

I'M DIRTY, DIRTY, DIRTY! ABJEÇÃO E IDENTIDADE QUEER NO LIVRO *STELLA MANHATTAN* DE SILVIANO SANTIAGO

Antonio Marcio da Silva (University of Kent, Inglaterra)

Resumo: Este estudo objetiva discutir a construção e representação de possíveis identidades *queer* em *Stella Manhattan*. Com base em estudos sobre performatividade de gênero, abjeção e voyeurismo, a análise contempla alguns elementos de que o autor lança mão para a construção das personagens e argumenta que, apesar da obra oferecer perspectivas sobre identidades que desafiam a heteronormatividade, a narrativa sugere serem estas identidades abjetas. Para tanto, o estudo contempla algumas passagens do livro, as possíveis personagens *queer*, assim como o lugar do narrador na obra. A conclusão mostra que há vários elementos em *Stella Manhattan* que podem levar o leitor a inferir (homo)fobia em relação a tais identidades *queer* e que, apesar de sugerir uma possibilidade de desafiar a heteronormatividade, a construção narrativa acaba por reforçá-la.

Palavras-chave: identidade queer, abjeção, homofobia, voyeurismo, performatividade de gênero.

Abstract: This study aims to discuss the construction and representation of possible queer identities in the novel *Stella Manhattan*. Departing from studies on gender performativity, abjection and voyeurism, the analysis includes some elements that the author uses in the construction of the characters and argues that, despite the novel offering perspectives on identities that challenge heteronormativity, the narrative suggests that these identities are abject. Thus, the study engages with some passages of the book, the possible queer characters, as well as the place of the narrator in the book. The conclusion shows that there are several elements in *Stella Manhattan* that can lead the reader to infer (homo)phobia regarding such queer identities and that, although suggesting a possible challenge to heteronormativity, the narrative construction ultimately reinforces it.

Key-words: queer identity, abjection, homophobia, voyeurism, gender performativity.

Em uma não-longínqua palestra/conversa de Silviano Santiago, o autor recusou – ao mesmo tempo que se apresentou como autor e gay; e pontuou como as duas coisas estão entrelaçadas em sua escrita – “o *exibicionismo público*, protestante, exigido do homossexual pelos movimentos militantes norte-americanos” (LOPES, 2008, p. 951, grifo nosso) e defendeu “a busca de *formas mais sutis* de militância *do que* a política do *outin*” (LOPES, 2008, p. 951, grifo nosso); ou seja, militar de “dentro do armário”. Tais colocações levantam vários questionamentos, especialmente no que diz respeito ao que o autor denomina por “exibicionismo público”. A referência feita por Santiago ao termo exibicionismo tem relação com a luta dos movimentos LGBTs na busca por direitos de igualdade similar a qualquer outro cidadão, isto é, o direito de ir e vir sem sofrer violência homofóbica, a demonstração de afeto em público de que goza qualquer heterossexual, e a garantia dos direitos civis que constituições de muitos países indicam assegurar (incluindo a brasileira), mas que, na prática, rejeitam, especialmente como consequência de fundamentalismo religioso – como testemunhado no Brasil atual. De fato, o fundamentalismo religioso tem uma influência significativa, querendo ou não, na identidade homossexual de um indivíduo que cresce em contexto religioso, o que parece evidente no caso do autor

em sua defesa de uma “militância sutil” em detrimento de “sair do armário”.

Esta discussão sobre as colocações de Santiago poderia ser expandida no sentido de explorar as nuances que implicam, particularmente, de um ponto de vista antropológico e sociológico; porém, o que nos interessa para este estudo é discutir precisamente como a criação e representação de identidades não-hegemônicas, em seu livro *Stella Manhattan*, publicado em 1985, são impactadas pela identidade do narrador/escritor. Tais considerações se baseiam, especialmente, no trecho em que o escritor rejeita a política de “sair do armário”, pois, como pretendemos mostrar neste artigo, as possíveis personagens *queer* em *Stella Manhattan* vivem em uma redoma, cujas identidades são vivenciadas “no armário” por diversas razões (como será desenvolvido mais adiante neste artigo)¹. Argumenta-se que, ao contar os fatos, o narrador/escritor, a partir de seu olhar voyeurístico, usa a narrativa, na verdade, como pretexto para satisfazer seu “prazer escopofílico”, ou seja, o prazer em olhar, de acordo com Freud (MULVEY, 1989). Como se pode observar na narrativa, o narrador apresenta os fatos de forma seletiva e escolhe a “perversão” que quer olhar, narrar, ou rejeitar,

