

## **Entre plumas e paetês: fronteiras e limites de gênero em *Sirena Selena vestida de pena***

Anselmo Peres Alós<sup>1</sup>

**Resumo:** neste trabalho, é proposta uma análise do romance porto-riquenho *Sirena Selena vestida de pena* (2000), escrito por Mayra Santos-Fèbres. Essa narrativa literária é aqui tomada como uma alegoria política da subversão das fronteiras e limites das identidades calcadas sobre o dualismo restritivo masculino/feminino na América Latina.

**Palavras Chave:** *gênero; performatividade; corpo, fronteiras identitárias; romance latino-americano.*

### **Reflexões Preliminares**

*Por “político” entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica [...] qualquer teoria relacionada com a significação, valor, linguagem, sentimento e experiência humanos, inevitavelmente envolverá crenças mais amplas e profundas sobre a natureza do ser e da sociedade humanos, problemas de poder e sexualidade, interpretações da história passada, versões do presente e esperanças para o futuro*

(EAGLETON, 1983, p. 209-10).

A literatura comparada, como campo epistemológico de produção de conhecimento sobre o fenômeno literário, inicia sua história ainda no século XIX, quando começa a explorar as relações entre diferentes literaturas nacionais, assim como a migração de diferentes elementos de um sistema literário para outro. Ampliando seu espectro de atuação, a literatura comparada começa a estabelecer diálogos com outras áreas do conhecimento, tais como a história, a psicologia e a antropologia, e mesmo com outras materialidades artísticas, tais como a pintura, a música e o cinema, legitimando seu objeto de estudo dentro de um campo epistemológico transdisciplinar. A partir do momento em que a noção de *intertextualidade* (desenvolvida por Julia Kristeva na década de 60 do século XX) é absorvida pelo comparatismo, a disciplina estende seus domínios não apenas às relações interliterárias, mas também aos procedimentos textuais em geral, entendendo-se aqui “texto” de maneira ampla, dilatando-se a noção de modo a abarcar diversos complexos semióticos. A História, até

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. Professor de Teoria Literária, Cultura Brasileira e Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras Vernáculas da UFSM. Coordenador do Projeto de Pesquisa *Ressonâncias e dissonâncias no romance lusófono contemporâneo: o imaginário pós-colonial e a (des)construção da identidade nacional*, também na UFSM.

então vista como disciplina auxiliar na tarefa de contextualização do texto, passa a ser vista como um texto em confronto com a escritura poética.

Por ocasião da inclusão de outras modalidades de representações culturais dentro da disciplina, antes limitada a uma concepção beletrista, cai por terra o conjunto de princípios nos quais a literatura comparada se assentara para definir seu objeto: o texto literário e suas relações, fossem elas com outros textos literários, fossem elas com outras materialidades discursivas. Tais princípios, derivados de um paradigma formalista/estruturalista, são os seguintes: a) a imanência do texto literário, pensado como um “desvio” da língua, que tem objetivo a comunicação; b) a separação entre sistema social e sistema literário, propiciada por um tipo de análise que privilegia a produção e não a circulação do capital simbólico em uma sociedade (texto visto como unidade autônoma); e c) a supressão das particularidades da enunciação, assim como das contingências histórico-sociais refletidas na produção do texto, postuladas a partir do primado da “generalidade do inconsciente como estrutura lógica” (SCHMIDT, 1998, p. 88).

Assinalando a emergência dos estudos culturais, encontra-se uma preocupação com o estatuto das diferentes manifestações culturais, preocupação esta que nasce do embate explícito entre a unidade ideal e utópica desejada para uma cultura nacional, de um lado, e a existência material de divisões identitárias dentro de uma sociedade, por outro. No lugar da mera oposição entre classes dentro do modo de produção capitalista, emergem também outros embates que tornam complexo o jogo das relações entre múltiplas veredas de pertencimento, tais como o gênero, a raça, a etnia, a orientação sexual e o sentimento de pertencimento nacional. Se a literatura comparada em seus primórdios definia seu objeto esteticamente, os estudos culturais o definem não apenas estética, mas *também* politicamente, vendo seu lugar epistemológico como um espaço ao mesmo tempo de conflito e negociação, intervenção e contestação, desenhando assim um *locus* no qual aceitação e resistência coexistem simultaneamente, em perpétuo embate ideológico.

Se, em um primeiro momento, a América Latina foi acusada de “importação teórica”, aplicando à produção literária local modelos metropolitanos de crítica, análise e interpretação do fenômeno literário-cultural, hoje a literatura comparada (em sua interface com os estudos culturais) nos países do mundo pós-colonial toma outros

rumos. Tal como afirma Eduardo Coutinho, para se pensar a crítica, a teoria e o objeto da literatura comparada hoje é necessário partir “de um questionamento de toda a noção rígida e essencialista de ‘identidade’ – a noção ontológica a que Derrida opôs o conceito de ‘différance’ – entendendo-a como algo móvel, plural, e em constante processo de reconfiguração” (COUTINHO, 2001, p. 7).

