	89
2.2.1	<u>Jamake Highwater: os muros da alteridade e transgressão</u>	89
2.2.2	<u>Michel Foucault: sexualidade e transgressão</u>	94
2.2.3	<u>Homi K. Bhabha: os entrelugares e o novo</u>	99
2.2.4	<u>Silviano Santiago: o entrelugar e a teoria literária latino-americana</u>	103
2.3	<i>Transgendering Stella Manhattan</i>	107

2.3.1	<u>Josane Barbosa e Carlos Galvão: a dobradiça e a duplicidade</u>	108
2.3.2	<u>Bobby Chamberlain, Carlos Lima e Eliane Berutti: espetáculo, dissidência e transgênerismo</u>	116
2.3.3	<u>Roberto Ramalho: o entrelugar dos transgressores de gênero</u>	128
	PLURALIDADE E FLUIDEZ DE GÊNERO	143
	REFERÊNCIAS	152

ROMANCE: HISTÓRIA, TEORIA E PRÁTICA

Alguns consumados romancistas costumam perder-se de tal modo que devem com frequência levar lágrimas aos olhos das pessoas que tomam a sério sua ficção.
Henry James.

A presente tese dispõe-se a estudar personagens literárias cuja expressão de gênero (masculino ou feminino) está em dissonância com seu sexo de nascença (homem ou mulher). Nesta análise, meu ponto de partida reside em dois romances da literatura contemporânea, ambos publicados no final do século XX: o primeiro, norte-americano, *Stone Butch Blues* (1993), de autoria de Leslie Feinberg; o segundo, brasileiro, *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago. Objetivando compreender como o indivíduo cuja expressão de gênero destoa de seu sexo biológico é representado nessas obras literárias, lanço mão dos referidos romances em uma análise comparativa perpassada por aspectos sociais, históricos e filosóficos. Tenciono analisar a vida das protagonistas, as agruras e complicações por elas enfrentadas em razão de sua expressão de gênero transgressora, com vistas para a possibilidade de vislumbrar uma sociedade onde os mecanismos socioculturais que condicionam as relações entre sexo e gênero a um binário, a saber, homem/masculino e mulher/feminino, percam sua condição limitante e arriscada e assumam a pluralidade que demonstram na prática.

A fim de diversificar o perfil deste capítulo introdutório, que por vezes discorre acerca da vida e obra dos autores a serem estudados, opto por concentrar meus esforços em uma breve genealogia do gênero literário com o qual trabalharei. O objetivo desta introdução será, portanto, o de apresentar, de modo sucinto, um histórico do romance enquanto gênero narrativo. Para fins de organização, subdivisões serão feitas: a origem do termo e resumo do processo evolutivo que nos conduziu ao romance, conforme o conhecemos hoje, compreenderá a parcela histórica deste apanhado; na sequência, apresentarei as primeiras impressões sobre sua teoria (antes mesmo que seu arcabouço teórico fosse compilado) e, finalmente, as considerações de três renomados romancistas sobre seus processos criativos, para que haja uma visão resumida do gênero por eles posto em prática.

Deste modo, a primeira parte desta introdução cobrirá sucintamente o desenvolvimento do cenário literário até o surgimento do romance enquanto gênero.

A fim de justificar a densidade das informações apresentadas neste subitem, cabe ressaltar que o objetivo desta tese não é o de discorrer acerca da história do romance. Na sequência, aponto para uma das primeiras considerações sobre o romance, feita por Pierre-Daniel Huet ainda no século XVII, antes que a própria conceituação clássica do termo se estabelecesse. Em uma última instância, o presente capítulo dedicará espaço para as contribuições de Honoré de Balzac, Gustave Flaubert e Henry James a respeito da teoria do romance.

Dos primórdios à modernidade: breve levantamento da história do romance

A etimologia do vocábulo “romance” aponta para uma origem latina: o advérbio *romanice*, cuja tradução é “romanicamente”. Para fins práticos, a expressão *romanice loqui*, por exemplo, significaria “falar em romano/romanicamente” – uma modalidade de latim dialetal. De modo correlato, *latine loqui* equivaleria à expressão “falar em latim/latinamente”, enquanto que *barbarice loqui* poderia ser traduzido como “falar em bárbaro”, as línguas não latinas dos povos que conquistaram o Império Romano. Originalmente, *romanice* referia-se a qualquer texto ou discurso no idioma em questão. Ao longo dos tempos, a evolução linguística garantiu que o termo *romanice*, proparoxítono, perdesse a vogal fraca, tornando-se *romance* em sua acepção medieval (informação verbal)¹.

O sentido moderno do termo referente ao gênero narrativo tem suas raízes no fato de que, na literatura medieval da Europa ocidental, os contos populares em particular costumavam ser escritos no idioma a que o termo “romance” remete. Por conseguinte, origina-se a nova acepção do vocábulo. É importante ressaltar, contudo, que o romance dito clássico, romântico-realista, começa a enraizar-se apenas no século dezenove, ainda que seu modelo se tenha pré-figurado em casos pontuais ao longo do século dezoito, com trabalhos de alguns escritores como Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding.

No apanhado explicativo Notas sobre o romance, redigido por Roberto Acízelo de Souza para aula da disciplina Teoria do romance, ministrada no primeiro semestre de 2012, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, observa-se que, na

¹ Palestra da disciplina Teoria do romance, ministrada no Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, no dia 24 de maio de 2012.

Antiguidade, destacavam-se as produções em prosa ou poesia. Para os antigos, as primeiras abrangiam a oratória, a história, a filosofia, a teologia e os tratados técnicos. Por sua vez, a poesia englobava a epopeia, a tragédia e a comédia, que apresentam a peculiaridade de desenvolver um enredo, bem como as formas que se agruparam, posteriormente, sob o nome de “lírico” (frequentemente, letras de canção sem trama específica, executadas em público). Ainda sob o conceito de poesia, encontravam-se as produções de alguns textos filosóficos e, mais uma vez, tratados técnicos: há exemplos de filósofos pré-socráticos, como Parmênides e Empédocles, que escreviam em versos, ainda que não fossem considerados poetas, além de um tratado de medicina também versificado.

O retórico Górgias, que viveu entre os séculos V e IV a. C., apresenta-nos à ideia de uma “prosa ornamental”, escrita com recursos estruturais poéticos. Sua influência abre precedentes para um texto em prosa tão adornado quanto um em poesia, antes mesmo que a noção de estética propriamente dita viesse a surgir.

Nos primeiros séculos depois de Cristo, uma escassa produção de escritos que não constituíam objeto de estudo das artes retórica, poética ou gramática poderia ser agrupada sob o rótulo de “romances” antigos (as aspas se justificam pelo fato de o termo não existir na época da criação desses textos). Dois desses exemplos seriam *Satyricon*, de Petrônio, e *O asno de ouro*, de Apuleio, dos séculos I e II d. C., respectivamente.

Cronologicamente, antes que a história nos apresentasse à forma “clássica” do romance romântico-realista, que surge e se consolida no século XIX, viriam as novelas de cavalaria medievais, como *Amadis de Gaula*, datada do século XIV, e *A demanda do santo graal*, do mesmo século. Entre os séculos XVI e XVII, temos como exemplos: as novelas picarescas (ficção em prosa geralmente satírica originada na Espanha), como *El Lazarillo de Tormes*; as novelas sentimentais e pastoris, e as novelas edificantes. Finalmente, chegamos ao romance dito moderno.

Aproveito para ratificar a intenção de apresentar, nesta seção, apenas uma breve noção da história do romance. A presente introdução não tenciona aprofundar-se nestas questões especificamente, pois tal detalhamento não compreende o objetivo desta tese.

O romance começa a receber atenção: Abade Pierre-Daniel Huet

No século XVII, entre os anos de 1666 e 1669, o abade francês Pierre-Daniel Huet redige uma epístola endereçada a Monsier de Segrais (pseudônimo de Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, ou Mme. de Lafayette) em resposta aos questionamentos desta última sobre a origem dos romances. Trata-se de um intercâmbio precursor, visto que, conforme anteriormente mencionado, o romance em sua forma clássica somente viria a estabelecer-se plenamente no século XIX. Pelas palavras de Huet, sua destinatária é apresentada às primeiras impressões do religioso sobre este gênero narrativo emergente, sua definição (que pode ser considerada uma das primeiras), seus temas, bem como sua comparação com poesia. Dentre outros assuntos, Huet ainda discorre sobre a questão da verossimilhança. Obviamente, as ideias de Huet tornaram-se um tanto desgastadas ao longo dos séculos subsequentes. Contudo, podem ser interpretadas como embrionárias para a teoria do romance tal qual a estudamos atualmente.

No segmento inicial de sua carta, a definição de romance fornecida pelo abade à sua correspondente, na tradução de Roberto Acízelo de Souza, adquire os seguintes contornos:

[...] hoje [...] o que chamamos propriamente romances são *histórias fingidas de aventuras amorosas, escritas em prosa com arte, para o prazer e a instrução dos leitores*. Digo *histórias fingidas* para distingui-las das histórias verdadeiras; acrescento *aventuras amorosas* porque o amor deve ser o principal assunto do romance. É preciso que eles sejam escritos *em prosa* para serem conformes ao uso deste século [no mesmo parágrafo, Huet aponta para a existência de romances escritos em verso em tempos de outrora]; é preciso que sejam escritos *com arte* e sob certas regras, pois do contrário o resultado será um acúmulo sem ordem e sem beleza. (HUET, 2014, p. 581, itálicos no original)

Nesta definição, chama a atenção a especificação do romance enquanto “história fingida”, em contraste direto com as “histórias verdadeiras”. Em suas próprias palavras, Huet delimita a diferença entre ficção e fato de modo acentuado. Outro ponto relevante é a questão do tema “aventuras amorosas”, além da dupla finalidade então atribuída a tais obras: entreter e instruir. É importante, também, ressaltar tanto a limitação temática, quanto a necessidade de instruir seu público-alvo, visto que Huet considera que “[...] o espírito do homem é naturalmente inimigo dos ensinamentos” e que, portanto, “é preciso enganar pelo engodo do prazer [...] e corrigir seus defeitos [...]”. (HUET, 2014, p. 581) Em nota explicativa, o tradutor

Roberto Acízelo de Souza destaca que, quando o redator da epístola define o romance enquanto “prosa com arte”, refere-se tão somente à obediência a certas regras de escrita, um zelo para com a forma.

Não se deve perder de vista a contraposição entre prosa e poesia desenvolvida por Huet. Deixando claro que não discorre sobre romances em verso, tampouco sobre poemas épicos, o abade apoia-se nas considerações do filósofo Petrônio para, em suas próprias palavras, explicar:

Petrônio diz que os poemas devem explicar-se pelos grandes meandros, pela intervenção dos deuses, pelas expressões livres e ousadas, de modo que os tomamos antes por oráculos que partem de um espírito pleno de furor do que por uma narração exata e fiel. Os romances são mais simples, menos elevados e menos figurativos na invenção e na expressão; os poemas têm mais de maravilhoso, ainda que sempre verossímil; os romances têm mais de verossímil, ainda que tenham às vezes algo de maravilhoso [...]. (HUET, 2014, p. 582)

No trecho supracitado, percebe-se a demarcação de acentuado pendor da poesia por apresentar-se de forma transcendental, sublime, algo que Huet define como “mais maravilhoso” e “pleno de furor”. Contudo, tal característica não impede que poemas tenham verossimilhança. Em contrapartida, o romance é apontado como menos excelso, de abordagem pouco maravilhosa (ainda que ao gênero não seja plenamente vetada tal possibilidade), além de verossímil. Por fim, faz-se relevante atentar para as considerações de Huet sobre o grau de proximidade entre o romance e a verdade. Partindo da premissa da defesa de Aristóteles de que a tragédia se acerca da história (fato, verdade), o autor da correspondência diz:

Deve-se dizer a mesma coisa dos romances, com esta distinção, contudo: que a ficção total do argumento é mais admissível nos romances cujos atores são de condição medíocre, como nos romances cômicos, do que nos grandes romances cujos atores são os príncipes e os conquistadores, e cujas aventuras são ilustres e memoráveis, pois não seria verossímil que os grandes eventos permanecessem escondidos do mundo e negligenciados pelos historiadores; e a verossimilhança que nem sempre se encontra na História é essencial para o romance. (HUET, 2014, p. 583)

Huet faz a distinção entre diferentes níveis de verossimilhança para romances de temáticas distintas. Para ele, quanto mais o romance se distancia dos temas notáveis, ilustres e dotados de sobriedade, menos compromisso tem de ser verossímil. Por outro lado, é essencial que os romances que versam sobre grandes proezas, com enredos pontuados por personagens opulentos e marcantes, tenham uma relação mais estreita com a verossimilhança. Huet ousa afirmar que nem mesmo a História faz de tal comprometimento uma constante.

Por fim, justifico a opção por apresentar as ideias de Pierre-Daniel Huet nesta introdução à história do romance por constituírem uma avaliação embrionária de um gênero que somente vem a estabelecer-se plenamente cerca de dois séculos depois dessas argumentações. Assim sendo, as considerações de Huet se fazem pioneiras, tornando-se relevantes para a área de estudos hoje conhecida como teoria do romance.

Na prática: o romance por romancistas

O presente segmento tem por objetivo apresentar as reflexões de três romancistas – dois franceses e um norte-americano – sobre o trabalho que eles próprios desenvolveram. Seguindo uma ordem cronológica, inicio com o francês Honoré de Balzac e sua tríade história-sociedade-romance, em texto datado de 1842. Em seguida, passo para o conteúdo de uma série de missivas do também francês Gustave Flaubert, com datas entre 1846 e 1875. Nelas, Flaubert discorre amplamente sobre seu processo criativo. Finalmente, cedo espaço para o norte-americano Henry James, com seu ensaio “A arte da ficção”, datado de 1884.

Honoré de Balzac: história, sociedade e romance

Com atribuições que vão desde jornalista, passando por crítico literário, ensaísta e, obviamente, romancista, Honoré de Balzac (Tours, 1799 – Paris, 1850) disserta, em 1842, sobre seu ousado projeto *A comédia humana*, uma espécie de compilação de sua produção romanesca a fim de retratar a sociedade francesa sob diversos ângulos e em seus aspectos mais distintos e variados. Com ares de justificativa para seu intento literário, Balzac inicia sua argumentação fazendo um contraponto entre Humanidade e Animalidade, Sociedade e Natureza. O francês avalia que há tantas particularidades entre os homens quanto as encontramos no meio animal, concluindo que “[e]xistiram por conseguinte, e existirão em todos os tempos, Espécies Sociais como existem Espécies Zoológicas”. (BALZAC, 2011, p. 389) Por fim, Balzac introduz a noção de “Estado Social”, que compreenderia, de modo mais abrangente, tanto a Natureza, como a Sociedade.

Dando prosseguimento a suas ideias acerca das razões para organizar *A comédia humana*, o romancista chama a atenção para o fato de que, não raras as

ocasiões, a História finda por tornar-se uma maçante (termo utilizado pelo próprio escritor) enumeração de ocorrências verídicas. Nasce, então, uma inquietação: “[...] como tornar interessante o drama de três ou quatro mil personagens que uma Sociedade apresenta?” (BALZAC, 2011, p. 390) A reflexão oriunda de tal questionamento é crucial para a empreitada literária de Balzac:

Não é verdadeiramente mais difícil fazer concorrência às condições sociais da vida com Dáfnis e Cloé, Rolando, Amadis, Panurgo, Dom Quixote, [...], Claverhouse, Ivanhoé, Manfredo, Mignon [uma enumeração de personagens de ficção], do que colocar em ordem os fatos, quase sempre os mesmos em todas as nações, procurar o **espírito** de leis caídas em desuso, redigir teorias que desnorteiam os povos, ou, como certos metafísicos, explicar aquilo que é? (BALZAC, 2011, p. 390, grifo meu)

Balzac entende, portanto, que o romance seria uma História com espírito, e aprofunda sua conclusão afirmando que tais personagens (os fictícios, em oposição aos históricos) são dotados de uma existência “mais longa, mais autêntica do que a das gerações em meio às quais as fizeram nascer [...]” (BALZAC, 2011, p. 390) Para exemplificar seu raciocínio, ele cita Walter Scott de modo elogioso, considerando que este último “elevava [...] ao valor filosófico da história o romance [...]” e que “[c]olocava nele [no romance] o espírito dos tempos antigos; reunia, ao mesmo tempo, o drama, o diálogo, o retrato, a paisagem, a descrição; fazia entrar o maravilhoso e o verdadeiro, esses elementos da epopeia [...]”. (BALZAC, 2011, p. 390) Ficam claros, portanto, tanto um engrandecimento do romance por parte de Balzac, como a apologia de uma maior riqueza de detalhes, tramas, descrições e forma.

Outros pontos de relevância nas considerações de Balzac são suas ideias a respeito da imparcialidade do autor – “o tempo da imparcialidade ainda não chegou para mim”. (BALZAC, 2011, p. 391) –, além de uma preocupação estética atrelada à produção romanesca. Nas palavras de Balzac,

[a] história não tem por lei, como o romance, inclinar-se na direção do belo ideal. A história é ou deveria ser o que foi, enquanto *o romance deve ser o mundo melhor*, disse Madame Necker [Mme. Suzanne Necker (1739-1794), mãe de Mme. de Staël, em nota da tradutora Sandra Regina Guimarães], [...]. Mas o romance não seria nada se, nesta augusta mentira, ele não fosse verdadeiro nos detalhes. (BALZAC, 2011, p. 391-392)

Além de corroborar a noção de que o romance seria uma História com espírito, nesta passagem também fica clara a intenção de que o referido gênero narrativo seja escrito com apego a regras e detalhes, a uma construção que tem como meta o belo, uma estética mais elevada.

Percebe-se, finalmente, de acordo com Balzac, a noção do romance enquanto obra de valor histórico e sociológico, uma súpula do comportamento humano, ainda que seja apreciável que, em seu processo de escrita, o autor mantenha um zelo estético e um espírito que, segundo o próprio Honoré de Balzac, está ausente na História propriamente dita.

Gustave Flaubert: o apreço pela forma

Gustave Flaubert (Rouen, 1821 – Canteleu, 1880) assina uma vasta produção epistolar acerca de seu processo de criação de romances entre os anos de 1846 e 1875. Algumas das cartas são endereçadas a sua amante, a poetisa Louise Colet, enquanto outras vão para seu primo Louis Bonenfant e para Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, uma correspondente frequente de Flaubert, dentre outros destinatários. Em diversas dessas missivas nota-se, em tom bastante acentuado, a devoção de Flaubert pela forma de seus romances. Em correspondência endereçada a Louise Colet, datada de 8 de agosto de 1846 e traduzida por Roberto Acízelo de Souza, Flaubert declara, ao falar sobre um amor juvenil pelo palco:

[...] o que amo acima de tudo é a forma, desde que seja bela, e nada além.
 [...] Não há para mim no mundo nada senão os belos versos, as frases bem torneadas, harmoniosas, cantantes, os belos ocasos, o luar, os quadros coloridos, os mármoreos antigos e as cabeças bem delineadas. Além disso, nada. (FLAUBERT, 2011, p. 396)

O amor pelo belo, pela estética, convertido em louvor ao trabalho minucioso da palavra, já é evidenciado com bastante ênfase na passagem supracitada. Em correspondências mais tardias, este amor incondicional torna-se ainda mais pronunciado e inegável, como quando Flaubert redige uma réplica a Colet:

[...] Por que dizes sem cessar que amo a lantejoula, o reluzente, cintilante! Poeta da forma! É a grande palavra ultrajante que os utilitaristas lançam contra **os verdadeiros artistas**. [...] Não há belos pensamentos sem belas formas, e reciprocamente. A Beleza transpira forma no mundo da Arte [...] não podes retirar a forma da Ideia, pois a Ideia não existe senão ser em virtude de sua forma. [...] Reprovam-se aqueles que escrevem em bom estilo por negligenciarem a Ideia, o fim moral; [...] como se o fim da Arte não fosse o Belo antes de tudo. (FLAUBERT, 2011, p. 397, grifo meu)

“Os verdadeiros artistas”, clama Flaubert, seriam aqueles, como ele próprio, que zelam pela forma de suas produções. Segundo o autor de *Madame Bovary*, a Beleza é fundamental e indispensável. Os utilitaristas, que defendem o caráter social dos romances, têm suas ideias rotuladas de “ultrajantes”. A ideia, o pensamento,

não podem estar alheios à forma, pois esta última rege os primeiros. Flaubert preconiza o Belo como a quintessência da Arte, seu objetivo final. Para ele, a estética vem antes do conteúdo, do fim moral, algo que, a meu ver, contrasta diretamente com as primeiras noções do romance idealizadas por Huet (a necessidade de instruir pelo engodo do prazer).

Tal obsessão pela estética, pela forma ornamentada ao extremo em detrimento do conteúdo, da ideia, é tão evidente no discurso de Flaubert que, em carta a Colet datada de 16 de janeiro de 1852, ele proclama:

O que me parece belo, o que gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem vínculo exterior, que se sustentasse de si próprio pela força interna de seu estilo, [...] um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema seria quase invisível, se isso é possível. As obras mais belas são aquelas onde há o mínimo de matéria [...]. (FLAUBERT, 2011, p. 398)

A passagem supracitada é autoelucidativa, tamanha a clareza de suas intenções: um livro praticamente sem tema, sem enredo, onde a forma seria o único sustentáculo de sua certificação artística. Sua pretensão literária não revela preocupação alguma com a moral, o ensinamento, ou mesmo as emoções.

Meses depois dessa correspondência, Flaubert redige outra carta endereçada a Louise Colet, onde discorre sobre o progresso de *Madame Bovary*: “Fiz, nesse tempo em que tu não me viste, vinte e cinco páginas (vinte e cinco páginas em seis semanas). Foram duras de pensar”. E, logo em seguida, revela: “Eu as trabalhei tanto, recopiei, mudei, remanejei, que por ora não noto nada”. (FLAUBERT, 2011, p. 400) A produção de um romance, para este autor, é um trabalho árduo e meticuloso, e em cartas subsequentes não é difícil encontrar referências a sua exaustão mental e, em determinadas passagens, física: “[...] A *Bovary* anda a passos de tartaruga; por momentos, fico desesperado. [...] Que máquina pesada de construir que é um livro, e principalmente complicada!”, afirma Flaubert, para logo em seguida aconselhar: “[...] Reflita, reflita antes de escrever. *Tudo depende da concepção*”. (FLAUBERT, 2011, p. 403, itálico no original)

Finalmente, destaco duas outras declarações de Flaubert antes de seguir para o último romancista que a presente introdução se propõe a apresentar. A primeira delas dá conta da predileção de Flaubert pela escrita calculada, em contraste direto com a redação emotiva: “[...] É preciso escrever mais *friamente*. Desconfiemos desta espécie de aquecimento que chamam inspiração, e onde entra frequentemente mais emoção nervosa que força muscular”. (FLAUBERT, 2011, p.

404, grifo no original) A segunda declaração, encontrada em uma carta endereçada a Louis Bonenfant, introduz um conceito importante – o de *Verdade*, tema que me disponho a retomar em momento oportuno do segmento a seguir: “A moral da Arte consiste em sua própria beleza, e eu prezo, acima e antes de tudo, o estilo, depois, o Verdadeiro”. (FLAUBERT, 2011, p. 407) Sigo, então, para Henry James e suas ideias sobre a produção ficcional.

Henry James: o compromisso com a verdade

Henry James (Nova York, 1843 – Londres, 1916), renomado ficcionista, assina produções de diversos gêneros: romance, novela, conto, passando por biografia e crítica. Em seu texto “A arte da ficção”, de 1884, em tradução de Roberto Acízelo de Souza, James nos apresenta reflexões sobre o que ele próprio chama de “o mistério de contar histórias”. (JAMES, 2011, p. 451) Interessante é notar que, segundo James, até pouco tempo antes da escrita do referido ensaio, o romance não era objeto de discussões, não possuía um arcabouço teórico que o louvasse em suas especificidades: “[...] havia em curso uma sensação confortável e bem-humorada de que um romance é um romance, assim como um pudim é um pudim, [...]” (JAMES, 2011, p. 451) No entanto, James considera crucial para o fortalecimento de qualquer forma de arte que ela seja discutida, teorizada e, por essa razão, decide contribuir com suas ideias sobre o gênero em foco.

Henry James inicia seu ensaio meditando sobre a relação intrínseca do romance com a história: “[...] assim como a pintura é realidade, o romance é história”. Além disso, considera que “[a] única razão para a existência de um romance é que ele tenta de fato representar a vida”. (JAMES, 2011, p. 452) Neste ponto, pode-se enxergar alguma afinidade com a visão defendida por Balzac, a do romance com apelo social.

Contudo, a questão que considero mais relevante para efeito desta introdução é como Henry James enxerga a forma em oposição ao conteúdo do romance. Ele teoriza:

Um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão pessoal e direta da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão. Mas não haverá intensidade alguma, e portanto nenhum valor, se não houver liberdade para sentir e dizer. Traçar uma linha a ser seguida, um tom a ser assumido, uma forma a ser preenchida, é uma limitação dessa liberdade e uma supressão

justamente daquilo por que estamos mais curiosos. A forma, parece-me, é para ser apreciada depois do fato: [...] (JAMES, 2011, p. 454)

De acordo com tal passagem, nota-se que, para James, o valor do romance advém da intensidade com que representa uma impressão da vida. Para que tal impressão seja relevante, há de se almejar a liberdade de criação, de sentimento, algo que entra em confronto direto com o apreço pelas prescrições rígidas que Flaubert tanto exalta. De modo bastante explícito, James avalia que entre a forma e a matéria, a primeira fica em segundo plano, para que a segunda possa sobressair. Esta conclusão é evidenciada por outro trecho, no mesmo parágrafo, no qual James afirma: “[a] única obrigação a que devemos previamente prender um romance, sem cair na acusação de arbitrariedade, é à de que seja interessante”. E o romancista vai além: “Os modos por que ele [o romance] permanece livre para efetivar esse resultado (de nos interessar) me surpreendem, por inumeráveis, e assim só podem sofrer, caso sejam assinalados por prescrições ou nela encerrados”. (JAMES, 2011, p. 454) Vale chamar a atenção para o fato de que Henry James não despreza, totalmente, a forma: ele apenas a coloca em segundo plano na balança do valor romanesco. Para James, a forma, a técnica, é “o que há de mais pessoal” no autor, e sua importância deve ser apreciada apenas após evidenciar-se que a liberdade de criação foi respeitada, ao invés de tolhida. Prova de tal crença obtém-se mais adiante neste mesmo ensaio, quando James critica o conto “Un coeur simple” (1876), de Gustave Flaubert, acusando-o de ser uma produção “altamente acabada” que fere “a nota da vida”. (JAMES, 2011, p. 458-459)

Henry James também discute o que chama de “a virtude do romance”. Para ele, tal qualidade é aferida na proporção com que o autor obtém sucesso em criar uma ilusão de vida. Entra aqui a questão do realismo, que, de certa forma, James considera o objetivo maior da arte romanesca.

Por fim, no ápice do que percebemos como sua aversão a uma preocupação exacerbada com a forma, James introduz uma questão relevante em seu discurso: a verdade, conforme tratada no seguinte trecho de suas reflexões:

Capturar a própria tonalidade e as manhas da vida, seu ritmo estranho e irregular, eis a tentativa cuja força estrênuo mantém a ficção de pé. A proporção que naquilo que ela nos oferece vemos vida *sem* rearranjos, de fato sentimos que estamos tocando a verdade; à proporção que a vemos *com* rearranjos, verdadeiramente sentimos que estamos sendo abandonados com um substituto, uma transigência e convenção. (JAMES, 2011, p. 460, itálicos no original)

Mais uma vez evidencia-se a predileção de James pela relevância da representação da vida enquanto força motriz do romance. Para o ensaísta, aí repousa a “verdade” desse gênero narrativo. Retomando as considerações finais do segmento dedicado a Gustave Flaubert, o leitor se depara com um contraste que não poderia ser mais direto: enquanto Flaubert privilegia o estilo em detrimento do verdadeiro, James percorre justamente o caminho inverso.

A estrutura da tese

Esta tese é composta por quatro capítulos. O primeiro deles, introdutório, ocupa-se sucintamente com a tríade história-teoria-prática do romance, gênero literário que me propus a estudar. Tal introdução enfoca desde o significado do termo “romance”, na Antiguidade, até a evolução de suas acepções para abarcar produções literárias que, finalmente, deram origem ao romance enquanto gênero, conforme o conhecemos, consolidado no século dezanove.

As considerações seiscentistas do abade Pierre-Daniel Huet constam na introdução em razão de sua importância embrionária para a historização e teorização do romance. Para estabelecer os pilares tanto teóricos quanto práticos deste gênero, apresento algumas das ideias de três renomados romancistas: Honoré de Balzac (séculos XVIII/XIX), Gustave Flaubert (século XIX) e Henry James (séculos XIX/XX). Com suas visões diferenciadas sobre os objetivos e a construção dos romances, estes três autores contribuem para o que, posteriormente, no século XX, veio a ser conhecido como “teoria do romance”. Além disso, suas ideias constituem valiosa incursão na prática de tal teoria, visto que os três tecem comentários sobre os processos criativos de seus próprios romances.

O capítulo subsequente a esta introdução serve a duplo propósito. Além de dedicar-se à fortuna crítica referente ao romance *Stone Butch Blues*, de Leslie Feinberg (bem como meu próprio posicionamento crítico acerca do romance), uma seção prévia dá conta do embasamento teórico essencial para a discussão dos indivíduos transgressores de gênero, o que permeia toda a tese.

Inicialmente, discuto o termo conceitual, de origem norte-americana, que define pessoas cuja expressão de gênero não segue as regras sociais vigentes. Para tal propósito, recorro à teoria de gênero de Leslie Feinberg e de Jamison Green. Na esteira dos conceitos apresentados, uma análise mais aprofundada das

vicissitudes desta problemática se desenvolve, com base em teorias de Eliane Borges Berutti e J. Jack Halberstam. Numa terceira instância teórica, benefico-me da contribuição da ensaísta Kate Bornstein com vistas para a desconstrução das restritivas leis que regem as relações entre sexo e gênero. As ideias de Bornstein constituem argumentação para o questionamento de que homens devem, obrigatoriamente, ser masculinos, enquanto mulheres, femininas. Para encerrar o arcabouço teórico deste segundo capítulo, discuto o conceito de abjeção conforme elaborado por Julia Kristeva, o que se faz necessário para discutir quaisquer instâncias que desafiem convenções, regras e sistemas estabelecidos.

Na sequência, apresento algumas discussões críticas sobre *Stone Butch Blues*. Os artigos selecionados são de autoria de Jay Prosser, Elyssa Warkentin, Carla Silva e Janine Fontenla. Esta subseção se encerra com minha própria contribuição crítica sobre o referido romance.

O terceiro capítulo segue os moldes de seu antecessor. Em uma subseção teórica prévia, apresento novos autores que contribuem para o desenvolvimento da tese. Primeiramente, discuto as ideias de Jamake Highwater sobre indivíduos que transgridem as leis de orientação sexual heterocêntricas (o que, não por via de regra, caracteriza outra posição marginal das personagens literárias que esta tese discutirá), a forma como são excluídas socialmente e as implicações de tal exclusão. Exclusão e alteridade são discutidos sob a metáfora dos muros que separam indivíduos que se encaixam na dita normalidade dos que não se encaixam. Outro conceito discutido sob o ponto de vista de Highwater é o de alienação.

Em um segundo momento, apresento as ideias de Michel Foucault acerca das instâncias de poder que regulam, cerceiam e condenam manifestações sexuais que desobedecem o sistema vigente. Outro conceito que rege esta subseção é o de transgressão, considerado importante para discutir as relações entre os dissidentes de gênero e o sistema hegemônico que dita as supostas regras.

Encerrando o arcabouço teórico que introduz o terceiro capítulo apresento Homi K. Bhabha e o próprio Silviano Santiago. De seus textos, aproprio-me do conceito de entrelugar, que em nada se relaciona com a teoria de gênero, para discorrer acerca da posição fronteiriça dos indivíduos que transgridem as barreiras de gênero do binário instituído.

Na segunda parte do terceiro capítulo, exponho a fortuna crítica pesquisada para o romance *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, finalizando esta subseção

com minha própria crítica do romance. Em uma primeira instância dupla, aproximo os pesquisadores Josane Barbosa e Carlos Galvão para discorrer sobre o conceito de personagens-dobradiça e a duplicidade evidenciada em algumas personagens. Em um segundo momento, agrupo três outros críticos que publicaram sua visão sobre o referido romance: Bobby Chamberlain, com seu enfoque na narrativa através de telas, caracterizada pelo tom exibicionista da protagonista; Carlos Lima, com sua visão das sexualidades transgressoras presentes em *Stella Manhattan* e seu papel no questionamento da heteronormatividade; e, por fim, Eliane Berutti, com sua leitura sob a ótica dos transgressores de gênero, em específico.

A conclusão, quarto e último capítulo da tese, preconiza a pluralidade de combinações entre sexo biológico e expressão de gênero, em oposição às duas únicas possibilidades culturalmente legitimadas pela sociedade ocidental contemporânea. Com base na teoria apresentada ao longo de todo o trabalho, problematizada pelos romances, objetivo demonstrar que, entre os polos do binário “homem/masculino x mulher/feminino” há um leque de variações e fluidez de gênero que, embora tão veementemente combatido e repreendido, não pode ser invalidado.

1 QUESTIONANDO O BINÁRIO DE GÊNERO: A SUBVERSÃO DE LEIS EM *STONE BUTCH BLUES*

Algumas pessoas costumavam dizer que “parecíamos *gays*”, mas a menos que estivéssemos de mãos dadas com nossos(as) parceiros(as) ou saindo de um bar *gay*, não era o nosso desejo sexual que nos tornava visíveis – era nossa *expressão de gênero*.
Leslie Feinberg. Grifo meu.^{2 3}

O presente capítulo tem como objetivo analisar, em um romance de literatura norte-americana contemporânea, a representação do indivíduo que ostenta corpo e expressão de gênero em dissonância transgressora. Além disso, este estudo visa a compreender algumas dificuldades enfrentadas por tal indivíduo por desrespeitar as regras sociais binárias de gênero. Mantendo o foco na personagem literária Jess Goldberg, do romance *Stone Butch Blues* (1993), escrito por Leslie Feinberg, pretendo discorrer sobre os impactos ocasionados pela discordância entre sexo biológico e expressão de gênero, tendo em mente o contexto histórico ao qual pertence a referida narrativa. Espero conduzir minha análise rumo à compreensão de que, para Jess Goldberg (assim como para vários de seus pares não fictícios), as convenções do binário homem/masculino x mulher/feminino são limitantes e inibidoras de uma variedade de expressões de gênero possíveis.

1.1 Apresentando o enredo e sua protagonista

A personagem literária Jess Goldberg é o ponto de partida de minha análise do indivíduo que vivencia tribulações, sofrimentos e limitações em decorrência de uma expressão de gênero que transgride o binário homem/masculino x mulher/feminino.

A narrativa em primeira pessoa inicia-se em estilo epistolar, num capítulo onde o leitor é conduzido por um apanhado geral de acontecimentos corriqueiros na

² Todas as traduções subsequentes de todas as publicações em inglês desta tese são de minha autoria e responsabilidade.

³ O texto na língua estrangeira é: “Some people used to say we ‘looked gay,’ but unless we were holding hands with our lovers or walking out of a gay bar, it was not our sexual desire that made us visible – it was our gender expression.”

vida da protagonista por intermédio de uma carta que ela se propõe a redigir para uma ex-companheira, Theresa, decerto o maior amor de sua vida. Pela carta, percebe-se que Jess situa-se temporalmente no mesmo instante em que se encontra ao final do romance: perto de completar quarenta anos de idade, já na segunda metade da década de 1980.

No segundo capítulo, a narradora-protagonista faz um *flashback*, voltando no tempo para 1949, ano do seu nascimento. A partir de então, o romance segue uma ordem cronológica, de modo que o leitor passa a entender a fundo a evolução da personagem desde sua infância até a vida adulta.

Jess Goldberg é a primogênita de uma família de judeus de classe operária que, com a filha ainda pequena, muda-se para Buffalo, em Nova Iorque. Tanto seu pai quanto sua mãe são frustrados por sua condição de vida: o primeiro, por não conseguir progredir e ser capaz de abandonar a penosa carga de trabalho nas fábricas. A segunda, por se ver presa ao papel de dona de casa. Assim que se descobre grávida de Jess, sua mãe confidencia ao marido que “[...] não queria ficar amarrada a uma criança”.⁴ (FEINBERG, 2003, p. 13) Jess nos conta que, se antes as peças que a vida lhes pregara eram motivo de desalento, pois os impedia de embarcar na emocionante experiência de vida que sonhavam estar iniciando quando se conheceram, depois de seu nascimento passaram a frustrar-se com ela própria. Isso porque, desde muito cedo, Jess já se mostra uma criança diferente e tal diferença só se acentua com o nascimento de sua irmã mais nova, Rachel, que se torna uma base para comparação do comportamento das duas meninas. Um dos primeiros relatos de Jess sobre Buffalo diz respeito ao frio intenso que acomete a cidade. Nesse cenário gélido, uma característica bastante peculiar sobre a menina se torna ainda mais evidente aos olhos de todos:

Mesmo quando estava empacotada no frio enregelado do inverno, com apenas alguns centímetros do meu rosto espiando para fora do capuz do meu casaco e cachecol, adultos me paravam e perguntavam, “Você é menino ou menina?”. Eu abaixava meus olhos, envergonhada, sem nunca questionar o direito deles de perguntar.⁵ (FEINBERG, 2003, p. 15-16)

Percebe-se, com isso, que a ambiguidade de gênero já é inerente à personagem desde uma idade muito tenra. Antes mesmo que a pequena Jess

⁴ O texto em língua estrangeira é: “[...] didn’t want to be tied down with a kid.”

⁵ O texto em língua estrangeira é: “Even when I was bundled up in the dead of winter, with only a couple of inches of my face peaking out from my snowsuit hood and scarf, adults would stop me and ask, ‘Are you a boy or a girl?’ I’d drop my eyes in shame, never questioning their right to ask.”

pudesse ter noção de masculino ou feminino, das convenções sociais que regem os dois gêneros e determinam o que significa pertencer a uma ou outra categoria, as pessoas já se confundiam quanto ao seu gênero. Em contrapartida, por exemplo, tal questionamento já não ocorria em se tratando de sua irmã Rachel.

Outro fator gerador de incômodo nas pessoas de seu círculo de convivência é o nome Jess, que não é o diminutivo de Jessica. Na escola, com a idade de seis anos, Jess se vê confrontada por uma professora durante a chamada, pois a mestra avalia, diante de toda a turma, que Jess “não é um nome de menina”.⁶ (FEINBERG, 2003, p. 15) Tal atitude gera constrangimento para a garota, que se intimida com as risadas debochadas de seus coleguinhas de classe.

Com o passar do tempo, Jess vê-se obcecada pela questão “menino ou menina?”. Conforme vai construindo sua percepção de si mesma, com o decorrer dos anos e as observações que faz, a garota vai se dando conta de que algo de peculiar (além de potencialmente problemático, haja vista a reação das pessoas à sua volta) acontece com ela. Ela percebe que não se parece com as mulheres dos catálogos de moda que folheia: não gosta de usar vestidos, saias, e anseia por possuir um chapéu Davy Crockett (um adereço muito em voga nos Estados Unidos dos anos 1950 e 1960, feito de pele de texugo ou similar sintético, adornado com a cauda do animal pendurada para trás). O referido acessório era tipicamente usado por homens.

Seus pais também percebem a diferença da filha, de modo que sua mãe chega a desejar que ela fosse mais parecida com a irmã. Contudo, a situação se torna insustentável quando, com a idade de onze anos, Jess é flagrada experimentando um terno de seu pai. Tão logo se vê no espelho trajando roupas masculinas, a garota percebe que aquela é a imagem que faz de si mesma, do seu futuro. No entanto, a emoção por tal identificação é despedaçada pelo flagrante dos pais, que a internam num hospital psiquiátrico por seu comportamento desviante. A partir desse momento, Jess atenta para a crueldade do mundo onde vive e para o poder que o mesmo exerce sobre pessoas como ela. Depois de semanas confinada em uma instituição mental, a garota recebe alta, porém continua fazendo terapia e

⁶ O texto em língua estrangeira é: “That’s not a girl’s name’.”

tem ordens de se matricular numa “escola de etiqueta” (*charm school*, em inglês).⁷ Desnecessário dizer que o treinamento não surte o menor efeito na menina.

No colégio onde estuda, Jess sofre o segundo impacto considerável de sua jovem vida: por sua expressão de gênero transgressora, é estuprada por rapazes dentro da própria instituição. Para sua surpresa e assombro, a garota ainda se vê suspensa da escola por sentar-se ao lado de sua amiga no recreio numa tentativa desesperada de desabafar com ela. O problema é que a escola possui regras rígidas com relação aos alunos afroamericanos, ditando onde devem se sentar na cantina, por exemplo, segregados dos estudantes caucasianos. Não sendo “de cor”, Jess não tem permissão de compartilhar o mesmo espaço com a amiga e, por consequência, recebe a suspensão como castigo.

O afastamento da escola torna-se o estopim para a primeira tentativa de liberdade da adolescente, que decide abandonar de vez os estudos e fugir de casa. A partir de então, o leitor acompanha a odisseia de Jess em busca de uma vida digna e pacífica: emprego, amizade, amor, proteção e respeito. O momento de fuga representa também o divisor de águas na vida da personagem, que assume publicamente sua expressão de gênero transgressora: passa a ser uma mulher masculinizada. Contudo, o caminho que precisa trilhar revela-se repleto de obstáculos cruéis. Por vezes, Jess é importunada nas ruas em decorrência de sua transgressão, sofrendo agressões tanto verbais quanto físicas. Ela é violentada, espancada, e moralmente humilhada por guardas nas agressivas batidas policiais tão frequentes nos bares *gays* norte-americanos ao longo dos anos 1960.

Em meio a tantas turbulências, Jess desenvolve um senso de si mesma através das relações interpessoais que vivencia nos guetos recônditos da noite de Buffalo. Nos bares, muito mais do que amizade e paixões, Jess encontra outras mulheres semelhantes a ela, que contribuem não somente para que desenvolva, mas também para que estabeleça a noção de quem é. Além disso, por intermédio das experiências compartilhadas com os indivíduos marginalizados de quem torna-se amiga, Jess gradativamente adquire a compreensão do papel que desempenha nas rígidas leis sociais de sexo/gênero.

⁷ Uma escola de etiqueta seria algo como a instituição brasileira conhecida como Socila, fundada pela empresária Maria Augusta Nielsen, no ano de 1954, que preparava meninas para se portarem com elegância e feminilidade.

Ao longo do romance, o leitor acompanha a luta de Jess para estabelecer sua identidade, ao mesmo tempo em que se esforça para que tal empreitada não ponha em risco as demais esferas de sua cidadania. Em determinado momento, cansada das agressões físicas e morais, prisões despropositadas, falta de emprego e marginalização constantes, a protagonista opta por tomar hormônios masculinos. Trata-se de um passo desesperado para que, com a acentuação radical de seus traços masculinos, ela possa ficar invisível aos olhos de uma sociedade que somente a enxerga como uma mulher masculina, uma transgressora de gênero. A atitude, no entanto, não somente a separa para sempre de Theresa, o amor de sua vida, como a lança em um verdadeiro limbo existencial: com o passado apagado, as amizades perdidas e o temor constante de ter seu sexo biológico descoberto nos lugares que frequenta ou nos empregos que consegue encontrar, Jess enfrenta um dos momentos mais sombrios e isolados de sua vida. As agressões cessam; uma paz nunca antes experimentada passa a ser realidade. Entretanto, os benefícios alcançados não compensam os dias e noites de solidão e isolamento, e Jess finalmente decide reverter o processo hormonal.

Próximo ao fim do romance, uma nova amizade proporciona uma guinada decisiva na trajetória de Jess. Com a mudança para a cidade de Nova Iorque, Jess aluga um apartamento ao lado de Ruth, uma *drag queen* que, a princípio hostil e esquiva, finda por se tornar um pilar de determinação e afetividade na vida de Jess. Com o auxílio de Ruth, Jess desenvolve uma noção de família até então inédita, ponto crucial para que reconheça e harmonize-se com a sua identidade de gênero. Através de sua amizade com Ruth, a protagonista finalmente compreende que ocultar quem é, seja por intermédio de hormônios ou cirurgias, com o único propósito de se encaixar, não é a solução para os seus problemas. *Stone Butch Blues* se encerra ao final de uma volta completa, em que Jess parte do ponto em que é uma mulher masculinizada, hostilizada e punida por infringir as leis de gênero, opera mudanças em seu corpo a fim de se fazer passar por homem, apenas para se dar conta de que nunca deveria ter deixado o seu estado inicial.