1 Sobre a relação entre espaço físico e identidade homossexual, ver Da Silva e Fernandes (2007).

e o que lhe dá prazer, especialmente evidente em sua quase obsessão ao descrever o falo “heterossexual” em diferentes passagens da obra. Entretanto, os corpos *queer* dos homossexuais masculinos são rejeitados como objeto de prazer escopofílico e, quando há referências a estes corpos, estas tendem a salientar elementos abjetos que os constituem. Isto pode ser exemplificado na passagem em que o narrador relata os indesejáveis quilinhos adquiridos por Eduardo/Stella durante o inverno americano, o qual age “fingindo que não percebe as gordurinhas do inverno nas ancas” (SANTIAGO, 1999, p. 15), o que seria fatídico para Stella. Portanto, a abjeção é evidente em diferentes facetas e torna-se preponderante na construção de cada identidade *queer* na obra.

É importante ressaltar que o uso frequente do vocábulo *queer* em detrimento do termo homossexual, neste estudo, diz respeito à leitura que se pretende fazer de tais personagens, no sentido de identidades que se desviam das normas heteronormativas patriarcais, fato que os torna estranhos/abjetos dentro da sociedade em que vivem. Como propõe Bates (2012), por meio de uma leitura política de textos, a teoria *queer* nos permite ler o termo “*queer*” a partir de um ponto de vista que transpassa a sexualidade

apenas, a qual é concebida, normalmente, dentro do binário heterossexual/homossexual, e assim sendo, pode-se evitar uma significação do vocábulo como algo determinista. Neste caso, *queer*

abre um emaranhado de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de significado quando os elementos constitutivos do gênero de qualquer pessoa, a sexualidade de qualquer um, não são criados (ou não podem ser criados) para significar monoliticamente. (SEDGWICK, 1994; citada em BATES, 2012, p. 49)

A primeira relação estabelecida entre abjeção e identidade *queer* já é evidenciada no princípio de *Stella Manhattan*, quando se pode inferir que tal identidade é constituída a partir de uma “performatividade de gênero” (BUTLER, 1990, 1993). De acordo com os estudos butlerianos, tais identidades são aquelas que não se tornam escravas de um compulsório destino biológico, conferido pelo nascimento de um indivíduo, mas resultam de uma construção performática que repete algo já socialmente estabelecido.

Porém, tal identidade performática, em Santiago, torna-se sinônimo de dor, discriminação, rejeição, abjeção. Eduardo/Stella é rejeitado por sua família do Rio de Janeiro

por não seguir a norma heterossexual que seu gênero de nascimento lhe impôs em um Brasil conservador de sua época, mas que se tornara pior naquele momento devido ao extremo conservadorismo alavancado pelos padrões da ditadura. A “bicha” não se encaixava neste modelo, pois como a própria narrativa salienta “toda bicha é comunista”, fato que demanda punição severa, pois o comunismo foi a “praga” que se usou como “explicação” para o golpe militar de 1964, no Brasil. Somava-se a isso, o poder que a religião católica exercia no país da época, a qual, sem surpresas, também condenava (e condena) a identidade *queer*.

Eduardo, portanto, é excluído e enviado/degradado por sua família para Nova Iorque; em suas palavras, arrancaram-no “da vida deles como se fosse uma casca de ferida” (SANTIAGO, 1999, p. 43). Eduardo sofre dupla exclusão: primeiro, do seio de sua família, por um pai bastante conservador em relação à identidade *queer* do filho (apesar de o texto sugerir a possibilidade do patriarca ter tido experiências homossexuais no passado); segundo, de sua pátria. Sua dor em se tornar um exilado/excluído é sugerida na narrativa por meio das constantes referências ao clima brasileiro no Rio de Janeiro – quente e ensolarado, em contraste com o frio e a escuridão de Nova Iorque,

assim como pelas repetidas vezes que Eduardo/Stella usa a oração “*we will fly down to Rio*”, viagem em que levaria seu “amor” Rickie. Portanto, o modo como Eduardo/Stella é tratado remete ao conceito de abjeção teorizado por Kristeva (1982).