No lugar desta identidade una e centrada que está sendo criticada por Coutinho, uma nova noção se instaura: a de subjetividade enquanto *posicionalidade*; não uma identidade fixa, mas uma identidade entendida como em luta e em conflito para ocupar determinadas posições sociais (ALÓS, 2009, p. 233). Nesse processo, não se pode negligenciar a importância da linguagem e de uma série de determinações inconscientes na configuração do sujeito, visto que toda a construção da subjetividade está mediada por processos da ordem do inconsciente. O sujeito não é uno, mas múltiplo, cingido por diferentes pertencimentos, tais como os de raça, classe, nacionalidade, gênero e sexualidade. Torna-se necessário repensar o estatuto do *eu* fora dos domínios do mesmo, compreender o sujeito como a construção de interesse(s) e, finalmente, aceitar que o *eu* que fala é desde sempre um *outromarcado* pela alteridade, isso é, pela impossibilidade da completude: “identityisstructuredlike a language: wecanonlyrecognizetheso-called plenitude of a particular identityinsofar as it differentiatesitselffrom (andtherebynecessarilycontains a trace of) theostensiblenonplenitudeofdifference”<sup>2</sup> (NEALON, 1998, p. 4).

Sendo aqui o objeto de análise constituído por uma obra literária (a saber, o romance da porto-riquenha Mayra Santos-Fébrés, intitulado *Sirena Selena vestida de pena*, publicado em 2000), é importante que se perceba tal obra não unicamente em seu caráter de elaboração estética de um discurso, mas antes, e principalmente, como artefato cultural, como um conjunto de representações simbólicas que veiculam valores sociais. O próprio conceito de *cultura*, tal como vem sendo permanentemente reelaborado dentro dos estudos culturais, tem um caráter fortemente narrativo. Todo artefato cultural possui, em certo sentido, ao menos um *aspecto* narrativo, na medida em que mobiliza, a partir de estratégias discursivas não necessariamente vinculadas à palavra escrita, certa visão de um determinado segmento ou recorte da realidade

---

<sup>2</sup> “A identidade é estruturada como uma linguagem: nós podemos apenas reconhecer a dita plenitude de uma identidade em particular na medida em que ela se diferencia da (e assim necessariamente contém um traço da) ostensiva não plenitude da diferença” (tradução minha).

(ALÓS, 2010a; 2010b). O texto narrativo (particularmente o romance) configura-se então como o lugar privilegiado para construção e emersão de valores trans-individuais, na medida em que elabora retoricamente a projeção de sentimentos, estruturas e atitudes discursivas, elementos fundamentais para a consolidação de identidades culturais. De acordo com Michel Peterson:

[...] a exemplo do cambista, do banqueiro ou do artista, o romancista cria valores, modificando, relativizando, ou destruindo (sistemas de) valores já existentes. Consequentemente, a questão é saber qual é a especificidade desta criação, e qual o lucro produzido (PETERSON, 1995, p. 51).

Não se deve, pois, pensar a literatura unicamente como *BellesLettres*, como instância puramente estética, mas sim como uma tecnologia cultural inserida no seio da vida social. Tal como outras manifestações culturais, a literatura nunca está desvinculada do momento histórico no qual foi produzida:

Compreender a literatura significa, pois, compreender a totalidade do processo social de que ela faz parte. [...] As obras literárias não são fruto de uma inspiração misteriosa nem são explicáveis simplesmente em função da psicologia dos seus autores. São formas de percepção, maneiras determinadas de ver o mundo, e como tais têm relações com a forma dominante de ver o mundo que é a “mentalidade social” ou ideologia de uma época. Essa ideologia é, por sua vez, produto das relações sociais concretas que os homens estabelecem entre si num tempo e lugar determinados; é o modo como essas relações de classe são sentidas, legitimadas e perpetuadas (EAGLETON, 1978, p. 118).

As especificidades das categorias narratológicas são fundamentais para compreender quais os pontos comuns e quais os pontos de diferenciação entre as narrativas romanescas em questão. Em *Narratology*, Mieke Bal faz uma síntese do pensamento narratológico já produzido, organizando de forma coerente e sistemática as propostas feitas por A. Greimas, G. Genette, P. Hamon, L. Doležel e W. Booth, entre outros. Além disso, Bal avança teoricamente, formulando, a partir de algumas reflexões de Genette e Doležel, a noção de *focalização*. Possuindo um estatuto diferente daquele do narrador, a *focalização* cumpre a função da *perspectiva narrativa* em algumas outras propostas de narratologistas, mas sem os inconvenientes desta última noção. A partir da noção de focalização torna-se possível identificar *quem* conta *o quê*, ou seja, é possibilitado averiguar de que modo está construída a subjetividade (entendida aqui

como uma maneira<sup>3</sup> de ver e de experienciar o mundo e a existência) subjacente ao texto narrativo. Em outras palavras, a focalização pode ser descrita como a relação resultante entre *quem percebe* e *o que é percebido* na narrativa.