Inúmeros problemas são retratados pelo romance: a questão dos direitos civis e humanos negados a indivíduos como Jess é recorrente. A protagonista tem sérias dificuldades para desempenhar atividades tão corriqueiras para uma pessoa dita comum, como usar banheiros públicos, por exemplo. Além disso, ela só consegue encontrar empregos onde força física e resistência (e aqui podemos ler

“masculinidade” nas entrelinhas) são requisitos indispensáveis. Contudo, não são poucas as ocasiões em que tem que abandonar tais empregos quando seu sexo biológico é descoberto. Jess também não consegue obter alguns documentos básicos, como carteira de motorista ou passaporte, o que compromete acesso à legalidade para pilotar suas motos (uma paixão), ou viajar para fora do país. Dentre inúmeras limitações frustrantes e injustas, é comum a falta de acesso a tratamentos de saúde dignos, já que a imagem socialmente apresentada por indivíduos como Jess contrasta com o gênero especificado em suas carteiras de identidade. Outros temas suscitados pelo romance incluem violência e vergonha, luta política por respeito e cidadania.

1.2 Aparando as arestas conceituais

O trecho selecionado como epígrafe para este capítulo, retirado do livro *Transgender Warriors: Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*, escrito por Leslie Feinberg, propõe uma reflexão sobre dois aspectos importantes para o estudo que me proponho a desenvolver: os conceitos de “orientação sexual” e “expressão de gênero”. Isto nos remonta a uma questão ainda mais básica e elementar – a diferenciação entre sexo e gênero, cujos significados são distintos, porém capazes de gerar noções imprecisas e até mesmo justaposições errôneas. Por tal razão, considero necessário entender esses termos e expressões em suas especificidades antes de desenvolver qualquer discussão que parta de seus princípios. Com tal objetivo em mente, faço uso das ideias da própria Leslie Feinberg, primordialmente, na subseção que segue.

1.2.1 Leslie Feinberg: a relação sexo/gênero e seus transgressores

No décimo terceiro capítulo de seu livro *Transgender Warriors: Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*, Leslie Feinberg resume a contradição que define os conflitos e dificuldades que vem enfrentando ao longo de sua vida. Em uma de suas conferências pelos Estados Unidos, uma repórter repete a seguinte pergunta pela terceira vez: “Você nasceu mulher, certo?”. Feinberg consente com um aceno da cabeça, o que leva a jornalista a prosseguir com sua dúvida: “Então você se identifica como mulher, ou homem?”. Ao que Feinberg responde:

Nasci uma criança do sexo feminino, porém minha expressão de gênero masculina é vista como a de um homem. Não é meu sexo que me define, e não é minha expressão de gênero. É o fato de que minha expressão de gênero parece estar em dissonância com meu sexo. Você compreende? É a contradição social entre os dois que me define.⁸ (FEINBERG, 1997, p. 101)

A resposta de Feinberg revela importantes nuances que não devem passar despercebidas. A primeira questão que se deve ter em mente diz respeito ao sexo de um indivíduo, que é determinado por suas características físicas no momento do nascimento. Sexo, portanto, é uma questão biológica. Leslie Feinberg nasceu com uma vagina e um aparelho reprodutor feminino, os quais determinam que seu sexo é o feminino. Contudo, Feinberg possui atributos físicos, postura, trejeitos e maneirismos que são social e culturalmente interpretados como pertencentes aos membros do grupo que nascem com um pênis e aparelho reprodutor masculino: seu gênero, por conseguinte, é masculino. É o que Feinberg define como “contradição social” em sua resposta à reporter. Conclui-se, portanto, que sexo é o termo que define a biologia do indivíduo, enquanto que gênero refere-se ao rótulo atribuído aos seus comportamentos em termos de masculinidade (socialmente visto como próprio ao homem) e feminilidade (socialmente tido como próprio à mulher). Em resumo, sexo abarcaria a distinção entre homem e mulher, macho e fêmea, enquanto gênero daria conta das divergências entre masculino e feminino.

No mesmo capítulo, Feinberg problematiza a compulsoriedade da consonância entre sexo e gênero:

A “teoria de gênero” que aprendi na escola, em casa, nos livros e no cinema era muito simples. Existem homens e mulheres. Homens são masculinos e mulheres são femininas. Fim do assunto. Mas, no meu caso, o assunto certamente não se encerrava ali.⁹ (FEINBERG, 1997, p. 102)

De acordo com a teoria de gênero amplamente difundida e aceita, nota-se uma obrigatória paridade entre os dois conceitos (sexo e gênero), algo que faz de Feinberg alguém que, simplesmente, não se encaixa nos padrões vigentes. Com base nesta disparidade e em suas consequências, Feinberg chama a atenção para a importância do ato de se desvincular os conceitos de sexo e gênero para a sua

⁸ O texto em língua estrangeira é: “I was born female, but my masculine gender expression is seen as male. It’s not my sex that defines me, and it’s not my gender expression. It’s the fact that my gender expression appears to be at odds with my sex. Do you understand? It’s the social contradiction between the two that defines me.”

⁹ O texto em língua estrangeira é: “The ‘gender theory’ I learned in school, at home, in books, and at the movies was very simple. There are men and women. Men are masculine and women are feminine. End of subject. But clearly the subject didn’t end there for me.”

argumentação, termos estes que são usualmente observados como sinônimos. No entanto, uma separação de tal porte gera questionamentos adicionais:

Qual a relação entre sexo de nascença, expressão de gênero e desejo? O corpo com o qual se nasce determina o seu sexo para toda a vida? Quantas variações de sexo e gênero existem hoje? As gradações entre sexo e gênero são ilimitadas. [...] Mas apesar de essa fluidez e variação existirem, ainda não há muitas outras palavras para dar conta de sexo e gênero do que havia quando eu estava crescendo. Toda a complexidade da minha expressão de gênero se reduz a “me parecer com um homem”. Já que eu não sou um homem, o que significa dizerem que me pareço com um? Enquanto crescia, outras crianças me diziam que eu jogava *baseball* e bolas de gude “como um garoto”. No início de minha vida adulta, sofri uma torrente de críticas de adultos que me repreendiam por me portar, andar e me sentar “como um rapaz”. [...] Algo em mim era inapropriado, mas o quê?¹⁰ (FEINBERG, 1997, p. 102)

As perguntas de Feinberg são cruciais para a crítica de que sexo e gênero são dois conceitos imutáveis e tão diretamente relacionáveis. A biologia deve determinar o corpo de um indivíduo para sempre? Deve, também, determinar o comportamento desse mesmo ser? Como alguém pode ser comparado a um homem, se nasceu mulher, ou vice-versa? E com base em que justificativa essas comparações garantem o direito a julgamentos e condenações? Na passagem acima, Feinberg introduz ainda outro conceito que deve ser compreendido à luz da interpretação dos termos sexo e gênero: a noção de desejo, que remete ao termo orientação sexual. Para elucidar esta questão, tomo a liberdade de fazer uma pequena digressão e valer-me de outra fonte teórica, apesar de esta subseção ser dedicada à Leslie Feinberg.

Na introdução que redigiu para o manual *Transgender Equality – A Handbook for Activists and Policymakers*, Jamison Green explica, em termos bastante objetivos, que “[o]rientação sexual refere-se ao fato de o indivíduo sentir-se atraído por homens, mulheres ou por ambos”¹¹. (GREEN, 2000, p. 8) Trata-se, portanto, de

¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “What is the relationship between birth sex, gender expression, and desire? Does the body you are born with determine your sex for life? How many variations of sex and gender exist today? The gradations of sex and gender self-definition are limitless. [...] But although this fluidity and variation exists, there still aren’t any more words to express sex and gender than there were when I was growing up. All of the complexity of my gender expression is reduced to ‘looking like a man.’ Since I’m not a man, what does it mean when people tell me I look like one? When I was growing up, other kids told me I pitched baseballs and shot marbles ‘like a boy.’ As a young adult I suffered a torrent of criticism from adults who admonished me for standing, walking, and sitting ‘like a boy.’ [...] Something about me was inappropriate, but what?”

¹¹ O texto em língua estrangeira é: “Sexual orientation refers to whether a person is attracted to men, women or to both.”

desejo, atração sexual, vivências eróticas experimentadas pela pessoa em questão. Em oposição a tal conceito, Green teoriza:

Expressão de gênero refere-se a todas as características externas e comportamentos que são socialmente definidos como masculino ou feminino, tais como vestimentas, maneirismos, padrões discursivos e interações sociais.¹² (GREEN, 2000, p. 3)

Percebe-se, por conseguinte, que a orientação sexual está ligada às inclinações sexuais do indivíduo, enquanto que a expressão de gênero compreende aquilo que se convencionou classificar como pertencente ao masculino ou ao feminino, que vai desde a impositação da voz, roupas “próprias” para uso masculino ou feminino (o uso de aspas é deliberado), gestos, cadência do andar, dentre outros aspectos.

Concluída a distinção, retorno, então, para a teoria de Leslie Feinberg e mais um conceito que esclarece a contradição à qual se refere em sua conversa com a repórter: o fato de agir como um homem no corpo de uma mulher. Introduz-se, neste momento, o conceito de *transgender*. Para melhor compreendê-lo, recorro, mais uma vez, aos escritos de Leslie Feinberg, presente no mesmo livro mencionado no início deste subitem 1.2.1. Nele, Feinberg define os(as) *transgenders* de modo bastante elucidativo:

Hoje a palavra *transgender* possui pelo menos dois significados coloquiais. Ela tem sido usada como um termo guarda-chuva para incluir todos os que desafiam as fronteiras de sexo e gênero. Ela também é usada para estabelecer uma distinção entre aqueles que redefinem o sexo que lhes foi atribuído ao nascer [Feinberg refere-se à cirurgia de transgenitalização] e aqueles de nós cuja expressão de gênero é considerada imprópria para nosso sexo.¹³ (FEINBERG, 1997, p. X)

Nesta acepção, segundo Feinberg, estaria acomodada a sutil distinção entre os(as) *transgenders* e os indivíduos transexuais, que são aqueles que, em muitos casos (ainda que não em todos), optam pela cirurgia de transgenitalização, ou cirurgia de mudança de sexo. Antes incluídas sob a alcunha de “*transgenders*”, o século XXI tem testemunhado cada vez mais pessoas transexuais reivindicando uma posição específica para si, já que o fio condutor de sua insatisfação está em

¹² O texto em língua estrangeira é: “Gender expression refers to all of the external characteristics and behaviors that are socially defined as either masculine or feminine, such as dress, mannerisms, speech patterns and social interactions.”

¹³ O texto em língua estrangeira é: “Today the word transgender has at least two colloquial meanings. It has been used as an umbrella term to include everyone who challenges the boundaries of sex and gender. It is also used to draw a distinction between those who reassign the sex they were labeled at birth, and those of us whose gender expression is considered inappropriate for our sex.”

seu sexo biológico. Os(as) *transgenders*, em contrapartida, não necessariamente sentem que seus corpos precisam passar por intervenções cirúrgicas definitivas.

Leslie Feinberg coroa sua definição de *transgender* afirmando que “[p]essoas *transgender* cruzam, fazem a ponte, ou confundem a fronteira da *expressão de gênero* que lhes foi atribuída ao nascer”¹⁴. (FEINBERG, 1997, p. X, Grifo da autora) Por fim, baseada em entrevistas com ativistas que se autointitulam *transgenders*, Feinberg compila uma série de exemplos de indivíduos que se encaixariam em tal definição. Dentre vários citados, resalto os(as):

[...] *bigenders* [pessoas que têm tanto um lado masculino quanto um feminino], *drag queens*, *drag kings*, *cross dressers* [pessoas que usam roupas e acessórios comumente associados ao gênero oposto ao que lhes é atribuído em razão de seu sexo biológico], mulheres masculinas, homens femininos, [...], andróginos, [...], mulheres barbadas, e mulheres fisiculturistas que cruzam a linha do que é considerado socialmente aceitável para um corpo feminino.¹⁵ (FEINBERG, 1997, p. X)

Para efeito de conclusão, dois pontos merecem ser destacados no discurso de Feinberg. O primeiro, bastante acentuado, é que o termo *transgender* é deveras abrangente. O segundo, dedutível a partir do momento que se compreende a distinção entre expressão de gênero e orientação sexual, é que ser *transgender* independe do desejo sexual do indivíduo. Ou seja, o(a) *transgender* tanto pode ser heterossexual, como homossexual, bissexual ou até mesmo assexuado.

1.2.2 Eliane Berutti e J. Jack Halberstam: *butch* e *stone butch*

Jess Goldberg, a personagem literária que tomo como objeto principal de minha análise do ser *transgender*, é uma *stone butch*, conforme anunciado pelo próprio título do romance que me proponho a estudar. Sobre tal classificação, recorro tanto a Eliane Borges Berutti quanto a J. Jack Halberstam para uma elucidação adequada do termo.

Para efeito de esclarecimento, aproveito a primeira menção ao nome de Halberstam para assinalar que, devido a sua recente cirurgia de transgenitalização do sexo feminino para o masculino, a então autora Judith Halberstam passou a

¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “*Transgender* people traverse, bridge, or blur the boundary of the *gender expression* they were assigned at birth.”

¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “*bigenders*, *drag queens*, *drag kings*, *cross-dressers*, *masculine women*, *feminine men*, [...], *androgynes*, [...], *bearded women*, and *women bodybuilders* who have crossed the line of what is considered socially acceptable for a female body.”

assinar J. Jack Halberstam. Seu mais novo livro, lançado em setembro de 2012 – *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal* – já traz na capa sua assinatura atualizada. Por este motivo, farei uso do nome que consta nesta última publicação ao longo de minhas referências a seus trabalhos.

Em seu artigo intitulado “Identidade e gênero em *Stone Butch Blues*”, Berutti primeiramente explica o significado do termo *butch*: “A *butch* é uma lésbica que se comporta social e sexualmente de maneira masculina, além de se vestir como tal [...]”. (BERUTTI, 2012, p. 26) Oportunamente, já que o contraponto finda por ser inevitável, abro um parêntese para ressaltar e aprofundar o significado do termo *femme*, igualmente compreendido por Berutti em seu artigo supracitado: “a *femme* é uma lésbica que se veste assim como se comporta de uma forma feminina”. (BERUTTI, 2012, p. 26) Na experiência lésbica, a *femme* constituiria par romântico com a *butch*, estabelecendo um padrão de relacionamentos que reforçaria a atração mútua entre feminino e masculino, respectivamente. Entretanto, conforme retratado pela narrativa ficcional de Feinberg, relacionamentos *butch-but*ch ou *femme-femme* não são impossíveis de ocorrer, indício de que as regras sociais de gênero não abarcam a pluralidade de relações interpessoais existente.

Em seguida, Berutti prossegue para a explanação do termo composto que figura no título do romance de Feinberg, afirmando que “[...] a *stone butch*, sexualmente agressiva, se recusa a ser tocada por sua parceira sexual. É ela quem dá prazer”. (BERUTTI, 2012, p. 27) Acredito que a declaração de Berutti de que a *stone butch* não permite que sua parceira lhe toque sexualmente propicie uma boa ponte para articular as ideias dessa ensaísta com as considerações de J. Jack Halberstam acerca desse tipo específico de comportamento. No capítulo “Lesbian Masculinity: Even Stone Butches Get the Blues”, de seu livro *Female Masculinity*, Halberstam percebe a *stone butch* da seguinte forma:

A *stone butch* consiste em um local particularmente apropriado para se iniciar uma genealogia da variação *butch* por ser uma categoria profundamente enigmática: conforme veremos, o termo “*stone*” em *stone butch* se refere a um tipo de impenetrabilidade e, por consequência, estranhamente referencia os aspectos não performativos da identidade sexual desta *butch*. A *stone butch* carrega a distinção dúbia de ser, possivelmente, a única identidade sexual definida quase que unicamente em termos de quais práticas ela *não* participa.¹⁶ (HALBERSTAM, 1998, p. 123, grifo da autora)

¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “Stone butch is a particularly appropriate place to begin a genealogy of butch variation because it is a profoundly enigmatic category: as we shall see, the ‘stone’

Nota-se que tanto Berutti quanto Halberstam findam por convergir para um ponto curioso: uma das características marcantes da *stone butch* é, indiscutivelmente, o seu posicionamento deveras intransigente com relação ao toque de sua parceira durante o ato sexual. Percebe-se que esta lésbica destaca-se, principalmente, por ser “impenetrável”, título atribuído por Halberstam e que surge em consequência das práticas sexuais das quais esta *butch* em particular não se permite tomar parte: ser tocada ou conduzida durante o sexo, dar acesso ao seu corpo, receber prazer diretamente. Não é incomum encontrar exemplos de *stone butches* que nem ao menos tiram a roupa na hora da relação sexual. Halberstam, inclusive, considera peculiar o fato de que a *stone butch* talvez seja a única identidade sexual que se possa caracterizar não por suas práticas durante o intercuro sexual, mas por tudo aquilo que ela **não** faz, ou o que se nega a fazer.

Em sua análise, J. Jack Halberstam prossegue na tentativa de compreender de onde vem esta impenetrabilidade da *butch*, codificada em sua recusa a ser tocada. Interessante é perceber que o raciocínio de Halberstam segue por duas vertentes de possibilidades, uma vez que o seguinte questionamento é colocado: “Por que a intocabilidade deve ter se tornado um padrão idealizado para o comportamento *butch*?”¹⁷ (HALBERSTAM, 1998, p. 125) Suas primeiras conclusões são expressas na passagem abaixo:

A intocabilidade, podemos responder, resguarda contra rupturas na performance de gênero da mulher *butch* – a questão não se trata realmente do por quê uma *butch* não iria desejar ser tocada, mas, ao invés disso, do como as *butches* alternam entre serem masculinas nas ruas e femininas nos lençóis? A resposta, claro, é que muitas o fazem facilmente e com prazer; outras, no entanto, vivenciam tal ruptura como problemática e até perigosa e por vários motivos são incapazes de perder a masculinidade que vestem em todos os outros lugares uma vez dentro do quarto.¹⁸ (HALBERSTAM, 1998, p. 125)

in stone butch refers to a kind of impenetrability and therefore oddly references the nonperformative aspects of this butch’s sexual identity. The stone butch has the dubious distinction of being possibly the only sexual identity defined almost solely in terms of what practices she does *not* engage in.”

¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “Why should untouchability have become an ideal standard for butch behavior?”

¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “Untouchability, we might respond, guards against disruptions in the butch woman’s performance of gender – the question is not really why would a butch not want to be touched but rather how do butches switch between being masculine on the streets and female in the sheets? The answer, of course, is that many do it quite easily and with great pleasure; others, however, experience the disjuncture as problematic and even dangerous, and for various reasons they are unable to lose the masculinity that they wear everywhere else when they enter the bedroom.”

Entra aqui o conflito entre a masculinidade da *butch* e suas emoções, o que lhe acarretaria uma dificuldade em desnudar seus sentimentos e necessidades na cama, sob o risco de ter sua masculinidade questionada. Para Halberstam, o cerne da questão está na incompatibilidade da masculinidade exercida por esta *butch*, em particular, e os traços inegavelmente femininos de seu corpo (como a presença de seios, por exemplo). A dissonância entre expressão de gênero masculina e o corpo de mulher seria a primeira razão para que esta lésbica desenvolvesse um bloqueio de autoproteção. O resultado seria uma incapacidade de completa entrega e revelação durante o ato sexual, o que levaria a atitudes de reserva e intocabilidade apresentadas pela *stone butch*. Vale ressaltar que Halberstam tem o cuidado de não generalizar tal comportamento. Na passagem acima, fica claro que algumas *butches* podem não apresentar conflito diante da ruptura entre sua expressão de gênero e sua biologia.

A segunda linha de raciocínio de Halberstam está relacionada a uma resposta automática ao tratamento social recebido por este indivíduo que, embora nascido mulher, externa seu gênero de maneira desafiadoramente masculina. Halberstam utiliza-se da narrativa de *Stone Butch Blues* e as várias agressões sofridas pela personagem principal para exemplificar sua hipótese. Suas conclusões, contudo, podem ser aplicadas a uma variedade de “Jess Goldbergs” que, a exemplo da personagem fictícia, vivenciam diariamente os mesmos conflitos e problemas:

Neste contexto [o da vida de Jess, bem como o de incontáveis *butches*], ser *stone* é uma resposta ao abuso sexual ou desafios contínuos [estupros e violência física sofridos]: a *butch* se fecha porque tem de fazê-lo, pois o mundo já a acusou de perversão e ambiguidade sexual insuportável.¹⁹ (HALBERSTAM, 1998, p. 127-128)

Diante de situações de opressão e adversidade, qualquer ser humano pode apresentar dois tipos de comportamento como forma de resposta. O primeiro é o desencadeamento de uma série de atitudes ainda mais desafiadoras, que refletem a intenção de subverter o sistema a partir de um posicionamento ativo contra seus dogmas e conseqüentes frustrações. O segundo é o desenvolvimento de um mecanismo de defesa perante o ambiente hostil que condena, oprime e castiga. Tal mecanismo assume a forma de reclusão e silenciamento extremos. Halberstam

¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “In this context, stone is a response to continual sexual abuse or challenges: the butch closes down because she has to, because the world has charged her already with perversion and insupportable sexual ambiguity.”

entende que a *stone butch* pode, também, encaixar-se neste segundo caso, o que dá origem à sua impenetrabilidade e intocabilidade. Nesse contexto, ser uma *stone butch* equipara-se a uma limitação, à somatização de um temor extremo e opressor, que não permite que esta lésbica se abra plenamente para seus relacionamentos. Sobre tal restrição, Halberstam aprofunda suas conclusões acerca desta reclusão forçada, mais uma vez à luz do romance de Feinberg, ainda que de modo amplamente válido:

Já que o romance de Feinberg se tornou tremendamente popular, é importante reconhecer as maneiras pelas quais ele [o romance] representa o estado de ser *stone* como um limite, uma resposta ao abuso, um muro que foi erguido e que poderia vir abaixo com a *femme* certa, mas também como uma subjetividade sexual viável.²⁰ (HALBERSTAM, 1998, p. 128)

Percebe-se, portanto, que, de acordo com o raciocínio de J. Jack Halberstam, a *stone butch* pode ser produto de um conflito, uma forma de incompatibilidade entre sua expressão de gênero masculina e o possível desnudamento de seu corpo de mulher na cama. Em contrapartida, seu comportamento também pode surgir como resultado do abuso sofrido por parte de uma sociedade intolerante que chega a impor sua ideologia dominante de maneira agressiva e, em muitas ocasiões, fatal. Nesta segunda instância, ser *stone* refletiria uma estratégia subconsciente de autoproteção, um endurecimento reflexivo frente às intempéries sociais advindas de uma masculinidade vista como transgressora e, por conseguinte, socialmente inadmissível.

Neste momento, já tendo trabalhado conceitos básicos inerentes a sexo, gênero, suas manifestações, expressões e transgressões, passo para um estudo sobre a validade e as implicações das rígidas normas que regem o binário de sexo e gênero. No item 1.2.3, discuto Kate Bornstein e sua proposta de questionar as estreitas e fixas relações entre os referidos conceitos. No item 1.2.4, apresento o conceito de abjeção proposto por Julia Kristeva e tento analisá-lo à luz dos transgressores de gênero.

²⁰ O texto em língua estrangeira é: "Given that Feinberg's novel has become enormously popular, it is important to recognize the ways in which it represents stoneness as a limit, a response to abuse, a wall that has been built up and could come down with the right femme, but also as a viable sexual subjectivity."

1.2.3 Kate Bornstein: um questionamento do gênero

Nesta instância, vale investigar criticamente como o conceito binário tão arraigado se estabelece. Para tal empreitada, algumas ideias da teórica norte-americana Kate Bornstein, ela própria uma transmulher (indivíduo do sexo biológico masculino, que passa por intervenções cirúrgicas e hormonais para se tornar uma mulher), constituem sólida contribuição para minha argumentação.

Em seu livro *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*, Kate Bornstein dedica um capítulo inteiro à discussão acerca da arbitrariedade da classificação binária de gênero supracitada. Em “WHICH OUTLAWS? or, Who Was That Masked Man?”, Bornstein considera que negligenciamos questionamentos básicos, tais quais: “o que é um homem? e o que é uma mulher? e por que precisamos ser um ou outro?”²¹ (BORNSTEIN, 1994, p. 55) Partindo dessas indagações, Bornstein segue sua análise desconstruindo os conceitos e papéis de homem e mulher lançando mão de alguns pontos de vista distintos. A princípio, ela discute o papel das genitálias na definição dos dois sexos e, conseqüentemente, gêneros:

A maioria das pessoas definiria um homem pela presença de um pênis ou alguma forma de pênis. Alguns definiriam uma mulher pela presença de uma vagina ou alguma forma de vagina. Contudo, não é tão simples. Conheço várias mulheres em São Francisco que possuem um pênis. Muitos homens maravilhosos em minha vida têm vaginas. E há uma quantidade considerável de pessoas cujas genitálias estão em algum ponto entre pênis e vaginas. O que são *elas*?²² (BORNSTEIN, 1994, p. 56, grifo da autora)

É evidente que a sociedade não aceita uma mulher com pênis, tampouco um homem com vagina. Bornstein fala especificamente das genitálias, mas acredito que, seguindo o mesmo raciocínio, podemos incluir outras partes do corpo tipicamente entendidas como determinantes de gênero, como os seios nas mulheres, por exemplo. Da mesma forma que o mundo não aceita um homem com vagina, também não o reconhece se ostentar mamas.

²¹ O texto em língua estrangeira é: “what is a man? and what is a woman? and why do we need to be one or the other?”

²² O texto em língua estrangeira é: “Most folks would define a man by the presence of a penis or some form of a penis. Some would define a woman by the presence of a vagina or some form of a vagina. It’s not that simple, though. I know several women in San Francisco who have penises. Many wonderful men in my life have vaginas. And there are quite a few people whose genitals fall somewhere between penises and vaginas. What are *they*?”

Dando prosseguimento ao raciocínio, logo após questionar o papel das genitálias na determinação do gênero de cada ser humano, Bornstein se volta para a genética, em mais uma tentativa de desconstruir a compulsória consonância entre sexo e gênero:

Você é um homem por possuir um cromossomo XY? Uma mulher por ter um XX? A menos que você seja um atleta que tenha sido desafiado no aspecto da representação de gênero, provavelmente você não passou por um teste de cromossomos para determinar o seu gênero. [...] Existem, além dos pares XX e XY, alguns outros conjuntos comuns de cromossomos, incluindo XXY, XXX, YYY, XYY e XO. Isto significa que há mais de dois gêneros?²³ (BORNSTEIN, 1994, p. 56)

Nota-se, mais uma vez, que Bornstein se recusa a aceitar o determinismo biológico, usando para isso a argumentação de que a própria biologia nem sempre se divide entre os dois polos determinantes do binário homem x mulher: se a mulher deve ter a combinação de cromossomos XX, enquanto que o homem, XY, como explicar e classificar as pessoas que nascem com combinações diferentes dessas? Como meras aberrações? De qualquer forma, Bornstein ressalta que, salvo em situações bastante específicas, ninguém exige comprovação genética para determinar o sexo e conseqüente gênero de indivíduo algum, o que, teoricamente, invalidaria tal argumento na comprovação da relação sexo/gênero.

Em seguida, Bornstein passa dos cromossomos aos hormônios e questiona se o que faz de um indivíduo um homem ou uma mulher são esses últimos:

O que faz um homem – testosterona? O que faz uma mulher – estrogênio? Caso afirmativo, você poderia comprar o seu gênero no balcão de qualquer farmácia. Entretanto, somos ensinados que existem essas coisas chamadas hormônios “masculinos” e “femininos”; e que a testosterona domina o equilíbrio hormonal nos machos de qualquer espécie. Não mesmo – hienas fêmeas, por exemplo, possuem naturalmente mais testosterona do que os machos; [...]”²⁴ (BORNSTEIN, 1994, p. 56)

Decerto, a comercialização de hormônios em farmácias faz com que o gênero deixe de ser um pressuposto natural para se tornar uma questão de construção, uma inclinação pessoal. Da mesma forma em que é possível adquirir tinturas para

²³ O texto em língua estrangeira é: “Are you a man because you have an XY chromosome? A woman because you have XX? Unless you’re an athlete who’s been challenged in the area of gender representation, you probably haven’t had a chromosome test to determine your gender. [...] There are, in addition to the XX and XY pairs, some other commonly-occurring sets of gender chromosomes, including XXY, XXX, YYY, XYY, and XO. Does this mean there are more than two genders?”

²⁴ O texto em língua estrangeira é: “What makes a man – testosterone? What makes a woman – estrogen? If so, you could buy your gender over the counter at any pharmacy. But we are taught that there are these things called ‘male’ and ‘female’ hormones; and that testosterone dominates the gender hormone balance in the males of any species. Not really – female hyenas, for example, have naturally more testosterone than the males; [...]”

cabelos e mudar o que a genética determina com relação a este traço humano (sem que isso gere controvérsias e/ou recriminação), qual a razão para discordar de que traços comumente associados à determinação de gênero possam ser modificados de acordo com a vontade ou necessidade do indivíduo? Além disso, há o caso das hienas, cujo equilíbrio hormonal desafia o que convencionalmente se espera de cada sexo. Como pode um animal fêmea possuir mais hormônios masculinos do que um macho? Ainda sobre o exemplo desses animais, Bornstein explica que o clitóris das fêmeas lembra um longo pênis e que elas montam os machos pela traseira num comportamento tipicamente masculino durante o sexo animal. Com isso, Bornstein conclui que a chave para entender e consolidar a divisão entre sexo/gênero não pode ser encontrada em uma equação sistemática baseada nos hormônios.

Um quarto viés de desconstrução de gênero seguido por Bornstein constitui o questionamento de algumas atribuições praticamente consideradas como verdades universais tanto para homens como para mulheres, como a possibilidade de gerar filhos e a menstruação (para as mulheres) e a capacidade de ajudar na concepção de crianças (para os homens).

Você é mulher porque pode dar à luz? Porque sangra todo mês? Muitas mulheres nascem sem esse potencial, e toda mulher cessa de possuir essa capacidade depois da menopausa – essas mulheres deixam de ser mulheres? Uma histerectomia [cirurgia para remoção do útero] necessária se equipara a uma mudança de gênero? Você é homem porque pode ser pai? E se sua contagem de esperma for muito baixa? E se você foi exposto à radiação nuclear e acabou estéril? Você se tornou, com isso, uma mulher?²⁵ (BORNSTEIN, 1994, p. 56-57)

Desnecessário dizer que uma mulher que não pode ter filhos não deixa, automaticamente, de ser uma mulher ou perde o direito de expressar seu gênero de modo feminino. Tampouco um homem que é estéril fica socialmente proibido de expressar seu gênero de maneira masculina. Deste modo, é incoerente basear a negativa do direito à expressão do gênero feminino a um homem apenas porque ele não possui o aparato físico necessário para uma gestação. Pela mesma lógica, não

²⁵ O texto em língua estrangeira é: “Are you a woman because you can bear children? Because you bleed every month? Many women are born without this potential, and every woman ceases to possess that capability after menopause – do these women cease being women? Does a necessary hysterectomy equal a gender change? Are you a man because you can father children? What if your sperm count is too low? What if you were exposed to nuclear radiation and were rendered sterile? Are you then a woman?”

se pode condenar a expressão de gênero masculina em uma mulher biológica tendo em mente a sua incapacidade de produzir esperma.

Bornstein também suscita outros pontos relevantes para a desconstrução do binário de gênero restritivo. O sexo/gênero de uma pessoa deve ser comandado pelo que diz a sua certidão de nascimento? Uma rápida reflexão nos mostra que um médico decide todo o nosso padrão de comportamento para a vida, com relação ao gênero a que devemos pertencer, quando olha para nossos genitais e enuncia: “É um(a) menino(a)!” No entanto, Bornstein ressalta que o caráter irreversível de tal decisão é importante demais para que sejamos negados o direito de opinar. Além dessa questão, há o problema dos indivíduos que nascem com alguma combinação dos dois genitais, ou aparelho reprodutor interno ambíguo. Em casos como estes, intervenções cirúrgicas ou hormonais são conduzidas por médicos com o intuito de “resolver o problema” e fixar tais pessoas no gênero que, aos olhos da ciência, é o mais adequado.

Por fim, Bornstein menciona as leis humanas ou religiosas. No caso das primeiras, com o exemplo das certidões de nascimento, a teórica destaca que leis não são imutáveis, e que mudanças na legislação constituem parte do progresso rumo ao bem estar coletivo. Com relação às leis religiosas, a teórica considera que religiões podem até ditar o que caracteriza um comportamento correto ou errado. No entanto, aponta Bornstein, “nenhuma religião verdadeiramente determina o que é um homem e o que é uma mulher”.²⁶ (BORNSTEIN, 1994, p. 57)

É correto concluir que as indagações de Kate Bornstein em nenhum momento chegam a um veredicto sobre o que é um homem e uma mulher. Contudo, este é exatamente o seu objetivo: mostrar que as atribuições de gênero e a manutenção dos pressupostos que reforçam a obrigatoriedade de sua fixidez no binário homem/masculino x mulher/feminino são incoerentes porque, com razão, não se sustentam. Sendo assim, torna-se complicado contestar a coerência dos questionamentos de Bornstein. No mínimo, eles mostram que o conjunto de argumentos que usamos para classificar um indivíduo em homem ou mulher, masculino ou feminino, pode não ser tão isento de brechas que permitem contra-argumentação. Após uma leitura cuidadosa desse capítulo de seu livro, tornamo-nos

²⁶ O texto em língua estrangeira é: “no religion actually lays out what is a man and what is a woman.”

mais críticos de uma série de dogmas que regem o sistema de atribuição de gênero em boa parte do mundo ocidental contemporâneo.

1.2.4. Julia Kristeva: o gênero abjeto

Um dos conceitos recorrentes em análises de atitudes transgressoras, sejam elas em qualquer instância do comportamento humano, é o de abjeção. No capítulo intitulado “Approaching Abjection”, do livro *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, escrito pela filósofa, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva, encontramos um exame minucioso sobre o tema. Ancorada em fundamentos psicanalíticos creditados a Sigmund Freud e Jacques Lacan, Kristeva desenvolve um estudo de tom acentuadamente filosófico sobre o significado e as implicações da abjeção. O referido capítulo abre com uma avaliação sistemática dos efeitos psicossomáticos da abjeção em um indivíduo, conforme evidenciado pela passagem a seguir:

Surge, imbuída na abjeção, uma daquelas violentas e obscuras rebeliões do ser, direcionada contra uma ameaça que aparenta emanar de um exterior ou interior exorbitante, ejetada para além do escopo do possível, do tolerável, do imaginável. Ela [a rebelião] está lá, bastante próxima, ainda que não possa ser assimilada. Ela suplica, preocupa e fascina o desejo, o qual, não obstante, não se permite ser seduzido. Apreensivo, o desejo lhe dá as costas; enojado, ele rejeita. Uma certeza o protege do vergonhoso – uma certeza de que ele se orgulha prende-se a ele. Contudo, simultaneamente, da mesma maneira, aquele ímpeto, aquele espasmo, aquele salto é atraído para outro lugar tão tentador quanto condenado. Incansavelmente, como um bumerangue inescapável, um vórtice de convocação e repulsão faz com que o ser assombrado por ela fique fora de si.²⁷ (KRISTEVA, 1982, p. 1)

Na improbabilidade de se poder resumir tão complexo conceito em poucos vocábulos, os substantivos “caos”, “assombro”, “admiração”, “interesse”, “náusea”, além dos pares opositivos “atração/repulsão” e “afinidade/aversão” talvez pudessem ser utilizados. No entanto, abjeção não se traduz de modo tão simplista. No

²⁷ O texto na língua estrangeira é: “There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside; sickened, it rejects. A certainty protects it from the shameful – a certainty of which it is proud holds on to it. But simultaneously, just the same, that impetus, the spasm, that leap is drawn toward an elsewhere as tempting as it is condemned. Unflaggingly, like an inescapable boomerang, a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself.”

parágrafo supracitado, Kristeva descreve as origens e as sequelas da abjeção: uma revolta que tanto pode vir de fora como de dentro, algo surpreendente, inimaginável e inaceitável, um convite e um expurgo que, paradoxalmente, fascina e revira as entranhas do ser por ela acometido. Nota-se que o poder de magnetismo exercido pela abjeção é equilibrado por um senso de repugnância, o que gera sentimentos conflitantes de fascínio e preocupação. Parafrazeando a própria Kristeva, a abjeção compreende, simultaneamente, um local de tentação e condenação, um polo que tanto atrai como enoja o indivíduo.

Por mais minuciosa que Kristeva tenha sido em sua descrição dos efeitos da abjeção, é mais adiante em sua análise que ela nos fornece uma explicação primordialmente conceitual do termo estudado. Surge, então, o que mais se aproxima de uma noção teórica de abjeção:

[Abjeção] É algo rejeitado de que o indivíduo não pode se separar, contra que o indivíduo não pode se proteger como contra um objeto. O misterioso imaginário e a ameaça real, ela nos acena e termina por nos engolfar. Não é, portanto, falta de limpeza ou saúde que causa a abjeção, mas **o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. Aquilo que não respeita limites, posições, regras. O entrelugar, o ambíguo, o composto.** [...] Qualquer crime, por chamar atenção para a fragilidade da lei, é abjeto, [...] A abjeção [...] é imoral, sinistra, maquinadora e nebulosa: um terror que dissimula, um ódio que sorri, uma paixão que usa o corpo para permuta, ao invés de inflamá-lo, [...], um amigo que te apunhala.²⁸ (KRISTEVA, 1982, p. 4, grifo meu)

De maneira mais resumida, abjeção seria, portanto, qualquer transgressão às regras, às leis, ao sistema, ou aquilo que não se pode compreender com exatidão, o que gera ambiguidade, incerteza e desordem. A abjeção perturba e confunde o convencional e, ao mesmo tempo que é indesejável, é também inseparável do ser abjeto, pois ela o engolfa. Com a mesma intensidade com que é expulsa e impugnada, ela provoca e se impõe, retornando sempre de seu lugar de exílio. Como não se permite ser expurgado definitivamente, aquilo que é abjeto finda por voltar, como um bumerangue, para abalar as estruturas do convencional e aceitável,

²⁸ O texto na língua estrangeira é: "It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us. It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. [...] Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject. [...] Abjection [...] is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, [...] a friend who stabs you."

instaurando o caos. A noção do referido conceito se torna mais compreensível na seguinte passagem:

Um certo “ego” que fundiu-se com seu mestre, um superego, afastou [a abjeção] completamente. Ela permanece no exterior, fora do círculo, e não parece concordar com as suas [do superego] regras do jogo. E mesmo assim, de seu local de proscrito, o abjeto não para de desafiar o seu mestre.²⁹ (KRISTEVA, 1982, p. 2)

Fica claro que a experiência da abjeção consiste em um incansável jogo de expulsão e retorno, pois o que é abjeto, ainda que proibido e banido pelo superego (a instância psicológica que regula nossas atitudes sob a forma de leis e convenções sociais), não se intimida pelo exílio constante e sempre retorna para assombrar e fascinar o indivíduo.

Um dos aspectos psicanalíticos da abjeção apontado por Kristeva remete a Sigmund Freud e seu conceito de *uncanny*, uma espécie de “estranho familiar” em tradução livre (do alemão *unheimlich*: algo que, por mais que deva permanecer oculto e secreto, de alguma maneira encontra um meio de emergir à consciência). A seguinte passagem de Kristeva esclarece o papel deste conceito freudiano na abjeção:

Uma emersão enorme e súbita do estranho familiar, que, por mais familiar que possa ter sido em uma vida opaca e esquecida, atormenta-me agora como algo radicalmente alheio, repulsivo. Não eu. Não isso. Mas também não nada. “Alguma coisa” que não reconheço como algo. Um peso de insignificância, sobre o qual não há nada de insignificante e que me comprime. Às margens da não existência e alucinação, de uma realidade que, se reconhecida, aniquila-me.³⁰ (KRISTEVA, 1982, p. 2)

Esta noção do estranho familiar é bastante relevante para os estudos da abjeção, pois consiste justamente naquilo que o indivíduo tenta manter à distância, preso em um nível subconsciente, justificadamente oculto por sua condição de marginal. Nas palavras de Kristeva: “Não eu. Não **isso**”. (Grifo meu) Abjeção é algo que não posso aceitar como verdade em mim mesmo e que, por esse mesmo motivo, mantenho afastado e sufocado. No entanto, apesar de todos os esforços para mantê-la acossada, a abjeção sempre escapa de seu exílio para assombrar-me

²⁹ O texto na língua estrangeira é: “A certain ‘ego’ that merged with its master, a superego, has flatly driven it away. It lies outside, beyond the set, and does not seem to agree to the latter’s rules of the game. And yet, from its place of banishment, the abject does not cease challenging its master.”

³⁰ O texto em língua estrangeira é: “A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing, either. A ‘something’ that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me.”

no plano consciente, uma “não existência alucinógena” que tem o poder de aniquilarme caso seja admitida enquanto realidade.

Kristeva dedica uma pequena seção de seu capítulo sobre abjeção para discorrer sobre o tempo da referida instância. Sob o subtítulo de “Tempo: esquecimento e trovão”, a filósofa e crítica caracteriza seu objeto de estudo como um local de esquecimento que sempre retorna à lembrança. Uma vez mais, o paradoxo ressurgiu para perfazer integralmente a composição do abjeto. A passagem “[...] as cinzas do esquecimento agora servem como uma tela e refletem aversão, repugnância”³¹ (KRISTEVA, 1982, p. 8) deixa claro que a abjeção não permite que o “esquecido” permaneça em sua condição oculta, não lembrada, haja vista que constantemente provoca sentimentos de asco e abominação. Por fim, na subseção supracitada, Kristeva apresenta ao leitor sua conclusão:

O limpo e adequado (no sentido do incorporado e incorporável) torna-se imundo, o procurado transforma-se no banido, a fascinação, em vergonha. Então, o tempo esquecido subitamente aflora e se condensa em um relâmpago [...]. O tempo da abjeção é duplo: um tempo de esquecimento e trovão, de infinidade velada e o momento em que a revelação irrompe.³² (KRISTEVA, 1982, p. 8-9)

Por “relâmpago” e “trovão” entende-se o momento de epifania onde o que é velado e oculto rebela-se contra sua posição de proscrito e vem à tona, desafiando o sistema e provocando as reações de atração e repulsão anteriormente discutidas. Neste instante epifânico, revela-se tudo aquilo que o indivíduo esforça-se sobremaneira para manter seguro e recluso em um estado de exílio, em favor das convenções sociais que determinam o certo e o apropriado. Em outras palavras, o abjeto revela-se de modo tão mais impactante quanto maior forem os esforços para sufocá-lo.

Em conclusão, cabe ressaltar a estreita ligação entre abjeção e repressão. Para tal fim, a seguinte afirmação de Julia Kristeva exerce papel deveras esclarecedor: “O abjeto é aquele pseudo-objeto que constitui-se *antes*, mas que surge apenas *entre* as lacunas da repressão secundária. *O abjeto seria, deste*

³¹ O texto em língua estrangeira é: “[...] the ashes of oblivion now serve as a screen and reflect aversion, repugnance [...]”

³² O texto em língua estrangeira é: “The clean and proper (in the sense of incorporated and incorporable) becomes filthy, the sought after turns into the banished, fascination into shame. Then, forgotten time crops up suddenly and condenses into a flash of lightning [...] The time of abjection is double: a time of oblivion and thunder, of veiled infinity and the moment when revelation bursts forth.”

modo, o 'objeto' de repressão primitiva".³³ (KRISTEVA, 1982, p. 12, grifo da autora) Abjeção é, portanto, o que já faz parte da constituição do ser, mas que por motivos externos a ele precisa ser reprimido.

No subitem 1.3.3, após ter apresentado visões críticas do romance *Stone Butch Blues* sob a ótica de variados estudiosos, retornarei à questão da abjeção à luz do gênero transgressor da personagem Jess Goldberg. Na referida seção, tratarei de expor as minhas considerações sobre o romance de Leslie Feinberg, através de uma análise crítica da obra literária. Para tal, terei em mente os conceitos teóricos apresentados nesta seção 1.2, como foram discutidos por Feinberg, Bornstein, Berutti, Halberstam e Kristeva.

1.3 *Queering Stone Butch Blues*

O adjetivo *queer*, na língua inglesa, designa tudo aquilo que é estranho e incomum. Em razão de seu significado inclinadamente heterodoxo, o uso do termo *queer* expandiu-se para denominar, de modo pejorativo, indivíduos cuja orientação sexual foge aos padrões impostos de heteronormatividade: *gays* e *lésbicas*. Nesta acepção, *queer* constitui par opositivo com o adjetivo *straight*, que, por implicar em retidão e caracterizar aquilo que é alheio a desvios, popularizou-se ao simbolizar pessoas heterossexuais.

Ao longo de sua luta por direitos e respeito, a comunidade homossexual e *transgender* apropriou-se do termo depreciativo e passou a utilizá-lo de modo desafiador e virtuoso. Hoje, a academia compreende literatura, estudos e política *queer* como sendo áreas concernentes aos indivíduos que desafiam e subvertem as regras de comportamento sexual e de gênero.