O primeiro fator que sugere sua condição abjeta é o exílio forçado. Similar ao que acontece com o abjeto, o exilado é expulso, especialmente no caso da “bicha”, pois a mesma é tida por comunista. Assim, o exilado passa a ser sinônimo de “dejetao” (KRISTEVA, 1982). Por contrariar as normas heteronormativas em seu país, a identidade de gênero e sexual de Eduardo faz com que ele passe a significar outridade e, conseqüentemente, a representar, como outros personagens *queer* na mesma obra, “as crises de categorias nos limites da realidade cultural brasileira” (QUINLAN, 2009, p. 80). O exílio é usado, portanto, como solução para controlar tais identidades *queer* uma vez que estas não seguem o padrão brasileiro e causam crise das categorias patriarcais reforçadas no cotidiano brasileiro da época em que a história se passa, sendo, então, expelidas. Entretanto, destaca-se o fato de que apesar de refletir a outridade que causa a crise de categorias e de apresentar uma vitrine de possíveis identidades *queer*, todas estas são,

no caso dos homossexuais brasileiros, reduzidas a “bichas” e sexualmente passivas, independente da identidade que estas adotem, pois, como é descrito na narrativa, “Michê é michê. Bofe é bofe. Bicha é bicha” (SANTIAGO, 1999, p. 115).

Isto se torna ainda mais saliente devido ao fato de que no caso dos estrangeiros estes são representados como machos (michê, bofe) e que, apesar de fazerem sexo com as “bichas” brasileiras, não são considerados homossexuais; os principais sendo: Rickie, o adorado michê que se torna a fixação amorosa de Stella (ou um disfarce para a solidão dela), e o chofer da Viúva Negra², o qual na verdade até vai se casar, e o fato de fazer sexo com ela sugere ser mais por dinheiro e subserviência do que por ele ser homossexual. No entanto, o casamento para os brasileiros parece ser apenas uma farsa para esconder a identidade *queer* deles, como é o caso de Marcelo (amigo de Eduardo no Rio, e membro dos movimentos contra o regime militar e professor visitante em Nova Iorque) e da própria Viúva Negra. Além disso, a redução dos homossexuais brasileiros (e latinos) a bichas é reforçada por meio do *nom de guerre* (“nome de guerra”) atribuído a cada um: Eduardo vira Stella; Marcelo, a Marquesa de Santos; o coronel Vianna, a Viúva Negra; e o cubano exilado, Paco

2 *Alter ego* sadomasoquista do “carniceiro” coronel Valdevinos Vianna que foi um dos participantes do golpe de 1964, é amigo do pai de Eduardo, e é adido na Embaixada do Brasil.

(amigo e vizinho de Eduardo), é Lacucaracha, nome que não só sugere a feminilidade do último, mas também de sua condição de abjeto, visto que *cucaracha* (barata, em português) causa nojo e abjeção a muitas pessoas. O uso de tais codinomes pelo narrador/escritor sugere, portanto, um traço de (homo) fobia na construção e representação das identidades *queer* na obra. Além disso, repete-se o padrão de construção de papéis sexuais arraigados na cultura brasileira, sugerido, por exemplo, pelos pares ativo/passivo, bicha/machão³.

Em se tratando da abjeção, Kristeva (1982) argumenta que esta se manifesta nos mesmos moldes que englobam um entroncamento envolvendo fobia, obsessão e perversão. A autora coloca que a abjeção tem como base “a lógica da proibição” (SANTIAGO, 1999, p. 64). De acordo com Kristeva, a abjeção se dá por meio de exclusão de uma substância, relacionada a nutrientes ou à sexualidade. Em sua discussão, a autora usa exemplos de comida que nos dão náusea e ânsia de vômito, tais como a nata do leite. Tal rejeição, metaforicamente representada por comida, leva, de acordo com a autora, a uma solidificação da abjeção como forma de exclusão/repulsão ou tabu, especialmente nas religiões monoteístas. Estes elementos de repulsão ocupam o lugar do “objeto” que é rejeitado pelo

3 A este respeito, ver Green, 2003; Kulick, 1998; Mott, 1987; Parker, 2009; Perlonger, 1987, dentre outros.

“sujeito”, estabelecendo-se, assim, a relação do que é abjeto e para quem o é, perceptível, por exemplo, no fato de a identidade *queer* se tornar algo abjeto na sociedade patriarcal.