O *locus* enunciativo de um romance não se caracteriza apenas como “instância narrativa”; é também o lugar no qual o autor se projeta no texto como subjetividade significativa, ou ainda, como um princípio articulador de valores. O sujeito da enunciação configura-se como a função textual articuladora de um *ideologema*, tal como o define Julia Kristeva:

O recorte de uma dada organização textual (de uma prática semiótica) com os enunciados (sequências) que assimila no seu espaço ou a que reenvia no espaço dos textos (práticas semióticas) exteriores será chamado *ideologema*. O ideologema é essa função intertextual que se pode ler “materializada” nos diferentes níveis da estrutura de cada texto, e que se estende ao longo de seu trajeto dando-lhe as suas coordenadas históricas e sociais. [...] O ideologema de um texto é o lugar próprio no qual a racionalidade conhecedora dá conta da transformação *dos enunciados* (a que o texto é irredutível) num todo (o texto), do mesmo modo que as inserções dessa totalidade no texto histórico e social (KRISTEVA, 1978, p. 38).

A voz da margem, dos sujeitos históricos configurados através da colonização do desejo pela ideologia e pelos códigos culturais hegemônicos, tanto em termos de *enunciação* quanto em termos de *enunciado*, silenciada e tornada ininteligível pelo que Judith Butler chamou de *matriz heterossexual* (BUTLER, 1999) mostra então outra visão da realidade, na qual o desejo não é tido como consequência determinada e naturalizada das categorias de sexo e de gênero hegemonicamente estabelecidas.

### **Da teoria à análise cultural: uma leitura de *Sirena Selena vestida de Pena***

*El más grande, la más chiquita. Uno hombre, el otro mujer, aunque puede ser el más chico, que no necesariamente sea un hombre el más fuerte ni el más grande que el otro, sino el que dirige, el que decide, el que manda. Hay muchas maneras de mandar, muchas formas de ser hombre o ser mujer, una decide. A veces se puede ser ambas sin tener que dejar de ser lo uno no lo otro. Dinero, el carrozo, los chavos para irse lejos, para entrar en las barras más bonitas, más llenas de luces. Eso le toca al hombre. Y si se baila y otro dirige entonces se es la mujer. Y si ella decide adónde va, entonces es el hombre, pero si se queda entre los brazos de Migueles, que dirige, es una mujer. ¿Y si fue ella quien lo convence a bailar, quien lo atrae con su cara valiente y sus trampas?*

---

<sup>3</sup> Faz-se pertinente ressaltar que tal “maneira” não indica um modo nem totalmente individual nem indeterminadamente coletivo, mas um *entre-lugara* meio caminho da individualidade e da coletividade, cingido por certas contingências.

*Entonces, ¿quién es el hombre, la mujer?*

(SANTOS-FÈBRES, 2000, p. 258).

Um jovem adolescente com uma voz encantadora perde a avó, com quem vivia, e passa a viver nas ruas, caindo na prostituição e na drogadição. É encontrado por Martha Divine, uma *dragqueen* com vocação de “empresária”, que o transforma em uma diva cantora de boleros, em Porto Rico. Dada a legislação de Porto Rico, que impede o trabalho infantil, ambas vão para a República Dominicana tentar vender o *show* para algum hotel. Paralelamente, outro jovem, chamado Leocádio, que mora com a mãe na casa onde esta trabalha, é constantemente assediado pelo jardineiro. Sua mãe, preocupada, leva-o para uma espécie de albergue, deixando-o aos cuidados de Adelina. Ali, Leocádio conhece Migueles, com quem trava grande amizade e começa a entender as mazelas de seu próprio desejo. Ao final do romance, os dois enredos entrecruzam-se através do olhar de Martha Divine, que observa furtivamente Leocádio e Migueles dançando juntos.

Eis o esqueleto do romance *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Fèbres. Configurando-se como uma espécie de romance de formação de mão-dupla – por focar, simultaneamente, a trajetória e a formação de dois personagens distintos –, o romance pode ser dissecado, na medida em que requer diferentes níveis de leitura para que se torne possível sua plena apreciação. A leitura aqui proposta pretende analisar a obra de Santos-Fèbres tanto como uma alegoria da política de gêneros na América Latina, quanto como um relato que encarna a luta cotidiana de uma série de sujeitos sociais marginalizados – cidadãos sexuados de segunda categoria – por novas possibilidades eróticas e afetivas para os usos dos corpos e a busca por prazer.

A construção do romance através de focos narrativos diversos não emerge na obra gratuitamente; é através dessas diversas perspectivas que essa outra realidade – a dos gays, travestis, transexuais e michês *caribeños* – pode ser elevada ao estatuto de tema literário sem correr o risco de reducionismos e essencialismos. Ao contrário de muitas obras literárias (pode-se aqui pensar em Jorge Amado ou João Ubaldo Ribeiro, no Brasil, cujas obras sempre retratam a homossexualidade como índice da falta de caráter e/ou do amoralismo dos personagens) as *dragas* e *bugarrones* apresentados por Santos-Fèbres não se alinham nem com o discurso do “bom-mocismo” que apresenta gays bem-comportados, não efeminados e de bom nível cultural (o que é, em realidade,

o perfil dos homossexuais brancos de classe média e média alta, ou seja, sujeitos sociais *marcados por classe, raça, gênero e orientação sexual*), nem com a visão homofóbica que retrata todos os homossexuais como delinquentes, uma ameaça à moral e à família, vampiros libidinosos e disseminadores do vírus HIV.