Eis que, na esteira do referido adjetivo, surge o verbo em inglês *to queer*, que se encarrega de designar o ato de assumir uma perspectiva *queer* com relação a um indivíduo, um posicionamento ou, para efeito desta tese, um estudo. Ao longo desta subseção, proponho-me a discutir e analisar críticos de *Stone Butch Blues* cujas ideias contribuem para que o romance seja compreendido em todo o seu potencial *queer*, razão pela qual a intitulo "*Queering Stone Butch Blues*". Ao final de dois

³³ O texto em língua estrangeira é: "The abject is that pseudo-object that is made up *before* but appears only *within* the gaps of secondary repression. *The abject would thus be the 'object' of primal repression.*"

subitens, apresento minhas próprias considerações a respeito da obra literária de Leslie Feinberg.

Muito do sofrimento de Jess Goldberg, assim como o de indivíduos *transgender* não ficcionais, decorre de uma simples equação binária imposta socialmente que determina que pessoas que nascem com uma vagina (traço relativo ao conceito de sexo – aspecto biológico) devem se portar de acordo com normas compreendidas como femininas (relativo ao conceito de gênero – aspecto social). Por sua vez, pessoas que nascem com um pênis devem obedecer ao conjunto de regras comportamentais entendidas como masculinas. O binário homem/masculino x mulher/feminino não permite variações ou incertezas, flutuações ou dúvidas. Não se pode transitar entre um polo e outro (a menos que em contextos específicos, como no carnaval, nas artes, dentre outros), nem inverter as relações. Jess Goldberg é um desses exemplos: apesar de nascida mulher, apresenta traços, atitudes e postura masculinos, sendo por isso tão discriminada.

1.3.1 Jay Prosser: a consolidação *transgender*

No capítulo “No Place Like Home: Transgender and Trans-Genre in Leslie Feinberg’s *Stone Butch Blues*”, contido no livro *Second Skins*, de 1998, Jay Prosser discorre sobre um ponto crucial na experiência de vida de Jess enquanto *transgender*. Refiro-me ao período de sua existência em que a personagem acredita que a única solução para os seus problemas (agressões físicas e morais) encontra-se na aplicação de hormônios masculinos com o intuito de passar a ser vista como um homem aos olhos da sociedade. Cruzar esses limites significaria se tornar um transexual e, por essa razão, faz-se necessário estabelecer a distinção entre os dois termos de modo bastante conciso. Para tais fins, o próprio Prosser nos fornece a explicação: “Em contradistinção ao transexual, o(a) *transgenderist* [termo que deu origem a *transgender*] cruza as linhas de gênero, mas não aquelas do sexo; [...]”.³⁴ (PROSSER, 1998, p. 176) A princípio, Jess vive como uma *transgender*, pois expressa seu gênero de maneira entendida socialmente como masculina, a despeito

³⁴ O texto em língua estrangeira é: “In constra-distinction to the transsexual, the transgenderist crossed the lines of gender but not those of sex; [...]”

de ter nascido mulher (além de manter seu corpo de mulher). No entanto, em determinado momento, movida por medo e intermináveis frustrações, ela cogita a possibilidade de efetuar mudanças em seu corpo (biologia) para que seja deixada em paz: agir sobre seu físico significa tornar-se uma transexual.

O desejo de invisibilidade social e a tranquilidade por ela proporcionada constitui um argumento preponderante e decisivo para a opção de Jess pela transexualidade. No entanto, no início do referido capítulo, Prosser expõe suas reflexões acerca do papel desse indivíduo em uma era “pós-transexual”: se antes almejava-se uma assimilação por uma sociedade que prega a obrigatoriedade de pertencimento a um entre apenas dois gêneros, passa a ser preferível um posicionamento que proporcione a subversão do binário regulamentado com vistas para a fundação de uma subjetividade afirmativa. Tal raciocínio se evidencia no seguinte excerto do texto de Prosser, sobre um grupo de mulheres trans que, no final do século XX, pleiteavam o direito de reconhecimento enquanto tal:

Ao optarem por revelar seus passados, ao invés de querer convencer enquanto membros do sexo oposto, as ativistas transexuais reivindicaram uma subjetividade e uma política não pela insistência de um pertencimento transexual às fronteiras de sexo/gênero (mas nós *somos* mulheres verdadeiras), mas pelo desafio aos critérios usados como base para definir essas fronteiras (o que é uma mulher verdadeira?).³⁵ (PROSSER, 1998, p. 173, grifo do autor)

Prosser entende que se trata da rejeição às leis binárias de gênero em favor de uma afirmação identitária que não se encaixa nas duas únicas possibilidades de classificação oferecidas, a saber: homem/masculino e mulher/feminino.

Apesar dessa ousada corrente de fim de século, que prioriza a busca de afirmação pelo que se *é*, em contraposição ao que se *parece* ser, no decorrer da análise de Prosser, percebemos que, enquanto alguns indivíduos possuem uma identidade de gênero verdadeiramente transexual, e como tal almejam ser vistos, outros apenas consideram esse modo de vida em razão de uma existência menos conturbada. O segundo grupo ansiaria menos pela ruptura do binário restritivo do que pela proteção proporcionada pela invisibilidade, resultado do engodo social.

No romance *Stone Butch Blues*, por exemplo, percebemos que, em determinado momento da vida de Jess, a personagem se vê presa a uma intrincada

³⁵ O texto em língua estrangeira é: “Trading passing for reading out their pasts, transsexual activists staked a subjectivity and a politics not by insisting on transsexual belonging within sex/gender borders (but we *are* real women) but by challenging the criteria used to make up those borders (what is a real woman?).”

rede de poder e controle que, através dos artifícios da humilhação, violência e cerceamento aos direitos mais elementares, exige que ela se encaixe no binário de sexo/gênero convencional. Cansada das agressões, ela decide passar por uma mastectomia clandestina, uma cirurgia para a remoção de suas mamas (que verdadeiramente a incomodavam desde a puberdade). Não satisfeita, Jess também opta por tomar injeções de hormônios masculinos (atitude que, percebemos posteriormente, não constituía uma necessidade crucial em sua vida, mas que passou a sê-lo quando Jess entende que a única saída para sua condição sofrida é se fazer passar por homem).

A narrativa nos brinda com algumas instâncias significativas para dar conta do anseio por aceitação e o papel decisivo que exerce na tomada de decisão de Jess pela transexualidade. Em uma conversa de bar, Jess, Jan, Edwin e Grant – todas *butches* – debatem sobre o lugar que sentem ocupar no binário de gênero e a necessidade de tomar hormônios para se fazerem passar por homens, algo que Edwin já está fazendo:

“Não consigo deixar de pensar que ficaria segura, sabem?” [...] [diz Jess, a respeito das chances de convencer como homem injetando hormônios]. Grant acenou afirmativamente. “Por Deus, também tenho pensado sobre isso. Sabem a Ginni? Entrou num programa de mudança de sexo, agora diz que é Jimmy”. Edwin fitou Grant. “Pedi que o chamássemos de ele – lembram-se? Temos que fazê-lo”. Jan descansou a garrafa de cerveja na mesa. “É, mas não sou como Jimmy. Jimmy me disse que sabia que era um cara desde criança. Não sou um cara”. Grant curvou-se para frente. “Como sabe disso? Como sabe que não somos [homens]? Não somos mulheres de verdade, somos?” Edwin balançou a cabeça. “Não sei que diabos eu sou”.³⁶ (FEINBERG, 2003, p. 144)

Fica nítido o estado de incerteza sobre o senso de pertencimento de Grant e Edwin ao binário de gênero. Em contrapartida, Jan e Jimmy (ex-Ginni) são categóricos: a primeira ao afirmar que não se sente homem; o segundo, em sua convicção de que sempre se sentira como um. Neste primeiro momento, Jess não considera a fundo tais questões, atendo-se ao vislumbre de uma vida pós-hormônios

³⁶ O texto em língua estrangeira é: “‘I can’t help thinking maybe I’d be safe, you know?’ [...] Grant nodded. ‘God help me, I’ve been thinking about it too. You know Ginni? She got on a sex-change program, now she calls herself Jimmy.’ Edwin glared at Grant. ‘He asked us to call him he – remember? We ought to do it.’ Jan put her beer bottle down on the table. ‘Yeah, but I’m not like Jimmy. Jimmy told me he knew he was a guy even when he was little. I’m not a guy.’ Grant leaned forward. ‘How do you know that? How do you know we aren’t? We aren’t real women, are we?’ Edwin shook her head. ‘I don’t know what the hell I am.’”

masculinos quando se pergunta se estaria segura como homem. Posteriormente, na mesma conversa, ela nos revela um receio: “O que acontece? Dura só por pouco tempo [os efeitos hormonais]? Quero dizer, podemos voltar a ser uma *butch* depois, quando for seguro se revelar?”³⁷ (FEINBERG, 2003, p. 145) Nesse discurso se encontra a verdadeira motivação de Jess para se fazer passar por homem: a chance de estar segura, de manter-se incógnita, algo muito além do que uma autopercepção de habitar um corpo equivocado.

Pouco tempo depois da conversa no bar, Jess e sua companheira Theresa protagonizam uma discussão complicada, incapazes de conciliar a necessidade de Jess de tomar hormônios e o desejo de Theresa por *butches*. “Sou uma mulher, Jess. Amo você por você ser uma mulher também”.³⁸, argumenta Theresa, somente para completar o raciocínio logo em seguida: “Só não quero ser mulher de homem nenhum, mesmo que esse homem seja uma mulher”.³⁹ (FEINBERG, 2003, p. 148)

No entanto, ainda que isto signifique o sacrifício de seu relacionamento, Jess opta pelos hormônios. E para analisar a relação entre a Jess biologicamente mulher e a hormonalmente modificada para convencer como homem, Prosser lança mão da metáfora “estrangeiro” x “lar”, onde o primeiro termo dá conta do desconforto original de Jess com o seu corpo inegavelmente feminino (os seios, por exemplo), enquanto que o segundo se encarrega de descrever a sensação de alívio e satisfação advinda da aceitação nas esferas pessoal e pública que as mudanças proporcionam. Prosser relembra a cena em que Jess admira as modificações físicas diante do espelho falando de uma reconciliação com seu corpo nu:

Esta reconciliação com seu sexo nu deriva do fato de não ser mais o [sexo] de uma mulher nua. Os hormônios masculinizaram aquela feminilidade. A metaforização da transição na narrativa enquanto uma volta para o lar, a noção de transição enquanto repatriação somática, ressalta que a feminilidade é uma terra estrangeira e a masculinização é uma viagem rumo ao lar.⁴⁰ (PROSSER, 1998, p. 184)

³⁷ O texto em língua estrangeira é: “What happens? Does it just last for a little while? I mean, can you go back to being a butch later, when it’s safe to come out?”

³⁸ O texto em língua estrangeira é: “I’m a woman, Jess. I love you because you’re a woman, too.”

³⁹ O texto em língua estrangeira é: “I just don’t want to be some man’s wife, even if that man’s a woman.”

⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “This reconciliation to her naked sex stems from her being no longer a naked female. The hormones have masculinized that femaleness. The narrative’s metaphorizing of transition as a coming home, the notion of transition as somatic repatriation, underscores that femaleness is a foreign land and masculinization a journey toward home.”

Com efeito, o resultado imediato da readequação física de Jess é um sopro de vitalidade em sua vida sofrida e maltratada. Em determinada manhã, Jess decide tomar um banho e, ao relancear o espelho, ela se vê surpreendida pelas primeiras mudanças significativas: um indício de barba se revela em seu rosto; suas formas estão mais angulares, seu corpo, mais esguio e rijo; os quadris, menos acentuados; há músculos nos braços e coxas nunca antes vistos. Jess entra no chuveiro e se deleita com a sensação do toque de suas novas curvas. “Fazia tanto tempo que não me sentia em casa no meu corpo. Logo isto iria mudar”⁴¹ (FEINBERG, 2003, p. 171), ela considera.

Além da satisfação pessoal, a nova figura de Jess lhe traz benefícios no âmbito social: ela passa a ser vista como homem nos lugares que frequenta, pode usar banheiros públicos sem ser expulsa ou provocar escândalos, deixa de sofrer agressões físicas e verbais, e uma paz nunca antes experimentada se torna uma realidade em sua vida. Prosser considera que Jess passa a ser “culturalmente localizável” (“*culturally locatable*”). (PROSSER, 1998, p. 184): se antes não havia espaço para aceitação de sua figura visivelmente destoante, agora há um senso de pertencimento para sua nova e dissimulada fisionomia, de modo que ela é prontamente absorvida pela cultura hegemônica.

Na mesma manhã em que percebe as mudanças mais acentuadas, Jess decide testar sua nova compleição. Ela vai a uma barbearia, onde ouve do barbeiro: “Estarei com o *senhor* em um minuto”.⁴² (FEINBERG, 2003, p. 172, grifo meu) O profissional lhe corta o cabelo, apara as costeletas e, quando Jess pensa que o serviço está concluído, ele a surpreende com o ato final: fazer-lhe a barba. O efeito que tal atitude tão exclusiva ao universo masculino surte na protagonista é impactante: Jess sente extrema excitação por estar sendo tomada por um homem.

O teste final é a tão temida visita ao banheiro masculino, reduto incontestavelmente restrito a homens, onde Jess nunca poderia entrar: “Abri a porta. Dois homens estavam diante dos mictórios. Olharam-me de relance, depois desviaram a vista. Nada aconteceu”.⁴³ (FEINBERG, 2003, p. 172) Ao que ela conclui

⁴¹ O texto em língua estrangeira é: “It had been so long since I’d been at home in my body. Soon that was going to change.”

⁴² O texto em língua estrangeira é: “I’ll be with you in just a minute, sir.”

⁴³ O texto em língua estrangeira é: “I pushed open the door. Two men stood in front of urinals. They glanced at me and looked away. Nothing happened.”

com alívio: “Eu podia ir ao banheiro quando e onde precisasse sem pressão ou vergonha”.⁴⁴ (FEINBERG, 2003, p. 173)

Contudo, apesar dos benefícios de ter um lugar garantido na cultura dominante, lugar este que lhe era negado enquanto *transgender*, Jess lentamente compreende que, na verdade, tal posição lhe confere um *status* de invisibilidade cada vez mais desconfortável e isolante. Ela própria sabe disso desde o princípio, antes mesmo de iniciar os procedimentos para interferir em seu corpo, e demonstra tal percepção quando entende que terá de se afastar dos filhos de uma ex-colega de trabalho, duas crianças com quem tem um relacionamento de muito afeto e carinho mútuos. Conversando com Scotty e Kim (as crianças) sobre seu afastamento, nota-se no discurso evasivo e lúdico a questão da invisibilidade aparecendo nas entrelinhas:

“Preciso ir embora antes do Natal. Preciso encontrar um emprego”. [...] “Então por que você vai embora?” A voz de Kim pulsou de raiva. “Por que não pode conseguir um emprego aqui?” [...] “Kim, aqui não é seguro para mim, pois sou diferente”. [...] “Vou para um lugar seguro”. “Posso ir também?” ela pediu. [...] “Não é bem um lugar para onde vou”. [...] “Imagine que esteja procurando por mim num cômodo. Você procura em todos os lugares – no armário, debaixo da cama, atrás da porta – mas eu não estou lá”. Scotty ergueu a vista. “Onde você está?” ele perguntou. “Estou num lugar seguro, onde ninguém olharia.”⁴⁵ (FEINBERG, 2003, p. 166-167)

Na fala cautelosamente planejada para não chocar ou revelar demais aos pequenos Scotty e Kim, Jess descreve sua futura posição de invisibilidade na sociedade. Quando passar a ser um homem aos olhos das pessoas, a subjetividade de Jess tornar-se-á invisível, escondida atrás de uma imagem que, em seu íntimo, não reconhece como verdadeiramente sua. E, posteriormente, além de ter de abrir mão da convivência com as crianças que tanto gostavam de sua companhia, Jess também percebe que precisa despir-se de toda sua vida pregressa, seu passado, tudo o que sempre havia sido e vivenciado, enquanto durar a sua caminhada pela transexualidade. Com isso, a satisfação inicial por ser vista socialmente como um

⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: “I could go to the bathroom whenever and wherever I needed to without pressure or shame.”

⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “‘I have to go away before Christmas. I have to find a job.’ [...] ‘Then why are you going away?’ Kim’s voice pounded with rage. ‘Why can’t you get a job here?’ [...] ‘Kim, it’s not safe for me here, because I’m different.’ [...] ‘I’m going somewhere I’ll be safe.’ ‘Can I come too?’ she asked. [...] ‘It’s not really a place I’m going to.’ [...] ‘Imagine that you’re looking for me in a room. You look everywhere – in the closet, under the bed, behind the door – but I’m not there.’ Scotty looked up. ‘Where are you?’ he asked. ‘I’m somewhere safe where no one would look.’”

homem vai gradativamente dando lugar a sentimentos sufocantes de solidão, isolamento e frustração, como constata a própria Jess:

Um dia havia se tornado bastante parecido com o próximo. [...] A solidão tinha virado um ambiente – o ar que eu respirava, a dimensão espacial onde estava presa. [...] Por mais que eu amasse minha barba como parte de meu corpo, sentia-me presa atrás dela. O que eu via refletido no espelho não era um homem, mas não conseguia reconhecer a *he-she* [mulher masculinizada]. Meu rosto não mais revelava os contrastes do meu gênero. Eu conseguia enxergar meu ser que convencia como homem, mas nem mesmo eu própria conseguia enxergar o eu mais complicado debaixo da superfície. [...] Mas quem eu era agora – mulher ou homem? Lutei muito e por muito tempo para ser incluída como uma mulher entre as mulheres, mas sempre me senti tão excluída pelas minhas diferenças. Eu não apenas acreditara que ser vista como homem me esconderia. Eu esperava que me ajudasse a expressar a parte de mim mesma que não parecia ser uma mulher. Contudo, não pude explorar ser uma *he-she*. Tornei-me simplesmente um ele – um homem sem passado. Quem eu era agora – mulher ou homem? Esta pergunta nunca poderia ser respondida contanto que essas fossem as únicas alternativas; ela nunca poderia ser respondida se tivesse que ser perguntada.⁴⁶ (FEINBERG, 2003, p. 221-222)

Na passagem supracitada, Jess exprime a angústia que aflora em razão de uma subjetividade suprimida, de um esconder-se por trás de uma máscara, um corpo, que não corresponde à sua percepção de si própria. Além disso, muito antes de essa sensação de asfixia existencial impregnar o seu ser, a personagem já dá sinais de que, no seu caso específico, a transexualidade nada mais é do que um paradoxo entre estar livre para o mundo e presa em si mesma:

Mas muito em breve descobri que ser vista como homem não significava apenas escorregar para baixo da superfície, mas ser enterrada viva. Ainda era eu mesma por dentro, presa com todas as minhas feridas e medos. Mas não era mais eu do lado de fora.⁴⁷ (FEINBERG, 2003, p. 173)

No decorrer do romance, percebemos que Jess vai evoluindo e amadurecendo sua identidade de gênero: quando criança, ela se olha no espelho e se enxerga como uma mulher diferente, não condizente com a imagem das

⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: "One day had become so much like the next. [...] Loneliness had become an environment – the air I breathed, the spatial dimension in which I was trapped. [...] As much as I loved my beard as part of my body, I felt trapped behind it. What I saw reflected in the mirror was not a man, but I couldn't recognize the he-she. My face no longer revealed the contrasts of my gender. I could see my passing self, but even I could no longer see the more complicated me beneath my surface. [...] But who was I now – woman or man? I fought long and hard to be included as woman among women, but I always felt so excluded by my differences. I hadn't just believed that passing would hide me. I hoped that it would allow me to express the part of myself that didn't seem to be a woman. I didn't get to explore being a he-she, though. I simply became a he – a man without a past. Who was I now – woman or man? That question could never be answered as long as those were the only choices. It could never be answered if it had to be asked."

⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: "But very quickly I discovered that passing didn't just mean slipping below the surface, it meant being buried alive. I was still me on the inside, trapped in there with all my wounds and fears. But I was no longer me on the outside."

mulheres que via pelas ruas e nos catálogos de moda. Depois da sequência de abusos e sofrimento, ela vislumbra uma vida mais feliz na pele de alguém que convence como homem e, inicialmente, sente-se realizada com as mudanças provocadas pelos hormônios. No entanto, é exatamente neste contexto que a personagem compreende que a sua real identidade de gênero não é a de uma pessoa transexual, mas sim a de uma mulher *transgender*, como Prosser argumenta:

Para o(a) transexual, ser visto(a) como alguém do sexo oposto é se tornar, um passo em direção ao lar, um alívio e uma libertação: é responsável por alinhar a identidade de gênero interior com a identidade social; a pessoa é “tomada” no mundo da forma como sente que é. [...] diferentemente das narrativas transexuais, ser vista como homem, por fim, reabre em Jess uma dolorosa ruptura entre identidade interior e social que anula o alívio inicial trazido pelos hormônios.⁴⁸ (PROSSER, 1998, p. 184-185)

Retorno, então, à metáfora de “estrangeiro” x “lar” proposta por Prosser. Se antes de sua experimentação enquanto transexual a sensação de estrangeirismo relacionava-se ao corpo ambíguo de Jess (suas características masculinizadas em choque com o corpo feminino), depois das frustrações vivenciadas durante o período em que toma hormônios, é justamente esse corpo “estrangeiro” que ela percebe ser seu “lar”. Ela decide, então, reverter o processo. Prosser aponta a curiosa jornada que Jess precisa empreender para se dar conta de que, na realidade, ansiava apenas por permanecer onde sempre esteve: “É o seu [de Jess] repetido deslocamento do lar e anseio pelo mesmo que a conduz, e depois a distancia, da trama transexual”.⁴⁹ (PROSSER, 1998, p. 178)

A epifania de Jess não é novidade para o leitor mais perspicaz. Antes mesmo de se submeter às injeções hormonais, seu discurso já irradiava evidências de que ela não era uma transexual, mas uma *transgender*. Ao ser questionada por Grant sobre a possibilidade de ser a primeira, ela nega com um menear da cabeça, ao mesmo tempo em que afirma: “Já vi isso na TV. Não me sinto como um homem

⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: “For the transsexual, passing is becoming, a step toward home, a relief and a release: it aligns inner gender identity with social identity; one is ‘taken’ in the world for who one feels oneself to be. [...] in distinction to transsexual narratives, passing ultimately reopens in Jess a painful split between inner and social identity that undoes the initial relief the hormones brought.”

⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “It is her repeated displacement from and desire for home that leads her to, and then diverts her from, the transsexual plot.”

preso no corpo de uma mulher. Só me sinto presa”.⁵⁰ (FEINBERG, 2003, p. 158-159) O sentimento de prisão se relaciona menos com um enclausuramento em um corpo que não é seu, do que com as limitações e agressões sociais infligidas a indivíduos que, como ela, desobedecem as regras de sexo/gênero.

Fica claro, portanto, que há os transexuais verdadeiros: aquelas pessoas cujo corpo (seu sexo, sua biologia) não condiz com a percepção interior que têm de si mesmas, o senso de pertencimento a determinado gênero. Não se trata, contudo, do caso de Jess Goldberg, que inicialmente acredita que precisa passar por mudanças físicas para que seu corpo se aproxime o máximo possível do físico de um homem, mas que finalmente se dá conta de que tal vontade está atrelada aos anseios por uma vida livre dos infortúnios inerentes a ser, simplesmente, uma mulher masculinizada. Ao final do romance, Jess percebe que regressou ao ponto de partida da narrativa, ao momento em que ela se olha no espelho usando as roupas de seu pai e gosta do que vê. E não há melhor forma de concluir tal descoberta do que fazendo uso do artigo de Jay Prosser a respeito dessa epifania: “Jess Goldberg escolhe, em contrapartida [à transexualidade], um corpo incoerentemente sexuado numa linha fronteira irrequieta entre homem e mulher, onde ela fracassa em ser vista como um ou outro”.⁵¹ (PROSSER, 1998, p. 178) Em outras e poucas palavras: o binário homem/masculino x mulher/feminino é limitado para Jess.

A conclusão à qual Prosser chega sobre o caminho percorrido por Jess e sua subjetividade de gênero é a seguinte:

Stone Butch Blues é [...] a história de uma transexual que voltou atrás; ou, melhor, de um sujeito que, como a própria Feinberg, interrompe sua transição através de cirurgia e hormônios para fundar uma subjetividade *transgender* incorporada.⁵² (PROSSER, 1998, p. 178)

Em sua fala, o adjetivo “incorporado” significaria, de fato, “assimilado e refletido pelo corpo”, visto que a transgressão de Jess é evidenciada por seu físico/atitudes dissonantes: traços femininos numa postura visivelmente masculinizada. Este é o seu verdadeiro “lar”, o local que tanto é fonte de conforto, quanto de perturbações. A jornada de Jess abrange um círculo completo, ao longo

⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: “I’ve seen about it on TV. I don’t feel like a man trapped in a woman’s body. I just feel trapped.”

⁵¹ O texto em língua estrangeira é: “Jess Goldberg chooses instead an incoherently sexed body in an uneasy borderland between man and woman in which she fails to pass as either.”

⁵² O texto em língua estrangeira é: “*Stone Butch Blues* is [...] the story of a transsexual who turned back; or rather, of a subject who, like Feinberg herself, halts her transition through surgery and hormones to found an embodied transgendered subjectivity.”

do qual ela aprende que precisa equilibrar a referida contradição para seguir com sua vida sendo leal à sua identidade de gênero.

1.3.2 Elyssa Warkentin, Carla Silva e Janine Fontenla: questões de identidade

Na presente subseção deste capítulo, proponho-me a fazer um contraponto entre os trabalhos de Elyssa Warkentin, Carla Silva e Janine Fontenla. As três estudiosas discorrem a respeito da personagem Jess Goldberg e o romance *Stone Butch Blues*, cada qual adotando metodologia específica, ainda que correlatas em alguns pontos.

Elyssa Warkentin, professora assistente da Universidade de Alberta, no Canadá, publicou seu artigo intitulado “Building our own Homes: Frustrated Stereotyping in Leslie Feinberg’s *Stone Butch Blues*” na revista eletrônica *American@*, no ano de 2004. Todos os artigos daquela publicação versavam sobre o tema dos estereótipos literários norte-americanos. No referido artigo, Warkentin discute o processo cíclico de aquisição de identidade vivido por Jess Goldberg iniciado em sua androginia infantil, passando por sua breve fase transexual, até chegar à sua percepção enquanto indivíduo que se encontra, de certa forma, entre o masculino e o feminino, numa posição que Warkentin opta por chamar de “terceiro gênero”, inspirada em outra teórica chamada Marjorie Garber. A autora pontua suas considerações com a noção dos estereótipos e a conclusão de que, ao longo de sua vida, Jess não se encaixa em vários deles.

O trabalho de Carla Alves da Silva é parte integrante de sua dissertação de mestrado defendida no ano de 2006 pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (doravante UERJ). Com o título “*Are you a Boy or a Girl?: The Awareness of a Transgender Identity*”, Silva desenvolve sua argumentação acerca dos processos de aquisição e aceitação de uma identidade *transgender*, tendo como foco de suas análises o romance *Stone Butch Blues*, além de *Middlesex*, de Jeffrey Eugenides. No capítulo que seleciono para os efeitos de minha discussão, “Jess: From Isolation towards a Queer Community”, Silva debate a busca de Jess por um senso de identidade e comunidade, partindo do estado de isolamento que permeia boa parte de sua existência. Para compreender como esse processo se desenrola e estabelece, a referida estudiosa entrelaça suas ideias com as noções de violência, vergonha e senso de comunidade.

O estudo de Janine de Oliveira Fontenla também é parte de sua dissertação de mestrado datada do ano de 2009 e, assim como a de Silva, igualmente defendida pela UERJ. A dissertação, intitulada *Transgenders or Transsexuals? Identities, Sexualities and Genders in The Well of Loneliness and Stone Butch Blues*, estuda os(as) *transgenders* à luz dos referidos romances, o primeiro de autoria de Radclyffe Hall. Deste trabalho, benefico-me especialmente do capítulo chamado “Jess Goldberg – The Process of Becoming”. Nele, Fontenla discute o processo de formação da identidade de Jess sob a ótica do entorno em que a personagem se insere durante a infância e a vida adulta, os aspectos sociais que constituem a teia de interações que vivencia e as relações interpessoais que experimenta.

Tendo apresentado uma síntese do trabalho de cada pesquisadora, parto, então, para uma análise mais aprofundada dos mesmos.

Elyssa Warkentin discute a formação gradativa de uma subjetividade *transgender*, em oposição a uma contraparte transexual, intercalada à noção metafórica da busca por um lar por parte de Jess. A autora refere-se ao mesmo conceito desenvolvido por Jay Prosser, apresentado na subseção anterior desta tese, e com Prosser compartilha a opinião de que Jess não se sente completamente em seu lar enquanto homem transexual por identificar-se com uma mulher biológica cuja expressão de gênero é caracteristicamente masculina. Ao longo deste processo de aquisição de identidade, Warkentin considera que o corpo de Jess se nega a aceitar quaisquer estereótipos de gênero socialmente impostos, da mesma forma que não se encaixa nas suposições essencialistas e construcionistas do binário.

No começo de sua teorização, Warkentin lança mão de um conceito peculiar para fazer a distinção entre os indivíduos *transgender* e os transexuais. Baseada em enunciações de Jay Prosser, ela expande a noção de que, enquanto *transgenders* “desfazem” o gênero, transexuais o “refazem”. Nas palavras da própria Warkentin:

[...] a implicação é que posições de gênero como o terceiro termo de Marjorie Garber [os(as) *transgenders*], que ‘desfazem’ o conceito binário de gênero [...] estão em desacordo com a subjetividade transexual, que ‘refaz’ o gênero, ao invés de ‘desfazê-lo’.⁵³ (WARKENTIN, 2004, p. 166)

⁵³ O texto em língua estrangeira é: “[...] the implication is that gender positions like Marjorie Garber’s third term, which ‘undo’ the concept of binary gender [...] are at odds with transsexual subjectivity, which ‘redoes’ gender instead of ‘undoing’ it.”

A metáfora do “desfazer” *versus* “refazer” é, no mínimo, curiosa, além de apropriada. O conceito de “desfazer”, implícito aos indivíduos *transgender*, seria equiparável a uma desconstrução das regras binárias de gênero, visto que essas pessoas transgridem as normas homem/masculino e mulher/feminino. Em contrapartida, entende-se que os(as) transexuais “refazem” o gênero, pois reconstroem sua biologia com vistas para a readequação social no binário de gênero predominante.

Partindo do princípio de que Jess passa boa parte de sua vida em uma busca incessante por quem realmente é, em termos de sua expressão de gênero, Warkentin enfoca e prioriza, em seu artigo, a questão de que a personagem principal do romance de Feinberg está sempre desafiando estereótipos. A ensaísta analisa vários aspectos referentes ao processo de formação de identidade da personagem que mostram o quanto ela repetidamente desafia pré-conceitos. Primeiramente, Warkentin discute as tentativas iniciais da criança que, desde muito cedo, ciente da dúvida recorrente da maioria das pessoas quanto ao seu sexo biológico – “este constante refrão: ‘Isto é um menino ou uma menina?’”⁵⁴ (FEINBERG, 2003, p. 13) – se esforça para não ser diferente. Sobre esta problemática, Warkentin considera que Jess “é incapaz de se fazer passar por menina, mesmo quando criança, o que, novamente repudia a noção de que *performance* de gênero invariavelmente constitui realidade de gênero”.⁵⁵ (WARKENTIN, 2004, p. 168) Realmente, nos primeiros anos de sua existência, Jess se esforça para se encaixar, para respeitar as regras impostas pelos adultos (parafrazeando a própria personagem), mas suas tentativas fracassam de modo abissal. Por mais que se esforce, Jess segue suscitando dúvidas na cabeça de quem orbita ao seu redor, de modo que a pergunta “é menino ou menina?” é uma constante em sua vida. O episódio em que tenta se feminizar em uma escola de etiqueta, empreitada que também é mal sucedida, é mais um exemplo de que Jess não consegue funcionar enquanto membro do gênero feminino de modo satisfatório, mesmo tendo nascido com um corpo de menina.

De modo semelhante, anos mais tarde, quando Jess e outras *butches* tentam se vestir de mulher na tentativa de conseguir emprego em meio a uma crise pós-guerra, o resultado é uma caricatura de mulher, que em nada condiz com o que

⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: “this constant refrain: ‘Is that a boy or a girl?’”

⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: “[she] is unable to pass as female, even as a young child, which again repudiates the notion that gender performance invariably constitutes gender reality.”

Warkentin chama de “realidade de gênero” na citação acima. Por último, o período em que Jess passa por cirurgias e toma hormônios para acentuar os traços masculinos de seu corpo (o “refazer” o gênero mencionado anteriormente) também se prova insatisfatório, mesmo Jess convencendo como homem, pois apesar de ter uma vida de paz e tranquilidade em sociedade, a solidão e a sensação de aprisionamento em um corpo que não é seu atormentam a sua psique. Com isso, Warkentin argumenta que Jess não se encaixa em uma visão essencialista de gênero, tampouco em uma perspectiva construcionista. A primeira por não conseguir tornar-se feminina naturalmente, mesmo tendo nascido mulher; a segunda por não obter sucesso em “construir” o seu gênero feminino a despeito de seus esforços iniciais, nem masculino, na vida adulta, por não se sentir livre em um corpo de homem cirúrgica e hormonalmente forjado. Por fim, Warkentin conclui:

Incapaz de viver como mulher, incapaz de se fazer passar por homem sem alterar seu corpo fisicamente, e incapaz de sobreviver no corpo andrógino no qual se sente mais confortável, Jess não se liberta por intermédio da androginia, mas permanece em uma prisão.⁵⁶ (WARKENTIN, 2004, p. 170)

Outro aspecto que acarreta uma ruptura de estereótipos na narrativa de *Stone Butch Blues* é suscitado pela língua: os rótulos e definições. Warkentin chama a atenção para o fato de que Jess enfrenta momentos angustiantes ao longo dos quais anseia por nomes e conceitos que definam sua pessoa. A pesquisadora cita a passagem, ainda no início do romance, em que a personagem demonstra preocupação porque “ninguém oferecia um nome para o que havia de errado [com ela]”.⁵⁷ (FEINBERG, 2003, p. 13) Tempos depois, Jess indaga os pais se um transeunte cujo sexo não consegue distinguir é um “*he-she*” (uma mulher masculina: um conceito que ainda nem está plenamente formado em sua consciência infantil). A resposta que obtém de seu pai, a de que se trata de uma aberração, é chocante para a criança. Em seu íntimo, Jess sente “uma onda de mau agouro [...]”⁵⁸ (FEINBERG, 2003, p. 20), acrescida de náuseas e tontura justamente por se identificar com a pessoa que o pai considera uma aberração. Warkentin conclui que, ao mesmo tempo em que a personagem precisa de um nome que a defina, teme

⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “Unable to live as a woman, unable to pass as a man without physically altering her body, and unable to survive the androgynous body she finds most comfortable, Jess is not freed by androgyny, but trapped.”

⁵⁷ O texto em língua estrangeira é: “No one ever offered a name for what was wrong”

⁵⁸ O texto em língua estrangeira é: “a wave of foreboding [...]”

que tal nome seja o seu passaporte para a exclusão social, a marca de segregação ofensiva.

Um novo aspecto apontado por Warkentin como sinal de quebra de estereótipos no romance estudado é a suposição de que *butches* apenas se relacionam afetivamente com *femmes*, algo que Jess percebe não ser uma verdade universal quando vê duas de suas amigas *butch* tendo um relacionamento amoroso. A desconstrução de tal conceito acarreta em Jess um questionamento sobre sua noção de *butch*, e o seu próprio posicionamento dentro dos limites desse conceito. Afinal, se duas pessoas que se autodenominam *butches* estão namorando, poderia Jess, que se relaciona com *femmes*, considerar-se, também, uma *butch*?

Por fim, o problema da categorização binária de gênero e seu desmoronamento diante de indivíduos como Jess também surge como ruptura de estereótipos. Isso acontece na passagem anteriormente mencionada no subitem 1.3.1, quando Theresa decide romper o relacionamento das duas, caso Jess insista em tomar hormônios, pois não se sente atraída por homens. Com base na argumentação dessa personagem, Warkentin conclui que “o rótulo ‘homem’ é expandido para incluir até mesmo mulheres”, e acrescenta que isto “é um completo desmoronamento do sistema binário de gênero [...]”⁵⁹ (WARKENTIN, 2004, p. 177-178) Fica claro que, para Theresa, uma mulher biológica que se submeta a intervenções cirúrgicas e hormonais pode, para algumas pessoas, ser vista como homem, ainda que, para outras, não seja aceita como tal. A visão de Theresa representa uma subversão dos conceitos de homem e mulher, o que contribui para o questionamento de estereótipos e classificações.

Para finalizar minhas considerações sobre o artigo de Warkentin, seleciono um trecho que, a meu ver, resume o processo de formação de identidade de Jess Goldberg, sob a ótica desta ensaísta em particular:

Permanecer fisiologicamente feminina é impossível para Jess, assim como existir como homem é igualmente problemático. É apenas quando os dois se combinam em seu corpo que a personagem encontra o seu lar [no conceito de Prosser] – uma condição que confirma sua posição na categoria de terceiro gênero. De modo significativo, o lar de Jess é uma nova criação sua.⁶⁰ (WARKENTIN, 2004, p. 174)

⁵⁹ O texto em língua estrangeira é: “the label ‘man’ is expanded to include even women. It is a complete breakdown of the binary gender system.”

⁶⁰ O texto em língua estrangeira é: “Remaining physiologically female is impossible for Jess, and existing as a man is equally problematic. It is only when the two combine in her body that she finds her

Ainda que sumariamente, espero ter mostrado como Elyssa Warkentin entende e desenvolve a questão da quebra de estereótipos em *Stone Butch Blues* e sua conseqüente contribuição para a busca de Jess por sua identidade. Passo, então, para as minhas considerações a respeito do trabalho desenvolvido por Carla Alves da Silva.

A ideia principal do capítulo que Silva dedica ao romance de Leslie Feinberg é a construção da identidade de Jess Goldberg. Além disso, a estudiosa avalia que, no caso de Jess, os conceitos de violência, vergonha e comunidade são cruciais para que o senso de identidade da personagem se consolide. Para iniciar sua discussão, Silva considera, primeiramente, o conceito de *stone butch* tal qual apresentado por J. Jack Halberstam (e previamente discutido nesta tese). Tendo compreendido este conceito, ela parte para a questão do ódio e da violência, elementos cruciais para a formação da *stone butch*. Sobre eles, Silva discorre:

A violência e o ódio acarretam em Jess uma clausura emocional, fazendo com que se torne uma “*stone butch*” – alguém que endurece com o intuito de proteger seu corpo e alma de abuso. Os eventos iniciais de sua infância e adolescência também contribuirão para reforçar a dificuldade da protagonista de compreender sua própria identidade. [...] O choque entre a normatividade e as forças não normativas/transgressoras fará parte de suas [de Jess] dificuldades cotidianas e condicionarão sua luta pela sobrevivência. Isto, porém, dificultará a compreensão de sua identidade e autoaceitação, na medida em que o mundo segue empurrando Jess, assim como seus companheiros transgressores de gênero, para a exclusão e alteridade.⁶¹ (SILVA, 2006, p. 41)

Silva considera que a violência e o ódio experimentados por Jess são fatores importantes no processo de formação de sua identidade. Para todos os efeitos, eles constituem elementos extremamente prejudiciais nesse processo, visto que provocam em Jess sentimentos de medo e intimidação que, por sua vez, resultam na clausura e sufocamento de quem realmente é. Desde muito cedo, Jess experimenta agressões físicas e verbais que fazem com que se feche para o mundo

home – a condition that confirms her position in the third gender category. Significantly, Jess's home is a new creation of her own.

⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “Violence and hatred make Jess close down emotionally, leading her towards becoming a ‘stone butch’ – the one who toughens up in order to protect her body and soul from abuse. The early events in her childhood and adolescence will also contribute to reinforce the protagonist’s difficulty to understand her own identity. [...] The clash between normative versus non-normative/transgressive forces will be part of her everyday hardships and will condition her struggle for survival. That will nevertheless hamper the understanding of her identity and her self-acceptance, insofar as the world keeps pushing her, as well as her gender-bender peers, into exclusion and otherness.”

e desenvolva, ao longo dos anos, uma casca protetora que impede que seus sentimentos sejam expressos em palavras ou mesmo em atos: seu *status* de *stone butch* é prova disso.

Posteriormente, a análise de Silva avança rumo ao conceito de abjeção conforme explicado por Julia Kristeva (também previamente discutido nesta tese), para concluir que o ser abjeto, como um(a) *transgender*, “não pode operar em sociedade [...] e, portanto, deve ser excluído”.⁶² (SILVA, 2006, p. 42) De fato, hostilidade, agressividade e segregação constituem a resposta da sociedade para a expressão de gênero desviante de Jess. Em consequência disso, Silva observa:

O medo e vergonha permanentes que acompanham Jess não apenas criam um estado crônico de paranoia, disforia e não aceitação, mas também a sensação de estar vivendo no fio da navalha – na fina linha que separa a sanidade e a loucura.⁶³ (SILVA, 2006, p. 43)

Surge, então, o conceito de vergonha que Silva destaca como segundo elemento importante para que compreendamos a formação de identidade de Jess. A autora aponta para eventos muito precoces na vida da protagonista: a rejeição ou dificuldade de aceitação da pequena por parte de sua própria mãe, que não quer tomar conta da filha e lega a tarefa às vizinhas de descendência nativo-americana é um dos primeiros sinais de vergonha para Jess. Na sequência, vem a vergonha da religião, experimentada por toda a família por serem judeus. Silva cita ainda, de maneira bastante pontual, a expressão de gênero de Jess como fator crucial para a vergonha da família Goldberg. Ao final de sua enumeração, a estudiosa conclui:

A vergonha, portanto, é o sentimento que irá abranger a construção da personalidade de Jess: vergonha de ser pobre, não cristã e não feminina. A vergonha irá, por conseguinte, sobrepor-se aos seus sentimentos de alteridade e solidão. [...] Repetidas vezes, Jess alega estar fora de sintonia com seus sentimentos, tornando-se incapaz de expressá-los. Contudo, é frequentemente capaz de articular seus sentimentos de vergonha.⁶⁴ (SILVA, 2006, p. 46)

Jess chega a falar da vergonha que sente bem cedo em sua narrativa. Quando sua mãe comenta com o marido que se sentiu envergonhada por ter sido

⁶² O texto em língua estrangeira é: “cannot operate in society [...] and therefore must be excluded.”

⁶³ O texto em língua estrangeira é: “The permanent fear and shame that accompany Jess not only create a chronic state of paranoia, dysphoria and non-acceptance, but also the feeling of living in the razor’s edge – on the thin line that divides sanity and madness.”

⁶⁴ O texto em língua estrangeira é: “Shame, therefore, is the feeling that will start to encompass the construction of Jess’s personality: shame for being poor, non-Christian and not feminine. Shame will thus overlap with her feelings of otherness and loneliness. [...] Jess repeatedly claims to be out of touch with her feelings, being unable to express them. Yet, she frequently articulates feeling shame.”

advertida que Jess não poderia mais frequentar o templo judeu a menos que passasse a usar vestidos, ela o faz na presença da menina. “Por que ela não pode ser igual à Rachel? [sua irmã mais nova]”⁶⁵ (FEINBERG, 2003, p. 19), indaga, exasperada, sua mãe. A resposta de seu pai é um gesto de repreensão, como a uma criança apanhada em um ato de desobediência extrema: ele ordena que Jess vá para seu quarto e não saia de lá. “Eu era ruim. Iria receber uma punição. [Conclui Jess] Minha cabeça doeu de medo. [...] A vergonha sufocou-me”.⁶⁶ (FEINBERG, 2003, p. 19) Logo em seguida, Jess lembra que sua família não conseguia acender as velas de *Sabat* sem que se tornasse motivo de pilhéria para os vizinhos, que os chamavam de nomes ofensivos. Como resultado, a família passa a fazer suas orações no quarto dos pais, com as cortinas fechadas, ao que Jess conclui que não apenas ela própria, mas todos em sua família conheciam a vergonha.