Portanto, uma relação entre sujeito e objeto se estabelece, e um confronto entre os dois torna-se uma constante, e é neste conflito que identidades se constituem: aquilo que se pode assumir como identidade, e onde esta pode ser vivenciada, ou identidades que são consideradas abjetas – como o caso de Eduardo/Stella e de outros personagens em *Stella Manhattan* – mas que teimam em criar um nicho social, em fazer um “outing” apesar de serem reguladas pelo sistema. Tal regulação é ilustrada, na obra, por meio da família de Eduardo, pelos regimes castrista em Cuba, militar no Brasil, o FBI e a CIA americanos; todos representantes de um poder hegemônico em que a autoridade patriarcal impera e rejeita o que não está dentro do modelo que tem como norma. É a partir da degeneração de tais moldes que o então objeto, em sua busca por uma subjetividade que desafia tais normas hegemônicas, colapsa e passa a ser abjeto, e como tal, torna-se necessário para as instituições patriarcais que este seja eliminado.

Um ponto destacado por Tyler (2009) em relação à teoria de Kristeva – e que reflete abjeção em *Stella Manhattan* – diz

respeito à aplicabilidade do foco desta teoria na maternidade à prática da maternidade em si. Tyler argumenta que ser o abjeto materno é ser objeto de nojo que causa repulsa em outros indivíduos, resultando, muitas vezes, em rejeição e violência. Partindo desta relação do abjeto ao materno, pode-se expandir à questão da homofobia, ponto bastante criticado em relação à teoria *queer* – especialmente na antropologia – uma vez que, na vida real, o abjeto *queer*, o não teórico, causa nojo, atrai condenação, e sofre vários tipos de violência pelo simples fato de ser uma identidade que se distancia da heteronormatividade. Quanto a isto, pode-se sugerir que o suposto desaparecimento de Eduardo/Stella ocorrido no final do livro é uma réplica do sistema homofóbico que se instituiu nas artes, especialmente no cinema e na televisão (dos quais o Brasil é um exemplo), em que o personagem homossexual muito frequentemente desaparece de alguma maneira da obra, na maioria das vezes se matando ou sendo morto⁴. De fato, *Stella Manhattan* repete a fórmula do homossexual deprimido, carente e que, apesar de aparentemente se acabar no sexo (lots, lots, lots, Stella diria), não consegue construir um relacionamento

4 Moreno (2002) discute este ponto em relação ao cinema brasileiro. Importante observar, também, que em alguns filmes e novelas brasileiras mais recentes, tal questão tem tido algum progresso e alguns personagens sobrevivem e até têm final feliz (e.g., o filme *Do começo ao fim* [2009], as novelas *Ti-ti-ti* [2010-2011] e *Amor à vida* [2013-2014], além de alguns outros trabalhos).

estável e tem uma vida marcada por rejeições constantes por diferentes segmentos sociais. Eduardo/Stella causa estranhamento e, ao mesmo tempo, sofre rejeição da família (que o expelle/degreda de seu convívio), das colegas de seção da Embaixada brasileira em Nova Iorque, onde trabalha (as quais celebram sua queda, no final da obra, pois é comprovada a tese de que ele não prestava – era “comunista”) e do próprio Rickie, com quem Stella transou, mas fica na dúvida se ele o fez por dinheiro ou por amor: ““Não, não é pelo dinheiro” – tenta justificar-se a si mesmo diante do espelho” (SANTIAGO, 1999, p. 15).

Outro ponto importante a se notar quanto ao desaparecimento de Eduardo/Stella no final da história é o fato de o mesmo não se justificar textualmente, pois ele não tem culpa de nenhum dos crimes cometidos durante toda a narrativa. Parece uma solução “fácil” fazer a personagem desaparecer, mesmo que seja sugerido o seu possível retorno, nos moldes do sebastianismo herdado da cultura portuguesa, mas na forma do gangster irlandês “Billy the Kid” que atazanou o velho oeste americano no século XIX. É primordial, neste caso, considerar o fato de a história se passar em 1969, exatamente no ano em que os direitos LGBTs ganharam um novo rumo a partir do episódio da

invasão truculenta do bar gay Stonewall em Nova Iorque por policiais (precisamente a cidade onde se passa a história), o que fez expandir os movimentos hoje tão conhecidos. Por ser uma obra publicada nos meados dos anos 1980, o escritor, portanto, já tem esta familiaridade com o que se passou naquele país.