*Sirena Selena vestida de pena* trata de questões cotidianas, e muito pouco exploradas pela literatura ou outros artefatos culturais (para utilizar a expressão de MiekeBal) no que toca à representação das identidades sexuais não-hegemônicas. A infância difícil, a descoberta dolorosa – e frequentemente marcada pela violência – da própria sexualidade, a sensação de se ser estrangeiro em seu próprio país, as dificuldades de sobrevivência social, tanto simbólica quanto material são algumas das questões pertinentemente abordadas por Santos-Fèbres. No meio de tantos problemas sociais a serem enfrentados, surgem também alguns indicativos de novas possibilidades sociais, como o hotel de Stu, onde os homens podem dançar *enparejas*. *Sirena Selena vestida de pena* é, sem dúvidas, um romance permeado por numerosas contradições. Entretanto, cabe lembrar que dentro da razão dialética de Hegel, à qual remonta Marx para tecer suas próprias reflexões sobre economia e sociedade, a contradição emerge como categoria fundamental para a realização da síntese dialética provisória que nos permite a compreensão dos fatos do presente.

Tendo em vista a diversidade das questões tratadas, realiza-se aqui um recorte que privilegia o qualitativo sobre o quantitativo. Ainda que tocando *en passant* sobre diversas configurações identitárias, o centro das atenções neste estudo é dado pelas personagens Martha Divine e Sirena Selena, com vistas a aprofundar a reflexão sobre a ficcionalidade retórica das categorias de gênero, na esteira do que vem sendo realizado, no campo das investigações literárias, pelos *QueerStudies*, a partir da década de 90 do século XX.

Para que se possa compreender de que modo *Sirena Selena vestida de pena* rompe e subverte com os discursos heteronormativos que permeiam a sociedade ocidental, é necessário observar de que modo e com que estatuto as categorias sexo, gênero e desejo instauram-se na cultura e produzem possibilidades válidas de identidades de gênero e desejo, ao mesmo tempo em que impossibilitam/interditam qualquer possibilidade de expressão não heterossexual firmar-se como uma alternativa legítima de identidade social. Se na Europa e na sociedade estadunidense a luta pelos

direitos civis já avançou a ponto de uma série de nações oferecerem asilo político para gays que sofram prejuízos em seus países por conta de sua orientação sexual, na América Latina a violência contra homossexuais pode ser observada tanto na materialidade dos discursos culturais – a violência simbólica dos chistes de gosto duvidoso – quanto na materialidade das relações sociais estabelecidas na esfera pública.

O romance de Santos-Fèbres dá voz à margem da margem, na medida em que seu romance constitui-se a partir da perspectiva das *dragas*, dos enrustidos e dos profissionais do sexo, em lugar do *maricón* (figura que será privilegiada por escritores como o cubano Señel Paz ou o argentino Manuel Puig) ou do *macho a quien le gustan los hombres*, identidade homossexual cujo *locus* de enunciação privilegiado é o movimento gay estadunidense, e cujo efeito mais marcante na cultura dos anos 80 e 90 foi a hegemonização de uma subcultura gay e de uma possibilidade identitária que, mesmo sendo vitimizada pela segregação, começa a angariar o *status* de legibilidade e inteligibilidade cultural.

Uma pessoa, afirma Judith Butler em um de seus livros mais representativos<sup>4</sup>, não pode ser *a priori* vista como sendo de certo sexo ou possuindo atributos de certo sexo, no topo do qual é construído o gênero social. O problema que empresta o nome ao título de sua obra (o “problema do gênero”) é o paradoxo de “falar” de um homem ou de uma mulher enquanto categorias pré-discursivas. Através de uma análise das categorias *homem* e *mulher*, Butler aponta as formas sob as quais essas categorias escondem sua pseudonaturalidade. Em nome de uma política do desejo, construída para legitimar unicamente a heterossexualidade, todo um edifício lógico é erguido. Entretanto, tal edifício mostra suas fissuras a partir do momento em que sua base (a diferença sexual biológica) está localizada *fora* da realidade humana. E, se a realidade humana é compreendida somente pela mediação da linguagem e do discurso, o dado biológico não apresenta nenhuma potencialidade ontológica para justificar a construção da diferença sexual *na linguagem* (ou seja, as construções de gênero). O real, onde estão os objetos com o sujeito trava contato diário, é ininteligível ao humano enquanto não for traduzido pela linguagem<sup>5</sup>. Logo, o dado biológico, que funciona como traço distintivo entre homens e mulheres, de forma a marcar o lugar do gênero, só começa a significar algo

---

<sup>4</sup>*Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. 10th edition. New York: Routledge, 1999.