Na sequência de sua argumentação, Silva enuncia a violência sexual como mais um fator condicionante para que Jess acumule mais vergonha na constituição de sua identidade. A pesquisadora enumera os xingamentos que a personagem ouve quando está sendo estuprada pela gangue de rapazes em sua escola e avalia que as palavras circunscrevem as facetas de sua identidade oprimida: “lésbica, judia, fêmea, masculina [...]”⁶⁷ (SILVA, 2006, p. 47) Com isso, Silva ressalta que a violência sexual e física sofrida por Jess é perpetrada, predominantemente, por homens que se sentem “ameaçados por uma masculinidade não exercida por homens biológicos”.⁶⁸ (SILVA, 2006, p. 48) Sendo assim, ela chega à seguinte conclusão:

Através da humilhação, eles [os homens] delimitam claramente aqueles que detêm o poder – homens, brancos, cristãos e heterossexuais – dos que não se encaixam em uma ou mais dessas categorias – mulheres, não brancos, não cristãos, *gays*, lésbicas, *transgenders*, etc.⁶⁹ (SILVA, 2006, p. 48)

Contrariando as expectativas, Jess ainda sofre repreensão por parte do treinador quando este percebe o estupro. Além disso, recebe uma suspensão da escola por tentar conversar com uma amiga de cor na hora do recreio. A partir desse

⁶⁵ O texto em língua estrangeira é: “Why can’t she be like Rachel?”

⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “I was bad. I was going to be punished. My head ached with fear. [...] Shame suffocated me.”

⁶⁷ O texto em língua estrangeira é: “lesbian, Jewish, female, masculine”

⁶⁸ O texto em língua estrangeira é: “threatened by masculinity not exercised by biological men.”

⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “Through humiliation, they set clear borders between those who hold the power – male, white, Christian and heterosexual – and those who cannot fit in one or more of these categories – female, non-white, non-Christian, gays, lesbians, transgenders, etc.”

momento, Jess decide abandonar sua educação e a casa de seus pais. Neste cenário de isolamento, Carla Silva faz um resumo sucinto do insucesso da escola, família e vizinhança em prover para Jess um senso de comunidade. O resultado dessa segregação tripla é a busca de inclusão nos sombrios e perigosos bares *gays*. Silva compreende que os bares se tornam a nova comunidade de Jess, ainda que sejam uma comunidade marginalizada. Apesar de encontrar apoio e compreensão na companhia das *butches* mais velhas e das *femmes* com quem começa a se relacionar, Jess também encontra a violência, desta vez policial, nos guetos que tão bem a recebem. Ao mesmo tempo em que experimenta sensações de acolhimento, proteção e segurança no seio dessa comunidade transgressora, Jess continua a vivenciar momentos de humilhação e violência. O círculo vicioso está formado, na visão de Carla Silva:

A comunidade representada pela cena dos bares *gays*-lésbicos, contudo, não significa proteção para a expressão de gênero desviante de Jess, nem para sua orientação sexual, pois sua vida está constantemente em perigo. Além do mais, a violência sofrida somente irá contribuir para alimentar seu sentimento de vergonha.⁷⁰ (SILVA, 2006, p. 57)

Eis aqui os pilares apontados pela estudiosa como indissociáveis no processo de formação da identidade de Jess: violência, vergonha e comunidade. Rumo à conclusão de seu capítulo, Silva ainda cita o desejo de invisibilidade de Jess, espelhado em sua busca por lugares onde pode se mesclar mais naturalmente sem chamar muita atenção, como os guetos e as fábricas. Comenta também a tentativa da personagem de se fazer passar por homem por intermédio de hormônios e cirurgias e a conseqüente paranoia que toma conta de sua vida pelo temor de ter seu verdadeiro sexo biológico descoberto. Por fim, de modo bastante perspicaz, a autora comenta a amizade de Jess e a *drag queen* Ruth e avalia esta última como uma “personagem [que] será fundamental para a autoaceitação de Jess, seu fortalecimento e a percepção de sua identidade *transgender* [...]”.⁷¹ (SILVA, 2006, p. 61) Para Silva, “[a] atitude aberta e corajosa de Ruth, assim como sua aparente facilidade de viver em um corpo ambíguo, intriga Jess, que implora pela ajuda de

⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “The community represented by the gay-lesbian bar scene, however, does not represent protection for neither Jess’s deviant gender expression. nor sexual orientation, her life being often at stake. Furthermore, the violence suffered will only feed her feeling of shame.”

⁷¹ O texto em língua estrangeira é: “character will be fundamental in Jess’s self-acceptance, empowerment and awareness of her transgender identity [...]”

Ruth para que possa compreender sua própria identidade”.⁷² (SILVA, 2006, p. 61) Lentamente, Ruth ensina a Jess que “a resposta para a identidade problemática das duas pode estar além das normas do binário”.⁷³ (SILVA, 2006, p. 62) Sob este aspecto, Ruth representaria a convergência do senso de família, comunidade, orgulho e autoaceitação que consolida a percepção da identidade que Jess passa o romance tentando estabelecer. Ao final da narrativa, Jess se coloca diante de um comício em favor dos que sofrem opressão por sua expressão de gênero e/ou sexualidade desviantes e se posiciona abertamente como uma *butch*. É a prova definitiva de que a personagem, enfim, apreende sua verdadeira identidade de gênero.

Por fim, passo para a análise do capítulo escrito por Janine Fontenla para sua dissertação de mestrado. Assim como Elyssa Warkentin e Carla Silva, Fontenla enfoca a formação da identidade de Jess Goldberg. No entanto, trata de aspectos distintos enquanto provedores de suporte para tal formação.

Fontenla inicia seu capítulo chamando a atenção para as evidências de que *Stone Butch Blues* pode ser classificado como um *bildungsroman*, termo alemão oitocentista que designa um romance cujo tema gira em torno do crescimento psicológico e moral da personagem principal. A partir de então, a estudiosa se propõe a compilar os diferentes aspectos e personagens que contribuem para a evolução de Jess em seu percurso de constituição de identidade. Um resumo desses aspectos é o que me proponho a fazer deste ponto em diante.

Pode-se subdividir o percurso de Fontenla pelo caminho empreendido por Jess na aquisição de sua identidade em três partes: os aspectos que contribuem para a evolução de Jess para uma *stone butch*; os eventos e pessoas na vida da personagem que colaboram com a percepção de seu posicionamento político e no binário de gênero hegemônico; os relacionamentos interpessoais que consolidam a sua compreensão de si mesma enquanto indivíduo transgressor de gênero.

Inicialmente, Fontenla chama a atenção para a antítese presente no comportamento de Jess enquanto *butch*: ao mesmo tempo em que deseja ser gentil e delicada em seus relacionamentos amorosos, a personagem percebe que precisa

⁷² O texto em língua estrangeira é: “Ruth’s open bold attitude as well as her apparent easiness to live in an ambiguous body intrigues Jess, who urges Ruth to help herself understand her own identity.”

⁷³ O texto em língua estrangeira é: “the answer to their troublesome identity can lie beyond the norms of the binary.”

endurecer se deseja sobreviver no mundo hostil aos transgressores de gênero. De acordo com Janine Fontenla, Jess consegue ostentar ambas as características paradoxais.

Como parte integrante da formação fragmentada da identidade de Jess, Fontenla acrescenta o fato de a personagem ter passado parte de sua infância dividida entre dois mundos, um deles confortável e aconchegante e o outro frio e distante: o lar das vizinhas descendentes dos nativos norte-americanos e a própria casa da família Goldberg, respectivamente.

Em seguida, a autora aponta os traços de gênero ambíguos perceptíveis no corpo de Jess como mais um fator importante para sua identidade. Com relação a este aspecto, Fontenla lança mão dos exemplos em que pessoas intimidam Jess na tentativa de privar a personagem de sua humanidade: “Isto é animal, mineral ou vegetal?”⁷⁴ (FEINBERG, 2003, p. 24), indaga um grupo de garotas quando Jess passa por elas, em seu colégio de ensino médio.

Mais adiante, Fontenla traz à tona o momento em que Jess ouve pela primeira vez o termo “*butch*” associado à sua pessoa e o início de sua vida noturna nos bares. Aqui, a estudiosa destaca a violência física e sexual sofrida por Jess e outras *butches*, tanto na escola, quanto nos bares e na rua, como elementos importantes para a formação de Jess enquanto *stone butch*. Sobre isso, Fontenla conclui:

Como a maioria das pessoas que não se encaixam na matriz binária de sexo/gênero, Jess passa por muitas das experiências traumáticas discutidas. Algumas aparecem muito diretamente no romance, como os estupros, os problemas financeiros e o conflito interno. [...] A esta altura de sua vida, Jess já se tornou uma *stone [butch]*. Todo o sofrimento e as feridas, físicas e/ou psicológicas, têm um impacto profundo em Jess, endurecendo-a, encerrando-a, transformando-a em uma *stone butch*.⁷⁵ (FONTENLA, 2009, p. 73)

Em uma segunda instância, Janine Fontenla enumera os relacionamentos que contribuem para o engajamento político de Jess tanto na esfera da luta de gênero, quanto na profissional. Para fundamentar sua argumentação, a autora destaca a interação da protagonista com sua namorada, Theresa, com sua mentora,

⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: “‘Is it animal, mineral, or vegetable?’”

⁷⁵ O texto em língua estrangeira é: “Like most of the people who do not fit the binary sex/gender matrix, Jess goes through many of the traumatic experiences aforementioned. Some appear very directly in the novel, as the rapes, the financial problems and the internal conflict. [...] At this point of her life, Jess is already a stone. All the suffering and the wounds, physical and/or psychological, have a deep impact on her, hardening her, enclosing her, turning her into a stone butch.”

a *butch* Al, e com um de seus colegas de trabalho, Duffy. Sobre Theresa, Fontenla avalia:

[...] ela desempenha um papel essencial no envolvimento político de Jess. Theresa trabalha na universidade e traz para casa panfletos e livros que resgatam Jess de certa acomodação e um pouco de alienação.⁷⁶ (FONTENLA, 2009, p. 73)

Além disso, Fontenla chama a atenção para o fato de Theresa ressaltar o aspecto pacificador em Jess: “Jess se esforça e se relaciona bem com *butches*, *femmes*, *drag queens*, algumas mulheres e homens heterossexuais com quem trabalha”.⁷⁷ (FONTENLA, 2009, p. 74) Para a autora, o fato de Theresa impelir Jess para a ação (ainda que tardiamente no romance) e sua simples percepção de Jess enquanto alguém que exerce forças pacificadoras em terceiros são contribuições importantes dessa personagem para a formação do aspecto político da protagonista.

Para Janine Fontenla, a contribuição da *butch* Al, uma espécie de mentora que Jess encontra em sua primeira visita a um bar *gay* – Tifka’s – reside em fazer Jess entender a importância de adquirir força e bravura com o intuito de sobreviver no mundo hostil para transgressores de gênero. Sobre tal questão, Fontenla resume: “Uma das coisas mais importantes na opinião de Al é demonstrar força, bravura, pois acredita que só assim Jess será capaz de enfrentar as dificuldades vindouras [...]”.⁷⁸ (FONTENLA, 2009, p. 74)

Fora da comunidade dos bares, Fontenla cita o relacionamento profissional entre Jess e Duffy, um homem de orientação heterossexual que Jess conhece em uma das fábricas em que trabalha. Ela relembra um episódio em que Duffy é forçado a promover um homem quando todas as evidências apontam para a constatação de que Jess merecia a nova posição mais do que o colega. O problema é a existência de uma espécie de hierarquia na fábrica que impede que mulheres assumam posições mais elevadas do que as dos homens. No entanto, Fontenla ressalta que o próprio “Duffy encoraja Jess a lutar por seus direitos com ele e outros homens [...]

⁷⁶ O texto em língua estrangeira é: “[...] she has an essential role in Jess’s political involvement. Theresa works at the university and she brings home pamphlets and books, which rescue Jess from a certain accommodation, a bit of alienation.”

⁷⁷ O texto em língua estrangeira é: “Jess tries hard and relates well with butches, femmes, drag queens, some straight women and some of the straight men she works with.”

⁷⁸ O texto em língua estrangeira é: “One of the most important things in Al’s opinion is to show strength, bravery, for she believes this way Jess might be able to face the upcoming difficulties [...]”

Ele chama Jess para unir forças com ele, com a promessa de levar as outras *butches* para as reuniões do sindicato [...]”.⁷⁹ (FONTENLA, 2009, p. 75-76)

Por último, Janine Fontenla dá ênfase aos relacionamentos de Jess que contribuem para a percepção e aceitação de sua identidade *transgender*. Ela cita Kim e Scotty, os filhos de uma de suas colegas de trabalho, com quem Jess compartilha uma relação de pureza e amor genuínos, algo que só a interação com crianças consegue proporcionar. Sobre elas, Fontenla discorre:

As crianças não julgam a sua aparência [...]. Elas parecem ser capazes de enxergar além do binário [...]. Em sua simplicidade, elas não se interessam pelo gênero ou sexualidade [de Jess], mas pelo amor e carinho que lhes dispensa [...].⁸⁰ (FONTENLA, 2009, p. 77-78)

Indiscutivelmente, Kim e Scotty não estão tão preocupados em categorizar e, conseqüentemente, excluir Jess com a mesma intensidade que a sociedade o faz. Apesar disso, as crianças contribuem para que Jess perceba que ainda existem pessoas que não se importam com a sua aparência, mas com o amor que tem para oferecer.

Rumo ao final de seu capítulo, Fontenla aponta, ainda, uma série de personagens que, em sua compreensão, contribuem com a formação da identidade de Jess. São elas: a senhora Noble (professora de Jess na escola, alguém que deposita muita confiança em um futuro com grandes feitos humanitários para a jovem), as vizinhas de descendência nativo-americana, a *butch* Al e sua *femme* Jackie, as *drag queens* do bar Tifka’s, Angie (com quem Jess teve sua primeira experiência sexual), a *femme* Edna, e, finalmente, a vizinha *drag queen* Ruth. Ao término de suas considerações sobre cada relação, Fontenla chega à seguinte conclusão:

Jess prova que a identidade não é fixa. A identidade tem uma condição de mutabilidade constante. Trata-se de característica multifacetada e multiestratificada que desenvolvemos, inconscientemente ou conscientemente, ao longo de nossas vidas.⁸¹ (FONTENLA, 2009, p. 88)

⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: “Duffy encourages Jess to fight for her rights together with him and the other men [...] He urges her to unite forces with him, promising to take the butches to the union meetings [...]”

⁸⁰ O texto em língua estrangeira é: “The children do not judge her appearance [...]. They seem to be able to see beyond the binary [...]. In their simplicity, they are not interested in her gender or sexuality, but in the love and care she has in relation to them [...]”

⁸¹ O texto em língua estrangeira é: “Jess proves that identity is not fixed. Identity has this ever-changing condition. It is a multifaceted and multilayered characteristic we unfold, unconsciously or consciously, throughout our lives.”

A meu ver, Janine Fontenla resumiu, em suas palavras, o processo cíclico de formação de identidade que Jess experimenta ao longo do romance.

Concluindo, noto que cada uma das autoras discutidas lança mão de uma metodologia própria para estudar o caminho percorrido por Jess na aquisição de sua identidade. Seja através de sua constante recusa em obedecer a estereótipos, sua relação com fatores como a violência, vergonha e comunidade, e suas ligações interpessoais, Warkentin, Silva e Fontenla convergem para o fato de que a jornada de Jess, apesar de sinuosa e dolorida, está diretamente relacionada ao processo de reconhecimento de uma identidade *transgender* e à aceitação de tal identidade.

1.3.3 Roberto Ramalho: o corpo entre os gêneros

Em conclusão a este capítulo, objetivo costurar o arcabouço teórico apresentado no item 1.2 com a minha contribuição crítica acerca da visão desses autores e do romance *Stone Butch Blues*. Ao final de minha exposição, espero ter sido capaz de comprovar que, além de se aplicar ao referido romance, o aporte teórico de Leslie Feinberg, Eliane Berutti e J. Jack Halberstam, Kate Bornstein e Julia Kristeva contribui para a consolidação da posição de Jess enquanto um indivíduo cujo gênero se encontra no interstício entre os polos convencionais do binário. Em última instância, e com menor ênfase, efetuo uma breve análise estrutural do romance.

Um aspecto crucial para minha análise do romance de Leslie Feinberg é a questão da **pluralidade**. Com o intuito de embasar minhas considerações no plano teórico, remeto, inicialmente, à argumentação de Kate Bornstein descrita no subitem 1.2.3 deste capítulo. Nele, Bornstein analisa e desconstrói sistematicamente as armadilhas intrínsecas às classificações de sexo e gênero puramente restritivas. Em resumo, a teórica critica o determinismo biológico, que impõe expressão de gênero masculina aos nascidos homens e feminina aos nascidos mulheres através de um questionamento básico que investiga: o que é um homem e o que é uma mulher? Bornstein conclui que não se pode reduzir tal classificação a genitálias, visto que muitos homens que conhece possuem vaginas, assim como várias mulheres possuem pênis (isso sem considerar aqueles cujos órgãos sexuais são ambíguos). No entanto, no romance de Leslie Feinberg, há algumas passagens em que fica nítido o uso das atribuições físicas como justificativa para o encarceramento do

indivíduo em determinado gênero. Prova disso vemos no episódio em que Jess e Al (outra personagem *butch*) têm suas partes íntimas expostas numa tentativa clara de exibir e constatar seu sexo de nascença e conseqüente obrigação de pertencer a um gênero determinado a esse sexo (no português, a consonância entre sexo e gênero femininos). Num primeiro momento, Jess, ainda menor de idade, é levada por guardas durante uma batida policial ao bar que passara a frequentar há pouco tempo, o lugar que lhe apresentara a Al, a *butch* que vem a se tornar sua verdadeira mentora. Justamente por ser visivelmente menor, Jess ainda não sofre as conseqüências violentas de sua transgressão de gênero, o que não a resguarda de testemunhar os horrores sofridos por Al: o espancamento, a humilhação, a exposição gratuita. No ato de crueldade perpetrado pelos policiais destaca-se, além da agressividade, a seguinte observação da narradora-personagem:

Os tiras arrastaram Al assim que Mona [uma *drag queen*] saiu. Ela estava em péssimo estado. Sua camisa estava parcialmente aberta e o zíper de sua calça estava puxado. Sua faixa compressora [para achatar os seios] tinha sumido, deixando seus fartos seios livres.⁸² (FEINBERG, 2003, p. 35)

Pouco tempo depois, então aos dezesseis anos, Jess não escapa da exposição e do estupro por policiais, mesmo não tendo atingido a maioridade ainda. O policial inicia a provocação negando-se a reconhecê-la enquanto membro do gênero que expressa – o masculino:

“Vamos, Jesse,” um tira me provocou, “dê um lindo sorriso para a câmera. Você é uma moça tão bonita. Ela não é bonita, rapazes?” Eles tiraram minha foto de fichamento. Um dos policiais afrouxou minha gravata. Ao abrir minha nova camisa com violência, os botões azul-celeste saltaram e rolaram pelo chão. Ele suspendeu minha camisa, expondo meus seios.⁸³ (FEINBERG, 2003, p. 62)

Vemos que a exposição dos seios e/ou genitália não é despropositada. Visam a denunciar o sexo biológico, a prova “irrefutável” de que tais pessoas pertencem ao gênero, nesse caso, feminino, e que a ele devem estar condicionadas. Justamente o que Kate Bornstein se nega a corroborar.

Dando prosseguimento a sua desconstrução do gênero, Kate Bornstein raciocina em função da genética e a questão dos cromossomos, mostrando que há

⁸² O texto em língua estrangeira é: “The cops dragged Al in just after Mona left. She was in pretty bad shape. Her shirt was partly open and her pants zipper was down. Her binder was gone, leaving her large breasts free.”

⁸³ O texto em língua estrangeira é: “‘C’mon, Jesse,’ a cop taunted me, ‘let’s have a pretty smile for the camera. You’re such a pretty girl. Isn’t she pretty, guys?’ They snapped my mug shot. One of the cops loosened my tie. As he ripped open my new dress shirt, the sky blue buttons bounced and rolled across the floor. He pulled up my T-shirt, exposing my breasts.”

variadas combinações cromossômicas possíveis (o que implicaria em mais de dois gêneros?). Um terceiro viés considera os hormônios, o que garantiria a comercialização do gênero, visto que pode-se comprar hormônios em farmácias. Além disso, Bornstein leva em conta exemplos de espécies animais cujas fêmeas possuem mais hormônios masculinos do que seus respectivos machos. Por fim, a estudiosa reflete sobre verdades universalmente aceitas, como o fato de mulheres poderem gerar filhos e menstruar. Isso significaria dizer que as que não podem passar automaticamente a ser homens? E os homens com contagem de esperma baixa, que são impossibilitados de fecundar um óvulo, passam a ser mulheres? Com sua argumentação, Bornstein pretende nos mostrar que a classificação de gênero deveria ir muito além do pareamento entre sexo e gênero e que, do modo em que se institui, torna-se demasiadamente arbitrária.

Assim como há indivíduos que se encaixam confortavelmente nas normas binárias de gênero (homens masculinos e mulheres femininas, como a sociedade espera que sejam) também há homens que apresentam diferentes gradações do que se entende por feminilidade, mulheres que demonstram pendor para o que se compreende por masculinidade, bem como homens que se sentem mulheres e mulheres que se sentem homens. Há, também, pessoas que, como Jess Goldberg, percebem que não são nenhum dos dois. Além desses, há indivíduos que ora são um, ora são outro, apontando para uma fluidez de gênero, em detrimento de um comportamento fixo. A probabilidade de percepções individuais e combinações entre sexo e gênero é múltipla, e a imposição de que precisamos nos adequar a um dos polos do binário é severamente restritiva. Além de considerar a argumentação de Bornstein satisfatória, também avalio que J. Jack Halberstam nos faz uma inestimável contribuição com sua teoria da masculinidade da mulher e a forma como atesta que pessoas como Jess não constituem uma mera cópia da masculinidade do homem. Sua comprovação de que a masculinidade da mulher é legítima e independente da dos homens abre precedentes para, por exemplo, concluirmos que a feminilidade do homem também o é.

Jess nasceu mulher e, não fosse por todo o sofrimento imposto pela sociedade (que ainda envolve sérias ameaças contra sua integridade física e sua vida), estaria perfeitamente feliz em externar sua masculinidade sem intervenção hormonal ou cirúrgica. Isto significa dizer que a protagonista de *Stone Butch Blues* ocupa um lugar intermediário no binário de gênero socialmente aceito: está no meio

do caminho entre o corpo feminino e a masculinidade, o que faz com que não seja nem uma mulher, nem um homem interpretados como convencionais. Contudo, isto não necessariamente deve ser visto como uma deficiência ou uma psicopatologia. Só entende tal argumentação quem compreende que gênero é um construto e uma imposição social e que não há nada de natural em se ter obrigação de ser masculino quando se é homem, ou feminino quando se é mulher. A biologia do ser humano, em termos de sexo, não implica, impõe ou exige, absolutamente, comportamento de gênero específico algum.

Algumas passagens de *Stone Butch Blues* comprovam minha hipótese de que Jess sente como se não pertencesse a nenhum dos dois polos do binário. Creio ser importante transcrevê-las neste momento. No período de sua vida em que está injetando hormônios masculinos, Jess conversa com Edna, uma lésbica com quem acaba de manter relações sexuais. O diálogo é carregado de insegurança por parte da protagonista, mas uma certeza é evidente:

“Você acha que sou uma mulher?” [pergunta Jess.]
 Edna se apoiou em um dos cotovelos e me olhou. “O que você acha?” ela perguntou gentilmente.
 Suspirei. “Não sei. Nunca houve muitas outras mulheres nesse mundo com quem me identificasse. Mas estou certa de que também não me sinto como um cara. Não sei o que sou. Isso me enlouquece”.
 Edna se aninhou em meu ombro. “Eu entendo, meu bem, de verdade. Acho que nunca tive uma amante *butch* que não se sentisse dividida da mesma forma”. [...] “Mas acredite, meu bem, você não está só com o sentimento de que não é nem homem, nem mulher”.
 Suspirei. **“Não gosto de ser nenhum dos dois”**.
 Edna aproximou seu rosto do meu. [...] “Há outras maneiras de ser do que um ou outro”.⁸⁴ (FEINBERG, 2003, p. 217-218, grifo meu)

Por estar tomando hormônios masculinos, Jess sente uma confusão mental quanto a quem realmente é. Prova disso é que necessita da opinião de terceiros para se autoafirmar. Edna inteligentemente delega a tarefa de se definir a ninguém menos que a própria Jess, visto que se trata de sua vida, sua identidade. A resposta que recebe é clara e sem dúvidas: não me identifico com a maioria das mulheres, porém não sou homem. A declaração de Jess negritada na passagem acima prova que sua posição no binário de gênero está no meio do caminho entre os dois

⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: “‘Do you think I’m a woman?’ Edna got up on one elbow and looked at me. ‘What do you think?’ she asked gently. I sighed. ‘I don’t know. There’s never been many other women in the world I could identify with. But I sure as hell don’t feel like a guy, either. I don’t know what I am. It makes me feel crazy.’ Edna nestled against my shoulder. ‘I know, honey, I really do. I don’t think I’ve ever had a butch lover who hasn’t felt torn up in the same way.’ [...] ‘But believe me, honey, you’re not alone in the feeling that you’re not a man or a woman.’ I sighed. ‘I don’t like being neither.’ Edna moved her face close to mine. [...] ‘There’s other ways to be than either-or’”

extremos, e sua negativa em se definir (“não sei o que sou”) apenas ratifica que isto é um problema oriundo da classificação social limitante. Não fossem as amarras que prendem os seres humanos tão firmemente, talvez Jess não tivesse tal dúvida.

No capítulo 22, Jess se muda para um novo apartamento em Nova Iorque. No novo prédio, a protagonista conhece Ruth, uma vizinha de porta que é uma *drag queen*. Inicialmente, apesar das insistentes investidas de Jess, Ruth mostra-se intransigente e irreduzível com relação a fazer novas amizades, chegando a tratar a nova vizinha com rispidez e falta de decoro. Contudo, Jess consegue lentamente reverter a situação, apenas para descobrir que os motivos da *drag queen* para não querer se envolver são semelhantes aos da *stone butch* que se fecha para o mundo em razão de tanto sofrimento e preconceito. Em uma das passagens mais emotivas da narrativa, já perto do final do romance, Ruth, agora a melhor amiga de Jess, prepara-lhe uma surpresa: uma pintura do céu no teto de seu quarto. Lado a lado na cama, Ruth e Jess admiram o presente, quando a última revela à amiga:

“[...] não consigo dizer se é aurora ou crepúsculo o que você pintou”.
Ela [Ruth] sorriu para o teto. “Nenhum dos dois. Ambos. Isso te assusta?”
Assenti lentamente. “Sim, de um jeito engraçado, sim”.
“Imaginei isso”, ela disse. “É o lugar dentro de mim que tenho de aceitar. Achei que pudesse ser a mesma coisa com a qual você precisa lidar”.
Suspirei. “Eu realmente tenho problemas por não conseguir definir se o que você pintou é o início do dia ou da noite”.
[...] “Não será dia nem noite, Jess. Sempre será aquele momento de possibilidade infinita que conecta os dois”.⁸⁵ (FEINBERG, 2003, p. 269-270)

A conversa entre Ruth e Jess é tão lúdica e poética quanto aquela que Jess tivera com Scotty e Kim, quando precisou se ausentar para iniciar sua vida pós-hormônios. No entanto, o diálogo mostra, em nível inconsciente, o quão arraigados estão os valores sociais impostos à Jess no que tange a convergência entre sexo e expressão de gênero do ser humano. Jess passa por tantas agressões e censura que, até certo ponto, é correto dizer que não consegue se entender e aceitar. Até este momento. A verdade é que toda a sua experiência de vida (além de seu relacionamento de amor e amizade com Ruth) lhe faz enxergar com mais clareza, e

⁸⁵ O texto em língua estrangeira é: “[...] I can’t tell if it’s dawn or dusk you’ve painted.’ She smiled up at the ceiling. ‘It’s neither. It’s both. Does that unnerve you?’ I nodded slowly. ‘Yeah, in a funny way it does.’ ‘I figured that,’ she said. ‘It’s the place inside of me I have to accept. I thought it might be what you need to deal with, too.’ I sighed. ‘I really do have trouble not being able to figure out if what you’ve painted is about to be day or about to be night.’ [...] ‘It’s not going to be day or night, Jess. It’s always going to be that moment of infinite possibility that connects them.’”

a protagonista finalmente percebe e aceita que não tem obrigação de ser homem ou mulher, mas que pode ser ela mesma: um meio termo.

Na subseção 1.2.1, beneficiei-me das interpretações teóricas de Leslie Feinberg acerca de conceitos que dão conta da diferenciação entre sexo e gênero, além da definição de *transgender*, termo essencial para esta tese e que permeará também os capítulos subsequentes. Vale ressaltar que a questão primordial para a protagonista de *Stone Butch Blues*, o fator gerador dos conflitos mais relevantes, encontra peso muito maior na expressão de gênero da personagem do que em sua orientação sexual. Isto significa dizer que Jess enfrenta muito menos hostilidade por ser lésbica do que por expressar seu gênero de forma masculina ostentando um corpo de mulher. Não é minha intenção, com isso, afirmar que a homossexualidade não seja fonte de preconceito e opressão sociais. Busco apenas apontar que o romance de Leslie Feinberg concentra sua trama na busca de Jess pela autoafirmação de sua expressão de gênero transgressora, ao mesmo tempo em que representa os infortúnios enfrentados pelos(as) *transgenders*, o que muitas vezes podem levá-los(as) à insanidade ou à morte.

Jess Goldberg é uma *butch*, que gradativamente evolui para uma *stone butch* diante das adversidades enfrentadas ao longo de sua vida. Mesmo antes de ser apresentada ao termo *butch*, ainda na adolescência, em seu ambiente profissional, a personagem já se sentia inadequada face às regras de gênero socialmente impostas. Por intermédio de Gloria, uma colega de trabalho, Jess toma conhecimento de um bar em Niagara Falls frequentado por rapazes que usam vestidos e mulheres masculinas. Quase um ano depois, Jess reveste-se de coragem e decide procurar o referido bar – Tifka’s. Na rua, diante do local, a personagem sente um pavor de morte (“*scared to death*”, é como Jess descreve seus sentimentos no momento) e, em meio a este sentimento tão paralisante, ela avalia sua decisão de visitar aquele ambiente: “Perguntei-me o que me fez pensar que este era um lugar onde poderia me encaixar. E se eu não me encaixasse?”⁸⁶ (FEINBERG, 2003, p. 27) Apesar disso, o estado de espírito de Jess muda radicalmente já nos primeiros instantes dentro do bar, tão logo tem a primeira visão

⁸⁶ O texto em língua estrangeira é: “I wondered what made me think this was the place I could fit. And what if I didn’t?”

das outras *butches* que dançavam com suas *femmes*, como percebemos na seguinte revelação:

O que vi libertou lágrimas que eu havia sufocado por anos: mulheres fortes, robustas, usando gravatas e ternos. [...] Algumas delas dançavam lentamente com mulheres de vestidos justos e saltos altos que as tocavam com gentileza. Só de assistir, doeu-me de necessidade. Isto era tudo que eu poderia ter desejado na vida.⁸⁷ (FEINBERG, 2003, p. 27-28)

As lágrimas brotam da imediata identificação com aquelas mulheres robustas de terno, e a dor de carência vem da visão dessas mulheres sendo tocadas delicadamente por suas *femmes*. Não obstante, no decorrer da narrativa, acontecem os abusos de autoridade que incluem violência física e moral por parte dos policiais em suas batidas costumeiras aos bares clandestinos. Acrescidos dos estupros e constantes ameaças a sua vida, as agressões sofridas contribuem para que Jess torne-se uma *stone butch*. No subitem 1.2.2, apresentei tanto as contribuições de Eliane Berutti quanto as de J. Jack Halberstam no que tange a constituição dessa expressão de gênero em particular. Berutti aponta primeiramente para a questão da impenetrabilidade da *stone butch* durante o sexo, enquanto que Halberstam discorre sobre as razões para tal impenetrabilidade. Como ilustração da intocabilidade da *stone butch*, seleciono a passagem do romance em que Jess e Angie discutem sobre o *status* endurecido da protagonista logo após a primeira relação sexual do casal:

Angie me encarou longa e firmemente. “O quê?” Fiquei preocupada. “O quê?”
[...] “Só gostaria de poder fazê-la se sentir tão bem. Você já é uma *stone*, não é?” Baixei meus olhos. Ela ergueu meu queixo e me olhou nos olhos. “Não se envergonhe de ser uma *stone* com uma prostituta profissional, querida. Nós temos uma profissão *stone*. É só que você também não tem que ficar presa em ser uma *stone*. Tudo bem se você encontrar uma *femme* em quem possa confiar na cama e queira dizer que precisa de algo, ou que quer ser tocada. [...]”⁸⁸ (FEINBERG, 2003, p. 73)

Experiente, Angie percebe logo no primeiro contato que Jess já apresenta dificuldade para se entregar plenamente, impedindo que sua parceira a tocasse

⁸⁷ O texto em língua estrangeira é: “What I saw there released tears I’d held back for years: Strong, burly women, wearing ties and suit coats. [...] Some of them were wrapped in slow motion dances with women in tight dresses and high heels who touched them tenderly. Just watching made me ache with need. This was everything I could have hoped for in life.”

⁸⁸ O texto em língua estrangeira é: “Angie looked at me long and hard. ‘What?’ I was worried. ‘What?’ [...] ‘I just wish I could make you feel that good. You’re stone already, aren’t you?’ I dropped my eyes. She lifted my chin up and looked me in the eyes. ‘Don’t be ashamed of being stone with a pro, honey. We’re in a stone profession. It’s just that you don’t have to get stuck in being stone, either. It’s OK if you find a femme you can trust in bed and you want to say that you need something, or you want to be touched. [...]’”

durante o sexo. Ela entende o que se passa com Jess e, a sua maneira (no exercício de sua profissão), acaba por se ver reproduzindo certa dose dessa limitação, apesar de acreditar que, na esfera pessoal, Jess pode se permitir ser mais receptiva algumas vezes.

A passagem supracitada é, por si só, bastante justificativa da condição *stone butch* de Jess. Ainda assim, tomo este espaço para acrescentar outro momento do romance, quando Jess vive sua primeira experiência de violência policial ao ser levada para a delegacia. Nele, a protagonista encontra-se em uma cela, de onde presencia o retorno de Mona, uma das *drag queens* do bar, que acaba de ser espancada. Jess tenta oferecer-lhe conforto e, depois de um longo período de silêncio, Mona confidencia à amiga:

“Isso muda você”, ela disse. “O que eles fazem com você lá dentro [os espancamentos], a merda que você enfrenta todos os dias nas ruas – muda você, sabe?” Eu ouvi. Ela sorriu. “Não consigo me lembrar de ter sido tão doce quanto você quando tinha sua idade”. Seu sorriso fraquejou. “Não quero ver você mudar. Não quero ver você depois que endurecer”.⁸⁹ (FEINBERG, 2003, p. 35)

Mona refere-se justamente à transformação de Jess, então uma *butch* doce e amável, em uma *stone butch* endurecida pelo tratamento que recebe. Infelizmente, os temores da *drag queen* se concretizam, ao ponto de Jess já ter se tornado uma “intocável” quando tem sua primeira noite de sexo.

Nota-se, por conseguinte, que a percepção da pluralidade de gênero em Jess não ocorre sem sofrimento e entraves psicológicos decorrentes da não aceitação social. Por este motivo, à luz da epifania de Jess ao final do romance (a de que sua posição no binário de gênero é, na verdade, intermediária e que, ao invés de fugir de sua condição, precisa abraçá-la e defendê-la), creio ser relevante comentar sobre sua condição abjeta, em referência ao conceito de Julia Kristeva apresentado no subitem 1.2.4.

Desde muito cedo em sua vida, Jess Goldberg encontra-se atormentada pela percepção de algo tão desconhecido para sua mente infantil e tão inominável para a mente dos adultos, que, algumas vezes, a aversão pela identificação com o proibido produz na menina reações físicas doentias. Tomo a liberdade de retomar (e

⁸⁹ O texto em língua estrangeira é: “‘It changes you,’ she said. ‘What they do to you in here, the shit you take every day on the streets – it changes you, you know?’ I listened. She smiled. ‘I can’t remember if I was ever as sweet as you are when I was your age.’ Her smile faded. ‘I don’t want to see you change. I don’t want to see you after you’ve hardened up.’”

expandir) uma passagem do romance anteriormente citada no subitem 1.3.2, para uma nova análise, desta vez sob a ótica do conceito de abjeção:

Quando dirigíamos pela Rua Allen, notei um adulto cujo sexo eu não pude distinguir.

“Mãe, aquilo é uma mulher-macho?” perguntei em voz alta.

Meus pais trocaram olhares bem humorados e explodiram em gargalhadas. Meu pai me encarou pelo espelho retrovisor. “Onde você ouviu essa palavra?”

Dei de ombros, não muito certa de que tinha ouvido a palavra antes de ela ter-me escapado pelos lábios. [...]

“É uma aberração”, meu pai riu. “Como um *beatnik*”.

Rachel e eu assentimos sem entender.

De repente, uma onda de mau agouro me arrematou. Senti náuseas e tontura. Mas o que quer que tenha disparado o medo era assustador demais para sequer pensar. A sensação passou tão rápido quanto havia surgido.⁹⁰ (FEINBERG, 2003, p. 19-20, grifo meu)

O que o leitor percebe nesta passagem é a rápida e inexplicável identificação de Jess com algo que a sociedade considera estranho e transgressor. Quando Jess compreende que o pedestre em questão não se encaixa nos padrões aceitáveis de comportamento de gênero, o abjeto dentro da menina surge como uma onda nauseante, causando a associação daquele pequeno, e ainda inocente, ser com o transgressor adulto. Desde muito jovem, a personagem se vê confrontada tanto por pessoas conhecidas como por anônimos que não sabem se ela é menino ou menina e, no momento da identificação inconsciente com o estranho na rua que os pais tanto desprezam, Jess rejeita tal ligação veementemente e de modo instantâneo. O resultado é um enjoo genuíno, ânsias de vômito que tencionam afastá-la daquilo que ela não pode aceitar em si própria. Trata-se da rebelião obscura e violenta descrita por Kristeva no parágrafo inicial de seu capítulo sobre abjeção, a que exerce tanto fascínio quanto ojeriza.

Vale ressaltar que, aos dez anos, Jess ainda não tem uma noção exata e precisa daquilo que tanto a aflige. Mesmo usando termos e ouvindo explicações distorcidas de seu pai, a garota deixa claro que não compreende muito bem as vagas definições e o motivo que dá vazão ao escárnio de seu progenitor. Apesar disso, percebe que existem normas que regem o comportamento das pessoas,

⁹⁰ O texto em língua estrangeira é: “As we drove down Allen Street I noticed a grownup whose sex I couldn’t figure out. ‘Mom, is that a he-she?’ I asked out loud. My parents exchanged amused glances and burst out laughing. My father stared at me in the rearview mirror. ‘Where did you hear that word?’ I shrugged, not sure I’d ever really heard the word before it had escaped from my mouth. [...] ‘It’s a weirdo,’ my father laughed. ‘Like a beatnik.’ Rachel and I nodded without understanding. Suddenly a wave of foreboding swept over me. I felt nauseous and dizzy. But whatever it was that triggered the fear, it was too scary to think about. The feeling ebbed as quickly as it had swelled.”

regras essas que fazem com que seu pai despreze e descarte aquele indivíduo sem nem ao menos esforçar-se para conhecê-lo. Kristeva fala sobre essa percepção pré-conceitual quando afirma que “[d]ecerto, se sou afetado por aquilo que ainda não aparece para mim como algo, é porque leis, conexões e até mesmo estruturas de significado me governam e condicionam”.⁹¹ (KRISTEVA, 1982, p. 10) Jess pode não saber exatamente o que há de errado com a pessoa que vê na rua. Contudo, a atitude de seus pais, que contribui para formar uma teia de significados em sua mente ainda tão ingênua, é o suficiente para que o senso de abjeção se instaure de imediato. Finalmente, Kristeva segue a mesma linha de raciocínio de identificação com o abjeto ao esclarecer que “eu experimento abjeção somente se um Outro se põe no lugar e na posição do que ‘eu’ serei”.⁹² (KRISTEVA, 1982, p. 10)

Efeito semelhante à associação desagradável com o estranho na rua acontece em ocasião posterior àquele passeio de compras, em um episódio apenas brevemente mencionado no item 1.1 deste capítulo, para apresentação do enredo do romance e sua protagonista. No referido episódio, Jess aproveita-se de um momento solitário em casa e experimenta roupas de seu pai diante do espelho. De terno e gravata, ela contempla o próprio reflexo e, ao mesmo tempo em que gosta do que vê, receia pelo seu futuro: “Um som saiu de minha garganta, quase como um arquejo. Gostei da menininha que me olhava [sua própria imagem]”.⁹³ (FEINBERG, 2003, p. 20) Neste momento, paralelamente ao fascínio que a figura masculinizada exerce em sua mente, a garota se vê confrontada com sentimentos não tão prazerosos, como certa angústia. Ela percebe que não se assemelha à nenhuma das modelos que encontra nos catálogos de moda, ou às mulheres na rua e na televisão:

Todas as garotas e mulheres se pareciam bastante, bem como todos os garotos e homens. Eu não conseguia me encontrar em meio às garotas. Nunca tinha visto nenhuma mulher adulta que se parecesse com a imagem que eu fazia de mim quando crescesse. Não havia mulheres na televisão como a pequena mulher refletida neste espelho, nenhuma pelas ruas.⁹⁴ (FEINBERG, 2003, p. 20-21)

⁹¹ O texto em língua estrangeira é: “[t]o be sure, if I am affected by what does not yet appear to me as a thing, it is because laws, connections, and even structures of meaning govern and condition me.”

⁹² O texto em língua estrangeira é: “I experience abjection only if an Other has settled in place and stead of what will be ‘me’.”

⁹³ O texto em língua estrangeira é: “A sound came from my throat, sort of a gasp. I liked the little girl looking back at me.”

⁹⁴ O texto em língua estrangeira é: “All the girls and women looked pretty much the same, so did all the boys and men. I couldn’t find myself among the girls. I had never seen any adult woman who

Jess percebe que é estranha às regras: a imagem que faz de si mesma quando adulta contrasta bastante com o padrão social de homem e mulher. Acontece, então, a revelação abjeta:

Por um momento naquele espelho eu vi a mulher que eu iria me tornar me encarando de volta. Ela parecia assustada e triste. Pensei se eu seria forte o bastante para crescer e me tornar aquela mulher.⁹⁵ (FEINBERG, 2003, p. 21)

Para abraçar sua identidade transgressora, a de uma mulher biológica que se apresenta socialmente nos padrões masculinos de gênero, Jess necessita de muita coragem, força e determinação. Julia Kristeva fala do senso de força e magnitude quando afirma que:

Se é verdade que o abjeto simultaneamente suplica e pulveriza o sujeito, pode-se entender que ele [o abjeto] é experimentado no auge de sua força quando este sujeito, cansado de tentativas infrutíferas de identificar-se com algo externo, encontra o impossível em seu âmago; quando ele descobre que o impossível constitui o seu próprio *ser*, que ele [o sujeito] nada mais é do que abjeto.⁹⁶ (KRISTEVA, 1982, p. 5, grifo da autora)

Jess passa boa parte de sua vida lutando contra esse sentimento de abjeção. Desde muito tenra idade, quando, ainda criança, afirma: “Eu não queria ser diferente. Eu ansiava por ser tudo o que os adultos queriam, para que eles me amassem”⁹⁷ (FEINBERG, 2003, p. 13), a personagem demonstra uma inclinação para a aceitação e uma vida sem muitos percalços, dentro das regras. Sinais subsequentes de sua vontade de se encaixar aparecem em outros momentos de sua vida, como quando decide tomar hormônios e se submeter a intervenções cirúrgicas clandestinas para se fazer passar por homem. Isto se dá pois a imagem explícita de uma mulher biológica que se apresenta socialmente de maneira acentuadamente masculina gera desaprovação social a ponto de duras punições físicas e morais serem aplicadas. Somente no final da narrativa, com mais de quarenta anos, Jess percebe que sua verdadeira identidade de gênero está no

looked like I thought I would when I grew up. There were no women on television like the small woman reflected in this mirror, none on the streets.”

⁹⁵ O texto em língua estrangeira é: “For a moment in that mirror I saw the woman I was growing up to be staring back at me. She looked scared and sad. I wondered if I was brave enough to grow up and be her.”

⁹⁶ O texto em língua estrangeira é: “If it be true that the abject simultaneously beseeches and pulverizes the subject, one can understand that it is experienced at the peak of its strength when that subject, weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very *being*, that it *is* none other than abject.”

⁹⁷ O texto em língua estrangeira é: “I didn’t want to be different. I longed to be everything grownups wanted, so they would love me.”

exercício corajoso de sua abjeção, de tudo que ela mais temeu e tentou sufocar ao longo de quase toda sua vida.