A solução dada para Eduardo/Stella é ainda mais complexa quando se pensa em outros fatos narrados que normalmente se relacionam ao período pós ao invés de pré-Stonewall, como o livro sugere, exemplificado pelo caso da Viúva Negra, a qual tem o BDSM (o que significa, em inglês, *bondage*, dominação e sadomasoquismo) como identidade. BDSM como identidade é algo que se desenvolve nos Estados Unidos no período pós-Stonewall, mais precisamente nos anos 1980 e 1990 (KRZYWINSKA, 2006); entretanto, apesar de sua inclusão no livro, tal identidade é também considerada abjeta até mesmo pelos outros homossexuais. De fato, a Viúva Negra é vista como abjeta, “uma mariconsa sadomasoquista” (SANTIAGO, 1999, p. 243), a começar pelo nome e por seus possíveis gostos, a qual “deve gostar de um cocozinho na hora H” (SANTIAGO, 1999, p. 240). Repete-se então, a fórmula que constrói e dissemina a ideia de sadomasoquismo como algo anormal, visto repetidamente no cinema (KRZYWINSKA, 2006).

A “anormalidade” *queer* é ainda mais evidente quando se observa a “censura” ao sexo homossexual na obra. Por exemplo, a narrativa delinea a Viúva Negra como alguém que gostava “de gente barra pesada” e, como Stella diz para Lacucaracha, é “mais maricona do que nós duas juntas. Gosta é de levar porrada. Por–ra–da na cara! Entende?” (SANTIAGO, 1999, p. 66), mas não há, em qualquer momento, uma descrição de suas cópulas em si, tampouco dos outros personagens homossexuais. Tal fato é curioso pois parece repetir a censura que se vê na mídia brasileira com relação à representação de personagens homossexuais (por exemplo, o famoso “beijo gay” nas novelas, ou cena de sexo entre gays). Além disso, quando se considera livros como *Bom Crioulo* de Adolfo Caminha e a sua representação da sexualidade dos personagens *queer* já na segunda metade do século XIX, *Stella Manhattan*, publicado quase um século depois, parece bastante atrasado a este respeito. O que o leitor testemunha é um narrador que, na maioria de sua narrativa sobre sexo, deixa transparecer sua obsessão pelo falo viril, pois as descrições de pênis são, na verdade, dos “bofes” (dos homens “heterossexuais”), não das “bichas”. Em nenhum momento, o narrador se refere ao órgão sexual das “monas” (Stella, Viúva Negra, Lacucaracha). Entretanto, a “caceta heterossexual” toma várias formas

(e recebe diversos nomes) e o narrador a venera em suas descrições, seja a “coisa enorme e dura do farmacêutico” (SANTIAGO, 1999, p. 156), seja o “grossão quando está duro” (SANTIAGO, 1999, p. 155) do paraplégico adolescente Aníbal (que se tornaria professor e se casaria com Leila no futuro), a “linguicinha preta esticada e dura” (SANTIAGO, 1999, p. 155) do Chiquinho, o menino que empurrava a cadeira de rodas de Aníbal em sua adolescência, ou o falo “gringo”, em geral de “cabeça bem vermelhinha e com pentelho louro” (SANTIAGO, 1999, p. 182).

Como o falo, o que também toma várias formas em Santiago são as construções das identidades não-hegemônicas, as quais, como o abjeto, se transfiguram em identidades múltiplas (Stella, Viúva Negra, Lacucaracha, Leila, sendo as principais), refletindo o que Kristeva (1982) sugere sobre a abjeção, a qual “assume formas específicas e diferentes códigos de acordo com os sistemas simbólicos” (SANTIAGO, 1999, p. 68). Ainda em termos kristevianos, o abjeto pode, dependendo do autor, receber nomes diferentes ou ser, até mesmo, apenas linguisticamente modificado, valendo-se sempre de elipses. Tal elipse pode se dar ao fato de que, como continua Kristeva, a modernidade aprendeu a reprimir, esconder ou falsificar o abjeto, embora este se torne fundamental do ponto de vista analítico.

Salienta-se a relação destas personagens à abjeção concernente a seus corpos, os quais representam fonte de impureza, de acordo com os padrões da sexualidade hegemônica. Conseqüentemente, o que se vê em *Stella Manhattan*, é um narrador que se esquivava e se separa dos abjetos corpos homossexuais, os quais representam poluição social (DOUGLAS, 1966). Ao se distanciar destes corpos abjetos, o narrador, portanto, parece sugerir ter “temores de incorrer por seus próprios lapsos do correto” (DOUGLAS, 1966, p. 3). Tais corpos exalam e expelem cio, feromônio, hormônios, suor, urina, vômito... como dito na obra, há um “frisson de corpos suados e ardentes” (SANTIAGO, 1999, p. 12). Trata-se de elementos impuros e que representam abjeção, os quais sugerem, assim, expulsão do que é impuro à santidade das subjetividades hegemônicas patriarcais. Este é um fator preponderante em relação ao narrador e poderia responder a um questionamento já levantado sobre o livro: por que a única cena de sexo ocorre com uma mulher, Leila, e com nenhum dos outros personagens? (QUINLAN, 2002; 2009)