<sup>5</sup>A esse respeito, conferir o último capítulo do livro *Alice doesn't: feminism, semiotics and cinema*, de Teresa de Lauretis, no qual a autora se debruça sobre a questão da experiência enquanto categoria basilar para a construção da subjetividade.

para a condição humana a partir do momento em que é jogado para o campo discursivo, campo (tal como foi visto anteriormente) constituído, tal como o sujeito e os sentidos, por determinações ideológicas.

Em sua extensa obra<sup>6</sup>, Butler questiona a lógica heteronormativa, mostrando que a própria noção de sexo, ao contrário daquilo que o discurso hegemônico afirma, não é uma categoria natural ou pré-discursiva. A diferença sexual, ainda que natural e biológica, passa a fazer sentido apenas depois de interpretada pela linguagem: fora disso, ela é ininteligível, exterior à realidade humana. Ela não pretende fazer a negação da diferença sexual; ao contrário, o que ela faz é deslocar a discussão, até agora assentada em uma lógica determinista e polarizante, para a ordem do funcionamento discursivo, mostrando que tais colocações, as quais se apresentam como *verdades naturais*, são, em realidade, verdades discursivas, ou melhor, são enunciados que afloram discursivamente com efeito de verdade, um efeito que pode ser posto em xeque se os parâmetros para tal discussão forem deslocados para outro lugar, um lugar teórico construído de forma a poder analisar os mecanismos discursivos apagados pelos interesses hegemônicos e heterossexistas.

“Sexo”, a princípio, é uma categoria estabelecida a partir de um dado biológico, aquilo que convencionalmente vem sendo chamado de diferença sexual. Esse dado, sobre o qual a categoria “sexo” é sustentada, é posto como pertencente à ordem do natural. E é sobre essa “naturalidade” da diferença sexual, do dado, que a lógica do desejo é construída, tal como se apresenta nas sociedades ocidentais. Uma lógica que, tal como já nos mostrou Michel Foucault em *História da sexualidade*, é branca, masculina, burguesa e *heterossexual*.

A lógica do funcionamento da formação discursiva dominante, que instaura a heterossexualidade como *normal* (tanto no sentido de “esperável”, antônimo a *anormal*, quanto no sentido de algo que é *normativo*, imposto) calca-se, pois, sobre essa diferença instaurada no dado biológico. Isso porque é a partir do dado biológico – que polariza a espécie humana em machos e fêmeas – que a cultura constrói os papéis de *gênero*. Tal como afirma Jane Flax:

---

<sup>6</sup>Cabecitar aqui alguns de seus mais importantes trabalhos: *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (1990), *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”* (1993), *Excitable speech: a politics of the performative* (1997) e *The psychic life of power: theories in subjection* (1997).

O gênero, tanto como categoria analítica quanto como processo social, é relacional. Ou seja, as relações de gênero são processos complexos e instáveis (“totalidades” temporárias na linguagem da dialética) constituídos por e através de partes inter-relacionadas. Essas partes são interdependentes, ou seja, cada parte não tem significado ou existência sem as outras (FLAX, 1991, p. 228).

Ainda sobre a categoria gênero, outras autoras, em especial aquelas que estão sob o signo do chamado “feminismo essencialista”, vêm descrevendo gênero como a interpretação cultural da diferença biológica. Ou seja, na base do gênero está a edificação de papéis sociais construídos culturalmente sobre a diferença sexual, sobre o dado biológico. De qualquer forma, o importante é salientar que o gênero está intimamente ligado ao sexo por uma filiação causal e determinista, ou seja: gênero é determinado pelo sexo. Logo, seguindo a lógica hegemônica, há uma relação determinista direta, na qual ser fêmea implica pertencer ao gênero feminino, enquanto ser macho implica pertencer ao gênero masculino. Tal raciocínio cai na própria falácia que tenta desconstruir (a da impossibilidade de subverter os papéis de gênero estabelecidos dentro do patriarcado), na medida em que abandona a máxima “biologia é destino” para operar segundo a máxima “cultura é destino”. A prisão deixa de ser a natureza; todavia, os grilhões da cultura continuam a impossibilitar o agenciamento da identidade (ALÓS, 2011a).

O desejo, por sua vez, é uma categoria que vem dar a contribuição cabal para que se compreenda o funcionamento do mecanismo da heterossexualidade compulsória dentro do discurso hegemônico ocidental. Se o gênero (os papéis sociais aos quais os sujeitos têm acesso para que construam suas identidades) está posto em nossa cultura como algo determinado pelo sexo, isso visa ao controle do desejo, a uma regulação do desejo através de procedimentos totalizantes. Ora, se as categorias de sexo e de gênero estão polarizadas como macho *ou* fêmea, masculino *ou* feminino, homem *ou* mulher, isso responde a uma demanda “natural” e “biológica”, que é a reprodução e a manutenção da espécie humana. Sob o prisma da heteronormatividade, o desejo sexual é apenas uma ferramenta para que a raça humana não seja levada à extinção.