Para enriquecer e concluir minha análise, resgato também a trajetória cíclica da personagem, de *transgender* a transexual e, deste, de volta a *transgender*, conforme elucidada por Jay Prosser e apresentada no item 1.3.1 deste capítulo. Jess acredita que necessita se fazer passar por homem para que sua imagem transgressora não seja notada pela sociedade e, ao fazê-lo, foge do *status* de abjeção apenas para se dar conta de que ele é inerente a sua identidade de gênero. No decorrer de seu caminho em busca do “lar” transexual prosseriano que julga ser seu, a protagonista tem uma revelação e se convence de que não há meios possíveis de escapar de sua imagem abjeta: a única maneira de ter paz é deixar de se esconder nos guetos e bares clandestinos e trabalhar, por intermédio da conscientização e da palavra, para que seu gênero naturalmente ambíguo deixe de ser visto como um aspecto alheio à norma e possa, simplesmente, ser. Somente então a personagem atinge o ponto determinante de seu crescimento pessoal: o exercício de sua identidade de gênero de maneira corajosa e desafiadora; a propensão à luta por uma sociedade que saiba abraçar uma escala de gênero que abarque a pluralidade, que ultrapasse as barreiras do binário sufocante.

Após ter dado espaço para questões de teoria de sexo e, em especial, de gênero, que norteiam esta tese, volto meus esforços para considerações estruturais, acerca da construção narrativa do romance *Stone Butch Blues*. Neste espaço, tenciono analisar a composição do texto de Leslie Feinberg, com vistas para os efeitos que tal empreitada produz. Além disso, estabeleço uma ponte entre as ideias aqui apresentadas e aquelas discutidas na introdução deste trabalho, conforme desenvolvidas por grandes romancistas de outrora.

Stone Butch Blues inicia-se de forma epistolar, reproduzindo uma longa carta escrita por Jess Goldberg para sua ex-amante (e grande amor de sua vida) Theresa. Mais de vinte anos se passaram desde que as duas se separaram, quando Jess decidiu agir sobre o próprio corpo, com intervenções cirúrgicas e hormonais, para se fazer passar por homem e Theresa sentenciou que não desejava ser mulher de homem nenhum, mesmo que esse homem fosse uma mulher. No decorrer da longa carta, Jess, solitária, dialoga unilateralmente com Theresa, sabendo que nunca poderá postar a missiva (mesmo porque nem ela própria tem conhecimento do

paradeiro de sua destinatária). Ela relembra pontos importantes de sua jornada como *butch*, uma transgressora de gênero, e como sua dissidência lhe custou dor, tanto física como emocional. A carta faz um apanhado da vida de Jess: os anos em que frequentou bares clandestinos, as batidas policiais, as apreensões, espancamentos, além das amizades e os altos e baixos enfrentados. Ao final do primeiro capítulo, a narrativa sofre uma digressão e, abandonando o artifício epistolar, inicia a história da menina Jess desde o seu nascimento, vindo a culminar com os eventos às vésperas de seu aniversário de quarenta anos, que supostamente é o momento inicial em que Jess redige a carta a Theresa.

O recurso estrutural de carta não é novidade na produção romanesca. Exemplos semelhantes podem ser encontrados em *Frankenstein* de Mary Shelley, ou em *Dracula*, de Bram Stoker, por exemplo. O primeiro abre com uma série de quatro cartas, escritas por Robert Walton para sua irmã Margaret, contando sobre suas aventuras marítimas, seus vislumbres da famosa criatura composta por partes de corpos humanos, além de seu encontro com Victor Frankenstein, que lhe conta a história de sua vida em retrospecto (que vem a constituir o corpo do romance). Ao final da narrativa de Frankenstein, Walton retoma a exposição de suas cartas à irmã, encerrando o romance apresentando seu ponto de vista sobre a morte do cientista e descrevendo seu próprio encontro com a criatura de seu falecido amigo. Já o segundo romance é todo composto por cartas e relatos de diário, ora de Jonathan Harker, ora de Mina Murray, Lucy Westenra e o Dr. Seward, todos contribuindo, em uma espécie de colcha de retalhos, com seus olhares acerca do famoso conde vampiresco.

O estudioso de literatura compreende que o recurso supracitado, descrito e exemplificado nos dois parágrafos anteriores, serve ao propósito de conferir verossimilhança ao romance. Ao se deparar com a reprodução exata de uma carta, ou de uma entrada de diário de personagem, para todos os efeitos, o leitor experimenta uma sensação de confiança, como se o texto, de certa forma, se distanciasse da ficção e se aproximasse da realidade. Trata-se de um artifício que permite que o leitor adentre a intimidade do narrador, à medida que dá ao primeiro acesso a documentos que normalmente reserva-se às pessoas envolvidas com o desenrolar dos acontecimentos. Pode-se afirmar que o registro de uma carta pessoal, ou de um diário (ainda mais reservado e íntimo do que uma carta), confere ao romance um aspecto praticamente documental.

Em *Stone Butch Blues*, a introdução epistolar contribui para acentuar o traço autobiográfico da obra, ainda que sua autora tenha negado várias vezes que a história de Jess Goldberg fosse um relato de sua própria história de vida. Não obstante, inegavelmente, as semelhanças entre as duas estão presentes e se fazem notar: a infância de classe média, a família judia, as características *butch*, constituindo sua expressão de gênero *transgender*, a vida nos bares *gays* e lésbicos de Nova Iorque, os confrontos com a polícia, as agressões, todo o sofrimento advindo de sua transgressão. Até mesmo seus nomes, com ênfase nos sobrenomes – Leslie Feinberg e Jess Goldberg – apontam para as semelhanças entre personagem histórica e personagem fictícia, respectivamente. Voltando para a carta endereçada a Theresa, o leitor sente como se o romance que apenas se inicia estivesse lhe permitindo acesso aos segredos de Jess, a sua vida de dificuldades, e a confissões que ela somente ousaria fazer para a mulher que foi seu único grande amor. Em suma, a carta introdutória confere verossimilhança à narrativa que está prestes a se desenrolar, além de aproximar o leitor da narradora daqueles eventos.

Conforme previamente mencionado, o capítulo seguinte apresenta uma ruptura na estrutura temporal do romance, retornando aos anos iniciais da vida de Jess, desde o seu nascimento. Deste ponto em diante, a narrativa se revela extremamente simples, sem reviravoltas em termos de estrutura textual: em primeira pessoa, a protagonista entrega ao leitor um relato cronologicamente linear de suas experiências. Não há idas e vindas ao passado, tampouco acrobacias estruturais, como incursões na mente de personagens secundários, ou mudanças de narrador, por exemplo. O tempo todo, o leitor é conduzido, como que pelas mãos, pela história de vida da personagem principal. Além disso, a presença massiva de diálogos entre as personagens torna o texto de fácil leitura, além de destituí-lo de grandes desafios.

Todos estes aspectos peculiares à construção narrativa de *Stone Butch Blues* contribuem, de certa forma, para a compreensão de seu caráter autobiográfico. O leitor sente como se estivesse acompanhando, em primeira mão, a história de Jess Goldberg, que, inclusive, deu-lhe acesso à sua intimidade por intermédio da carta escrita à ex-namorada no começo do romance. Mais do que isso: o leitor sente como se estivesse testemunhando o relato de uma pessoa amiga, alguém que confia nele o suficiente para lhe abrir o coração e revelar suas dores mais profundas e suas alegrias mais reservadas.

Leslie Feinberg é, antes de tudo, uma ativista política, uma defensora dos direitos dos(as) *transgenders*. Ela escreve panfletos, profere palestras, participa de convenções e congressos, discursa em favor dos direitos de transgressores de gênero como ela (embora atualmente esta não seja tanto a sua realidade, visto que sua condição de saúde não lhe permite uma vida mais ativa). Sua bem sucedida incursão na literatura (além do romance foco desta tese, ela publicou outro intitulado *Drag King Dreams*) é resultado de seus esforços para dar voz a uma minoria desprezada e sofrida. Por intermédio de suas personagens literárias bem construídas, Feinberg apresentou ao mundo as dificuldades enfrentadas pelos(as) *transgenders*, objetivando incutir nele a necessidade de se garantir dignidade e respeito para essas pessoas. Por intermédio de Jess Goldberg e Max Rabinowitz (a protagonista de *Drag King Dreams*), Feinberg sensibilizou uma parcela de público que, de outra forma, não teria a chance de ser apresentado à realidade de vida de pessoas como ela.

Aproveito o ensejo, portanto, para fazer alusão às considerações teóricas brevemente expostas na introdução desta tese. Do ponto de vista estrutural de seu romance, considero que Feinberg aproxima-se tanto dos preceitos defendidos por Honoré de Balzac, como daqueles amparados por Henry James. Apesar de Balzac ponderar que o romance precisa ter uma estética elevada, atrelada a detalhes, ele concentra esforços mais enfáticos para convencer-nos que este gênero textual tem o papel importante de “fazer História”, de imprimir espírito à mesma sem se tornar maçante, tal qual *A comédia humana* deveria fazer. Neste sentido, *Stone Butch Blues* representa um valioso exemplar da História da luta do movimento *transgender*, até mesmo porque abarca, em sua totalidade narrativa, a evolução de uma personagem fictícia cuja história de vida é testemunha dos avanços e retrocessos da referida causa política durante toda a segunda metade do século XX. Jess não só testemunha esses eventos (em determinada passagem do romance, ela faz referência à revolta de Stonewall de 1969, por exemplo), como sente na própria pele os efeitos dessa luta.

Por sua vez, Henry James defende que o romance precisa ser uma impressão pessoal e direta da vida e que seu valor deve ser medido de acordo com a intensidade com que esta impressão é transmitida. Para que este objetivo seja alcançado, o teórico e romancista prega a liberdade de expressão do autor, relegando os floreios técnicos a questões pessoais e subjetivas. Para James, o

romance precisa representar a vida e ser interessante, e sua construção deve apenas obedecer às inclinações de quem o escreve. *Stone Butch Blues* é exemplar no que tange tais opiniões. Apesar de sua narrativa simples, linear e de poucos recursos estilísticos, Feinberg concebe uma obra impactante, que não somente representa a vida dos(as) *transgenders* dignamente, como convida o leitor a mergulhar neste universo de corpo inteiro, dentro e fora do romance, ocasionando uma total ruptura com o impacto abjeto de tais personagens. Aqui, a meu ver, reside muito do valor da literatura de Leslie Feinberg.

2 PLURALIZANDO O BINÁRIO DE GÊNERO: FLUIDEZ E ENTRELUGAR EM *STELLA MANHATTAN*

Por não a ter levado a Woodstock naquele verão, Stella proibira Eduardo de ir ao cinema por um mês e de tomar sorvete de ameixa também.
Silviano Santiago.

A epígrafe supracitada, extraída do romance brasileiro *Stella Manhattan* (1985), descontextualizada de suas páginas de origem e aos olhos do leitor desavisado, conduz à interpretação equivocada de que Eduardo e Stella são duas personagens fisicamente distintas. Não obstante, o autor mineiro Silviano Santiago logra, não apenas por intermédio de sua protagonista, como também via duas outras personagens secundárias, imprimir no rol de personagens literárias pares de personas diametralmente opostas (tanto em termos de personalidade como em questão de gênero) que compartilham o mesmo corpo. Eduardo e Stella não são duas personagens separadas, mas expressões de um mesmo indivíduo, cada qual com suas especificidades, angústias, alegrias, atitudes e postura diante do mundo que os cerca.

Este terceiro capítulo objetiva discutir outra gama de personagens literários *transgender* que, como Eduardo da Costa e Silva e seu alterego Stella Manhattan, vivem (e sobrevivem) no limiar dos gêneros masculino e feminino, ousando fluir de um gênero a outro a despeito das regras do binário previamente apresentadas e questionadas no capítulo anterior. Em razão da densa trama do romance de Santiago, assuntos como repressão, transgressão, ditadura militar e comunismo inevitavelmente também virão à tona. Ademais, um novo arcabouço teórico será apresentado e discutido a fim de fundamentar a discussão do referido romance. Os autores que figurarão neste capítulo são Jamake Highwater, Michel Foucault, Homi K. Bhabha e o próprio Silviano Santiago.

2.1 Apresentando o enredo e suas personagens

A intrincada trama de *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, abre na ilha de Manhattan, no estado norte-americano de Nova Iorque, em outubro de 1969. Logo na primeira página, o leitor é apresentado à personagem que dá título ao romance,

que desperta feliz e satisfeita em uma manhã de outono depois de uma noite de sexo com seu amante Rickie, para dedicar-se a uma sessão de faxina no pequeno apartamento. O desvio de uma narrativa linear e convencional não tarda a se fazer notar, por dois motivos distintos: logo nas primeiras páginas, o narrador intercala diálogos proferidos no idioma português (predominante ao longo do romance) entre elocuições na língua inglesa, a língua materna do país onde vive Stella; o segundo fator extraordinário, cujo suspense se sustenta tão somente até a segunda divisão do [capítulo] primeiro, é a atribuição de adjetivos masculinos para a personagem Stella, até então suposta representante do sexo biológico feminino.

Todavia, Stella Manhattan é, na verdade, Eduardo da Costa e Silva, rapaz carioca que cumpre “pena de extradição” nos Estados Unidos da América sob acusação completamente alheia aos motivos usuais de banimento político comuns aos anos de 1960. Sua deportação em nada se associa a comunismo ou atividades consideradas politicamente subversivas, mas sim a um comportamento sexual transgressor e largamente intolerado por muitas famílias da época retratada pelo romance. Durante o carnaval de 1968, Eduardo tem seu comportamento sexualmente transgressor descoberto pelos pais ortodoxos, que inicialmente o punem com uma prisão domiciliar no próprio quarto, no bairro de Copacabana, por dois longos meses, antes de encontrarem um emprego para o filho em Nova Iorque e enviá-lo para o país estrangeiro.

O responsável pela indicação de Eduardo a um posto no Consulado Brasileiro no Rockefeller Center é um amigo de família, frequentador do mesmo colégio ginásial que Sérgio, o pai de Eduardo: o Coronel Vianna. Além de conseguir para o filho dos amigos a vaga de atendente de público no setor de passaporte do consulado, o adido militar também se encarrega de recepcionar Eduardo no aeroporto. Em uma digressão feita no [capítulo] segundo, acontece o primeiro encontro dos dois, no desembarque de Eduardo. Vianna é descrito como um homem na casa de seus cinquenta anos, alto e bonito, de uma beleza que o narrador considera “pueril” (o termo utilizado é *baby face*). O impacto visual é instantâneo, e o coronel finda por se tornar a primeira paixão arrebatadora (ainda que passageira) de Stella.

Vianna desempenha grande importância no meio militar. Galgou sua escalada sendo homem de ligação entre o Exército brasileiro e a Embaixada Americana e, segundo seus opositores, é um exímio torturador de dissidentes do regime militar. A

princípio, Eduardo se questiona se o coronel sequer suspeita dos motivos pelos quais ele fora enviado para Nova Iorque. Vianna sabe das divergências familiares em detalhes e chega a se alegrar pelo amigo de juventude ter-lhe enviado, sem querer, um “salvador” como Eduardo. A verdade é que, embora casado e mantenedor de uma imagem respeitável e reservada para o público geral, o temido militar põe em prática suas mais secretas fantasias sexuais na intimidade. Bem como Eduardo e sua contraparte feminina Stella Manhattan, o coronel Vianna também exercita seu lado feminino clandestinamente, sob a famosa alcunha de “Viúva Negra”. Adepta de roupas de couro e a prática do que hoje recebe o nome de sadomasoquismo, ainda no Rio de Janeiro a Viúva Negra costumava sair pelas madrugadas de Copacabana a bordo de uma Mercedes preta, dirigida por um *chauffeur*, à caça de rapazes dispostos a satisfazer suas necessidades.

Sendo o coronel a primeira amizade de Eduardo em Nova Iorque, onde este chega deprimido e cabisbaixo em razão da ruptura com a família, os dois passam a almoçar juntos uma vez por semana, às quartas-feiras, dia em que Vianna costuma visitar o consulado. A relação de proximidade dos dois logo gera desconfiança e comentários maldosos entre as três colegas de repartição de Eduardo, que jamais ousam transparecer suas conversas a ninguém. Vale ressaltar que contradizer ou desagradar a militares durante os anos sessenta poderia trazer consequências sérias para quem o ousasse.

Durante os almoços semanais, Eduardo e Vianna se conhecem melhor: Vianna acaba por se revelar para Eduardo, admitindo que é “entendido” (gíria utilizada por homossexuais entre si para designar suas preferências). Tão logo ouve a confissão, o rapaz atenta para o fato de que seu novo amigo é, realmente, o mesmo homem que rondava as ruas de Copacabana em busca de sexo transgressor. O coronel não confia seus segredos a Eduardo por motivos estritamente confessionais: depois de ser chantageado e extorquido pelo próprio motorista norte-americano, Jack (que, além dos serviços como condutor, também lhe prestava favores sexuais esporádicos), e temer ter sua vida secreta revelada tanto em seu meio profissional como em família, para sua esposa, ele precisa dispensar o empregado. Astuto, ele deliberadamente esquece um relógio e um anel valiosos no carro, que são prontamente roubados por Jack. O ladrão é capturado pela polícia e, para escapar à prisão, vê-se obrigado a ceder à chantagem do antigo patrão: em troca da liberdade e uma geladeira (um presente de casamento), o rapaz sai de

cena definitivamente. Sozinho, Vianna necessita de um novo cúmplice para suas atividades transgressoras.

O coronel consegue convencer o rapaz a alugar, em seu nome, um apartamento barato em um bairro afastado e perigoso de Nova Iorque, frequentado por negros drogados e porto-riquenhos embebedados. O local ideal para a Viúva Negra frequentar e saciar suas vontades sem ser reconhecida. Mesmo temeroso, Eduardo aceita realizar a transação em nome da amizade e a gratidão que sente pelo adido.

A partir disso, a trama se desenrola para envolver Eduardo em uma intrincada rede de espionagem, guerrilha e embate de ideologias políticas na qual o protagonista, ingênuo e superficialmente politizado, nem desconfia participar. Eduardo passa a ser vigiado por Carlos, um garçom do restaurante que ele frequenta com o adido. Carlos é, por sua vez, membro de um grupo guerrilheiro de refugiados em Nova Iorque que passa a interpretar a relação furtiva e a cumplicidade entre Eduardo e o adido como ligação política. A situação é agravada pela posição de Eduardo dentro do consulado, o que faz dele, aos olhos dos rebeldes, um espião de refugiados a serviço do Exército brasileiro.

Também envolvido nesta complicada rede está Marcelo, um colega de escola de Letras de Eduardo da Nacional, de onde haviam se formado em 1963. Cinco anos depois, os dois tornam a se encontrar em Nova Iorque, já que Marcelo agora leciona na New York University. Marcelo é outra personagem que ostenta uma vida dupla: além de ser um dos membros do grupo guerrilheiro formado por brasileiros naquela cidade, o rapaz é bissexual *closeted*. Em sua luta política, e em nome da amizade que nutre pelo protagonista, ele usa o “companheiro” Carlos, ou Carlinhos, para alertar Eduardo dos perigos de sua ligação com o adido militar. Este é o estopim para que Eduardo finalmente atente para a situação em que inocentemente se envolve.

Outra personagem igualmente marcante em *Stella Manhattan* é o vizinho de andar de Eduardo, o fugitivo cubano Francisco Ayala, de apelido Paco. De modo análogo a Eduardo, que tem em Stella seu lado feminino aflorado, e Vianna, que externa suas fantasias através da identidade da Viúva Negra, Paco também transita entre o gênero masculino e o feminino, através de seu alterego conhecido pelo nome de Lacucaracha. Em variadas ocasiões, tanto a narrativa como os diálogos entre as três personagens supracitadas envolvem uma constante viagem de idas e

vindas por entre substantivos, pronomes e artigos ora masculinos, ora femininos, que por vezes findam por se intercalar e até mesmo se entrecroçar: nomes femininos combinados a artigos masculinos, ou vice-versa.

Finalmente, ainda que não menos importante, destaca-se o professor Aníbal, da Columbia University. Um intelectual radical, ferrenho defensor do regime militar e sempre pronto para agir em favor tanto do governo norte-americano quanto dos militares brasileiros. O professor, tendo sido acometido por paralisia infantil, está confinado a uma cadeira de rodas e a um casamento frustrado com Leila, a quem ele frequentemente incentiva, não por meios consensuais ou diretos, a buscar realização sexual com estranhos pelas ruas de Nova Iorque. Quando o faz, ele geralmente acompanha a mulher pela janela do apartamento fortemente guardado, com o auxílio de binóculos e deriva seu gozo da prática de *voyerismo*, ao testemunhar as conquistas de Leila propositalmente encenadas diante do prédio do casal. De seu escritório, ele se permite imaginar os diálogos e o que se passará entre a mulher e seus amantes desconhecidos. Aníbal também desempenha um papel crucial na trama de espionagem do romance. Ele recebe, em seu apartamento, visitas de Marcelo, durante as quais um sonda as atividades e ideologia do outro em discussões políticas acaloradas e extenuantes.

O clímax do romance já começa a ter seus contornos delineados quando, não muito distante do começo da narrativa, o anteriormente mencionado apartamento que fora alugado para o coronel Vianna em nome de Eduardo é descoberto pelos guerrilheiros rebeldes, o grupo do qual Marcelo faz parte. Eles o invadem, depredam e pixam com acusações de caráter político. Isto desencadeia uma investigação policial conduzida pelo Federal Bureau of Investigation, o FBI, que põe em risco de revelação a existência da Viúva Negra, trazendo consigo a sombra dos possíveis impactos na vida do coronel Vianna.

A partir do incidente, o FBI dá início a uma investigação que os leva até o apartamento de Eduardo para interrogatório. Apavorado, Eduardo vê-se obrigado a lançar mão da mentira que o Vianna havia proposto, para caso de necessidade: o apartamento teria sido alugado para que um amigo brasileiro de Eduardo, de posses limitadas, pudesse morar e estudar em Nova Iorque. Desnecessário dizer que a investigação facilmente desmascara a existência de tal pessoa, complicando o alibi de Eduardo. Em face das ameaças do grupo guerrilheiro de Marcelo e das dificuldades para acobertar o coronel Vianna, o rapaz sucumbe e desaparece

misteriosamente. Diante disso, o FBI secretamente busca o auxílio do professor Aníbal, seu usual informante e conhecedor das atividades de grupos guerrilheiros na cidade. O professor não apenas delata o grupo do qual Marcelo faz parte (o que acarreta no seu desmantelamento e a deportação dos membros para o Brasil), como também afirma categoricamente acreditar que Eduardo seria um terrorista revolucionário. O romance termina sem que o leitor conheça o paradeiro de Eduardo, tampouco se está vivo e escondido ou morto.

Passo agora aos conceitos teóricos que enriquecerão a análise deste romance de Silviano Santiago, apresentando quatro novos estudiosos e seus trabalhos relevantes nas áreas de filosofia, teoria *queer* e teoria da literatura.

2.2 Aparando (outras) arestas conceituais

Neste segundo momento reservado para aportes teóricos, dedico espaço para outros autores que considero essenciais para embasar e enriquecer a minha discussão e questionamento do binário de sexo/gênero e sua imposta fixidez na sociedade ocidental contemporânea. Os autores selecionados, na ordem em que aparecerão, são: Jamake Highwater, com sua discussão metafórica dos muros que separam dissidentes das normas dos que as seguem (ou clamam seguir) à risca; Michel Foucault, com sua visão acerca de sexualidade e suas transgressões; Homi K. Bhaba, e seu conceito de entrelugar; e, finalmente, Silviano Santiago, com seu posicionamento no que tange o discurso literário latino-americano e o entrelugar.

2.2.1 Jamake Highwater: os muros da alteridade e transgressão

Jamake Highwater foi, por autodefinição, um “excluído” (*outsider*), conforme afirma na frase de abertura de seu livro *The Mythology of Transgression: Homosexuality as Metaphor* (1997). Nascido de pais indianos nos Estados Unidos, Highwater possui data e local de nascimento imprecisos (provavelmente fevereiro de 1942, possivelmente no estado de Montana). Outra peculiaridade a respeito da biografia do escritor hindu-americano se dá exatamente por um dos mesmos motivos pelos quais ele se considerava “excluído”: Highwater foi abandonado muito cedo em um orfanato, por motivo de pobreza de seus pais biológicos. Uma terceira razão importante para o rótulo autoatribuído foi a sua homossexualidade. Highwater

faleceu em sua casa em Los Angeles, em junho de 2001, supostamente com 59 anos de idade. Entre sua obra publicada, figuram romances, poesias, registros de viagens e livros de não ficção que versam sobre variados temas, dentre os quais estão arte, música e história. Jamake Highwater foi laureado com prêmios que incluem o Newbery Honor Award bem como alguns concedidos pela American Library Association and School Library Journal.

O livro supracitado, fonte de assunto deste subitem, debruça-se sobre o tema da homossexualidade, com foco nas sociedades ocidentais contemporâneas, e as formas pelas quais o fator transgressor se instaura com relação aos indivíduos que se identificam como detentores dessa orientação sexual. Por sua vez, Highwater dedica-se a desconstruir tais noções de transgressão, analisando-as sob a ótica de uma mitologia carregada de ideologias e construída ao longo de séculos de intolerância e preconceito. No decorrer do trabalho, o autor desenvolve a importante metáfora dos muros que separam indivíduos socialmente aceitos dos excluídos, encarcerando estes últimos em um mundo pontuado por significantes imbuídos de valor depreciativo. Em sua análise, o conceito de alienação também assume acentuada relevância, no sentido de enfatizar a necessidade de apropriar-se do mesmo e subverter sua conotação pejorativa em favor de uma vida cada vez menos marcada por homofobia e ódio internalizados. Os nove capítulos de *The Mythology of Transgression: Homosexuality as Metaphor* dividem-se entre a elucidação da metáfora dos muros, equilibrando o enfoque entre os que estão fora e os que estão dentro dessa sociedade murada, passando por considerações que transcendem este aprisionamento. Ao longo dos capítulos, Highwater discursa a respeito da transgressão sob suas diferentes formas e perspectivas: transgressão enquanto abominação, deformidade, ciência, sensibilidade, cultura e, finalmente, fonte de revelação. Para os propósitos desta tese, concentrarei-me nos aspectos científicos e culturais da transgressão tais quais desenvolvidos por Highwater.

Vale ainda ressaltar que, somente em raras ocasiões, o autor volta sua atenção para questões de gênero, âmago desta tese, optando por enfatizar o debate inerente às orientações sexuais transgressoras (em especial a homossexualidade masculina). Contudo, considero que seu fundamento pode ser compreendido dentro de um escopo decididamente mais amplo, uma abordagem que abarque não apenas os transgressores do sexo, como também os de gênero, dentre inúmeras outras categorias de “desvios sociais”.

Um dos aspectos discutidos no livro de Highwater, em específico no capítulo dedicado à ciência, a classificação linguística torna-se um fator importante enquanto caracterizador de transgressão. O autor discorre sobre a invenção dos termos que categorizam a homossexualidade, datados do século XIX, além da criação dos campos da sexologia tanto por médicos, neurologistas e sexólogos tais quais os alemães Richard von Krafft-Ebing e Magnus Hirschfeld, além do britânico Havelock Ellis, cujos tratados e publicações acerca da sexualidade humana contribuíram para a patologização da homossexualidade. Highwater chama a atenção para a necessidade da ciência, em especial a filosofia e a biologia, de classificar cada aspecto da personalidade e comportamento humanos, implicando em uma predisposição para definir regras e normas. Em uma única palavra: ordem. Exemplo disso seria a teoria da evolução, com sua ênfase em procriação. Darwinistas e sociobiólogos demonstram resistência à compreensão de práticas sexuais que não se dispõem à perpetuação da espécie. Aos olhos desses estudiosos, a homossexualidade seria, por assim dizer, uma prática inútil.

Highwater prossegue apontando para os laços estreitos entre transgressão e ciência e como a sociedade ocidental parece estar sempre em busca dos indivíduos cujas atitudes desafiam aquilo que se entende por natural. Surge mais um agravante quando as ditas leis naturais pressupõem um senso de moralidade. Nas palavras do próprio Highwater:

A ideia de que existem leis morais da natureza está tão imbuída no ocidente que tendemos a enxergar violações dessas leis sempre que o comportamento de alguém nos confunde ou ultraja. A linguagem da transgressão muda de tempos em tempos, mas o processo de aviltamento continua o mesmo. [...] no ocidente, damos a impressão de estar sempre em busca de ofensores.⁹⁸ (HIGHWATER, 1997, p. 109)

Na incessante busca por transgressores, a sociedade se arma de variados artifícios para classificá-los e destacá-los da maioria dominante: a criação de guetos, delimitação de áreas de trabalho, privação de direitos humanos e, obviamente, a categorização por intermédio de palavras ofensivas. Emerge, portanto, a importância da língua enquanto reguladora da transgressão. Nossa sociedade tende a criar conceitos linguísticos em termos de elementos binários e, no cerne destes

⁹⁸ O texto em língua estrangeira é: "The idea that there are moral laws of nature is so deeply entrenched in the West that we tend to see breaches of those laws every time someone's behavior confuses or outrages us. The language of transgression changes from time to time, but the process of vilification remains very much the same. [...] in the West we seemed to be continually on the hunt for offenders."

pareamentos está implícito um sistema de julgamento de valores. As relações estabelecidas entre os pares opostos adquirem significado através de um constante mecanismo de comparação, onde noções de inferior e superior sempre se fazem presentes. O problema é que a produção de linguagem envolve subjetividade. Exemplo disso são as inúmeras evidências de que determinados aspectos do comportamento humano são interpretados sob diferentes perspectivas dependendo da cultura em que se inserem. A poligamia praticada sem restrições na cultura islâmica é apenas um desses casos: nas sociedades judaico-cristãs, é considerada crime.

Jamake Highwater trata da problemática dos sistemas binários e suas implicações de valor logo no início de seu livro, construindo uma metáfora para discutir essa questão. Tal metáfora permeará e norteará a discussão ao longo de todo o trabalho: os muros que separam indivíduos socialmente aceitos daqueles que, por não se encaixarem em algum padrão pré-determinado de características físicas, origem, classe social ou comportamento, precisam ser excluídos para o bem do grupo. Tal artifício tem duplo objetivo: delimitar as barreiras do que é socialmente aceito como normal e permitido, além de demarcar transgressores, silenciando-os, tornando-os “invisíveis” atrás dos muros. Outra finalidade seria, discutivelmente, manter a ordem da comunidade. Através da dicotomia “incluído/excluído”, Highwater explica a origem e os objetivos de tal muro:

Geralmente, damos por certa a noção de que algumas pessoas são incluídas enquanto outras são excluídas. No entanto, tal noção é um artifício social, que, como praticamente todo construto público, constitui um legado de uma mentalidade primordial e tribal. [...] As paredes que separam os incluídos dos excluídos não nascem da natureza humana, mas são metodicamente construídas, tijolo por tijolo, por convenção tribal. A “parede” sobre a qual falarei com frequência neste livro não é um organismo ou uma extensão membranosa de algum aspecto inato da “natureza humana”. Ela é um processo mecânico – uma barreira meticulosamente construída por decretos comunitários erráticos como um meio de identificar aqueles que fazem parte de um grupo e de marcar aqueles que não fazem.⁹⁹ (HIGHWATER, 1997, p. 5)

⁹⁹ O texto em língua estrangeira é: “We often take for granted the notion that some people are insiders while others are outsiders. But such a notion is a social contrivance, that, like virtually every public construct, is a legacy of a primordial and tribal mentality. [...] The wall that separates insiders from outsiders is not born of human nature but methodically built, brick by brick, by tribal convention. The ‘wall’ about which I will often speak in this book is not an organism or a membranous extension of some inborn aspect of ‘human nature.’ It is a mechanistic process – a barrier meticulously constructed by erratic community decrees as a means of identifying those who are part of the group and marking those who are not.”

Highwater, portanto, ataca o argumento de que as rupturas sociais, esses muros metafóricos, originam-se de diferenças essencialmente inatas, algo como uma seleção natural. Para ele, a mentalidade de que o indivíduo nasce naturalmente destacado, destinado ao afastamento ou exclusão de um grupo “majoritário” e detentor de traços e características tidas como normais é datada e desprovida de lógica. Em outras palavras, o pertencimento ou não pertencimento de indivíduos a determinado grupo constitui, na visão deste autor, uma construção social, um mecanismo para detectar transgressores.

A partir do instante em que os muros fronteiriços são definidos, Highwater compreende que se instaura a figura dos excluídos. Estes indivíduos, rejeitados e exilados, contribuem para a formação do conceito que Highwater chama de “alienação”. Para este autor, tal conceito está diretamente ligado ao substantivo “*alien*” que, na língua inglesa, em seu sentido mais elementar, denota aquele que é estrangeiro, que está fora dos limites estipulados por determinada fronteira geográfica. Apesar da exclusão, a vida proporcionou a Highwater a oportunidade de interações com distintos formadores de opinião (professores e pessoas mais velhas, de acordo com o escritor), que contribuíram amplamente para que suas idiosincrasias, ao invés de diminuí-lo ou limitá-lo, pudessem engrandecê-lo. Highwater lembra que sempre foi encorajado a se expressar, a projetar sua voz para além dos muros excludentes atrás dos quais foi encerrado. Por conseguinte, o jovem foi capaz de construir uma mentalidade que o salvou de sentimentos como autorreclusão e ódio de si mesmo. Surge, nascida desta capacidade, a completa subversão do conceito de alienação, como se percebe pelas palavras do próprio excluído:

A meu ver, alienação não é um afastamento da comunidade [...]. Alienação é o afastamento de si mesmo. [...] o afastamento de si mesmo é loucura, e tal loucura é tão pandêmica na sociedade ocidental que a normalidade é construída sobre a noção de que a relação última de um indivíduo é com os outros – em vez de com *si próprio*.¹⁰⁰ (HIGHWATER, 1997, p. 8, itálico do autor)

Com esta revelação, Highwater chama a atenção para a importante conclusão de que, antes mesmo de qualquer favorecimento de relacionamentos em comunidade, o indivíduo deve aprender a estabelecer uma honesta relação consigo

¹⁰⁰ O texto em língua estrangeira é: “As I see it, alienation is not estrangement from the community [...]. Alienation is estrangement from the self. [...] estrangement from one’s self is madness, and such madness is so pandemic in the West that normalcy is now built on the assumption that a person’s ultimate relationship is to others – rather than to *one’s self*.”

próprio. Afinal, acrescenta ele (e aqui o parafraseio), o ódio que provém de terceiros é menos destrutivo do que o que deriva de nós mesmos. Somente do ponto de vista do exilado, e com o apoio das pessoas certas, tornou-se possível chegar à seguinte epifania:

Para mim, ser excluído significou ser impelido a uma busca pessoal que eu poderia não ter empreendido caso tivesse opções menos árduas. Até onde posso me lembrar, sempre enxerguei minha separação como a base de uma apreciada liberdade das limitações, dos preconceitos e das expectativas sociais.¹⁰¹ (HIGHWATER, 1997, p. 10)

Donde conclui-se que, somente a partir de seu exílio e exclusão para fora dos limites sociais de normalidade, Highwater foi capaz de mergulhar em uma autoanálise edificante e libertadora. Sua alienação foi, portanto, benéfica e produtiva. O autor foi capaz de subverter o poder da exclusão e libertar-se das amarras que o encarceravam atrás dos muros metafóricos erigidos para conter “transgressores”. Em outras palavras, reverteu a própria alienação a seu favor. Não obstante, isto não acontece com todos os excluídos. Daí a importância de suas considerações.

Por fim, conforme previamente mencionado, considero importante reiterar que em raras ocasiões o livro de Jamake Highwater discute diretamente (ou mesmo faz alusões) o conceito de gênero, objeto norteador do aspecto transgressor que pontua esta tese. Acredito, contudo, que suas ideias são indispensáveis para pensarmos, também, sobre os(as) *transgenders*, à luz da indiscutível segregação destes transgressores do binário de gênero socialmente imposto e exclusivamente aceito.

2.2.2 Michel Foucault: sexualidade e transgressão

Em qualquer trabalho acadêmico que se disponha a discutir sexualidade e transgressão, a presença de uma pesquisa sobre Michel Foucault dificilmente é recebida com surpresa. Afinal, o filósofo francês (1926-1984), professor da Collège de France durante quase uma década e meia, pode ser considerado uma das autoridades contemporâneas mais respeitadas nos referidos assuntos. Em uma extensa e sólida produção bibliográfica, Foucault discutiu, tanto do ponto de vista

¹⁰¹ O texto em língua estrangeira é: “For me, to be left out was to be forced into a personal quest I may not have dared if I had other, less arduous options. For as long as I can recall, I have always seen my separateness as the basis of a cherished freedom from constraints, preconceptions and social expectations.”

histórico, como político, filosófico e literário, assuntos tais como sexualidade, poder, repressão, transgressão, punição, loucura, dentre outros. Na presente tese, concentro meus esforços na exposição e discussão dos conceitos relevantes à minha pesquisa, aqueles que subintitulam esta seção, conforme desenvolvidos por Foucault em seu livro *História da sexualidade: a vontade de saber* (1976) e no ensaio “Prefácio à transgressão” (1963). Não posso deixar de sinalizar minha deliberada opção pelo uso de dois textos que não refletem diretamente sobre questões de expressão de gênero, base teórica de minhas análises literárias, neste trabalho. Ainda assim, creio estar devidamente respaldado pela constatação de que, tanto em minha escolha de obra literária norte-americana, quanto brasileira, ambas as personagens principais, além de transgredirem barreiras de gênero, também o fazem com relação à orientação sexual. Por conseguinte, abordar tais problemáticas e não incluir o raciocínio foucaultiano a respeito das mesmas levaria, a meu ver, a uma deficiência teórica.

Em *História da sexualidade: a vontade de saber*, Foucault desenvolve uma abrangente análise da “economia do poder” (apropriando-me de um termo amplamente utilizado pelo próprio filósofo no decorrer da obra em questão) que engendra os mecanismos classificativos, regulatórios, repressivos e de produção de conhecimento sobre a sexualidade da sociedade ocidental nos últimos três séculos. Partindo do século XVII, com extensão até o XX, Foucault interessa-se, de modo acentuadamente enfático, pelos processos de produção de discurso sobre sexo, a fim de compreender suas intenções e motivações. A este respeito, ele investiga a explosão discursiva do ponto de vista das agências regulatórias (a Igreja, a família, a pedagogia, a medicina) e da produção de saber, as relações de poder entre as referidas agências, e as motivações políticas por trás da aparente permissividade, fortemente calcada sobre uma necessidade confessional imperativa, cujas origens Foucault atribui ao século XVIII.

Logo no capítulo introdutório do livro, Foucault apresenta uma visão comparativa entre a sociedade vitoriana do século XIX e sua predecessora de dois séculos. Tal pesagem dá conta de um claro retrocesso na esfera da liberdade sexual. O escritor considera que

[n]o início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas [sexuais] não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e as coisas eram feitas sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. Gestos

diretos, discurso sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, [...] Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal legítimo e procriador dita a lei. (FOUCAULT, 2014, p. 7)

Se anteriormente evidenciava-se relativa liberdade sexual, tanto na prática quanto no discurso, conforme argumenta a passagem acima, por qual razão haveríamos de retroceder, ao curso de dois séculos, para um estado de imposição de silêncio e repressão? Ainda no capítulo introdutório, Foucault apresenta, em linhas gerais, as ideias que o nortearam pelos terrenos acidentados da delicada questão: ele observa, especialmente no período posterior à Revolução Industrial que encerra o século XVIII, uma relação direta entre o fortalecimento do capitalismo, da burguesia, e das amarras sexuais. Seu raciocínio pode ser acompanhado na seguinte passagem:

A crônica menor do sexo e de suas vexações se transpõe, imediatamente, na cerimoniosa história dos modos de produção [...] se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa; na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se? (FOUCAULT, 2014, p. 10)

Percebe-se que Foucault aponta para uma economia do prazer que está estritamente ligada a funções reprodutivas, com o intento de suprir a demanda de mão de obra e, ao mesmo tempo, evitar o desperdício de energia, em especial quando toda ela deveria estar direcionada à produção, ao trabalho. Ele chega a atribuir tal lógica a uma “ordem burguesa”, que legitima apenas o sexo quando praticado dentro da esfera familiar, entre os cônjuges legais, visando à geração de mão de obra saudável e, por tanto, produtiva. Com isso, as sexualidades que o filósofo denomina “periféricas”, aquelas legadas ao ilícito e ao impróprio, representam uma ameaça a esta economia do sexo. Dentre alguns desvios que se pode citar estão a sexualidade infantil (com ênfase na prática masturbatória, então conhecida como onanismo), o sexo fora do casamento, bem como o sexo por prazer, sem fins procriativos e, obviamente, a homossexualidade. Torna-se imprescindível, portanto, a produção de uma fenomenologia desses desvios, a construção de um conhecimento que visa menos expurgá-los do que analisá-los, para que assim seja possível compreender, classificar, especificar e, finalmente,

manter à margem, em um local preferencialmente visível, ainda que acossado, todas essas sexualidades transgressoras.

A partir de então, considerando os séculos XVIII e XIX, Foucault aponta para o estabelecimento de instâncias de poder que, de modo intercalado e conjugado, cada qual com suas responsabilidades, regulam e governam as sexualidades periféricas: mecanismos de controle social como a família e a escola, por exemplo, no caso da sexualidade infantil; a justiça criminal, para reger os “crimes ‘crapulosos’ e antinaturais” (FOUCAULT, 2014, p. 34); e, em especial no século XIX, gradualmente ocupando o espaço daquilo que o filósofo denomina “a pastoral cristã”, a medicina e a psiquiatria, com o seu extenso rol de patologias e distúrbios nervosos defendido pelo *status* científico. Com o intuito de fomentar toda e cada uma das instituições de poder, estabelece-se, deste modo, uma proliferação do discurso sobre sexo desencadeada pelo imperativo da confissão. O ato de confessar torna-se palavra de ordem, que está menos relacionada à liberdade de expressão para colocar tal discurso em prática sem amarras ou censuras, do que com a necessidade tática para gerar conhecimento e, por conseguinte, regras. Estes discursos sobre sexo, como mostra Foucault, “não se multiplicaram fora do poder ou contra ele, porém lá onde ele se exercia e como meio para seu exercício”. (FOUCAULT, 2014, p. 36) Nota-se, portanto, o que o filósofo chama de “implantação perversa”, expressão que, inclusive, intitula um dos capítulos de seu livro: uma ferramenta que, apesar de ludibriar os mais ingênuos com uma falácia de liberdade, é forjada para fins de controle. É através destes mecanismos brevemente descritos que, do ponto de vista de Michel Foucault, “[o] homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente”. (FOUCAULT, 2014, p. 66)

Em “Prefácio à transgressão”, o filósofo reflete, principalmente, acerca do conceito de transgressão, tecendo considerações estreitamente correlacionadas a considerações sobre “limite”, “contestação”, “sexualidade”, “linguagem” e à prerrogativa da “morte de Deus”. Para efeito de posterior argumentação desta tese, darei ênfase às noções de transgressão/limite e transgressão/contestação, que considero de acentuada relevância em uma discussão sobre *transgenders* (ainda que, reitero e ratifico, a transgressão destes indivíduos esteja ligada, por definição conceitual, à sua expressão de gênero destoante das regras). No intuito de evitar alongar-me pelo terreno da análise geral do texto, passo, então, à exposição e discussão do conceito-chave do ensaio supracitado. Para Foucault, a transgressão,

no âmbito da sexualidade, mantém estreitas relações com o que ele designa “a morte de Deus”, conforme evidencia-se na seguinte passagem:

O que uma linguagem pode dizer, a partir da sexualidade, se ela for rigorosa, não é o segredo natural do homem, não é a sua calma verdade antropológica, é que ela é sem Deus; a palavra que demos à sexualidade é contemporânea no tempo e na estrutura daquela pela qual anunciamos a nós mesmos que Deus estava morto. A linguagem da sexualidade [...] alçou-nos até uma noite em que Deus está ausente e em que todos os nossos gestos se dirigem a essa ausência em uma profanação que ao mesmo tempo a designa, a dissipa, se esgota nela, e se vê levada por ela à sua pureza vazia de transgressão. (FOUCAULT, 2013, p. 29)

Aqui, Foucault disassocia a sexualidade de sua conotação essencialista, e até mesmo de quaisquer pretensões de verdade. Isto, por conseguinte, abre espaço para que, de maneira correlata, desfaçam-se as amarras do antinaturalismo associado àquilo que foge ao que é socialmente imposto como “natural”. Para o filósofo, há de se desprender a sexualidade de sua aura de deidade, de modo que tal raciocínio, provavelmente não fortuito, se aproxima da afirmação nietzschiana de que Deus está morto. Caem, portanto, as correntes impostas pelo divino, instaura-se o profano e uma inversão de valores codifica a transgressão como pura. Surge, na esteira do raciocínio sobre a transgressão, a sua relação com as noções de limite, como a seguinte passagem aponta:

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. [...] *Mas terá o limite uma existência verdadeira fora do gesto que gloriosamente o atravessa e o nega? [...] E a transgressão não se esgota no momento em que transpõe o limite, não permanecendo em nenhum outro lugar a não ser nesse ponto no tempo? [...] o limite abre violentamente para o ilimitado, se vê subitamente arrebatado pelo conteúdo que rejeita, e preenchido por essa estranha plenitude que o invade até o âmago. A transgressão leva o limite até o limite do seu ser; ela o conduz a atentar para a sua desapareção iminente, a se reencontrar naquilo que ela exclui [...], a sentir sua verdade positiva no movimento de sua perda.* (FOUCAULT, 2013, p. 32-33, grifo meu)

Acredito na importância desta passagem para minha tese por vários motivos: por sua análise do conceito de transgressão, pela primeira vez apresentado em linhas gerais, não atrelado apenas à sexualidade; por seu contraponto essencial com a noção de limite; por sua meticulosa avaliação da intrincada teia estabelecida entre as duas ideias; pelos questionamentos que levanta, os quais fiz questão de destacar. Para Foucault, transgressão e limite desfrutam de uma relação incessante,

cíclica, na qual a primeira desafia, ao mesmo tempo em que renova a segunda: quando se transgride, a fronteira-limite vê-se compelida a estender-se e tornar a fechar-se para definir novas transgressões, do contrário estas não mais existiriam. O primeiro questionamento em itálico pondera sobre a existência do limite sem a transgressão, enquanto que o segundo leva a um raciocínio ainda mais ambicioso: não cessaria de existir a transgressão se, simplesmente, fosse mantida no ponto além das linhas limítrofes? Se transgredir é transpor barreiras que cerceiam determinados conceitos e ideias, pode aquilo que já se encontra além dos limites manter seu *status* de transgressor? Para Foucault, “[n]ada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência”. (FOUCAULT, 2013, p. 33) No eterno ciclo transgressão-limite, um necessita do outro para existir.