O narrador/autor parece se distanciar de tais corpos impuros num ato de censura, se não mesmo (homo) fobia (*a la* identidade gay da qual tanto se tem falado

recentemente)⁵, em que os corpos *queer* não o atraem como objeto voyeurístico. Já o corpo nu de Leila, apesar de apresentar atos impuros e sujos e ser de uma mulher, funciona como uma ponte para o narrador ter acesso ao falo “heterossexual” – sua aparente fonte de desejo e admiração escopofílica, como ilustrado na passagem em que Leila faz um “*striptease*” completo para tentar atrair a atenção do marido; ato que oferece várias possibilidades de interpretação (algumas desenvolvidas neste estudo). Além disso, tal distanciamento do narrador do que é *queer* é interessante, pois como postula Kristeva (1982), o abjeto é o objeto de repressão primária (*primal repression*). Portanto, pode-se sugerir que ao se distanciar do sexo e dos corpos homossexuais e não se interessar por eles, a não ser para salientar elementos que conotem abjeção neles, o narrador reprime desejos homossexuais por outros gays e rejeita uma identificação com os próprios. Porém, não só o narrador, mas também o próprio marido de Leila, Aníbal, denotam um travestismo de suas sexualidades. Entretanto, antes de discutir esta possibilidade em relação a Aníbal, é importante explorar, primeiramente, a passagem completa sobre o *striptease* de Leila.

5 Homens que podem fazer sexo com outro homem, mas no máximo oral nunca anal, pois o último é considerado como forma de denigração do homem, e nunca podem se identificar com o “mundo gay” ou como gay.

A cena do *striptease* envolve vários elementos voyeurísticos e culmina na pornografia, com a exposição total do corpo de Leila, urina e, até mesmo, ameaça de escatologia. A urina dela confirma sua condição de abjeto, de animalesco, dentro de uma economia patriarcal. Ela adota práticas condenáveis em um sistema ligado ao “Modelo de Maria” (BALDWIN; DeSOUZA, 2001). Por ser uma senhora casada, Leila subverte os padrões impostos às mulheres, indicando haver um distanciamento da mesma da posição de esposa, e uma aproximação à identidade da prostituta, algo recorrente nas artes brasileiras. Tal ponto remete, por exemplo, ao que Salem (1984) coloca sobre as mulheres em Nelson Rodrigues, as quais, segundo a autora, têm uma enorme atração pela figura da prostituta, identidade que lhes permite realizarem-se sexualmente, não com fins reprodutivos, mas como fonte de prazer.

Leila desafia a autoridade do marido que, apesar de reacionário e “linha dura”, em se tratando de desvios dos modelos políticos e hegemônicos, confirma mais uma vez a representação de “masculinidade derrotada” (*fallen masculinity*), sugerida por sua incapacidade sexual com a esposa, deixando de ser o marido machão do imaginário brasileiro; aquele que representa “força e poder, violência e

agressão, virilidade e potência sexual” (PARKER, 2009, p. 49). Para Parker, a “bicha” e o “corno” são indicações de que a masculinidade de certa forma se perdeu e que tais identidades são aquelas com as quais um “homem de verdade” nunca deveria se identificar no imaginário brasileiro.

O ato sexual de Leila, portanto, sugere que o marido é submisso e não tem controle sobre a sexualidade dela. Além disso, esta mesma passagem remete ao filme *Cicciolina in Italy* (sem data precisa, mas produzido nos anos 1980) em uma cena em que Cicciolina se masturba e urina no piso. A reação de Aníbal é bastante similar à do personagem voyeur do filme, o qual se “petrifica” (KRZYWINSKA, 1999, p. 203) com o show da mulher. Porém, o suposto objeto escopofílico não parece despertar seu interesse, indicando a atenção maior do narrador à possível excitação de Aníbal. A descrição de cada ato de Leila sugere, portanto, que o narrador parece travestido de Leila numa tentativa de ter o macho em um estado de excitação que lhe ofereça uma completude do desejo voyeurístico que busca realizar por meio de seu objeto de desejo: adorar o falo “heterossexual”. Esta possibilidade remete ao que Mulvey (1989) descreve sobre Freud em relação à escopofilia. O narrador tem ambos, Leila e Aníbal, como seus objetos escopofílicos, os quais são escrutinados pelo seu olhar curioso e lhe servem

para diferentes propósitos: Leila, o objeto que incita o prazer escopofílico do marido; Aníbal, o objeto que é escrutinado pelo narrador à espreita de uma ereção do macho/bofe.