Talvez a evidência mais clara que se possa apresentar para a demonstração de que a categoria sexo é tão discursiva quanto as categorias gênero e desejo, e não a “origem” natural dessas duas, esteja na deslegitimação social que a coincidência dos

dois sexos em um mesmo indivíduo sofre. A figura do hermafrodita<sup>7</sup> não é apenas um mito lido e relido pela cultura ocidental, mas uma realidade biológica, ainda que de rara ocorrência. Logo, se o sexo é a origem do contínuo que sustenta a matriz heterossexual, porque não há a legitimação de um “terceiro gênero”, que seja a interpretação social dos papéis que esse “terceiro sexo” teria socialmente? Ora, tal legitimação abalaria nas suas próprias bases o projeto heteronormativo, pois a heterossexualidade não daria conta para encaixar um terceiro tipo. Se um hermafrodita acumula dois dados naturais diferenciados, ainda que se estabeleça um terceiro gênero, a heterossexualidade compulsória fica comprometida. Qual seria a expressão legítima do desejo hermafrodita? Desejar homens ou mulheres (pensando aqui em “homens” e “mulheres” tal como foram discursivamente construídos pelo regime de heterossexualidade compulsória da formação discursiva dominante)?

Mayra Santos-Fèbres também se pergunta sobre esses deslocamentos, não a partir da figura mítica do hermafrodita, mas a partir da imagem de sujeitos sociais marginalizados e deslegitimados dentro da cultura heteronormativa. Utiliza-se aqui o termo *heteronormativo* ao invés de *patriarcal*, dado que, por vezes, os próprios discursos feministas podem mostrar-se heteronormativos, racistas, ou mesmo classistas. A questão do sexo como dado irrefutável permite que se coloque em discussão a validade das tão discutidas oposições binárias sob *novospot*. Se nos parece óbvio – mesmo para aqueles não familiarizados com as discussões feministas – que os gêneros masculino e feminino não dão conta necessariamente de todas as possibilidades de identidade engendrada (entenda-se aqui “engendrada” como “construída dentro de uma política identitária de gêneros”), afirmar que a oposição macho/fêmea resulta de um artifício retórico pode assustar mesmo os críticos mais dados às estratégias da hermenêutica desconstrutiva (ALÓS, 2011b). Santos-Fèbres sabe o quão arbitrária é a divisão da humanidade em dois sexos, e mostra isso lançando mão deste “estranhamento” através da desarticulação do uso dos gêneros gramaticais em sua obra:

Pero bien sabía *la Sirena* que para *él* no había gran diferencia entre un hogar de crianza y un círculo en el infierno. Allí abusarían de *ellos* más fuertes, le darían palizas, *lo* violarían a la fuerza para luego dejarlo tirado, ensangrentado y casi muerto en el piso sucio de un almacén (SANTOS-FÈBRES, 2000, p. 9 – grifos meus).

---

<sup>7</sup> Uma primorosa fonte de informações sobre a questão hermafrodita pode ser encontrada no site <<http://www.isna.org>>. Acesso em: 20 ago 2012.

Dado não haver uma identidade sexual estável para dar conta das identidades homossexuais, estas somente podem ser definidas a partir de estratégias relacionais (é uma identidade homossexual o que não é uma identidade heterossexual), e não a partir da lógica causal sexo-gênero-desejo. A ideia de identidade de gênero como a interpretação social da diferença biológica cai por terra quando se tenta definir Sirena Selena dentro dos parâmetros de gênero instituídos pela lógica heteronormativa. Sirena Selena é feminina, tem todos os trejeitos e maneirismos de uma diva holywoodiana, mas no que tange aos papéis sexuais, ele/a subverte a lógica do gênero. Ainda nos tempos em que ganhava a vida com o *trottoir* e dividia apartamento com Valentina Frenesí, Sirena Selena (ainda com sua identidade declinada no masculino) é vítima da violência sexual, ponto importante para que compreendamos sua trajetória:

[Valentina] dobló por una callecita residencial que terminaba en un terreno baldío donde a veces dejaban carros robados después de desmanterlos. Sintió un leve rumor de sollozos, un pequeño movimiento entre cartones; allí lo vio, con el pantalón a media perna, con las manos encrespadas, con el canzoncillo ensangrentado... (SANTOS-FÈBRES, 2000, p. 86).

Vitimada pela violência sexual, Sirena Selena decide, a partir daquele momento, jamais se deixar penetrar novamente. Ao final do romance, por ocasião de seu intercurso sexual com Hugo, é marcante a ressignificação da identidade sexual a partir do novo estatuto que o pênis (dado sexual) assume na definição da identidade de Sirena Selena:

Hugo nota cuando le cae un poco de saliva tibia entre las nalgas y luego sonrìe al sentirse arropado por la presi3n de un cuerpo menudito que se le trepa encima y le coloca la punta de su misterio en la boca de atrás. Hugo se retuerce, el calor del roce lo adormila y ya no sabe nada más que aguantarse a las sábanas de aquella cama mientras su sirenito lo cavalga despacio, después más rápido y más. Hugo se deja transportar por un susurro de carne, por una corriente de frío, como si estuviera al fondo de algo muy azul y muy profundo (SANTOS-FÈBRES, 2000, p. 256).