Por fim, creio ser necessário apresentar, ainda que brevemente, o conceito de contestação, conforme discutido por Foucault: “A contestação não é o esforço do pensamento para negar existências ou valores, é o gesto que reconduz cada um deles aos seus limites [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 34) Percebe-se, portanto, o estabelecimento da tríade limite-contestação-transgressão, numa relação onde a segunda funciona como catalisadora da última, ao mesmo tempo em que, longe de contestar definições e sistemas de valia, permite que o primeiro constantemente se restabeleça.

2.2.3 Homi K. Bhabha: os entrelugares e o novo

Nascido em Mumbai, na Índia, em 1949, Homi K. Bhabha detém uma cadeira na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos da América. Atualmente é diretor do Centro de Humanidades daquela Universidade. Professor e filósofo, Bhabha goza de acentuado prestígio no campo da teoria colonial e pós-colonial. Para fins de aproveitamento neste trabalho, valer-me-ei de trecho de seu livro *O local da cultura* (originalmente publicado em 1994), mais especificamente o capítulo intitulado “Como o novo entra no mundo – O espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural”. No referido capítulo, Bhabha tece considerações psicanalíticas, além de lançar mão de análise literária (como, por exemplo, o romance *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad), em um terreno prolixamente filosófico para desenvolver temas como transnacionalidade, a descentralização do

sujeito no mundo pós-imperialista e globalizado, bem como a questão dos discursos minoritários, sejam eles de raça, sexo ou gênero e assuntos de comunidade inerentes a tais grupos.

Acredito ser importante ressaltar que estou interessado no conceito de entrelugar desenvolvido pelo escritor (por vezes referenciado pelos sinônimos “interstício”, “locais intersticiais”, ou “terceiro espaço”), ainda que o mesmo se refira, em sua maior parte, ao “novo” oriundo dos movimentos diaspóricos, pós-colonialistas. Entretanto, como o próprio Bhabha inclui em seu discurso a problemática dos grupos minoritários, falando até mesmo de sexo, gênero, e transgressão, acredito na viabilidade de estabelecer, mais adiante nesta tese, a ponte entre tais conceitos e os(as) transgressores de gênero.

Bhabha abre o seu capítulo interessado na construção de um saber sobre o discurso pós-colonial, migratório e diaspórico. Em sua compreensão, durante o processo de geração de tal saber, há de se levar em conta e reconhecer um fator de ansiedade característico. Ele explica que há uma “incompreensibilidade em meio às locuções da colonização [...] que aflige a significação das narrativas psíquicas e históricas em sociedades racializadas”. (BHABHA, 2005, p. 293) O autor considera que esta incompreensibilidade, esta ansiedade, é necessária para a construção do referido saber, pois tais narrativas estão imersas em ambientes onde a vida se calca na duplicidade e nas fronteiras entre culturas. Em outras palavras, parafraseando o próprio teórico, trata-se de um viver que tramita entre uma nova realidade metropolitana e a sombra de um passado colonial. Por meio de um viés psicanalítico, Bhabha desenvolve esta inquietação a partir da seguinte passagem explicativa:

Colocado no roteiro do inconsciente, o “presente” não é nem o signo mimético da contemporaneidade histórica (a imediatidade da experiência), nem o marco final visível do passado histórico (a teleologia da tradição). (BHABHA, 2005, p. 296)

Nota-se, por conseguinte, que a experiência inquietante desenha-se em um nível inconsciente que, ao mesmo tempo em que não consiste unicamente em emular a vivência imediata (o momento de existência atual), tampouco encontra-se presa a uma tradição histórica. Bhabha fala em vidas duplas, em um eu que não é único, mas dois, e é neste contexto turbulento que se insere a primeira menção do estudioso aos entrelugares, cujo caminho é pavimentado por ansiedade:

[...] a ansiedade de unir o global e o local, o dilema de projetar um espaço internacional sobre os vestígios de um sujeito descentrado, fragmentado. A globalização cultural é figurada nos *entre-lugares* de enquadramentos duplos: sua originalidade histórica, marcada por uma obscuridade cognitiva; seu “sujeito” descentrado, significado na temporalidade nervosa do transicional ou na emergente provisoriedade do “presente”. (BHABHA, 2005, p. 297, itálico no original)

Reforça-se, nesta passagem, a inconstância e a perplexidade do sujeito que se encontra no espaço entre o original e o novo, em um entrelugar onde o saber cultural deve ser construído sobre duplos alicerces. A posição fronteira entre a bagagem correlata à tradição e a transitoriedade inerente à construção do novo, obviamente, finda por gerar a descentralização do sujeito a que Bhabha se refere. Surge, portanto, o que o teórico chama de “persona fragmentada pós-moderna” (BHABHA, 2005, p. 298), persona esta que figura em um mundo novo e híbrido, transnacional, e que nos remete a um novo espaço geopolítico, como mostra o seguinte trecho:

A temporalidade não-sincrônica das culturas nacional e global abre um espaço cultural – um terceiro espaço – onde a negociação das diferenças incomensuráveis cria uma tensão peculiar às existências fronteiriças. (BHABHA, 2005, p. 300)

Decerto, quaisquer aberturas de novos espaços geram, cada qual à sua maneira, conflitos e tensões imanentes à necessidade de se redefinir acomodações, bem como novas fronteiras, em substituição àquelas transpostas pelo insurgente. Bhabha fala, inclusive, em uma “arquitetura do novo sujeito histórico” (BHABHA, 2005, p. 298), de carga ambivalente e transgressora, cujo exercício envolve os conceitos de diferença e limite, previamente discutidos em seções anteriores desta tese. Na opinião do autor:

O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retrazendo as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* – encontram sua agência em uma forma de um “futuro” em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se, se me permitem levar adiante o argumento, de um futuro intersticial, que emerge *no entre-meio* entre as exigências do passado e as necessidades do presente. (BHABHA, 2005, p. 301, itálicos no original)

Esta é, talvez, a passagem mais elucidativa e crucial para o desenvolvimento do raciocínio que me proponho a apresentar mais adiante, nesta tese. Ela envolve, simultaneamente, questões de transgressão e fronteira anteriormente discutidas sob

a ótica de Foucault, além de refenciar, diretamente, identidades diferenciais que discuto a exemplo dos transgressores do binário de gênero. Bhabha sinaliza, de modo claro, a posição intermediária deste “novo”, fora de quaisquer sistemas binários que se possa nomear: aquele que não é nem Um, nem Outro, que expande e redefine fronteiras e que, quiçá ainda mais importante, não aponta para um movimento rumo a um destino final, um novo espaço fixo e imutável, mas sim à fluidez.

Dou prosseguimento, então, a outro conceito discutido por Homi Bhabha no mesmo capítulo: o de blasfêmia. Segundo o autor, a blasfêmia está ligada a uma transgressão cultural e “não é simplesmente uma representação deturpada do sagrado pelo secular; é um momento em que o assunto ou o conteúdo de uma tradição cultural está sendo dominado, ou alienado, no ato da tradução”. (BHABHA, 2005, p. 310) Em meio a tal interpretação, que invariavelmente me remete ao conceito de alienação, tal qual discutido por Jamake Highwater e anteriormente exposto neste trabalho, Bhabha discursa acerca do caráter inovador da blasfêmia, aquele que longe de transgredir unicamente pelo ato de transgredir, torna-se responsável por apresentar novas possibilidades. O próprio Bhabha considera que “blasfemar é sonhar”, ao mesmo tempo em que desenvolve o raciocínio:

Sonhar não com o passado ou o presente, e nem com o presente contínuo; não é o sonho nostálgico da tradição nem o sonho utópico do progresso moderno; é o sonho da tradução, como *sur-vivre*, como “sobrevivência” [...] o ato de viver nas fronteiras. [...] um interstício *iniciatório*; uma condição de hibridismo que confere poder; uma emergência que transforma o “retorno” em reinscrição ou redescrição; [...] (BHABHA, 2005, p. 311, itálicos no original)

“Blasfemar”, para Bhabha, está em pé de igualdade com “sobreviver”, no que tange os novos sujeitos históricos, aqueles que reinscrevem sua existência em meio a um mundo pós-colonial e pós-moderno, híbrido e ambivalente. Não surpreendentemente, as noções de “reinscrição” e “redescrição” acima apontadas, bem como conceitos anteriores discutidos por este mesmo teórico, remetem à lembrança, de maneira inevitável, ideias outrora discutidas nesta tese, como o “refazer de gênero” da canadense Elyssa Warkentin, ato atribuído aos(as) transsexuais. Tal ligação não é descabida, já que o próprio Bhabha insere em seu discurso do “novo” tanto o indivíduo diaspórico, migrante, quanto as diversas minorias sociais. Além disso, ele faz questão de frisar que este “novo” não representa apenas um percurso transitório entre tradição e progresso, entre o antigo

e o moderno, e que, por conseguinte, não pode “ser contido na mímese de ‘original e cópia’”. (BHABHA, 2005, p. 311). Trata-se, decerto, da abertura de novos horizontes, da expansão de limites pré-estabelecidos.

Sob pena de me estender por demasiado e desnecessariamente, e ciente da profusão e extensão das citações contidas neste subitem (algo que justifico pela crença da relevância de cada uma delas para minha pesquisa), encerro esta instância teórica com uma derradeira citação conceitual de comunidade, sob a ótica de Bhabha:

A comunidade é o suplemento antagônico da modernidade: no espaço metropolitano ela é o território da minoria, colocando em perigo as exigências da civilidade; no mundo transnacional ela se torna o problema de fronteira dos diaspóricos, dos migrantes, dos refugiados. As divisões binárias do espaço social negligenciam a profunda disjunção temporal – o tempo e o espaço da tradução – através da qual as comunidades de minoria negociam suas identificações coletivas. (BHABHA, 2005, p. 317)

Nesta passagem, Bhabha evidencia não apenas o posicionamento antitético das comunidades, inscrevendo-as no âmbito das minorias que desafiam convenções e pressupostos teóricos restritivos. Ele também marca a conseqüente ruptura destas mesmas comunidades com os sistemas binários de diferentes naturezas, que teimam em circunscrever os indivíduos em categorias fixas nas sociedades ocidentais contemporâneas. Para Bhabha, trata-se de “viver ‘em meio ao incompreensível’”, algo que definitivamente “coloca o futuro, mais uma vez, como questão aberta”. (BHABHA, 2005, p. 324)

2.2.4 Silvano Santiago: o entrelugar e a teoria literária latino-americana

Assim como Leslie Feinberg, Silvano Santiago escreve tanto teoria quanto ficção. Nascido em 1936, no estado brasileiro de Minas Gerais, o professor universitário reúne, em sua extensa obra, contos, romances, poesia, traduções, além de ensaios sobre teoria literária. Sua significativa contribuição para as letras rendeu-lhe, inclusive, o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras. Neste subitem, concentro-me, em especial, no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, publicado originalmente em francês no ano de 1971, seguido de uma versão em inglês, em 1973 e, só então em português, no ano de 1977. A versão em português à qual me referirei ao longo desta seção foi publicada no livro *Uma literatura nos trópicos*, no ano 2000. Ao longo do artigo, Santiago

propõe uma reflexão acerca da relação colonizador/colonizado, em especial no que tange o contexto brasileiro do século XVI, para, a partir de então, teorizar sobre o local ocupado pelo discurso literário latino-americano no século XX, em confronto direto com os modelos europeus.

Em uma primeira instância, Silviano Santiago dedica-se a compreender as relações estabelecidas entre duas civilizações que, em determinado momento, encontram-se sob condição de mútua ignorância com relação a hábitos, costumes, tradições e religiões. Para Santiago, para que se possa pensar o domínio de uma cultura sobre outra, há de se questionar o conceito de superioridade, muitas vezes apresentado por historiadores. O ensaísta aponta para o consenso entre os etnólogos, evidenciado desde o século XIX, sobre os motivos pelos quais o homem branco torna-se vitorioso em sua colonização do Novo Mundo. Para eles, os etnólogos, a conquista “[...] se deve menos a razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma ideologia [...]” (SANTIAGO, 2000, p. 11) Mantendo a referida violência cultural em mente, Santiago analisa as relações estabelecidas entre os colonizadores europeus e os indígenas latino-americanos. Ele nota que o processo de colonização destes últimos se dá por um viés que, necessariamente, requer um pareamento da imposição religiosa com a linguística. Santiago recorre às missivas de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal e seus relatos sobre o comportamento dos índios brasileiros durante as missas rezadas na terra recém-descoberta. O ensaísta explica que, segundo o escrivão, “os índios brasileiros estariam *naturalmente* inclinados à conversão religiosa, visto que, de longe, *imitavam* os gestos dos cristãos durante o santo sacrifício da missa”. (SANTIAGO, 2000, p. 13, *itálicos no original*) Para Santiago, portanto, o gesto mecânico da imitação constituiu evidência suficiente para que os colonizadores concluíssem a respeito da predisposição dos indígenas à conversão religiosa. Não obstante, um conflito se apresentava: o discurso oral europeu facilmente se perdia, não deixando registros. Por meio da fala, o homem branco não era capaz de “instituir em *escritura* o nome da divindade cristã”. Por conseguinte, Santiago conclui que “[i]nstituir o nome de Deus equivale a impor o código lingüístico no qual seu nome circula em evidente transparência”. (SANTIAGO, 2000, p. 13, *itálico no original*) Daí a necessidade de se unir tanto a representação religiosa como a língua dos colonizadores no trabalho dos jesuítas e conquistadores no Brasil do século XVI. Santiago considera que:

[...] na terra descoberta, o código lingüístico e o código religioso se encontram intimamente ligados, graças à intransigência, à astúcia e à força dos brancos. Pela mesma moeda, os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu. (SANTIAGO, 2000, p. 14)

Neste contexto, destaca-se a imposição ideológica à qual Santiago se refere logo no começo de seu ensaio e que é ponto de consenso entre os etnólogos oitocentistas e novecentistas. Trata-se menos da questão de superioridade cultural do que de um mecanismo colonizador, exigente de um sistema que opere, por meio da imposição, tanto no âmbito religioso como no lingüístico, de maneira concomitante. Nas palavras do próprio Santiago:

Evitar o bilingüismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua. (SANTIAGO, 2000, p. 14)

O raciocínio é autoelucidativo: a unidade evita dúvidas, questionamentos, ambivalências. Para que ocorra a aceitação do único e verdadeiro Rei, há de que concordar com a noção de um único e verdadeiro Deus (aquele que, a propósito, aponta e determina o direito à coroa). E para que isto seja possível, é preciso unificar, também, a língua. Por consequência, Santiago conclui:

A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização. (SANTIAGO, 2000, p. 14)

Para Santiago, os efeitos dessa bagagem colonizadora, que transformam os povos colonizados em emulações de suas origens conquistadoras, são sentidos até a atualidade, por intermédio do que se instituiu chamar de “neocolonialismo”, ou “renascimento colonialista”: a importação de ideologias e valores rejeitados pelas metrópoles pelos países de Terceiro Mundo. De acordo com o ensaísta, traços de contaminação tornam-se evidentes na nova sociedade, onde a noção de unidade sofre turbulência e a mistura dos elementos europeus e nativos faz reinar uma hibridização. Surge, portanto, um impasse:

Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência [...] (SANTIAGO, 2000, p. 16)

Em face de tal miscigenação cultural, desta invasão que tende a apagar as origens e instaurar o dúbio, Santiago analisa que a contribuição da América Latina

para a cultura ocidental não vê outra saída senão destruir os conceitos de unidade e pureza, em um movimento cínico de “assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência”. (SANTIAGO, 2000, p. 16) E é na esteira deste raciocínio que Santiago teoriza acerca do papel do intelectual e do artista do século XX, em suas reflexões sobre o discurso latino-americano. Se, para o ensaísta, o etnólogo tem por objetivo resgatar, recuperar a cultura dos povos colonizados, Santiago se pergunta como se deve posicionar o crítico, a quem chama de intelectual: fixar-se em um estudo que busca, incessantemente, por fontes e influências, encontrando apenas nelas o valor de uma obra? E o artista propriamente dito? Deve alimentar-se unicamente dos modelos importados da metrópole colonizadora (o que Santiago chama de “dívida contraída”), ou seria mais relevante ressaltar as diferenças entre as culturas? Santiago ataca o que chama de “obra parasita”, aquela que “se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio”, (SANTIAGO, 2000, p. 18) ao mesmo tempo em que critica o posicionamento intelectual que valoriza apenas o que é cópia, o trabalho impregnado de influências e fontes evidentes. Em especial sobre a literatura, Santiago considera, não sem um toque de ironia:

Seria necessário algum dia escrever um estudo psicanalítico sobre o prazer que pode transparecer no rosto de certos professores universitários quando descobrem uma influência, como se a *verdade* de um texto só pudesse ser assinalada pela dívida e pela imitação. [...] Curiosa profissão essa cujo olhar se volta para o passado, em detrimento do presente, cujo crédito se recolhe pela descoberta de uma dívida contraída, de uma idéia roubada, de uma imagem ou palavra pedidas de empréstimo. (SANTIAGO, 2000, p. 18-19, itálico no original)

Somente nesta passagem, encontra-se a resposta para ambos os questionamentos apontados no parágrafo anterior, a respeito do papel do crítico e do artista. O valor de uma obra não pode, para este autor, ser medido proporcionalmente à profundidade da influência da fonte enquanto mero simulacro. Santiago evoca um “novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença”. (SANTIAGO, 2000, p. 19) Por este viés, Santiago propõe uma escritura sobre outra, algo que definirá o trabalho do crítico

[...] pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa [dos críticos] análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original [...] (SANTIAGO, 2000, p. 20-21)

Começa a delinear-se, a partir deste discurso, o conceito de entrelugar ao qual o título do ensaio se refere, no que concerne à habilidade do escritor latino-americano de beber na fonte da cultura dominante ao mesmo tempo em que a subverte. Santiago reflete, de modo mais conclusivo, o papel do referido escritor. Para o ensaísta, este papel encontra-se “[...] entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”. (SANTIAGO, 2000, p. 23) Tal raciocínio remete, indubitavelmente, à noção de transgressão, que não poderia deixar de ser citada por Santiago em seu ensaio. Nas palavras do próprio escritor, o lugar deste autor está:

[E]ntre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

Deste modo, o autor não ignora a bagagem cultural que lhe é imposta, mas seu posicionamento, longe de ser meramente passivo perante a mesma, transgredir os limites da simples cópia, mantendo-se no entrelugar desta e do novo. A antropofagia da literatura a que Silviano Santiago se refere não somente ingere o que lhe é imposto, mas o digere também.

2.3 *Transgendering Stella Manhattan*

O objetivo das subseções que seguem é o de apresentar a fortuna crítica do romance *Stella Manhattan* sob a ótica de cinco diferentes pesquisadores, além da minha própria. No apanhado de artigos selecionados, o enfoque dos assuntos discutidos varia de uma vertente teórico-literária a abordagens *queer* e *transgender* (questões de sexualidade e expressão de gênero propriamente ditas), visando a um tratamento abrangente e diversificado do romance de Silviano Santiago. Os ensaios apresentados e comentados englobam publicações em revistas e periódicos brasileiros conceituados, além de uma tese de doutorado.

Da mesma maneira como julguei necessária a elucidação do termo “*queering*”, apresentado no item 1.3 do capítulo anterior, abro um parêntese para discorrer acerca da forma verbal “*transgendering*”, derivada do verbo *to transgender*, da língua inglesa. Dentre os inúmeros artigos e ensaios, bem como teses de

doutorado que pesquisei para compor a fortuna crítica de *Stella Manhattan*, apenas um apontou para uma leitura especificamente *transgender* do referido romance e sua protagonista (o artigo de Eliane Borges Berutti, a ser discutido na subseção 2.3.2 a seguir). Obviamente, as evidentes questões de alteridade, sexualidade desviante e ambiguidade de gênero presentes no romance também foram discutidas pelos outros pesquisadores. Todavia, a ensaísta supracitada foi a única que atribuiu uma leitura explicitamente *transgender* a Eduardo Costa e Silva, tendo inclusive lançado mão do termo em questão. Sendo assim, considero importante reiterar que a análise a seguir se concentra tanto em uma abordagem teórico-literária como em uma visão de gênero *transgender*, conforme enfoque previamente apresentado sobre *Stone Butch Blues*. Considero, portanto, que uma das leituras sobre *Stella Manhattan* que seguem (além da minha própria) tem por objetivo “*to transgender*” o romance; isto é, analisar a obra a partir da teoria de gênero *transgender*.

2.3.1 Josane Barbosa e Carlos Galvão: a dobradiça e a duplicidade

Antes mesmo de adentrar questões específicas de gênero e sexualidade acerca de *Stella Manhattan*, julgo imprescindível discutir e compreender postulados teórico-literários concernentes à construção narrativa do referido romance: a noção do narrador e das personagens dobradiças, conforme evidenciado pelo próprio Silviano Santiago, em referência à obra “Bichos”, da pintora e escultora contemporânea natural de Belo Horizonte, Lygia Clark. Tal conceito tem sua relevância calcada nos pressupostos da fragmentação e do hibridismo, bem como da fluidez do homem pós-moderno em um mundo globalizado. Com este propósito, destaco neste subitem o artigo “Entre dobradiças e dobraduras: a construção da personagem em *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, e *Brazil*, de John Updike”, escrito por Josane Fátima Barbosa, bem como “As complexidades do mundo contemporâneo”, do capítulo “A face transnacional”, parte integrante da tese de doutorado *Narrativas de campos e espaços: faces multiculturalistas nas ficções de Silviano Santiago*, defendida por Carlos Tadeu de Andrade Galvão.

O artigo de Josane Fátima Barbosa, Mestre em Teoria da Literatura, foi publicado em dezembro de 2005 em Belo Horizonte, na revista *Em Tese*. Sua análise dedica-se a um embate entre a construção das personagens e narrador dobradiças do romance de Silviano Santiago, foco do presente capítulo, e as

personagens dobraduras do romance *Brazil*, de John Updike. Para efeitos desta tese, será dado destaque à discussão do romance brasileiro e ao conceito das personagens dobradiças, em detrimento às dobraduras, presentes no romance de Updike.

Barbosa introduz seu artigo fazendo referência a um mundo contemporâneo onde a simultaneidade caminha lado a lado com a fragmentação. Este paradigma produz reflexos nas expressões artístico-culturais, atingindo também a literatura e sua forma de explorar a linguagem. Com vistas para tal pressuposto, a autora seleciona as duas obras literárias anteriormente mencionadas como seu *corpus* de análise, justificando sua escolha pelas inter-relações entre diferentes culturas, nacionalidades e etnias presentes nos referidos romances de Santiago e Updike.

Com vistas para o sujeito fragmentado pós-moderno, Barbosa considera que as personagens de *Stella Manhattan* encontram-se constantemente em uma movimentação que subverte a fixidez dos padrões sociais impostos. Este movimento contínuo se dá, na opinião da autora, por intermédio de um espelhamento mútuo entre as personagens, por exemplo, no que tange à sexualidade. Para Barbosa, Eduardo, Stella, Vianna, a Viúva Negra, Paco, Lacucaracha, Leila, Aníbal e Marcelo transitam entre o que ela chama de “camadas de homossexualismo, sadomasoquismo e ‘perversão’” (BARBOSA, 2005, p. 146), intercalando-as em si mesmas e permutando entre si. Na interpretação desta autora, isso torna tais personagens multiestratificadas, resistentes a interpretações fixantes e únicas. Neste ponto, Barbosa faz necessária referência à série “Bichos”, de Lygia Clark, na qual figuras geométricas metálicas articuladas por meio de dobradiças requeriam a participação ativa do espectador para tomar diferentes formas: a multimodelação das personagens de *Stella Manhattan*, tal qual o trabalho de Clark dos anos de 1960 o fez, possibilita uma configuração onde

[...] o sentido prolifera e na qual se insere uma reflexão sobre a narrativa como um ensaio no qual se discute a impossibilidade de fixação de sentido, das identidades, das constatações e dos conceitos únicos sobre os acontecimentos. (BARBOSA, 2005, p. 147)

Com razão, inúmeras personagens do romance oscilam entre diferentes expressões de identidade, que podem ser externadas ou suprimidas dependendo de suas esferas de atuação: pública ou privada, pessoal ou profissional, ou mesmo com base no que Barbosa nomeia “espelhamento” com outras personagens. No consulado, onde trabalha, por exemplo, e em contato com suas três colegas de

repartição, Maria da Graça, Terezinha e Da Glória, Eduardo não pode ser Stella. De modo análogo, seu alterego feminino não tem liberdade de ser na presença dos pais. Em contrapartida, não há tal limitação quando na presença de Paco ou de Marcelo. Eduardo«Stella (Barbosa defende e faz uso da seta bidirecional em detrimento de uma barra argumentando que Eduardo e Stella não são excludentes entre si, mas apontam para uma mobilidade e fluidez) é, portanto, considerado uma personagem dobradiça, aquela que se move, muda, caracteriza-se por sua multiplicidade. Na concepção de Barbosa,

[o] que Eduardo realiza é uma exploração de seu potencial enquanto ser humano, sem uma preocupação com o uso de máscaras ou a revelação de qualquer essência; o que ocorre é o uso prazeroso do corpo, na descoberta da multiplicidade da vida e de suas possibilidades. [...] as subjetividades são rede e podem se suplementar. (BARBOSA, 2005, p. 148)

Eduardo«Stella não são as únicas personagens que podem ser interpretadas sob a ótica da dobradiça. Também incluem-se nesta perspectiva Paco«Lacucaracha, o coronel Vianna«a Viúva Negra, Marcelo (que, apesar de não apresentar um alterego feminino, tem em sua bissexualidade velada sob determinadas circunstâncias um exemplo do mesmo mecanismo) e até mesmo o professor Aníbal e sua esposa Leila, com seus secretos artifícios de satisfação sexual em contrapartida à vida ortodoxa que levam aos olhos da sociedade. Diante de terceiros, o casal encena uma vida dita correta e harmônica. Apesar disso, vive uma situação na qual Aníbal somente é capaz de derivar prazer sexual ao observar sua esposa com desconhecidos, o que ela faz a contragosto. Barbosa avalia que esta dinâmica reflete a busca por sentido, experimentada tanto pelas duas personagens como pelo próprio leitor: “O casal posa para os outros e o leitor sabe que eles não se comunicam”, considera a autora do artigo, que vai além na análise do peculiar relacionamento:

Seu contato íntimo somente ocorre de longe e ambos retiram disso o seu prazer e estranhamente continuam juntos, respeitando uma espécie de pacto. [...] [O leitor] deve manter em mente a impossibilidade de se encontrarem totalidades. Permanece o estado de busca por algum sentido. Personagens e leitores fazem-se vários e buscam. (BARBOSA, 2005, p. 149)

Esta flexibilidade e a busca por sentido inerentes às personagens de *Stella Manhattan* são, de acordo com esta autora, características do sujeito fragmentado pós-moderno, que vive diante de uma sociedade múltipla, globalizada, cambiante, consumista, dificultando cada vez mais a produção de certezas sobre o futuro, seja

ele a curto ou a longo prazo. Ou ainda, em suas próprias palavras, são o reflexo de “um desafio no momento em que se reconhece a impossibilidade e a impraticabilidade do uno”. Logo a seguir, Barbosa considera que as personagens dobradiças do romance “[...] permanecem na instabilidade e na abertura [...] tendendo à expansão. [...] encenam a realização do desejo, que abole a moral e a censura, abrindo caminho e se expandindo em direção a seu objetivo – sua realização”. (BARBOSA, 2005, p. 150)

O aspecto dobradiça presente em *Stella Manhattan* também se estende e se aplica à estrutura narrativa do romance. A teórica explica que, assim como as personagens, a narrativa se apresenta de forma fragmentada e múltipla. Barbosa aponta para os núcleos narrativos que não se encerram com o fechar dos capítulos, deixando ganchos para momentos vindouros. Além disso, a trama se desenrola de modo a intercalar núcleos distintos, dando a aparente impressão de que suas personagens não se comunicam entre si. Não obstante, a proximidade dessas personagens está “justamente na fragmentação, na hibridez, na multiplicidade e na reversibilidade de faces e modos de expressão”. (BARBOSA, 2005, p. 147)

Outro fator crucial para a falta de fixidez do romance e a inclusão de sua construção narrativa sob a classificação do conceito dobradiça está na ruptura da trama pela parte intitulada “Começo: o narrador”. Em determinado momento, a narrativa da vida de Eduardo «Stella é interrompida para dar lugar a um texto que dá conta das vicissitudes do processo de construção ficcional, onde um suposto escritor produz um romance enquanto é observado de perto (por cima dos ombros, na verdade) por outra pessoa. O processo criativo do escritor é dissecado e criticado, tanto por ele próprio como pelo outro que o observa produzir, a partir de vozes alternantes que se entrecruzam (e se tratam por “você”, ainda que não dialoguem diretamente entre si), trafegando entre a fala daquele que escreve e aquele que lê. O leitor de *Stella Manhattan*, por sua vez, vê-se em um estado de suspensão, sem ter a exata noção do que a ruptura narrativa representa e o que ela significa para a trama do romance. Para Barbosa, esta espécie de rachadura estrutural e as constantes digressões e desvios narrativos entre núcleos de personagens distintos causam um efeito, conforme observa-se na seguinte passagem:

[...] [A rachadura e as digressões] configuram a narrativa como um processo de reenvio a si mesma por meio do uso da fragmentação, lançando-a numa rede por cujas malhas circulam a teatralidade [aspecto que será discutido na próxima subseção], a ditadura, o travestismo, o exílio, indicando as possibilidades de expansão do próprio relato. (BARBOSA, 2005, p. 148)

Em suma, características tais que remetem às placas móveis e às diferentes possibilidades de montagem e ressignificação dos “Bichos” de Lygia Clark, em cuja homenagem o próprio romance se autocrédita: o deslocamento dos corpos, o desdobramento das personagens, a constante busca por sentido, além de um narrador fragmentado em dois (o que escreve, e o que lê). Em *Stella Manhattan* não ocorre, segundo Josane Barbosa, a procura por respostas prontas ou imediatas, mas “a busca pelo viver contando-se com o elemento surpresa, o não-sentido, o imprevisível, momento em que o leitor também se vê inscrito naquele espaço ficcional [...]”. (BARBOSA, 2005, p. 149)

Sigo, então, para a discussão de “As complexidades do mundo contemporâneo”, parte do quinto capítulo da tese de doutorado de Carlos Tadeu de Andrade Galvão, defendida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro no ano de 2006.

Galvão reserva a introdução de seu capítulo para uma sucinta discussão acerca do embate contemporâneo entre a Teoria da Literatura e os Estudos Culturais, ardorosamente travado no seio da academia nas últimas décadas. Ele aponta para a aparente oscilação entre o desejo de se preservar todo um arcabouço teórico construído ao longo de décadas (ou mesmo séculos) e a ambição de se romper com tais pressupostos. Está em jogo, desta forma, a manutenção de um aparato teórico-metodológico construído e defendido no âmbito acadêmico ou a ampliação das perspectivas dos estudos literários rumo a trajetórias inter e transdisciplinares, muitas vezes interpretados como “ameaças” pelos mais tradicionalistas. Galvão discorre brevemente sobre o descontentamento dos defensores puristas com a suposta falta de rigor metodológico atribuída aos adeptos dos Estudos Culturais, o que abre espaço para uma também breve ponderação acerca destes estudos, pesando tanto suas presumidas faltas como suas janelas de possibilidades inovadoras. Para Galvão, “[o]s Estudos Culturais caracterizam-se realmente por um desejo de romper com as fronteiras disciplinares, criando a possibilidade de se trabalhar no espaço intersticial que se forma entre elas” (GALVÃO, 2006, p. 58), levando a uma impossibilidade de se alocá-los na estrutura fechada de uma disciplina acadêmica. Segundo o autor, há ainda que se levar em consideração o conceito de cultura, gerador de inquietações e incertezas, dada a possibilidade de se “culturalizar” praticamente tudo. Não obstante, Galvão apresenta

suas defesas do relativamente novo modelo de crítica literária focando em sua capacidade de proporcionar questionamentos e reflexões, de trabalhar mais com dúvidas do que com verdades totalitárias, além de dar espaço a novas práticas discursivas que tanto afetam como são afetadas pela literatura. Por fim, o autor da tese defende que há espaço para uma nova multiplicidade de olhares, onde nada precisa ser sumariamente descartado sem que seus horizontes sejam explorados, e onde “[...] pluralidade de vozes, plurissignificação e indecidibilidade” (GALVÃO, 2006, p. 59) podem se aliados do estudioso de literatura.

É na esteira desta defesa que Galvão alicerça sua análise do romance de Silviano Santiago, onde ele propõe lidar com a duplicidade dos nomes das personagens, sua articulação com o romance propriamente dito e com fatores que ele chama de extraliterários. Inicialmente, o pesquisador aponta para o fator “dobradiça”, atribuído tanto às personagens como ao narrador do romance pelo próprio autor (e mais amplamente discutido nesta mesma subseção por Joseane Barbosa), como um esforço de desconstruir e apagar as bordas limítrofes entre ficção e realidade, proporcionando um desfile de identidades fluidas e transitórias, pertencentes a distintos contextos culturais. Para Galvão, a falta de uma identidade fixa e imutável constitui o modo como Santiago explora e desenvolve a noção de fronteira neste romance.

Ainda sobre o aspecto “dobradiça” presente em *Stella Manhattan*, Galvão atenta para a ruptura narrativa representada pelo capítulo “Começo: o narrador”, considerando-o como um texto “metalingüístico, debruçado sobre si mesmo” (GALVÃO, 2006, p. 60), o que corrobora a visão defendida por Josane Barbosa de um texto em suspensão, onde o próprio escritor, em debate com um leitor que observa de perto sua produção literária, discute com ele os excessos dos seus mecanismos produtivos.

O autor prossegue, então, para a análise anunciada das personagens duplicadas do romance, afirmando que elas se encaixam no que ele chama de “lógica do desdobramento e da mobilidade” inerente à noção de dobradiça. Galvão também situa e condiciona o exercício dessa duplicidade das personagens, em especial da protagonista, à movimentação de seus corpos pelos espaços geográficos da cidade: enquanto que no Consulado brasileiro ele é Eduardo da Costa e Silva, em outros espaços como boates e a comunidade gay de Nova Iorque o espaço é cedido a Stella. Para este autor, o multiculturalismo presente na cidade

norte-americana proporciona essa performatividade do corpo. Tal personagem dobradiça, portanto, sugere a “desestabilização de identidades fixas e naturais”. (GALVÃO, 2006, p. 61)

A seguir, Carlos Galvão introduz em sua discussão o conceito de simulacro, argumentando que

[...] neste livro, Silvano Santiago trabalha com uma concepção de arte e de literatura que as define como um jogo de espelhos, um compósito de diferentes discursos, que interagem não sob uma lógica da representação, mas sob a lógica do simulacro. Esta lógica dos reflexos que se entrecruzam e se interpenetram não crê mais na capacidade de apreensão ou reprodução do real. (GALVÃO, 2006, p. 62)

Trata-se não apenas do desejo de representar algo, mas de subvertê-lo. Um raciocínio que, no caso deste romance em específico (e mesmo no caso de *Stone Butch Blues*) pode nos remeter de volta ao dilema discutido no capítulo anterior entre as noções de “refazer o gênero” e de “desfazer o gênero”, propostas por Elyssa Warkentin e corroboradas (ainda que não pelo uso dos mesmos termos) por Jay Prosser. Galvão desenvolve sua visão de *Stella Manhattan* sob a referida lógica do simulacro a partir de considerações filosóficas antigas sobre a distinção entre cópia e simulacro. De acordo com a interpretação deste pesquisador;

[...] cópias seriam possuidoras de segunda ordem, pretendentes bem fundamentados, garantidos pela semelhança; simulacros seriam como falsos pretendentes, construídos sobre uma dissimilitude, implicando uma perversão e um desvio. (GALVÃO, 2006, p. 62)

Retornando à questão dos nomes das personagens no romance de Santiago, Galvão considera que suas implicações fogem à lógica restrita da construção ficcional e remetem a problematizações inerentes a noções culturais de identidade da sociedade contemporânea (os fatores extraliterários a que o escritor se refere no início do capítulo de sua tese aqui discutido). Não obstante, ele avalia que os postulados teóricos e culturais não precisam, necessariamente, ser excludentes, pois encontram-se intimamente relacionados neste romance. Abre-se, então, na opinião de Carlos Galvão, os horizontes de possibilidades para a construção do que ele chama de “moderna teoria da ficção” (GALVÃO, 2006, p. 64): o estranhamento proporcionado aos sentidos pelos nomes das personagens possibilita a interposição do fictício e do imaginário, mostrando-nos que tais condições não são exclusivas à Literatura, mas também fazem parte do comportamento cotidiano e da natureza humana. Para Galvão, os nomes duplicados em *Stella Manhattan* constituem um “ato de fingir” (conceito que ele remete à Wolfgang Iser), em cuja síntese, fictício e

imaginário se revelam tanto como características literárias quanto como traços simplesmente humanos. Por fim, Galvão conclui:

[P]ode-se dizer que os nomes duplicados do texto de Silviano adquirem um caráter triplamente dialógico. Primeiramente como parte de um “contrato” entre autor e leitor: ao duplicá-los, chama a atenção para o dado ficcional em seu texto, que se revela e se assume como ficção. Além disso, estabelece um diálogo também com a tradição, com seus precursores, com as regras do fazer literário. E em terceiro, porém não o menos importante dos lugares, esses nomes dialogam com uma cultura híbrida e com fragmentos de identidade. Sem certidões de nascimento. Sem carteiras de identidade. Sem atestados de óbito. Sem escrituras definitivas ou títulos de propriedade. (GALVÃO, 2006, p. 67)

Enumera-se, portanto, a tríplice função dos nomes do romance: ao mesmo tempo em que remetem ao caráter ficcional, o ato de fingir inerente à Literatura, dialogam com as teorias literárias de construção de personagens, neste caso, indivíduos dúbios, transitórios, híbridos e em constante mobilidade (em oposição a personagens fixos e imutáveis), além de, finalmente, subverter e questionar os padrões de identidade propostos tão pragmaticamente pela sociedade.

Carlos Galvão encerra o subitem de seu capítulo chamando a atenção para as contribuições dos Estudos Culturais para a sua interpretação e estudo de *Stella Manhattan*. Para ele, as vertentes inter e transdisciplinares efetuam forças em diferentes direções, ou campos de conhecimento, e contribuem para análises que apontam para uma maior gama de possibilidades, questionamentos, dúvidas e incertezas que contam pontos para renovar e enriquecer o que ele próprio denomina “velha noção de humanidades”. (GALVÃO, 2006, p. 67)

O objetivo deste subitem foi o de apresentar e discutir a visão crítica de *Stella Manhattan* de Josane Fátima Barbosa e Carlos Tadeu de Andrade Galvão. A primeira desenvolve com bastante propriedade um dos conceitos mais importantes para a compreensão das personagens e do narrador do romance, o de dobradiça, visto que o próprio Santiago creditsua obra como sendo uma homenagem a tal conceito. Deste modo, a presença do artigo de Barbosa nesta tese faz-se crucial e indispensável para qualquer entendimento que se queira ter sobre o romance. O segundo também se apropria do conceito de dobradiça para, a partir de uma perspectiva fundamentada nos preceitos dos Estudos Culturais enquanto campo de conhecimento, analisar as implicações dos nomes duplicados das personagens que figuram no romance.

O próximo subitem se debruçará sobre três outros ensaístas que contribuem para o aprofundamento crítico de *Stella Manhattan*, a fim de constituir a fortuna crítica da obra antes que a minha própria visão da mesma possa ser acrescentada.

2.3.2 Bobby Chamberlain, Carlos Lima e Eliane Berutti: espetáculo, dissidência e transgênerismo

Nesta instância, tenciono apresentar e comentar três outros artigos críticos sobre o romance *Stella Manhattan*: “Telas, janelas & vitrines: o espetáculo e voyeurismo em *Stella Manhattan*”, de Bobby J. Chamberlain, “Feminismos, estudos literários e epistemologia *queer* – imbricamentos”, de Carlos Henrique Lucas Lima, e “*Transgenders*: construções afetivas, políticas da alteridade”, de Eliane Borges Berutti.

De modo sucinto, o primeiro artigo se desenvolve em torno de um dos aspectos que seu autor considera representativo da estética ficcional pós-moderna na literatura brasileira: a narração através de telas. O segundo artigo, por sua vez, remete-nos novamente a uma discussão prévia sobre o embate entre os Estudos Culturais e a Teoria da Literatura para, em uma segunda instância, enveredar-se pelos terrenos do feminismo enquanto fator viabilizante da construção de uma teoria *queer*. Por fim, analisa o romance de Silviano Santiago através da perspectiva de suas sexualidades dissidentes e o questionamento da heteronormatividade e o sistema binário estabelecido. O último artigo lança um olhar explicitamente *transgender* sobre o romance, enfatizando os aspectos transgressores de gênero da personagem principal.

Bobby J. Chamberlain é professor associado de Literatura e Cultura Brasileiras da Universidade de Pittsburgh, na Pensilvânia, Estados Unidos. Com Ph.D. pela Universidade da Califórnia em Los Angeles, Chamberlain é especialista em prosa de ficção do modernismo e pós-modernismo brasileiro e em teoria literária contemporânea. Publicou, em 1998, o artigo mencionado na introdução a este subitem na revista do Centro de Estudos Portugueses (CESP) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Sua visão crítica de *Stella Manhattan* versa sobre os aspectos exibicionistas e *voyeristas* de determinadas personagens do romance.

Chamberlain calca suas ideias sobre o pressuposto da crítica literária brasileira Flora Süssekind, publicado em 1986 em seu ensaio intitulado “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, de que muito da produção literária brasileira daquela década apresenta uma narrativa desenvolvida como se fosse através de telas, ou vitrines. Isto acarreta uma estética do espetáculo (e conseqüente *voyerismo*, por parte do leitor). Personagens tornam-se astros, cujas vidas particulares e públicas despojam-se de suas fronteiras visíveis e passam a constituir, de modo análogo, material para observação alheia.