Os atos de Leila tomam uma intensidade enorme e o texto uma construção imagética que parece adquirir uma rapidez narratológica de atos que mostram descontrole, evidente quando o narrador observa que Leila “está se masturbando como uma degenerada” (SANTIAGO, 1999, p. 146), e seus atos tornam-se ainda mais degenerados, a ponto de “ganir baixinho como cadela no cio” (SANTIAGO, 1999, p. 146). Esta descrição deixa transparecer uma impaciência do narrador em ver o seu objeto de desejo, o falo rijo de Aníbal, evidenciado apenas nas últimas linhas do capítulo quando Leila já terminou seu show: “as mãos [de Aníbal] começam a ganhar vida sentindo o pau que reage por baixo da cueca” (SANTIAGO, 1999, p. 146). A partir disso, e considerando as discussões de Mulvey (1989), o narrador parece tornar-se um voyeur obsessivo e sua satisfação sexual vem do seu olhar que escrutina o falo “heterossexual”, ao passo que a possível posição de objeto do olhar masculino que Leila aparentemente ocupa, simplesmente parece servir de estímulo para a satisfação do “olhar *queer*” do narrador; tal olhar é obtido por meio de uma negociação de prazer

que foge dos moldes heteronormativos que se aplicariam a Leila e ao marido.

Assim como no cinema, cujas condições de exibição e convenções narrativas oferecem ao espectador “a ilusão de estar olhando um mundo privado” (MULVEY, 1989, p. 17), Santiago usa as convenções da escrita, como narrador onisciente – aquele que tudo vê, mas é seletivo em seus relatos sobre tudo o que vê – para testemunhar um mundo privado, até certo ponto, em que a “perversão” e o prazer satisfazem seu olhar escopofílico. Isto pode ser evidenciado na próxima fase do ato sexual de Leila. Ao ser “rejeitada” pelo marido, ela vai para as ruas de Manhattan fazer “pegação”, fato que desperta a escopofilia do marido, o qual “vive intensamente a espera” (SANTIAGO, 1999, p. 190). O “écran” de Aníbal, portanto, não é a tela do cinema, mas sim sua janela e binóculos, os quais o distanciam da presença física de Leila e o colocam na posição definitiva de voyeur (o fato de se esconder por detrás da cortina, ao espiar a mulher, sugere que ele está olhando para algo proibido). No entanto, seu interesse não parece ser por Leila, mas pelos homens com quem ela se atraca durante a pegação nas ruas e a possibilidade dela não encontrar um chega a irritá-lo: “‘Aquela puta não arranja homem hoje’ Aníbal se impacienta

com a passividade de Leila” (SANTIAGO, 1999, p. 201); do contrário, ele teria se envolvido com o show da esposa quase a sua frente, o que não é o caso.

Apesar de alguns críticos pontuarem que a recusa de Aníbal em ter relação sexual com Leila é mais devido às suas perversões psicológicas do que à sua condição física (CHAMBERLAIN, 1998), pode-se insinuar que seus atos vão além: Aníbal pode ser mais um dos personagens *queer* de Santiago que se esconde por detrás de um casamento (assim como a Viúva Negra e Marcelo) e de sua condição física. O próprio fato de viver trancafiado no apartamento a sete chaves (com suposto medo de terroristas) pode funcionar como uma metáfora para sua identidade *queer* que deve ficar trancada, segura e só se manifestar por meio da escopofilia, do voyeurismo. Neste caso, ao contrário do que Mulvey (1989) discorre sobre o papel passivo da mulher no cinema como sendo o que a autora denomina ocupar o lugar do “ser-olhada” (“*to-be-looked-at-ness*”), pode-se argumentar que Leila funciona mais como uma isca para atrair o objeto de desejo de Aníbal: machos, caubóis – “enquanto Leila olha para um homem alto, barba ruiva, botas e chapéu de caubói, que passa, apreciando-a de alto a baixo...” (SANTIAGO, 1999, p. 202) – do que como objeto de desejo do marido.