Ao mesmo tempo em que Sirena Selena é performativamente uma mulher (os trejeitos, a voz, os maneirismos, a indumentária) enquanto atua na esfera pública, no momento em que atua na esfera privada, retoma as prerrogativas do gênero masculino: a de penetrar o parceiro. Utilizo aqui o verbo “atuar” tendo em mente o agenciamento dos sujeitos sociais, na medida em que toda a identidade é performativa, ou seja, é

inteligível na medida em que se faz iterável, isto é, *repetível*<sup>8</sup>. Assim, ela põe em evidência a falácia da lógica causal sexo-gênero-desejo, instaurando uma possibilidade que subverte a matriz heterossexual de produção de subjetividades.

Se em *Sirena Selena vestida de pena* há a produção de uma identidade sexual singular representada pelo personagem título da narrativa, o mesmo não deixa de acontecer com Martha Divine. Ao contrário de Sirena, Martha não consegue conciliar o corpo masculino com a identidade feminina. Seu descontento com o corpo masculino e o desejo de alterá-lo cirurgicamente para torná-lo um corpo feminino mostra que Martha opera socialmente de acordo com a lógica heteronormativa: para ela, só é inteligível o desejo por homens sendo um sujeito cujo corpo se identifica anatomicamente com o de uma mulher: “[...] Martha Divine, un poquitín demasiado alta, un poquitín demasiado fuerte en las líneas de la barbilla, un poquitín demasiado llena de tersuras e redondeces fuera de sitio en la piel...” (SANTOS-FÈBRES, 2000, p. 13). A fixação de Martha Divine com o corpofeminino repete-se também neste outro trecho: “[...] ayudando a la Sirena se ayudaba a ella; ayudando a esta jovencita que le caía del cielo, iba al fin a reconciliarse con su próprio cuerpo” (SANTOS-FÈBRES, 2000, p. 21).

Tal ânsia pode ser mais bem compreendida dentro da lógica heteronormativa de subjetivação a partir do *continuum* sexo – gênero – desejo. O gênero é visto como a consequência cultural do sujeito em sua constituição biológica (o sexo). Logo, se natureza e cultura são análogas em termos das identidades que proporcionam, sendo o sexo o determinante do gênero, a única expressão legítima para este desejo é a heterossexualidade. Entretanto, a *drag* não apenas subverte este *continuum*, mas denuncia a artificialidade de sua construção retórica. Martha Divine, tendo nascido homem e desejando homens, configura-se como uma identidade descontínua, tornada inteligível dentro dos esquemas de subjetivação sexual. Daí a ânsia pelo câmbio anatômico, pois, através da cirurgia, há a possibilidade de se tornar a identidade de Martha contínua, obedecendo ao esquema heteronormativo. Entretanto, a própria tentativa de se submeter a esse *continuum* o desestabiliza, mostrando que as identidades homossexuais não são uma cópia das identidades heterossexuais. Em realidade, a identidade de Martha Divine não é uma cópia das identidades femininas heterossexuais,

---

<sup>8</sup> Sobre a questão da performatividade e o seu papel da produção de sentidos, ver AUSTIN (1975). Sobre a questão da performatividade da identidade social ver, além dos trabalhos de Judith Butler (1993, 1997 e 1999), NEALON (1998).

mas uma cópia da ideia transcendental e essencializada do gênero feminino. Desta forma, as próprias identidades de gênero heterossexuais resultam tão paródicas e performativas quanto àquelas encenadas pelas *drags*, na medida em que também se revelam simulacros de uma idealização.

Uma possível interpretação para a *performance* de Martha Divine poderia ser algo do tipo “o desejo de *ser mulher* em Martha é tão forte que esta chegou a casar-se com um hondurenho”, ou ainda “para ela, os papéis sexuais são sinônimos a *papéis heterossexuais*: ela quer trocar de sexo e encontrar um marido; este é o seu horizonte de expectativas afetivas”. Uma leitura da narrativa neste sentido mostrar-se-ia equivocada na medida em que não leva em consideração que a *drag* não pretende, em nenhum momento, tornar-se uma *mulher*. Em verdade, a cirurgia transexual leva a *performancedo* feminino nos palcos do gênero ao extremo: “operarse no es lomismo que vestirse y eso solo en carne propia se sabe” (SANTOS-FÈBRES, 2000, p. 19). Entretanto, Martha Divine não vê a cirurgia como uma passagem para o mundo das identidades heterossexuais; ela apenas a considera uma *performance* mais radical. Isso fica ainda mais claro ao se levar em consideração o medo expresso pela personagem pouco antes da frase acima mencionada. Com medo de ser considerada uma “impostora” no avião, ela pensa consigo mesma: “el capitán mismo la bajaría del avión para dejar constar claro que ella no tenía el derecho de disfrutar del confort, del lujo aéreo y la ensoñación que es acercarse a otras cosas. Ella no, por impostora” (SANTOS-FÈBRES, 2000, p. 19). Nesse sentido, seu desejo pela mudança de sexo está muito mais motivado para um realinhamento identitário que a tornará cognoscível como um sujeito do gênero feminino do que por uma vontade irresistível de entrar no mundo da heterossexualidade “pela porta dos fundos”<sup>9</sup>.