Do ponto de vista de Chamberlain, Silviano Santiago acentua a referida técnica, a narrativa através de telas, baseada no espetáculo e na observação do mesmo, em seu romance de 1985. O professor destaca não somente os gestos e maneirismos extravagantes e teatrais da protagonista Stella, alterego de Eduardo, como também a maneira como se exhibe diante da janela em seu apartamento em uma manhã de sábado nova iorquino (logo na cena de abertura do romance), tendo como público um casal de vizinhos norte-americanos do prédio em frente. Os traços exibicionistas de Stella também são observados quando, mesmo sozinha em casa e longe do olhar de terceiros, comporta-se como se estivesse prestes a encenar espetáculos de vedetes, cantando, gesticulando, imaginando-se diante de um público inexistente. Outro fator presente no romance que se encaixa na técnica descrita por Süssekind e corroborada por Chamberlain neste ensaio é o relacionamento do professor Aníbal e sua esposa Leila. Ele, preso a uma cadeira de rodas desde a infância, ainda que retenha sua potência sexual, apenas deriva prazer orgástico ao observar Leila se oferecendo para estranhos da janela do apartamento do casal, em um claro exemplo de *voyerismo* que Chamberlain chama de “prazer sexual vicário”. (CHAMBERLAIN, 1998, p. 1)

Bobby Chamberlain inicia sua análise do romance de Santiago com a já descrita cena de abertura, com Stella “desfilando” diante da janela de seu apartamento, perante os olhares preconceituosos de seus vizinhos. Stella canta, suspira, compara-se a uma vedete de teatro de revista da Tiradentes e imagina-se galgando degrau por degrau de uma escada, adornada com plumas, paetês e brilhantes. A vizinha norte-americana de frente a observa, com olhar de desdém, e considera o rapaz (a imagem que tem de Stella, naquele momento, nada mais é do que a de Eduardo) louco. De acordo com Chamberlain,

[a]o longo desta seqüência, ela [Stella] é representada como se fosse uma artista a atuar numa peça musical ou revista, seja para os olhos dos vizinhos, seja para os imaginários admiradores da Cinelândia. (CHAMBERLAIN, 1998, p. 2)

O professor destaca ainda a consciente técnica narrativa de comparar e aludir a cena aos grandes espetáculos, à representação de um papel, além do uso de substantivos que remetem ao universo do espetáculo: “teatrinho”, “palco”, “platéia”, “refletores”. (SANTIAGO, 1999, p. 12-14) Chamberlain também ressalta que Stella não depende de um público externo para satisfazer seu desejo de exibir-se. Ao desviar-se da janela e preparar-se para a faxina semanal das manhãs de sábado, Stella

[r]ufla tambores “rataplã rataplã”, toca corneta “tatará tatará”, empertiga-se “um-dois feijão-com-arroz”, e logo bam-be-i-a o corpo de novo. Faz de conta que amarra um lencinho colorido da Azuma na cabeça [...]; faz de conta que veste vestidinho de chita [...]. Faz de conta que calça alpercatas havaianas [...] *Uma graça* – olha-se no espelho da sala e, *hum hum coisinha fooofa da mamãe*, belisca as bochechinhas afogueadas pelo vento frio da manhã. *Sou di-vi-na ou não sou?* (SANTIAGO, 1999, p. 15, grifo do autor)

Sobre a referida cena, em que Stella prepara-se para faxinar como se estivesse se aprontando para um espetáculo, Chamberlain considera que a personagem converte-se tanto em artista como em público, não sentindo necessidade de olhares outros que não os próprios para sentir-se estrela de uma encenação. Aqui, o espelho possibilita que o observado transforme-se também em observador, e Chamberlain vem reforçar a visão de que este objeto – o espelho – também se encontra listado no rol dos artifícios da técnica da narração através de telas, conforme descrita por Sússekind.

Complementando suas exemplificações, o autor avalia o comportamento do casal Aníbal e Leila. O marido, confinado a uma cadeira de rodas desde muito pequeno, não se relaciona sexualmente com a esposa, que, em determinada cena, exhibe-se nua e furiosa para ele, urinando em seus livros, massageando seu órgão genital, bradando obscenidades. Ainda assim, Aníbal se mostra impassível (apesar de conservar suas funções sexuais). Cada vez mais enraivecida, Leila toma um banho, veste-se provocativamente e anuncia um passeio. Da janela, Aníbal observa a mulher exibindo-se e oferecendo-se para um estranho, enquanto se masturba freneticamente. Está em jogo nesta cena tanto o exibicionismo de Leila para o marido, como o *voyeurismo* de Aníbal para com o comportamento da esposa.

Chamberlain acredita que o comportamento de Aníbal está ligado à lógica do espetáculo, ainda que pervertido. Ele argumenta:

[Aníbal] [n]ão reage em absoluto à nudez e ao exibicionismo da mulher ante seus olhos de espectador dentro do apartamento do casal, só conseguindo se satisfazer sexualmente por meio de um ritual vicário de auto-masturbação enquanto a observa, pela janela do apartamento, entregando-se a um estranho qualquer que passe na calçada. Mais uma vez, aparecem elementos do espetáculo nessa *performance* de Leila, se bem que esta tenha por objetivo, é claro, apenas despertar o apetite sexual do marido *voyeur*. (CHAMBERLAIN, 1998, p. 3, itálicos no original)

Fica claro que o prazer sexual, na relação Aníbal-Leila, não advém do contato íntimo mútuo, mas de uma dinâmica onde a relação artista-plateia se instaura em uma arena de espetáculo, com Leila exibindo suas conquistas para o marido, que a observa de longe.

Faz-se necessário, no entanto, apresentar algumas ressalvas que Chamberlain registra em seu ensaio. Para o professor, a estética do espetáculo e do *voyeurismo* não são sempre evidentes no romance, mas podem também ser relacionadas “[...] com as posturas estéticas delineadas pelo narrador-dobradora no interlúdio ensaístico e metadiscursivo que se segue à segunda seção do romance [ele se refere à parte ‘Começo: o narrador’]”, conforme previamente discutido no subitem anterior. O autor também credita a referida estética à “[...] questão da criação de uma identidade *gay*, tratada outrossim no romance, senão também com a estética *camp* que tantas vezes – amiúde tão mecanicamente – tem se identificado com ela”. (CHAMBERLAIN, 1998, p. 4)

Voltando à questão do narrador que se debruça sobre o próprio texto, observando-o e dissecando seu processo de produção, Chamberlain remete a um traço que considera pós-moderno em técnicas narrativas: ao contrário daquele tido como tradicional, que apenas conta uma história, este novo narrador compartilha, juntamente com o leitor, o olhar sobre o próprio texto. O resultado, mais uma vez, é uma espécie de espetáculo, onde tanto narrador como leitor tornam-se observadores do drama que está sendo contado, extraindo dele sua quota do que Chamberlain denomina “prazer vicário”. Deste modo, uma instância tripartida assume o papel de público observador: narrador, leitor, e outras personagens do romance, não se esquecendo de que, em algumas ocasiões, personagens podem tornar-se, inclusive, expectadoras de si mesmas, como Stella diante do espelho, ou simplesmente sozinha em seu apartamento. Em suma, nas palavras de Chamberlain:

[...] tanto narrador como protagonista, na obra em questão possuem um *olhar duplo*, lançado, é claro, em primeiro lugar, ao outro, mas também, simultaneamente, a si mesmos. Sem dúvida, isso advém, em certa medida, da sua qualidade de “dobradiças” [...] (CHAMBERLAIN, 1998, p. 6)

Estabelece-se, por conseguinte, a ponte entre as características apontadas no ensaio de Chamberlain e as colocações acerca da técnica narrativa discutida por Josane Barbosa: o traço dobradiça das personagens e narrador deste romance permitem que eles tanto se exibam para terceiros quanto para si mesmos, acumulando em cada um deles a dupla função de exibicionista e *voyeur*.

O segundo artigo crítico a ser discutido neste subitem, “Feminismos, estudos literários e epistemologia *queer* – imbricamentos”, escrito pelo doutorando Carlos Henrique Lucas Lima, do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade Bahia, da Universidade Federal da Bahia, é mais um que se dedica a tratar, em um primeiro momento, das questões relativas aos embates acadêmicos entre os Estudos Culturais e Teoria da Literatura, feminismo, teoria *queer* e, obviamente, *Stella Manhattan*. Lima debruça-se sobre o romance a partir de uma perspectiva metodológica baseada em seus aspectos *queer* de subversão de sexualidade, em especial, e, com sutileza de tratamento e em menor intensidade, de expressão de gênero propriamente dita.

Da mesma forma que Carlos Tadeu de Andrade Galvão, cujas ideias foram apresentadas em 2.3.1, com vistas para a justificativa da fundamentação de sua metodologia crítica de *Stella Manhattan*, Lima introduz seu artigo com breves considerações sobre a querela acadêmica entre os defensores da Teoria da Literatura tradicionalista, com suas bases fincadas em fundamentos teórico-metodológicos estritamente literários, e os partidários dos Estudos Culturais, com sua abordagem inter e transdisciplinar e, portanto, pluralista. Não obstante, o autor avalia que esta segunda vertente já garantiu seu lugar ao sol, ganhando força e institucionalizando-se especialmente a partir dos anos 1960, com o fortalecimento do discurso e crítica feministas, primeiramente nos Estados Unidos e, posteriormente, no Brasil. Para Lima, a referida crítica abriu, e gradativamente pavimentou, o caminho para outros estudos e discursos de minorias, sejam elas étnicas (com os estudos Pós-coloniais), sexuais e de gênero (com a Teoria *queer*). Lima ainda considera que, no âmbito dos Estudos Culturais, o que está em jogo, muito além da compreensão de uma estética textual, é um questionamento, ou problematização, bem como uma análise das relações de poder inerentes aos confrontos entre os

grupos hegemônicos, em cujos pressupostos a Tradição finca suas bases, e as minorias desvalorizadas e marginalizadas. Por um viés que ressalta as diferenças, além de questionar os próprios motivos pelos quais tais diferenças são institucionalizadas e reforçadas, estudos tais como a Teoria *queer*, por exemplo, questionam os postulados tradicionais que solidificam e blindam critérios que Lima classifica como “hétero e etnocentros” (LIMA, 2013, p. 265) Para este estudioso, as teorias feministas foram as responsáveis por impulsionar a visibilidade tanto de estudos *gays* como lésbicos, principalmente quando voltam seus olhos para o feminismo lésbico, de uma maneira mais específica. Para ele, o empreendimento feminista em geral, especialmente a crítica literária feminista, possui “uma atuação extremamente intervencionista. Política” (LIMA, 2013, p. 268), questionando o sistema de valores canônicos a partir de uma investigação de escritoras ausentes do mesmo (e as razões pelas quais esta ausência ocorre) e da representatividade do feminino na literatura.

Carlos Lima considera que a reavaliação dos mecanismos de valoramento literário, por tanto tempo centrados nos discursos masculino, heterossexual e branco, representa um grande passo adiante, justamente porque a própria língua constitui um veículo de circulação e de difusão de sentidos e poderes. Tal funcionalidade geralmente conduz à validação de determinados sujeitos ou grupos sociais em detrimento de outros. Para o autor, os Estudos Culturais, como a Teoria *queer* e os Estudos Pós-coloniais, têm sua importância engrandecida quando questionam e atacam os discursos hegemônicos. Na esfera do feminismo, em particular, Lima suscita o exemplo de Judith Butler, creditando-a como peça crucial para a evolução do pensamento feminista lésbico anglo-americano, que também proporciona o estabelecimento de uma ponte com os estudos *gays* e lésbicos. A partir de pensadores como Butler, a crítica referente à mulher expande-se, por conseguinte, a questões mais abrangentes de sexualidade e gênero, viabilizando o fortalecimento de uma ferramenta politizada, através da qual pode-se ler e teorizar escritores como Leslie Feinberg, nos Estados Unidos, e Silvano Santiago e Caio Fernando Abreu no Brasil, para citar apenas alguns.

É sob tal fundamentação teórico-metodológica que Lima embasa sua visão crítica do romance *Stella Manhattan*, concentrando-se, principalmente, em uma leitura *queer* que abrange, quase que em sua totalidade, a homossexualidade de várias personagens. Em outras palavras, Lima preconiza a discussão da

sexualidade, ainda que, conforme previamente anunciado, a performatividade de gênero da protagonista seja considerada com brevidade. Não obstante, quando menciona a fluidez de gênero de Eduardo (o que chama de “movimento performático”), Lima o compreende como traço intrínseco e diretamente relacionado à sexualidade transgressora do rapaz, conforme observa-se na seguinte passagem:

“Ser” homossexual, em uma leitura *queer* do referido texto, é apostar em uma performance da experiência, na qual o lugar do gênero e da sexualidade não estão definidos e para os quais o clamor do armário não encontra eco. É diferente de uma crítica dualista e redutora, que advogaria uma “opção” sexual homossexual por parte da personagem-protagonista desse romance, entendo que é no próprio movimento performático (Eduardo/Stella) que ela/ele percebe sua sexualidade [...] (LIMA, 2013, p. 278)

Vale ressaltar a percepção, por parte de Lima, da noção de movimento experimentada pela protagonista no âmbito da expressão de gênero, ainda que esta mutabilidade o remeta diretamente a uma sexualidade desviante (algo que, conforme previamente discutido nesta tese, nem sempre corresponde à realidade). Dentro desta mentalidade, o autor compreende Eduardo e outras personagens como “sujeitos à deriva” (LIMA, 2013, p. 279), cujas sexualidades (e aqui ele volta a concentrar-se na homossexualidade de seus objetos de estudo literário) são as responsáveis por estabelecer seus vínculos, mais ainda do que suas nacionalidades ou condição de extradição. Para Lima, isto se torna ainda mais evidente quando se atenta para os vínculos de amizade estabelecidos entre Eduardo, brasileiro, e Paco, um vizinho cubano, com quem a protagonista desenvolve uma intimidade e um coleguismo bastante acentuado.

Outro ponto importante suscitado por Carlos Lima em seu artigo, e anteriormente discutido nesta tese, é o *status* de abjeção experimentado por Eduardo, conforme se pode constatar a partir do seguinte trecho:

Em *Stella Manhattan*, a abjeção advém do fato de a protagonista, Eduardo Costa e Silva, cruzar as fronteiras tanto da sexualidade quanto do gênero – há, no romance, a presença de uma performance travesti – *camp* – experienciada pelo protagonista, à parte a “raça” de Eduardo, que encontra na pena de Santiago uma formulação miscigenada. (LIMA, 2013, p. 280-281)

Com propriedade, Lima associa a estranheza abjeta da personagem a um duplo viés, o que constitui um óbvio agravante, atribuindo-a tanto à sua sexualidade destoante dos padrões heteronormativos como à sua transgressão de gênero (que o autor aqui reduz ao travestismo) extrapolada para além dos padrões estabelecidos, ou seja, *camp*. Eduardo é menos abjeto por sua condição de estrangeiro, obrigado a

sobreviver em uma pátria que não é a sua, do que por sua homossexualidade e seu cruzamento de fronteiras, para lançar mão de uma expressão que o próprio Lima utiliza na passagem supracitada, entre os gêneros masculino e feminino. Enfatizo, neste momento, a noção de “cruzamento de fronteiras”, que acredito ser indispensável para a leitura de personagens como Eduardo, Paco, Vianna e a própria Jess Goldberg, material de estudo do capítulo anterior. Para Lima, reside neste aspecto de movimento e sexualidade transgressora a porta de abertura para a inclusão de romances como *Stella Manhattan* em quaisquer discussões que se objetive considerar sob a ótica *queer*, conforme pode-se constatar em uma de suas considerações conclusivas:

Perceber, portanto, o desafio ao entendimento binário de gênero – masculino/feminino – e de sexualidade – heterossexual/homossexual – e vê-los questionados pela literatura – permite que se situe tais textos dentro de uma abordagem *queer*, posto que há uma desestabilização (derrisão) da heterossexualidade presumida, deslocando perspectivas identitárias e tornando-as passíveis de contestação. (LIMA, 2013, p. 281)

De certa forma, pode-se dizer que o parágrafo supracitado resume o papel de uma crítica literária fincada nas bases dos pressupostos *queer*: analisar a maneira com que a literatura aponta, representa e suscita questionamentos que vão de encontro às ideologias dominantes, provocando uma ruptura com o estável, o fixo, tudo o que é tido como imutável e inalterável, e cuja transposição, por conseguinte, precisa ser punida e regulada. Além disso, sob tal ótica, identidades fluidas têm a chance de aflorar e demonstrar sua legitimidade, ou ainda que minimamente, seu direito à existência.

O terceiro e último artigo crítico dedicado à leitura do romance *Stella Manhattan* foi escrito por Eliane Borges Berutti, professora associada do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Em seu artigo “*Transgenders: construções afetivas, políticas da alteridade*”, publicado no ano de 2003 na revista *Gragoatá*, Berutti estabelece um paralelo entre uma leitura especificamente *transgender* do romance de Silviano Santiago e a experiência epifânica viabilizada por alguns encontros com a ativista política dos direitos dos(as) *transgenders*, Sylvia Rivera, no início dos anos 2000, quando Berutti fazia pesquisas para seu pós-doutorado em Nova Iorque. Vale ressaltar que a ligação entre a personagem literária *Stella Manhattan* e a personagem histórica Sylvia Rivera torna-se possível no referido artigo por uma dupla razão: tanto pelo *status transgender* das duas, como pela convergência entre arte e política.

Eliane Berutti inicia seu artigo fazendo referência à palestra “Por uma literatura anfíbia”, proferida pelo próprio Silvano Santiago, na New York University (doravante NYU) em abril de 2002. Na ocasião, o autor de *Stella Manhattan* defende um paradigma onde esforços artísticos e políticos convergem, mencionando o romance supracitado como exemplo de tais esforços. Isto dá margem para que Berutti concretize e justifique sua leitura da trama da personagem Eduardo da Costa e Silva, entrecruzando questões de expressão de gênero dissidentes e políticas de alteridade. Fundamentam-se, portanto, as intenções da pesquisadora ao unir *Stella Manhattan* e Sylvia Rivera. Além disso, Berutti não deixa de apontar para outras questões de cunho político suscitados pelo romance: os conflitos entre os militares e comunistas pós golpe militar brasileiro de 1964. Ela enxerga similitudes entre as personagens literárias Eduardo, Marcelo e Coronel Vianna que englobam a trama política do romance e suas sexualidades transgressoras.

Berutti abre seu artigo discorrendo sobre as implicações políticas e sexuais das três personagens que seleciona para sua análise. Em um primeiro momento, Marcelo Carneiro da Rocha, um homossexual comunista formado em Letras na Nacional e que trabalha proferindo palestras sobre literatura brasileira na NYU. Caetano, como é conhecido por seus companheiros de luta contra o militarismo em Nova Iorque, mostra-se como o que Berutti chama de *gay* não exclusivo, pois manteve um relacionamento dito heterossexual com uma mulher biológica, vindo, inclusive, a se casar com ela. Em seu relacionamento, particularmente ao longo do período de noivado, ambos acordaram que o intercuro sexual deveria ser reservado para o casamento, o que foi muito conveniente para Marcelo. No entanto, o casal passa a ter problemas depois do enlace matrimonial devido às propensões de Cris (nome de sua esposa) à maternidade. Em seu artigo, Eliane Berutti menciona o conflito interior de Marcelo diante desta faceta de sua esposa com uma comparação feita pela própria personagem entre si mesma e outros homens que se consideram bissexuais. Berutti apenas parafraseia a passagem do romance, porém aqui opto por transcrevê-lo diretamente, com o seguinte trecho:

Uma coisa que me brocha é a maldita procriação. Não quero me pôr de volta no mundo. Por nada nesta vida. Com mulher vai tudo bem enquanto fica na perfumaria. Sou o contrário dos bissexuais que conheci; os outros preferem a perfumaria com homens e foda com a mulher. (SANTIAGO, 1985, p. 104)

Na continuidade da fala acima, Marcelo descreve o período de noivado com Cris como um período “legal demais”. Isto porque ambos mantinham apenas contato físico que incluía beijos e carícias que poderiam até mesmo ser consideradas ousadas para um namoro, mas que excluía a penetração propriamente dita. Já na lua de mel, Marcelo descreve um momento de sexo voraz com a esposa, incluindo a penetração, cujo clima desmorona quando a mulher suplica que ele a engravide. A partir de então, Marcelo passa a evitá-la na cama: quanto mais oferecida ela fica, mais ele a afasta.

Em uma segunda instância, Berutti resume o comportamento do Coronel Vianna e seu alterego, “a Viúva Negra”, apontando para sua fama de militar totalitário, precursor das torturas no Brasil após a morte do presidente Castelo Branco (de acordo com o que pensa Marcelo), além de sua reputação do que hoje é conhecido por comportamento sadomasoquista, visto que Vianna é adepto do uso de roupas de couro e sexo violento. Dois pontos são relevantes na análise de Berutti sobre o coronel: a consideração de que ele representa a crítica do romance ao regime militar e as evidências de homofobia internalizada pela personagem, conforme apontada por Berutti na seguinte passagem:

Ironicamente, os mesmos termos que o oficial sadomasoquista emprega para se referir aos comunistas – “bicha”, “viado” – são usados pelos comunistas quando o mencionam. Torna-se claro que sua homofobia internalizada o impede de enxergar sua própria sexualidade. (BERUTTI, 2003, p. 149)

O preconceito contra si mesmo é, realmente, sugerido em algumas passagens do romance. Uma delas vem à baila quando Vianna vê a necessidade de se esconder para realizar suas fantasias sadomasoquistas, de modo que pede a Eduardo para alugar em seu nome um apartamento em um bairro afastado e mal frequentado de Nova Iorque. Para o coronel, suas preferências precisam ser mantidas na clandestinidade para que não afetem sua reputação como homem de poder e importância dentro do regime militar.

Por último, porém não menos importante, Berutti destaca a personagem protagonista: Eduardo da Costa e Silva, com sua contraparte Stella Manhattan. A ensaísta destaca os problemas de Eduardo decorrentes da descoberta de sua sexualidade transgressora: sua exclusão do seio familiar e conseqüente exílio para os Estados Unidos. Berutti menciona também os estreitos laços de amizade estabelecidos entre Eduardo e Paco, seu vizinho cubano, e destaca, em especial,

uma passagem do romance em que Paco confessa sua homossexualidade para Eduardo e comenta sobre os lugares de pegação entre *gays* em Manhattan. Sem aparente explicação, Eduardo irrompe em lágrimas, o que leva Paco a consolá-lo. Durante o ato, Paco observa o rosto lavado de lágrimas do vizinho e enxerga, em lugar de suas feições, uma intensa luz que faz com que seus olhos pisquem incessante e involuntariamente. Neste momento, o narrador compara a experiência de Paco àquela de um rei mago que acompanha, no céu, a estrela que o conduz ao salvador. “A estrela [avalia Eliane Berutti] vislumbrada por Paco no céu é Stella Manhattan, cuja existência emerge, de forma paulatina, dos atos e palavras de Eduardo”. (BERUTTI, 2003, p. 149) A partir de então, Berutti dissecou o tratamento dado a Eduardo e Stella desde o momento inicial do romance, onde as referências à Stella, apesar de acentuarem sua feminilidade e teatralidade, muitas vezes são pontuadas por pronomes e artigos no masculino. Portanto, Berutti aponta que o leitor gradativamente se dá conta que Stella é, na verdade, um homem biológico. A conclusão de sua leitura desta personagem dúbia pode ser lida na seguinte passagem:

Deprimido, paranóico, e tímido, Eduardo tem uma contraparte feminina que é seu oposto, pois Stella é alegre, corajosa e exuberante. Longe de ser uma dama, ela tem personalidade forte e, acima de tudo, ela ousa falar o que pensa. [...] Eu pergunto aqui, como classificar Eduardo/Stella? Um *gay*, um travesti ou, até mesmo, uma pessoa esquizofrênica? Eu prefiro qualificar Eduardo/Stella como um *transgender*. (BERUTTI, 2003, p. 150)

Feita a derradeira leitura da personagem, Berutti parte para a conceituação de *transgender* tal qual esta tese já o fez no capítulo anterior de modo que não a repetirei neste momento. Relevante, agora, é evidenciar que o artigo aqui discutido abre caminhos para que Eduardo possa ser visto não somente como um rapaz com traços efeminados ou exageros de personalidade, mas como exemplo de pessoa *transgender*, cuja expressão de gênero oscila entre o masculino e o feminino, de acordo com o ambiente, a situação em que se encontra ou as pessoas com quem se relaciona.

Dando continuidade ao seu artigo, Eliane Berutti faz a ponte entre a personagem literária Stella Manhattan e a personagem histórica Sylvia Rivera, usando como exemplo seus encontros com a ativista política *transgender* e como justificativa para a ligação das duas em um mesmo artigo a seguinte afirmação:

A abordagem do romance de Silviano Santiago abre espaço para a discussão de uma experiência transnacional em que a construção da

afetividade e o questionamento político se fazem presentes [...] (BERUTTI, 2003, p. 151)

Berutti reserva alguns parágrafos para uma breve biografia da vida de Rivera: nascida nos Estados Unidos em 1951, de descendência porto-riquenha e venezuelana, *drag queen* e moradora de rua desde os dez anos de idade, envolvida nas lutas feministas e anti-guerra, além de participante ativa da icônica revolta de Stonewall de 1969 (marco representativo do início da luta política pelos direitos dos gays e lésbicas). Rivera foi participante de vários grupos de luta pelos direitos desses excluídos além de ela própria ter fundado, juntamente com Marsha P. Johnson, a STAR (*Street Transvestite Action Revolutionaries*), associação dedicada ao auxílio de *drag queens* abandonadas à própria sorte nas ruas. Berutti também chama a atenção para o duplo fator excludente que permeou a vida de Rivera: sua identidade *transgender* e sua origem latina, o que, na concepção da sociedade norte-americana, fazia dela uma pessoa de cor.

Rumo à conclusão de seu ensaio, Berutti relata a ocasião em que conheceu Sylvia Rivera em Nova Iorque, quando teve a oportunidade de conversar com a ativista e assisti-la palestrando na NYU (a despeito da falência na conclusão de sua educação formal, dadas suas condições de excluída social, Berutti descreve Rivera como uma líder nata e oradora eloquente, que sabia como mesmerizar e mover uma plateia), além da derradeira despedida de Rivera em seu velório, em fevereiro de 2002. Em razão destas oportunidades, Berutti discorre acerca das perspectivas e opiniões de Sylvia Rivera sobre o movimento *gay*, lésbico e *transgender*, as divergências entre os dois primeiros e o último – “[...] o opressor e o oprimido muitas vezes trocam de lugar com muita rapidez” (BERUTTI, 2003, p. 154), diz Berutti sobre a opinião de Rivera – além de relatar brevemente os acontecimentos históricos da revolta de Stonewall. Ao final de suas considerações, a autora do artigo apresenta a metáfora que formulou sobre suas leituras e experiências de vida discutidas: “Sylvia Rivera é Stella Manhattan – a estrela de Manhattan ao guiar outros *transgenders* a adquirir visibilidade” (BERUTTI, 2003, p. 155), e compartilha com seus leitores o momento de epifania proporcionado pelas experiências compartilhadas com Sylvia Rivera em Nova Iorque: a relevância da humanização dos indivíduos *transgenders*, que hoje vão muito além de um objeto de pesquisa para ela.

Com vistas para a finalização deste subitem, reitero que as duas últimas subdivisões deste capítulo debruçaram-se sobre a visão crítica de cinco estudiosos sobre o romance *Stella Manhattan*, a fim de constituir a fortuna crítica do referido romance de Silviano Santiago nesta tese. No subitem a seguir, bem como foi feito no subitem 1.2.3 do capítulo anterior, sobre *Stone Butch Blues*, concentro meus esforços no desenvolvimento de minha própria visão deste romance.

2.3.3 Roberto Ramalho: o entrelugar dos transgressores de gênero

A exemplo do modelo adotado no capítulo anterior, centrado em *Stone Butch Blues*, dedico o último espaço deste terceiro capítulo à minha visão crítica sobre *Stella Manhattan*. A fundamentação teórica apresentada anteriormente, de autoria de Jamake Highwater, Michel Foucault, Homi K. Bhabha e Silviano Santiago, servirão como ponto de partida para a minha leitura do romance. Por fim, este subitem dedicará um espaço para uma breve análise estrutural da referida obra de Santiago, seguindo a metodologia empregada para o estudo do romance de Leslie Feinberg.

Para fins de esclarecimento, os conceitos de transgressão, tais quais desenvolvidos por Highwater e Foucault, permearão juntos o primeiro momento de minha análise, visto que, cada qual com seu enfoque e metodologia, conversam entre si e contribuem para o entendimento de indivíduos como Eduardo/Stella. Já o conceito de entrelugar, conforme discutido tanto por Bhabha como por Santiago, será apropriado e expandido para fins de compreensão do modo como a personagem principal de *Stella Manhattan* transgride as normas de gênero vigentes. Este último conceito, aplicado ainda mais especificamente ao comportamento da protagonista do romance, constituirá peça-chave para o desenvolvimento deste subitem.

Os modos pelos quais Eduardo/Stella (ou mesmo Vianna/Viúva Negra e Paco/Lacucaracha, apenas para não deixá-los de fora) transgride as leis de sexo/gênero são evidentes desde as primeiras páginas do romance e são facilmente localizáveis dentro do escopo teórico debatido em profundidade pelos dois primeiros teóricos supracitados. Os preceitos transgressivos apresentados por Highwater, por exemplo, podem ser demarcados no romance de Santiago a partir do momento inicial em que se compreende a deportação de Eduardo para os Estados Unidos

pelos próprios pais, quando ficam a par de seu comportamento sexual durante o carnaval de 1968. Tão logo descobrem a homossexualidade do filho, os pais de Eduardo o trancam no quarto, em seu apartamento em Copacabana, por dois longos meses: “*Vejo a intolerância, a punição pelo silêncio e pelo distanciamento. Querem me massacrar, pensava Eduardo*” (SANTIAGO, 1999, p. 25, *itálico no original*) Identifica-se, diante desta ocorrência, a construção quase que literal dos muros que separam os incluídos dos excluídos. Confinado por sessenta longos dias entre as quatro paredes do próprio quarto, encarcerado como um criminoso cuidado apenas pela empregada doméstica Bastiana (a única a se apiedar do rapaz), Eduardo experimenta logo de pronto os mecanismos sociais que demarcam e excluem os dissidentes das regras sociais de comportamento social. De dentro de sua cela privativa, Eduardo “se dava conta de que queriam se livrar dele como de um objeto cuja utilidade tinha sido perdida com o uso”. (SANTIAGO, 1999, p. 25) Sua epifania não estava incorreta e apenas ilustra uma situação comum em muitas famílias, ao descobrir a orientação sexual transgressora de seus filhos, e que remete tanto às noções científicas mencionadas por Highwater acerca da inutilidade do sexo *gay* (que não visa a procriação), como também às apresentadas por Foucault sobre a repressão a um tipo de sexo que não contribui para a produtividade, para a geração da mão de obra tão necessária ao sistema capitalista. Quando é forçadamente encerrado em seu quarto e, posteriormente, quando é mandado para outro país, Eduardo se insere definitivamente na produção discursiva binária que o classifica do lado menos valioso da balança heterossexual/homossexual (que fique registrado que, conscientemente, até este ponto falo apenas de orientação sexual).

Não obstante, a transgressão de Eduardo não opera somente em nível sexual, mas também de gênero. Notadamente, Eduardo “extrapola” os limites do binário homem/masculino x mulher/feminino e transita entre os dois extremos, invertendo os papéis socialmente determinados e aceitos. Logo na primeira frase do romance, é Stella quem abre a janela da sala do apartamento em Nova Iorque para o sol da manhã e sua postura, contrastando acentuadamente com o corpo de homem biológico de Eduardo, é tão indiscutivelmente transgressora que chama a atenção dos vizinhos da frente. Sua teatralidade feminina é visível de modo que a norte-americana que o observa comenta com o marido: “He’s nuts” (SANTIAGO, 1999, p. 12), consideração que o relega à esfera dos mentalmente insanos. Enquanto Stella se considera “a maior” e “divina”, a vizinha não é capaz de transcender o corpo de

homem que enxerga e o rotula de maluco. Vem à tona, neste momento, a problemática da construção subjetiva da linguagem, conforme discutida por Highwater, que classifica e rotula transgressores como Eduardo e os posiciona em patamares de diminuição e menor valia. Em uma relação estreita com a trama política militarismo *versus* comunismo presente no romance, à ofensiva contra os dissidentes de sexo e/ou gênero ainda se agrega o peso de terrorismo, conforme se nota na seguinte fala do Professor Aníbal, quando este é procurado por agentes do FBI a respeito da investigação do desaparecimento de Eduardo e seu suposto envolvimento com as forças subversivas dos comunistas, e um dos agentes cogita a hipótese de Eduardo apenas ser vítima de um equívoco:

[...] o senhor não conhece os terroristas brasileiros, se vê logo que o senhor não os conhece. São todos uns veados, com perdão da palavra, mas numa hora destas é bom pôr os pingos nos ii. **O rapaz é [gay], os terroristas são, logo inimigos é que não são. Se entendem entre eles.** São todos da mesma laia. (SANTIAGO, 1999, p. 254, grifo meu)

O silogismo levemente aplicado pelo professor Aníbal, que agrupa terroristas e homossexuais de modo categórico, exemplifica o mecanismo de atribuição de valores envolvido nas classificações binárias sociais, além do papel da linguagem de classificar e excluir categoricamente os dissidentes. Para o professor, não há possibilidade de salvação para pessoas “da laia” de Eduardo, não podem ser vistos sob uma ótica positiva.

Ainda sob o aspecto transgressor demonstrado por Eduardo e sua contraparte Stella, porém sob a ótica de Foucault em seu conceito de transgressão, percebe-se que a personagem principal do romance constitui um exemplo prolífico da tríade limite-contestação-transgressão. Stella está constantemente contestando as barreiras de gênero impostas como limite (o homem que não deve ultrapassar as barreiras do masculino e transitar para o lado feminino, ou vice-versa), conseqüentemente instaurando sua transgressão. Em *Stella Manhattan*, há um diálogo entre Marcelo e Eduardo onde o primeiro tenta se desincumbir da difícil tarefa de instruir o segundo sobre as ideologias de seu grupo comunista revolucionário com vistas para usá-lo como espião tanto no consulado, como com o Coronel Vianna. Ocorre, ao longo do diálogo regado a bebida alcoólica, tamanha profusão de exemplos de transição entre Eduardo e Stella que seria impossível transcrevê-la fielmente aqui sem transpor todas as dez páginas por onde a conversa

se estende. As resumidas passagens a seguir devem bastar para demonstrar tal mecanismo de fluidez de gênero de Eduardo:

“Assim não dá, você já está de porre”,
 “Estamos”, corrige Stella, [...]
 Eduardo puxa a mão de Marcello até o pescoço para que sinta o gogó que sobe e desce quando toma um gole,
 “Cruz credo, vade retro Satanás, tenho alergia a veado brasileiro, [...] diz Marcelo embarcando já nas bichices de Stella [...]
 “Vou buscar outro copo para você na cozinha”, se apruma Eduardo,]
 “Pode deixar, já estava na hora mesmo de parar”,
 “Quieta-menina-quieta”, fala ríspida Stella [...] Eduardo passa o copo para Marcelo [...]
 “Lá se foi a garrafa”,
 “Não seja por isso, tem outra guardada”,
 “Nada como trabalhar no consulado”,
 “Pois é, fica dando aí uma de guerrilheiro subdesenvolvido, dá é nisso”, solta uma gargalhada que incomoda até mesmo Eduardo, [...] (SANTIAGO, 1999, p. 180-181)

No decorrer da cena, a transposição entre os papéis Eduardo e Stella é tão frequente e constante que o leitor menos fundamentado pode se sentir desorientado. Ressalto ainda que a construção da cena é tão cuidadosa, que não é necessário descrever posturas à exaustão, nem detalhar trejeitos ou exagerar atitudes. Tanto Marcelo quanto o leitor são capazes de perceber, com as sutilezas narrativas, a entrada de Eduardo e a saída de Stella, bem como a entrada desta e a saída daquele, de modo cíclico, repetido. O próprio teor da fala, ou um gesto simples e contido, denota quem está no comando em cada um dos momentos.

Esta é apenas uma das passagens em que a dobradiça Eduardo/Stella representa de modo bastante claro a frequente contestação da personagem quanto às barreiras de gênero impostas, e sua insistente transgressão, que apenas convida os limites a se readequarem para imediatamente voltar a transpô-los. A protagonista é, por conseguinte, um exemplo dos preceitos de Michel Foucault no que diz respeito a transgressores de uma forma geral.

Considero oportuno tirar vantagem do tema da transição entre a personagem protagonista dobradiça, brevemente ilustrado pela passagem do romance reproduzida na página anterior, para desenvolver com maior propriedade e extensão a questão do lugar ocupado pelos transgressores de gênero de *Stella Manhattan* no espaço delimitado pelo binário de sexo e gênero socialmente determinado. Partindo do conceito de entrelugar tal qual discutido por Homi K. Bhabha e Silviano Santiago, tenciono apropriar-me das teorias dos referidos autores, aplicando-as a um viés exclusivamente condizente com as teorias de gênero discutidas nesta tese.

De modo sucinto, recapitulo que Bhabha situa sua visão do entrelugar em um contexto transnacional, dissertando acerca do sujeito pós-colonial diaspórico e sua descentralização oriunda de uma condição de mediação entre o local de origem e aquele de destino. O teórico concentra seus esforços na análise do indivíduo fragmentado, que ele considera pós-moderno, preocupado em adaptar-se à perspectiva do novo ao mesmo tempo em que é constantemente remetido à sua posição de origem. Trata-se de um conflito que não admite uma mera cópia daquilo que lhe é novidade, tampouco tolera um apego absoluto às raízes. Reside nesta condição a posição de entrelugar do sujeito transnacional, diaspórico: uma espécie de vida dupla e em ruptura, que sacrifica a unidade deste indivíduo, fazendo com que se torne dois. Para Bhabha, uma consequência de tal *status* é a ansiedade gerada por essa fluidez. Para efeito desta tese, destaco ainda a situação blasfêmica desse sujeito, que, em poucas palavras, nada mais representa do que a sua reinscrição dentro de novas possibilidades de atuação, de exercício de identidade. Ressalto, do contexto das teorias de Bhabha, as noções de vida dupla, de não ser Um, nem Outro, além das tensões que nascem dessa fluidez.

Silviano Santiago, por sua vez, situa seu entrelugar em um terreno estritamente teórico-literário, analisando o lugar da Arte do Novo Mundo em relação às influências do Velho Mundo, ou o Colonizador. Ele argumenta em defesa do respeito e reverência à Arte canônica, até mesmo em termos de inspiração para o escritor do Novo Mundo, porém advoga ainda mais veementemente em favor de um artista que, longe de apenas apropriar-se de suas fontes, seja capaz de subvertê-las e proporcionar algo novo. Para Santiago, a ênfase do crítico deve residir não nas semelhanças entre inspirador e inspirado, mas nas diferenças entre ambos. O valor da obra deve ser medido por seu grau de ousadia, e não apenas de sujeição. Este seria o entrelugar do discurso latino-americano: uma posição intermediária entre a cópia e a subversão da mesma.

Para proveito próprio, no que tange o desenvolvimento de minha hipótese, penso nos(as) *transgenders* como indivíduos que se situam no entrelugar do binário de gênero homem/masculino x mulher/feminino. Essas pessoas desfilam seus sujeitos fragmentados, que não se encaixam em nenhum dos dois lados do binário (além de muitas vezes fluírem entre os polos, como a protagonista de *Stella Manhattan*, por exemplo). Por conseguinte, eles se acomodam na posição de sujeitos dúbios e “blasfemos”, na concepção de Bhabha, simplesmente porque

desafiam os conceitos pré-determinados e nos apresentam a novas possibilidades de gênero, a um pluralismo identitário. Decerto que tal condição fragmentada, não una, gera desconforto em uma sociedade condicionada a respeitar cegamente as regras de gênero vigentes. Daí a situação abjeta desses indivíduos, que tanto fascinam como ojerizam os que estão em conformidade com o *mainstream*.

Em *Stella Manhattan*, há pelo menos três personagens que desafiam – blasfemam – as leis de gênero hegemônicas: Eduardo, Paco e Vianna. Stella, Lacucaracha e a Viúva Negra são, respectivamente, a personificação de suas feminilidades transgressoras. Em minha análise, concentrarei meus esforços na personagem protagonista, que dá título ao romance, ainda que as mesmas considerações sejam igualmente extensíveis às duas outras.

Desde a primeira página do romance, e ao longo de toda a narrativa, há uma enorme variedade de exemplos da identidade de gênero fragmentada de Eduardo da Costa e Silva. No terreno linguístico, há um sortimento de artigos e adjetivos que se intercalam, ora no masculino, ora no feminino, em referência cíclica e infundável à personagem que transita livremente entre as duas expressões. Obviamente, Eduardo é tratado no masculino, porém Stella é tratada no feminino tanto pelo próprio Eduardo como por outras personagens. O narrador, por sua vez, reserva pronomes, artigos e adjetivos masculinos para Eduardo, porém Stella recebe tratamento referente aos dois gêneros. A seguir, faço um apanhado sucinto de exemplos que dão conta dessas constatações. Primeiramente, o narrador refere-se a Stella no masculino, pondo em evidência seu corpo biológico de homem. Todos os grifos nos exemplos a seguir são meus:

Stella percebe, como não ia deixar de perceber? A velha vizinha de frente que **o** observa [...]
 Stella inspira o ar poluído da manhã e expira “sa-uuuuuu-de”. E vai sendo tomado**o** [...]
 A velha [...] sabe do que Stella é capaz, isso desde o dia em que cruzou com **ele** na rua [...]
 (SANTIAGO, 1999, p. 12-13)

Não obstante, há ocasiões em que o próprio narrador trata Stella no feminino. Vale lembrar que a segunda oração transcrita a seguir, mesmo fragmentada, é uma repetição deliberada de parte da epígrafe deste capítulo: “Stella amanheceu louca louca de alegria neste sábado”. (SANTIAGO, 1999, p. 14); “Por não ter deixado **ela** deitar na cama com John Lennon e Yoko, Stella ameaçara Eduardo [...]” (SANTIAGO, 1999, p. 21) e, finalmente; “Eduardo já ria das graças de Paco com o

risinho malicioso e cúmplice da sua futura amiga íntima Stella Manhattan”. (SANTIAGO, 1999, p. 34)

Quando o próprio Eduardo se refere à Stella, predomina o tratamento no feminino: “Não brinca, não brinca com Stella, velha megera, porque você não sabe do que **ela** é capaz [...]”. [Eduardo fala consigo mesmo enquanto observa a vizinha pela janela] (SANTIAGO, 1999, p. 13)

Por sua vez, quando outras personagens se referem à Stella, o tratamento é sempre no feminino: “Você está ficando louca, menina”. [Diz Marcelo] (SANTIAGO, 1999, p. 168) E, quando percebe que Stella já sabe que dormiu com Rickie, o narrador faz uma incursão nos pensamentos de Marcelo: “Aquela desatinada põe a mão na cintura, fecha a cara e me passa a maior esculhambação da paróquia”. (SANTIAGO, 1999, p. 239)

Os exemplos são intermináveis: *Stella Manhattan* provê uma fonte inesgotável da babel linguística, dando conta não apenas das questões de transnacionalidade que permeiam o romance (há falas em inglês, espanhol e, obviamente, português, em razão das personagens exiladas ou refugiadas nos Estados Unidos), mas também da fluidez de gênero da personagem principal e de personagens secundárias. Inicialmente, a alternância de pronomes ou artigos de gêneros conflitantes para se referir a uma mesma personagem pode até gerar desconforto. No entanto, uma vez situado no entrelugar que tal fragmentação representa, o leitor torna-se capaz de fluir entre as duas expressões de gênero dessas personagens com naturalidade crescente, extraindo disso, inclusive, a habilidade de perceber as sutilezas de personalidades características a cada contraparte. Ainda mais relevante é perceber que, quanto mais versado nesta habilidade o leitor se torna, mais Eduardo se distancia de Stella, pois, embora compartilhem o mesmo corpo de homem, as personagens detêm características acentuadamente opostas, conforme sugere a seguinte passagem: “[O narrador, sobre Eduardo] No início pedia desculpas a deus e a todo mundo por tudo: pelo que tinha feito, pelo que não tinha feito, pelo que tinha feito de errado e pelo que tinha feito de certo”. (SANTIAGO, 1999, p. 17) Outra descrição narrativa do caráter de Eduardo refere-se às atitudes do rapaz com relação aos pais e a forma como o expulsaram de casa:

[...] Eduardo nunca tinha escrito para os pais, também nem uma palavra sequer tinha recebido deles. No início, ficou sem jeito, não sabia o que escrever e como, e se escrevesse o que pensava nem era bom pensar, briga na certa, mal-agradecido, ingrato egoísta pra cá e dai por diante; [...] A

vontade de escrever passou, tchau dobrou a esquina, sumiu [...] (SANTIAGO, 1999, p. 42-43)

A personagem dá sinais de extremo comedimento, alguém que prefere guardar as mágoas para si mesmo, evitando, deste modo, ferir os sentimentos de terceiros. Eduardo desculpa-se por tudo, estando ele certo ou errado, e quase sempre é demonstrado em posição de recuo e medo. Stella, por outro lado, enxerga o mundo de forma diferente, sendo capaz de ponderar sensatamente a respeito das injustiças sofridas por Eduardo:

Stella quer lhe explicar [...] que um crime foi cometido contra ele [Eduardo], e que os fantasmas que hoje rondam a sua vida são os criminosos de ontem que, não contentes só com o crime, voltam para uma vez mais sentir o prazer de infligir a dor a um ser sensível e de carne e osso. (SANTIAGO, 1999, p. 27)

No parágrafo acima, Stella é mostrada como uma confidente, uma amiga que tenta despertar Eduardo do abismo depressivo e autoflagelante em que o rapaz se encontra. Ela nem sempre tem sucesso, pois Eduardo sofre: a opressão que sente “[...] acorda-o no meio da noite, fazendo o corpo tremer de frio imaginário, fazendo ainda lágrimas escorrerem pelos olhos, deixando enfim que a angústia baixe pelo seu corpo todo, angústia que fica mais densa que o ar [...]” (SANTIAGO, 1999, p. 28)

Em comparação direta com as quatro últimas citações, que dão conta da personalidade de Eduardo em especial, outros trechos anteriormente mencionados neste subitem completam o quadro que ressaltam as diferenças entre o rapaz e Stella. Enquanto Eduardo é retraído, choroso, angustiado e subserviente, Stella é louca, ameaçadora, corajosa e ousada. Ela intimida a vizinha, chantageia o próprio Eduardo, e assusta Marcelo. Já o rapaz pede desculpas, chora, treme e se esconde atrás de Stella para se soltar.

Por vezes, as diferenças entre Eduardo e Stella são tão acentuadas, que tal artifício viabiliza interações entre as duas expressões de gênero da personagem, como se fossem duas pessoas separadas por corpos diferentes. Nessas ocasiões, os dois literalmente dialogam. O primeiro exemplo desse intercâmbio se desenrola na manhã do sábado que abre o romance, quando Eduardo recebe um telefonema do coronel Vianna dizendo que precisa lhe falar com urgência e pessoalmente. Ao desligar o aparelho, Eduardo pondera, assustado:

“Comigo não”, Eduardo estremece e solta um grito no ar, tirando o corpo fora de toda confusão. “Deve ser coisa da Stella, só pode ser”, e resolve repreendê-la:

“Faz das suas, põe as manguinhas de fora de down até uptown, e quem paga o pato sou eu.”

“Calma, Edu, calma, re-lax”, responde-lhe com dureza Stella, “Não vai ficar aí pensando que chegou o fim do mundo. [...]” (SANTIAGO, 1999, p. 42)

Nesta cena, Eduardo teme pelo que o coronel pode querer lhe falar com tanta urgência e tanta reserva. Acredita, ao mesmo tempo em que não quer acreditar, que pode ser algo que ele próprio tenha feito, mas logo atribui a culpa à Stella (cujo comportamento mais desregrado e livre seria, supostamente, mais passível de gerar reprimendas). Ansioso e amedrontado, o rapaz ralha com Stella, que tenta acalmá-lo.

Em uma instância posterior, depois de receber a visita de Marcelo com a intenção de alertar-lhe sobre as implicações palpáveis de seu envolvimento com o coronel Vianna, e como ele próprio pode estar sendo interpretado como espião a serviço do militarismo em território norte-americano, Eduardo se assusta. Ele teme pela própria segurança, não acredita que seu relacionamento com o coronel possa lhe envolver em uma trama política perigosa que nem ele próprio acompanha de perto. Ele cogita telefonar para o Vianna, desiste, passa mal, vomita, dorme e, quando desperta, mais uma vez “contracena” com Stella:

Quando Eduardo acorda, Stella está irrequieta.

“Move, man, move” diz para si antes de dar um salto felino da cama.

Quer sair, dar uma volta, espairecer, tomar o ar fresco da noite que desce, que ninguém é de ferro. *Ô dia brabo!* pensa constatando, *uma espairecidazinha pra trazer o equilíbrio, que senão esta cabecinha linda linda da mamãe ex-plo-de.* Certamente irá em busca de Rickie, reencontrar Rickie e uma boa trepada pra aliviar a alma. [...]

Não telefonou. Acabou não telefonando. Ainda não telefonou. Será que telefona? Se não telefona hoje, telefona amanhã. Na dúvida, sim, na dúvida. [...]

“Não vai ficar esquentando cama, que quem esquentar cama os seus males não espanta.” Não é difícil imaginar onde pode estar o Rickie, a não ser quê. “Não seja cínica, Stella. A não ser que o quê? Que encontrou um mais rico, mais generoso e mais bonito. Michê é michê. Bofe é bofe. Bicha é bicha. Dê um lance mais alto. Façam o seu jogo, senhores. Com a hecatombe que tem pela frente, não é hora de ficar contando pennies”, diz enquanto volta à sala e fica sentado no sofá como jogador de futebol em concentração, assim pelo menos é que se convence a si que deve ficar quieto e em silêncio por pelo menos uns dez minutos, equilibrar a cuca, se não ela se funde. (SANTIAGO, 1999, p. 114-115, itálicos no original)

Enquanto Eduardo teme, Stella incita-o à ação. Ela quer sair, fazer sexo com o amante, aliviar a tensão do momento. A interação entre os dois é frenética: Stella pressiona, Eduardo se retrai. Ela tenta fazer com que o rapaz esqueça o problema imediato, enquanto a mente paranoica do moço insiste em retornar a ele. Ela sugere que Eduardo não meça esforços para alcançar o alívio sexual de que tanto

necessita, mesmo que precise pagar o rapaz, mas ele caminha até a sala do apartamento e se senta, apático, em uma espécie de torpor mental a fim de se recompor. A cena se desenrola de maneira tal que, em meio às alternâncias entre as falas das personagens e os pensamentos das mesmas, a unidade corporal que compartilham praticamente se rompe em duas, constituindo e delineando claramente a fluidez de gênero que lhes é tão característica. A exemplo do entrelugar do sujeito diaspórico de Bhabha, o de Eduardo e Stella representa a tensão oriunda da fragmentação de um corpo que se desdobra entre dois gêneros e transita entre eles, caracterizando a existência de identidades tão distintas quanto legítimas, que sentem, interagem, dialogam entre si e com o mundo que os rodeia.

Para consolidar a noção do ser híbrido que reside em Eduardo, lanço mão de duas últimas passagens do romance que demonstram como, a exemplo do próprio leitor, outras personagens também apreendem a ruptura de gênero do rapaz e as implicações inerentes a sua fluidez. Em um primeiro momento, Paco faz companhia ao amigo em um episódio posterior à visita do Vianna. O coronel havia armado a saída para o problema do apartamento alugado em nome de Eduardo, que fora invadido e vandalizado pelos revolucionários e agora era alvo de investigação policial. Cabisbaixo em razão do problema que envolve seu nome, Eduardo come, sem apetite, a comida que Paco lhe trouxera:

Eduardo come sob o olhar vigilante da Lacucaracha que sente falta da amiga Stella na conversa dos dois. *O homem de preto e mau* [Vianna] *matou Stella* pensa Paco tentando compreender a infelicidade do amigo [...] (SANTIAGO, 1999, p. 107, itálico no original)

Em sua mente, Paco consegue separar Eduardo de Stella, e delimita com propriedade as diferenças entre os dois. O cubano acredita que, caso não tivesse sido morta por Vianna e suas complicações, Stella seria capaz de levantar o ânimo de Eduardo, ajudando-o a superar as adversidades. Na sua ausência, tudo o que resta é o desanimado e amedrontado Eduardo, que sequer consegue se alimentar como precisa.

O último exemplo da clara cisão entre as duas personagens que compõem o trânsito da protagonista de um polo do binário de gênero a outro vem de uma conversa telefônica entre Eduardo e Marcelo. O primeiro liga para o amigo a fim de confrontá-lo sobre a identidade do homem que lhe telefonara para alertá-lo dos perigos de sua amizade com o Vianna. Marcelo tenta despistá-lo, pedindo-lhe que

esqueça o acontecido. Irritado, e finalmente extravasando sua raiva, Eduardo encerra a ligação abruptamente. Marcelo liga de volta:

“Stella está histérica hoje.”

“E é pra não estar?” (Pausa) “Desculpe, Marcelo, não fiz por mal, mas a sua amiga Stella está com os nervos à flor da pele. Perdoa ela, vai, perdoa.”

“Está histérica porque quer, porque é boba, porque é neurótica, já que ninguém quer fazer mal a ela. Muito antes pelo contrário.” (SANTIAGO, 1999, p. 116)

A passagem acima constituiu um último esforço para demonstrar o eu descentralizado, fragmentado em dois que, a meu ver, situa Eduardo da Costa e Silva no entrelugar do binário de gênero existente. Vale enfatizar que esta fragmentação se calça tanto na fluidez entre os polos do binário, como acontece com a protagonista de *Stella Manhattan*, como nos casos daqueles indivíduos que, ainda que fixos na linha imaginária entre os referidos polos, findam por não caracterizarem uma posição facilmente distinguível entre eles (como Jess Goldberg).

Com vistas para o encerramento deste capítulo, dedico este último espaço a uma análise da estrutura narrativa do romance de Silviano Santiago. Com este objetivo em mente, as noções de narrador e personagens dobradiças anteriormente discutidas por teóricos dessa obra, e previamente apresentados nesta tese, desempenham papel importante.

Stella Manhattan não segue uma narrativa linear, nem convencional. O enredo ocupa-se da história de Eduardo e as personagens que o cercam, a intrincada trama política da ditadura militar e os rebeldes comunistas exilados em solo norte-americano, além das sutilezas e complicações referentes à transgressão de orientação sexual e gênero de várias personagens. Além disso, o romance abre espaço para o olhar de um escritor às voltas com o próprio processo produtivo de seu romance, além das impressões de um leitor que o acompanha. Somados, os artifícios literários de Santiago compõem uma teia narrativa extremamente complexa e cuidadosamente elaborada, em meio a qual ações são deixadas em suspenso sob forma de ganchos para serem retomados páginas à frente, digressões no tempo são usadas para retratar o passado das personagens, três idiomas distintos intercalam-se para dar conta do aspecto transnacional dos exilados, traços de fluxo de consciência emergem e posteriormente são descartados, e formas de discurso direto e indireto fundem a fala do narrador com as falas das personagens. Estes mecanismos não são usados todos simultaneamente, mas de modo alternado,

exigindo do leitor um esforço intelectual maior e mais apurado para dar conta das vicissitudes do romance.

De modo geral, o romance é dividido em três partes, excetuando-se desta consideração a suspensão narrativa composta pela parte “Começo: o narrador”. Estas três partes são denominadas Primeira parte, Segunda parte e Terceira parte e cada uma delas é, por sua vez, composta por seções organizadas por números ordinais, como se fizessem as vezes de títulos de capítulos. Várias dessas subdivisões por números ordinais apresentam ainda, uma segunda ordem de subdivisões, encabeçadas por números cardinais.

Stella Manhattan está assim organizada: a Primeira parte, que abre com a história de Eduardo/Stella já em seu apartamento em Nova Iorque, apresenta os “capítulos” (na falta de uma palavra mais apropriada) Primeiro e Segundo. Cada um dos dois, por sua vez, é organizado por seções cujo único título é um número cardinal em sequência. Ao final do capítulo Segundo, a trama da protagonista é inteiramente suspensa para dar vez a “Começo: o narrador”. Aqui, escritor e um leitor que acompanha presencialmente a escrita de um romance intercalam suas impressões sobre o processo produtivo do artista. O diálogo é intercalado: em uma primeira instância, páginas inteiras são dedicadas apenas à voz do escritor, sem que haja interferência de seu interlocutor. Na sequência, novas páginas são dedicadas à fala do leitor que o observa de perto. Este padrão se repete algumas vezes. O discurso em terceira pessoa de *Stella Manhattan* sofre uma total ruptura: o texto agora está em primeira pessoa e, quando se refere ao seu interlocutor, o pronome “você” é usado.

Ao final da interação escritor/narrador, a história de Eduardo/Stella é retomada em terceira pessoa. O capítulo Terceiro é apresentado, com suas subdivisões em números cardinais. Na sequência, vem a Segunda parte, englobando os capítulos Quarto, Quinto, Sexto, Sétimo e Oitavo e, finalmente, a Terceira Parte (quando Eduardo está desaparecido), com os capítulos Nono, Décimo e Décimo primeiro.

A fim de brevemente exemplificar a multiplicidade de tipos de discurso presentes no romance, transcrevo os exemplos a seguir. Todos presentes em uma mesma página (o que comprova a espiral discursiva de que *Stella Manhattan* goza), pode-se constatar a presença do narrador que fala em terceira pessoa, do uso de discurso direto para dar voz às personagens, do discurso direto e indireto que

mescla narrador e voz da personagem, além da alternância entre três idiomas que compõem a pluralidade étnica da trama:

[Durante a faxina no apartamento] Só a lembrança do cheiro do amoníaco faz com que exclame: “Que fedor!” [...] e pensa que amoníaco só é perfume para Lacucaracha, freqüentador assíduo dos banheiros públicos do subway, “Where the action is, my boy”, dizia ele, recomendando a visita. (Descrição do narrador, discurso direto e uso do inglês para dar conta das conversas entre Eduardo e Paco]

[Sobre Eduardo e sua adaptação no emprego do consulado] Triste, medroso, complexado, a primeira vez que sentiu que seu corpo ainda existia foi no final do primeiro mês, quando foi cortar a juba numa barbearia de italianos na Oitava avenida, isso depois que a Maria da Graça chamou ele num canto pra lhe dizer que não ficava bem que um funcionário do consulado tivesse cabelo de hippie, *you know how the people, repair and then they do bad judgment*. [Meu itálico, para dar conta do discurso direto e indireto que mescla narrador e a voz de Maria da Graça]

Lacucaracha, chamado Paco, de batismo Francisco Ayala, era um cubano fugido da ilha no início da década, *well gusano y anticastrista*, que escolheu Nova Iorque em lugar de Miami. (SANTIAGO, 1999, p. 25, meu itálico, para acentuar, mais uma vez o discurso direto e indireto que dá voz a Paco na língua materna)

Toda a narrativa da vida de Eduardo é composta por exemplos como os transcritos acima, de modo que não pretendo coagular estas páginas com outros. Prossigo, portanto, para a parte “Começo: o narrador”: nesta instância, muitas vezes fazendo uso do fluxo de consciência, autor e leitor pensam questões referentes à arte, seu propósito e sua forma, comunismo e capitalismo, acúmulo de bens e usura, judaísmo e antissemitismo, e a decadência do mundo. Os trechos que destaco dão conta do discurso em primeira pessoa, do fluxo de consciência e da interlocução entre aquele que escreve e aquele que lê por meio do “eu/você”:

[O leitor filosofa acerca da estrutura de um romance] Você continua a rir de mim e eu pensando como são falsos os romances que só transmitem a continuidade da ação, mas nunca transmitem a descontinuidade da criação. (SANTIAGO, 1999, p. 86)

[O escritor pensa a motivação das guerras] [...] tenho medo de uma guerra atômica entre as duas grandes potências e, enquanto escrevo esses flashes que me vêm de Nova Iorque, penso que a decadência do mundo por incrível que pareça não é causa dos povos preguiçosos e tropicais, mas da correria pra frente que toma conta dos povos dos países frios e penso em toda a ironia que existe nessa tática da dissuasão da guerra nuclear pelo estoque, quando as duas potências querem nos fazer acreditar que todo o material bélico foi e continua a ser fabricado just for nothing, só pra meter medo no vizinho, alto lá! e então me ocorre que sempre deve haver um general escondido nas dobras de uma instituição meio perdido por detrás de uma escrivãzinha e da própria loucura, ou mesmo vestindo – por que não? – o uniforme de ministro da defesa, um general que, um dia, não contente com o desperdício econômico do enorme estoque de armas nucleares, tome a decisão de usar as bombas e foguetes e mísseis como se fossem fogos de artifício em noite de São João. (SANTIAGO, 1999, p. 91)

A variedade discursiva e estilística de *Stella Manhattan* é extensa, transcendendo qualquer intenção de priorizar uma narrativa linear e convencional. Com suas personagens fragmentadas, fluídas e que blasfemizam as convenções de gênero (para usar o termo apresentado por Homi K. Bhabha), e seu narrador que tanto narra como participa do romance, interrompendo seu fluxo e pensando questões externas à trama, Santiago compõe um romance tão moldável como os bichos de Lygia Clark e as bonecas de Hans Bellmer, que ele próprio diz homenagear. Nesta obra, o leitor desempenha mais do que o papel de observador passivo, sendo convidado a exercer um esforço intelectual mais apurado tanto na construção da compreensão das personagens como na discussão de questões que, aparentemente (e o uso deste advérbio é deliberado), nada têm a ver com o desenrolar da trama. Em outras palavras, Santiago apropria-se de técnicas vistas como alheias à literatura e pertencentes a outras formas de arte para tecer um romance maleável e aberto à interpretação do público, em diferentes níveis. O sumiço de Eduardo ao final da trama, sem a confirmação de sua morte ou sobrevivência, sem indícios de ter sido sequestrado por questões políticas ou se desapareceu por conta própria, é apenas um dos sinais (senão o mais simples de todos) dessa intenção de Santiago de fazer um trabalho aberto.

Por motivos como esses, remeto a construção de *Stella Manhattan* em parte a uma obra histórica, conforme advogou Honoré de Balzac, já que compõe, de modo artístico e cativante, um retrato das sociedades brasileira e norte-americana dos anos 1960 e seus conflitos políticos e ideológicos costurados pelo feroz embate entre militarismo e comunismo. A “História com emoção” (uma expressão utilizada pelo próprio Balzac) de Eduardo e Stella situa o leitor nos livros de história de uma maneira mais pessoal e humanizada, obtendo sucesso tanto no tratamento de um panorama histórico de uma geração, como no desenvolvimento de um enredo fictício que convence pela sua profundidade.

Por outro lado, não se pode deixar de situar a complexa construção narrativa do romance também nos preceitos de Gustave Flaubert, com seu apego apaixonado pela forma, pela técnica literária. Ainda que o romance de Santiago não transmita a impressão de ter sido um mero escravo do formalismo em sua concepção, relegando completamente ao segundo plano a verossimilhança e credibilidade da trama, além de sua aproximação do leitor, é inegável que o autor valorizou uma

construção cuidadosa para alcançar seus objetivos literários: homenagear, entreter, instruir, envolver e fazer pensar.

PLURALIDADE E FLUIDEZ DE GÊNERO

Em seu livro *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, publicado originalmente em 2003, Zygmunt Bauman reflete acerca do que ele chama de “verdade absoluta” e de suas implicações para o estabelecimento de uma “comunidade humana”. Por considerar sua argumentação deveras conveniente para a consolidação de minha própria defesa de um pluralismo de gênero (em face de um binarismo imposto), acredito na validade da transcrição de um trecho da referida obra, a fim de dar início a esta conclusão:

O fato de outros discordarem de nós (não prezarem o que prezamos, e prezarem justamente o contrário; acreditarem que o convívio humano possa beneficiar-se de regras diferentes daquelas que consideramos superiores; acima de tudo, duvidarem de que temos acesso a uma linha direta com a verdade absoluta, e também de que sabemos com certeza onde uma discussão deve terminar antes mesmo de ter começado), isso *não* é um obstáculo no caminho que conduz à comunidade humana. Mas a convicção de que nossas opiniões *são* toda a verdade, nada além da verdade e sobretudo a única verdade existente, assim como nossa crença de que as verdades dos outros, se diferentes da nossa, são “meras opiniões”, esse sim é um obstáculo. (BAUMAN, 2004, p. 178, *itálicos do autor*)

Antes de qualquer teorização que se disponha a desenvolver tais ideias de Bauman, vale ressaltar a minha crença de que o renomado sociólogo da pós-modernidade tenha utilizado o termo “verdade absoluta” de modo deliberadamente carregado de cinismo. Bauman demonstra confiança plena em uma discordância salutar, na construção de uma comunidade humana através de um caminho onde o embate de ideologias e a produção – e validade – de múltiplas verdades contribuem positivamente para o processo. Ele acentua, em especial, o aspecto pernicioso inerente à construção de uma verdade única que invalide verdades alheias, relegando-as à posição de simples opiniões diferentes.

No referido livro, Zygmunt Bauman não trata dos transgressores de gênero, assunto desta tese. Ele fala, basicamente, das relações interpessoais efêmeras que caracterizam o mundo pós-moderno, afetadas especialmente pela vida inconstante e acelerada proporcionada pela globalização e as tecnologias insurgentes. Não obstante, sua validação da desconstrução da verdade absoluta apresentada nas últimas páginas deste trabalho contribui seguramente para o pensamento de qualquer problemática onde regras e regulamentações permitem somente a consolidação de um único pressuposto. Por conseguinte, escolhi abrir esta conclusão com a citação de Bauman para fomentar minha defesa do pluralismo de

gênero conforme discutido nesta tese. Minha intenção é apontar, de maneira final e derradeira, a insuficiência do binário de gênero imposto e determinado, principalmente quando ele desvaloriza seus dissidentes, condenando-os à invalidez e a uma existência inferior e sub-humana.

Em retrocesso, as discussões teóricas apresentadas ao longo deste trabalho contribuem para demonstrar a limitação do binário de gênero homem/masculino x mulher/feminino e o processo excludente das múltiplas expressões de gênero existentes derivado da obediência irracional e mecanicista a este modelo. Da mesma forma, outros conceitos que não necessariamente se encontram exclusivamente atados à teoria de gênero (como abjeção e entrelugar), por mim apropriados e utilizados em favor de tal discussão, também cumprem seu papel em demonstrar as inúmeras possibilidades de fluidez inerentes ao posicionamento de cada indivíduo na escala de expressão que vai além dos polos do binário, ocupando todo o espaço entre eles.

No início do capítulo 1, apresentei pontos da teoria de gênero tais quais discutidos por Leslie Feinberg, Eliane Berutti, J. Jack Halberstam e Kate Bornstein, além da teoria de abjeção, desenvolvida pela filósofa Julia Kristeva, que pode ser aplicada à realidade de vida dos(as) *transgenders*.

De Leslie Feinberg, tirei proveito da teoria que difere sexo de gênero e posiciona os transgressores dessa relação sob a classificação de *transgenders*. Esta classificação é fundamental e básica para a compreensão e discussão das personagens literárias Jess Goldberg e Eduardo Silva. As pesquisas e contribuições teóricas da autora do romance *Stone Butch Blues* proporcionam o entendimento do pareamento sistemático e compulsório entre sexo biológico (menino e menina) e expressão de gênero (masculino e feminino), necessariamente nesta ordem, que dão origem ao binário de gênero intolerante a inversões, variações ou flutuações. Em outras palavras, a teorização de Feinberg não apenas nos possibilita compreender a distinção entre sexo (calcado na biologia, nos órgãos sexuais tanto internos como externos) e gênero (as manifestações culturais de masculinidade e feminilidade), como também pavimentam o caminho para o esclarecimento de indivíduos que destoam do binário. Feinberg utiliza como ponto de partida para a conceituação dos(as) *transgenders* a própria história de vida e o conflito gerado por seu corpo de mulher que ostenta uma masculinidade vista como ilegítima e transgressora.

É em meio a tal panorama conflituoso que Feinberg apresenta a sua definição de *transgenders*. Esta abarca quaisquer indivíduos cuja expressão de gênero desafie a fronteira predefinida que separa os homens, que devem obrigatoriamente ser masculinos, das mulheres, que precisam respeitar as regras de feminilidade. O não reconhecimento desta fronteira, dessa linha limítrofe distintiva, caracterizado pela transposição da mesma, seja pela inversão ou pela transição temporária ou constante entre os polos do binário, constitui o ser *transgender*. A partir da contribuição de Feinberg é possível perceber que a gama de possibilidades de expressões de gênero que não condizem com o binário é bastante variada, atestando uma pluralidade que é, a todo custo, repetidamente acossada e mantida na marginalidade por dogmas e preconceitos. A autora cita, por exemplo, os indivíduos que apresentam tanto um lado masculino quanto um feminino, aqueles cuja expressão de gênero dissonante chega a extremos de performatividade (como *drag queens* e *drag kings*), pessoas que se sentem mais confortáveis ao trajar roupas e acessórios socialmente atribuídos ao sexo oposto, bem como aquelas cujo gênero não é facilmente perceptível, indivíduos que efetuam mudanças físicas em seus corpos como forma de se adequar à maneira como melhor se sentem, dentre vários outros exemplos. Cada qual a seu modo, estas pessoas comprovam que o binário, tido como única verdade, ou verdade absoluta no que tange as relações entre sexo e gênero, não abarca a multiplicidade existente entre nós. Além disso, o aprofundamento dessas questões de dissidência nos conduz à compreensão de que não se trata de mera perversão ou cópia de padrões, simples desrespeito às normas ou subversão de valores, mas pura e simplesmente do exercício das possibilidades do ser humano.

As teorias de Eliane Berutti e J. Jack Halberstam foram utilizadas para compreender o conceito de *stone butch*, o que acrescenta mais um exemplo da diversidade presente nas expressões de gênero humanas. A masculinidade acentuada da *butch*, bem como a impenetrabilidade de sua variante *stone*, conferem à masculinidade da mulher mais uma nuance dentre as inúmeras possibilidades existentes. A *butch* é a lésbica que, além de comportar-se social e sexualmente de modo análogo aos homens, exterioriza seu gênero masculino através dos trejeitos, vestuário, acessórios, cortes de cabelo e, em vários casos, dos gostos por carros, motos ou atividades tidas como preferencialmente masculinas. A *stone butch*, por sua vez, é aquela cujo conflito entre sua masculinidade fortemente pronunciada e

seu corpo feminino (refiro-me a atributos físicos tais quais seios, curvas típicas e genitália, por exemplo) finda por levar esta variação de *butch* a uma espécie de clausura, uma condição que não lhe permite desvelar seu corpo ou receber prazer por intermédio do contato físico advindo de suas parceiras.

J. Jack Halberstam, por sua vez, acrescenta outro aspecto esclarecedor do comportamento da *stone butch*, algo complementar ou paralelo àquele que se refere ao conflito entre sua expressão de gênero masculina e o corpo de mulher: a questão da opressão social geralmente sofrida por essas pessoas, que inclui agressões verbais, físicas, abusos e segregação. Em tais situações, a referida *transgender* tende a endurecer em suas relações interpessoais, fechando-se ao contato físico e emocional, desenvolvendo por vezes um comportamento antissocial e taciturno, que se estende às suas relações afetivas e amorosas. Não obstante, vale ressaltar que nem todas as *butches* desenvolvem tal comportamento ocluso, impenetrável: a masculinidade na mulher pode tanto “sofrer” os efeitos dos conflitos entre gênero e corpo, ou fechar-se diante da opressão social, como simplesmente não se afetar por esses contrastes e percalços. Tal constatação corrobora ainda mais o argumento em favor da pluralidade de expressões de gênero existente, acrescentando mais diversidade ao já diverso espectro de combinações entre biologia e comportamento.

Ainda no capítulo 1, apresentei e discuti a desconstrução da estreita relação entre sexo e gênero tal qual estabelecida pela dramaturga e teórica de gênero Kate Bornstein. Em um capítulo de seu livro *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*, Bornstein se dedica a uma extensa e abrangente série de questionamentos que desestabilizam os pressupostos sobre o que é ser classificado como homem ou mulher, algo que, em nossa sociedade, condiciona o indivíduo a determinado comportamento de gênero.

Bornstein argumenta contra o determinismo biológico, que atribui masculinidade aos seres nascidos com pênis, e feminilidade àqueles nascidos com vaginas. Na contramão dessa fórmula simplista, a teórica afirma conhecer inúmeras mulheres que possuem um pênis, bem como homens que possuem uma vagina (ela se refere aos indivíduos *transgender*). Em seguida, Bornstein ataca mais um aspecto que contribui para o determinismo biológico, que são os genes humanos. Se compreendemos que, para ser considerado homem (e, por conseguinte, ter o direito à masculinidade compulsória concedido) deve-se comprovar a presença do cromossomo XY, enquanto que, para ser considerada mulher (e ter a feminilidade

atribuída como obrigação e direito) deve-se comprovar a presença do cromossomo XX, o que dizer das pessoas cujo conjunto de cromossomos não condiz com os dois supracitados? Haveria, portanto, mais de dois sexos e, por sua vez, mais de dois gêneros? Bornstein também critica o papel dos hormônios na definição de sexo e atribuição de gênero aos seres humanos, principalmente em um mundo moderno em que hormônios são comercializados nas farmácias. Outras questões relevantes contribuem para a desconstrução do binário sexo/gênero desenvolvida por Bornstein: se somente mulheres podem dar à luz e ter um ciclo menstrual, como classificar aquelas que são estéreis ou não menstruam? A própria menopausa seria um sinal de que a pessoa deixa de ser mulher? Por outro lado, o homem que não é capaz de fecundar um óvulo, ou que opta por uma vasectomia para não ter mais filhos, deixa de ser homem? Estas perguntas são propositalmente deixadas em suspenso ao longo do livro de Bornstein, em uma clara tentativa de suscitar dúvidas e provocar reflexão para questões que normalmente não nos fazem pensar mas que, mesmo assim, contribuem para a limitação de nossos conceitos e ideias do que significa ser um homem, uma mulher e como cada um deve se portar.

A contribuição de Kate Bornstein no capítulo que selecionei para esta tese está menos voltada para a discussão da pluralidade de gênero possível do que para a implosão das bases que calcam nossos mais profundos preconceitos e constroem as barreiras que solidificam o binário. Ainda assim, suas reflexões não deixam de contribuir para a legitimação de combinações entre sexo e gênero que não se limitam àquilo que nos é determinado ao nascer.

A última contribuição teórica apresentada no capítulo 1 é a de Julia Kristeva, com seu conceito de abjeção. Indivíduos *transgender* podem ser vistos como exemplos de seres abjetos, de acordo com a definição da referida filósofa, já que sua transgressão de gênero provoca uma desestabilização das regras e normas prescritas pela ideologia hegemônica, que prega que o único comportamento socialmente aceito em homens é o masculino (com todas as implicações inerentes à classe), enquanto que a conduta das mulheres deve se resumir à feminilidade. Quaisquer desvios desses padrões geram profundo incômodo na sociedade, abalando as estruturas do que se aceita como próprio da identidade humana, acarretando uma ruptura do que é tido como natural, e causando uma ambiguidade perturbadora. Tais sintomas tornam o ser abjeto uma espécie de expurgo social. Apesar disso, ao mesmo tempo em que provoca náuseas no corpo metafórico da

sociedade, a abjeção atrai sua atenção para si, em um exercício paradoxal constante de fascínio e repulsa.

Kristeva chama a atenção para o aspecto renegado da abjeção, em especial quando o indivíduo identifica traços e sinais do abjeto em si próprio. Assim como a personagem Jess Goldberg, pessoas que, seja por qual for o motivo, pressentem os sintomas da marginalidade em seu íntimo, quando empregam todos os seus esforços subconscientes para reprimi-los, tendem, ainda que inicialmente, a negar tais evidências e sinais. No entanto, a abjeção não se deixa sufocar por todo o sempre, e finda por ressurgir, assombrando o indivíduo constantemente, aterrorizando-o com sua ameaça.

Um ponto relevante sobre a abjeção, tal qual proposto e discutido pela própria Kristeva, é o de que ela, em sua posição ambígua que desrespeita limites e regras, constitui um entrelugar. A afirmação, transcrita e negritada na segunda citação extraída do capítulo “Approaching Abjection”, no subitem do capítulo 1 dedicado à Kristeva, viabiliza um elo com as teorias de Homi K. Bhabha e Silviano Santiago, apresentadas no terceiro capítulo desta tese e por mim apropriadas para a discussão dos(as) *transgenders*. As personagens literárias Jess Goldberg e Eduardo Silva, cada qual com suas especificidades dentro do guarda-chuva que o termo *transgender* abarca, situam-se (no caso da primeira) e transitam (no caso da segunda) no entrelugar do binário de gênero que impõe seus polos fixos e bem definidos. Esta posição intermediária evidente, comprovadamente abjeta por sua transgressão e desafio ao sistema das relações entre sexo e gênero, é mais um elemento que aponta para a pluralidade de gênero que extrapola os limites e exclusividade do homem/masculino x mulher/feminino. O pluralismo em questão torna-se ainda mais inegável quando se compreende que há várias maneiras de subverter o binário: homens femininos e mulheres masculinas, como a protagonista de *Stone Butch Blues*, bem como os transexuais, em geral invertem-no de modo permanente; *cross-dressers*, *drag queens* ou *drag kings* tanto podem invertê-lo de modo permanente como esporádico ou ocasional; outros transitam constantemente entre os polos, negando-se à conformidade e à fixidez, como a personagem Eduardo de *Stella Manhattan* bem exemplifica; andróginos, por sua vez, não se encaixam com facilidade em nenhum dos dois lados do binário. Os casos são múltiplos.

A posição abjeta e de entrelugar ocupada pelos(as) *transgenders* também os situa atrás dos muros da alteridade, conforme proposto por Jamake Highwater. Através do próprio mecanismo de abjeção, alimentado por categorizações que pretensamente obedecem a leis naturais ou à biologia do ser humano, os(as) *transgenders*, como Jess e Eduardo, são, muitas vezes, encarcerados em arranjos subalternos e segregados. Vem à mente a questão dos guetos, tais quais os bares clandestinos frequentados por Jess, bem como a falta de oportunidades de trabalho, inserção social, ou ainda o exílio, conforme enfrentado por Eduardo. Os muros citados por Highwater, que delimitam a condição de Outros de pessoas como os(as) *transgenders*, requerem vigilância constante e esforço hercúleo (além de violento) para manter os transgressores confinados dentro de seus limites, na intenção de minimizar os danos que, acredita-se, eles podem causar à sociedade que obedece suas leis e regras. A este movimento de exclusão, de transformação do Outro em ser estrangeiro, Highwater chama de alienação. Contudo, o autor ressalta a importância de não se permitir que esta alienação afaste o excluído de si mesmo. Para ele, é vital apropriar-se deste mecanismo separatista a fim de empreender uma viagem de autoanálise que promoverá a descoberta e afirmação de si mesmo.

Por fim, Michel Foucault e seu conceito de transgressão são cruciais para a viabilização do exercício do pluralismo de gênero, já que o mesmo é condenado em favor do binário. Através da tríade limite-contestação-transgressão, Michel Foucault estabelece as relações entre os três conceitos que fazem com que a existência de cada um deles seja crucial para a manutenção dos outros. Por conseguinte, isto faz com que os três se tornem indispensáveis. Por si só, a presença de limites abre possibilidades para o ilimitado, o que gera contestação das barreiras fronteiriças e a consequente ânsia pela transgressão das mesmas. De modo positivo, as linhas divisórias, desafiadas e transpostas, veem-se forçadas a exercer um movimento de readequação, expandindo sua área de atuação e reposicionando-se, de maneira a redefinir as esferas transgressoras e abrir espaço para novas contestações. O movimento é cíclico e contínuo, e promove o aspecto de indispensabilidade aos constituintes da referida tríade. Analisando tal raciocínio à luz das leis e regras que regem o binarismo de gênero, é possível concluir que as próprias barreiras que demarcam as áreas de atuação do masculino e do feminino abrem espaço para uma gama de possibilidades além de seus limites e, por consequência, provocam a contestação de sua validade universal e única além da transgressão dessas leis. Se

o limitado aponta para o ilimitado além de si, os papéis de gênero socialmente determinados abrem para o pluralismo tão fortemente combatido, pluralismo este posto em prática pelos(as) *transgenders*.

Ao final da recapitulação de toda esta conceituação teórica, e a despeito das diferenças teórico-literárias apontadas ao longo desta tese, que distinguem os romances *Stone Butch Blues* e *Stella Manhattan*, concluo que as duas obras apresentam protagonistas que, cada qual a seu modo, comprovam a insuficiência do binário de gênero para abarcar e, principalmente, abrir espaço para a pluralidade existente.

Primeiramente, Jess, personagem principal do romance norte-americano, inverte as posições do binário, no sentido em que ostenta uma masculinidade totalitariamente associada de modo exclusivo aos homens. Jess, no entanto, clama esta masculinidade para si própria, refutando a ideia de que é mera cópia do ser biológico homem, o que fica especialmente claro quando a personagem falha em fazer a transição completa do corpo de mulher para um de homem. Sendo assim, ela ocupa uma posição de entrelugar que mescla elementos polares do binário (em seu caso, mulher masculina), situando a nova combinação para além das linhas limítrofes socialmente impostas e aceitas.

Por sua vez, a personagem Eduardo, protagonista do romance brasileiro, evidentemente transita de um lado a outro do binário, fazendo deste movimento um exercício constante: ora é Eduardo, ora é Stella. Sua posição desafia a imposta fixidez e imutabilidade do sistema binário, que não tolera alternâncias (obviamente, salvo raríssimas exceções, como festas pagãs e alívio cômico, por exemplo). Reside na fluidez de Eduardo a maior diferença entre ele e a personagem Jess, que estabelece a masculinidade como sua expressão de gênero única. Enquanto o primeiro funciona tanto no masculino como no feminino, dependendo de suas necessidades e as circunstâncias que o cercam, a segunda apenas consegue funcionar quando exerce a masculinidade.

Casos como os de Jess e Eduardo não são meramente fictícios e se repetem em várias sociedades, com suas culturas distintas e em épocas diferentes. Além desses casos específicos, há uma gama de expressões e identidades de gênero que extrapolam o binário reducionista: homens que se vestem como mulheres, e mulheres, como homens, pois assim se sentem confortáveis e se recusam a obedecer a regras de apresentação social que determinam que peças de roupas ou

cores de tecido cada sexo deve e pode usar. Mulheres de físico trabalhado com exercícios de musculação disciplinados, seja para fins profissionais (competições de fisiculturismo) ou por simples gosto pessoal, e homens com feições finas e traços delicados cujas vidas não dependem de esculpi-los em uma academia a fim de pertencer a determinado grupo. Mulheres que, por alguma divergência na balança hormonal que a medicina atesta como natural, desenvolvem barba e pelos pelo corpo, e homens que, pelos mesmos motivos, possuem os corpos lisos. Pessoas cujos traços físicos, timbre de voz ou maneirismos não são suficientes para que terceiros consigam determinar seu sexo de nascença e, por sua vez, não delimitem com clareza sua expressão de gênero. A lista é grande e independe da orientação sexual dessas pessoas. Cada um desses casos pode acontecer com indivíduos heterossexuais, homossexuais, bissexuais, ou até mesmo assexuados. Enfim, a natureza humana tão diversificada permite que uns sejam carnívoros, enquanto outros, vegetarianos; que uns gostem do verde, enquanto outros, do azul (e há ainda aqueles que preferem o vermelho ou o lilás); que alguns gostem de esportes, enquanto outros, de jogos de raciocínio e lógica (ou um bom livro); que uns sejam masculinos, enquanto outros, femininos (quijá ambos ou, por que não, nenhum dos dois), independente dos seus órgãos genitais, pois o gênero de um indivíduo não deve estar atrelado a sua biologia, fazendo desta um cárcere para a vida.

A produção da verdade não deve ser unilateral e totalitária. Ela surge do conflito, do debate, do embate. Regresso, portanto, a Zygmunt Bauman para encerrar este trabalho em favor da pluralidade de gênero em detrimento do binário vigente:

A verdade é um conceito eminentemente agonístico. Nasce do confronto entre crenças que resistem à conciliação e entre seus portadores relutantes em chegar a um acordo. Sem esse confronto, a ideia de “verdade” dificilmente teria ocorrido, para começo de conversa. (BAUMAN, 2004, p. 179-180)

Que este trabalho contribua para a formação do debate, para a suscitação de questões que, muitas vezes, são violentamente silenciadas em nome de uma única verdade. Que, no futuro, o pluralismo possa vir a se estabelecer e consolidar como o viés produtor das múltiplas verdades de sexo/gênero e legitimar a existência daqueles que sofrem opressão, reclusão e violência por diferirem da ditadura do binarismo que ainda rege nossas vidas e opiniões.

REFERÊNCIAS

APULEIUS, Lucius. *O asno de ouro*. Lisboa: Europa-América, 1990.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.

_____. História, sociedade e romance. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (Org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminiais para os estudos literários (1688-1922)*. Santa Catarina: Argos, 2011. p. 389-392.

BARBOSA, Josane Fátima. Entre dobradiças e dobraduras: a construção da personagem em *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, e *Brazil*, de John Updike. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 9, p. 143-151, dez. 2005. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2004-pdfs/16-Josane-Fatima-Barbosa.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2014

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BERUTTI, Eliane. Transgenders: construções afetivas, políticas da alteridade. *Gragoatá*, Niterói, n. 14, p. 147-158, 1. sem. 2003.

_____. Identidade e gênero em *Stone Butch Blues*. In: _____. (Org.). *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2012. v. 10, p. 23-36.

BHABHA, Homi. K. Como o novo entra no mundo – O espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 292-235.

BORNSTEIN, Kate. *Gender Outlaw: on men, women and the rest of us*. New York: Routledge, 1994.

CHAMBERLAIN, Bobby. J. Telas, janelas & vitrines: o espetáculo e o voyeurismo em *Stella Manhattan*. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, p. 1-8, 1998. Disponível em: <[www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(1998\)11-Telas.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(1998)11-Telas.pdf)>. Acesso em: 12 maio 2014.

CONRAD, Joseph. *Heart of darkness and selected short fiction*. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

EL LAZARILLO de Tormes. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

EUGENIDES, Jeffrey. *Middlesex*. New York: Picador, 2003.

FEINBERG, Leslie. *Transgender warriors: making history from Joan of Arc to Dennis Rodman*. Boston: Beacon Press, 1997.

_____. *Trans liberation: beyond pink or blue*. Boston: Beacon Press, 1998.

- FEINBERG, Leslie. *Stone butch blues*. Los Angeles: Alyson Books, 2003.
- _____. *Drag king dreams*. New York: Carroll & Graf Publishers, 2006.
- FILHO, Plínio M. (Ed.). *A demanda do Santo Graal*. Tradução de Heitor Megale. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.
- _____. Un coeur simple. In: _____. *Trois contes*. La légende de saint Julien l'Hospitalier, Hérodias. Introduction, notes et relevé de variantes par Édouard Maynial. Paris: Garnier Frères, 1963. p. 1-73.
- _____. O fanatismo da arte. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (Org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Santa Catarina: Argos, 2011. p. 396-410.
- FONTENLA, Janine de Oliveira. Jess Goldberg – The Process of Becoming. In: _____. *Transgenders or transsexuals? Identities, sexualities and genders in The well of loneliness and Stone butch blues*. 2009. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: MOTTA, Manuel Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema/Michel Foucault*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 28-47. (Ditos & escritos III).
- _____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- GALVÃO, Carlos Tadeu de Andrade. As complexidades do mundo contemporâneo. In: _____. *Narrativas de campos e espaços: faces multiculturalistas nas ficções de Silvano Santiago*. 2006. 153 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- GARBER, Marjorie. *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. New York: Routledge, 1992.
- GREEN, Jamison. Introduction to transgender issues. In: CURRAH, Paisley; MINTER, Shannon. *Transgender equality: a handbook for activists and policymakers*. San Francisco: National Center for Lesbian Rights, 2000. p. 1-12.
- HALBERSTAM, Judith. Lesbian Masculinity: Even Stone Butches Get the Blues. In: _____. *Female masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998. p. 111-139.
- _____. Jack J. *Gaga feminism: sex, gender and the end of normal*. Boston: Beacon Press, 2012.
- HALL, Radclyffe. *The well of loneliness*. New York: Anchor Books, 1990.

HIGHWATER, Jamake. *The mythology of transgression: homosexuality as metaphor*. New York: Oxford University Press, 1997.

HUET, Pierre-Daniel. Sobre a origem dos romances. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014. p. 580-583. Tradução de Roberto Acízelo de Souza.

JAMES, Henry. A arte da ficção. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Santa Catarina: Argos, 2011. p. 450-464.

KRISTEVA, Julia. Approaching abjection. In: _____. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. p. 1-17.

LEMOS, Ângela. *Meninas da Socila*. Disponível em: <http://angelalemos.multiply.com/journal/item/131/Meninas_da_Socila?&show_interstitial=1&u=%2Fjournal%2Fitem>. Acesso em: 9 jan. 2012.

LIMA, Carlos Henrique Lucas. Feminismos, estudos literários e epistemologia *queer* – imbricamentos. In: THÜRLER, Djalma. (Org.). *Estudos e políticas do CUS – Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade*. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 263-286.

MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadis de Gaula*. Barcelona: Plaza & Janés Esp., 1998.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução de Sandra Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PROSSER, Jay. No Place Like Home: Transgender and trans-genre in Leslie Feinberg's Stone butch blues. In: _____. *Second skins*. New York: Columbia University Press, 1998. p. 171-205.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. New York: Bantam Books, 1981.

SILVA, Carla Alves da. Jess: from isolation towards a queer community. In: _____. *Are you a boy or a girl? The awareness of a transgender identity*. 2006. 114 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Anotações de palestra concedida na disciplina Teoria do romance, ministrada no Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 24 maio 2012.

_____. *Notas sobre o romance*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012. Material de aula, da disciplina Teoria do romance,

ministrada no Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras em 24 maio 2012.

STOKER, Bram. *Dracula*. New York: Dover Publications, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*, v. 2, n. 5, p. 82-89, 1986.

UPDIKE, John. *Brazil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WARKENTIN, Elyssa. *Building our own Homes: Frustrated Stereotyping in Leslie Feinberg's Stone Butch Blues*. *American @*, v. 2. n. 1, p. 164-183, 2004.
Disponível em: <<http://www.uhu.es/hum676/revista/warkentin.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2011.