Diferentemente de Martha Divine, o histórico de experiências de Sirena Selena a conduz a uma busca de alternativas muito mais radicais, não no sentido da inscrição do gênero no corpo, mas no de forjar uma identidade de gênero que não se subordina à lógica causal da matriz heteronormativa. Tendo sido tratado desde sua infância como o outro, como o *objeto de desejo* de outros homens, tendo sido espancado e violentado em seus tempos de *bugarroncito*, tendo acompanhado o desastre que foi o casamento de Martha Divine com o hondurenho, Sirena se torna uma personagem emblemática do

---

<sup>9</sup> Esta expressão, de João Silvério Trevisan, ainda que cunhada em outro contexto de reflexão, mostra extremamente elucidativa para a questão que aqui está sendo proposta.

questionamento dos papéis de gênero no momento em que reduz Hugo ao papel de objeto sexual. Ao invés de seguir com uma relação dentro dos parâmetros heteronormativos, Sirena viola a masculinidade de Hugo, não no plano sexual (dado que Hugo anseia pela penetração), mas no plano simbólico, na medida em que rouba o relógio Cartier, a carteira e outros pertences, fugindo em seguida. De certa maneira, a máxima “nunca se apaixone” das profissionais do sexo é também exercida por Sirena, mesmo estando ela fora do mercado sexual. Tanto as prostitutas quanto as *drags* e travestis compartilham da desconfiança em relação ao gênero masculino, menos pela condição de trabalhadoras do sexo e mais pela consciência de seu papel na hierarquia das políticas heteronormativas, as quais regulam os regimes de subjetivação e poder.

Estas duas personagens – Martha e Silena – mostram que a identidade não é resultado determinista da biologia ou da cultura, mas sim o resultado de um processo interativo entre o sujeito e as possibilidades identitárias disponíveis. Ainda que tais possibilidades sejam finitas, sua permanente subversão permite que se inaugurem novas possibilidades de gêneros, deslocando elementos cristalizados como “masculinos” ou “femininos” e para novos regimes de produção de identidade, regimes nos quais as próprias noções de *homem* e *mulher* se mostram ultrapassadas e clamam por ser desconstruídas, reinventadas, reconstruídas e performativizadas com um pouco mais de imaginação do que a grade binária prescrita pelo regime heteronormativo.

## Referencias Bibliográficas

ALÓS, Anselmo Peres. “Heterotopias do desossossegado: literatura e subversão sexual na América Latina”. *Cerrados* (Brasília – UnB) v. 27, p. 231-249, 2009. Disponível em: <<http://www.telunb.com.br/revistacerrados/index.php/revistacerrados/article/view/105/83>>. Acesso em: 20 ago 2012.

\_\_\_\_\_. “Narrativas da sexualidade: pressupostos para uma poética *queer*”. *Estudos feministas* (Florianópolis – UFSC), v. 18, n. 3, p. 837-864, 2010a. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=38118773011>>. Acesso em: 20 jul 2012.

\_\_\_\_\_. “Narrativização e subversão sexual: considerações em torno de Puig, Abreu e Bayly”. *Gragoatá* (Niterói – UFF), v. 28, p. 11-128, 2010b. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistagracoata/revistas/gragoata28web.pdf>>. Acesso em: 10 jul 2012.

\_\_\_\_\_. “Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão”. *Estudos feministas* (Florianópolis – UFSC), v. 19, n. 2, p. 421-449, 2011a. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v19n2/v19n2a07.pdf>>. Acesso em: 01 jul 2012.

\_\_\_\_\_. “*Prolegomenaqueer*: gênero e sexualidade nos estudos literários”. *Cadernos de letras da UFF* (Niterói – UFF), n. 42, p. 199-217, 2011b. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/42/artigo11.pdf>>. Acesso em: 20 ago 2012.

- AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Harvard: Harvard University Press, 1975.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 2nd ed. The University of Toronto Press, 1997. BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. London: Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Excitable speech: a politics of the performative*. London: Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The psychic life of power: theories in subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. "Revisiting bodies and pleasures". *Theory, culture & society*. SAGE: London, Thousand Oaks and New Dheli, 1999. v. 16, n. 2, p. 11-20.
- \_\_\_\_\_. *Subjects of desire: hegelian reflections in twentieth-century France*. Columbia: Columbia University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. 10<sup>th</sup> anniversary Edition. London: Routledge, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Antonio Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura*. Trad. Waltersin Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FLAX, Jane. "Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (organização). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 217-250.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *Sèméiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva: 1974.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica do romance*. 2 ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.
- NEALON, Jeffrey T. *Alterity politics: ethics and performative subjectivity*. Durham; London: Duke University Press, 1998.
- PETERSON, Michel. *Estética e política do romance contemporâneo*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1995.
- SANTOS-FÈBRES, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. "Os estudos literários como campo de investigação: paradigmas e desafios". *Cadernos do IL*. Porto Alegre (UFRGS), n° 20, p. 85-92, dez. 1998.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 3 ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.