Isto se torna ainda mais evidente quando se considera a narração pormenorizada de cada ação de Leila durante o *striptease* (o qual sugere ser um ritual frequente), na qual é usada uma linguagem extremamente pornográfica, e que um homem heterossexual não conseguiria resistir (logicamente dentro de uma visão patriarcal). Em outras palavras, o *striptease* parece funcionar como um teste para a sexualidade de Aníbal, pois este não parece, ao menos baseando-se no relato do narrador, excitar-se com o show de Leila que vai de um *striptease* inicial a uma exposição completa do corpo e masturbação, como já observado. Aníbal se excita – como descreve o narrador em uma de suas referências voyeurísticas ao falo “hétero” – somente depois de Leila urinar, expelir o abjeto em sexo, o que remete à “chuva de prata” (no sexo hétero) ou “esportes aquáticos” (*watersports*) (no sexo homossexual), novamente ligando seu prazer a práticas normalmente relacionadas ao mundo homossexual no imaginário popular patriarcal.

Portanto, ao rejeitar ver os detalhes do corpo nu de Leila, “nem mesmo chegou a virar o seu olhar, continua imóvel e cego e surdo” (SANTIAGO, 1999, p. 144), Aníbal vai contra o instinto escopofílico, uma vez que ele não a olha como um objeto erótico que lhe dá prazer – são seus atos abjetos

(urinar) que o excitam, não o corpo nu da esposa. Além disso, a detalhada descrição da vagina de Leila pelo narrador parece ser algo que serve, em um primeiro momento, ao objetivo de “negar” a visão da mulher como uma ameaça de castração, ou para confirmar sua falta do objeto que a tornaria poderosa (o falo), evidente na procura narrativa pelo pênis de Leila em algum lugar, sugerido quando o autor descreve o movimento de Leila: “procura com a mão direita a xota, o *grelo*, enfia a mão na boceta” (SANTIAGO, 1999, p. 145, grifo nosso).

O fato de Leila urinar, ou até mesmo pensar em defecar nos livros rasgados no chão “olha para Aníbal ameaçando: mijó neles, cago neles, mijó e cago neles” (SANTIAGO, 1999, p.144), não só cria uma ligação com o mundo homossexual (uma vez que estas práticas são relacionadas normalmente a este mundo, como já observado), como também reforça a ideia de um corpo abjeto. Nas palavras de Kristeva (1982), elementos como urina, sangue, esperma e excremento servem para retificar a condição de falta de limpeza do “eu” (*self*), e que a abjeção que deriva destes torna-se rapidamente o único objeto de desejo sexual: “um verdadeiro “ab-jeto”, onde o homem, amedrontado, atravessa os horrores das entranhas maternas e, em uma imersão que lhe permite evitar encontrar cara a cara com um “outro”, poupa-se do risco de castração” (SANTIAGO, 1999, p.

53). Aníbal, portanto, parece ter na urina de Leila seu objeto de prazer, mas ao invés de se aproximar dela, os atos abjetos de sua esposa criam uma barreira especial entre os dois, o que, porém, sugere sua castração, seu medo de não poder satisfazer sua mulher sexualmente, especialmente depois dela o insultar e criticar sua masculinidade, a qual já parece reduzida devido a sua deficiência física. Leila primeiramente o provoca dizendo “gosto é de uma caceta (e abre a mão medindo o tamanho), uma caceta bem dura, ‘uma ca-ce-ta, me escutou?’” (SANTIAGO, 1999, p. 142) – fala que novamente expressa a obsessão do narrador pelo falo – e, depois, diante da indiferença do marido que não muda, quando ela tem um ataque colérico e o provoca “cuspindo na cara do marido, cuspindo de longe, e continua agora sei que estou sã. Sã. ‘Você é que é o louco. Só você, seu frouxo!’” (SANTIAGO, 1999, p. 142).

Portanto, diferente da primeira impressão que a narrativa oferece ao leitor, descrita acima, há a possibilidade de Leila ser vista como um ser com poder castrador, sugerido pelo fato de Aníbal não reagir aos estímulos sexuais que a performance de sua esposa procura proporcionar a ele. Ele é impotente diante da sexualidade voraz de Leila, e considerando que ele é deficiente físico, tal elemento é bastante significativo a este respeito. Como era comum no cinema *noir* americano nos anos 1940 e 1950, a mulher fatal,

tida como símbolo de transgressão patriarcal e um ser de uma sexualidade voraz, geralmente tinha como parceiro (marido) homens com deficiência física, fato que justificava a aparente necessidade dela de ter amantes (DA SILVA, 2014). O caso de Leila e Aníbal não se diferencia tanto do cinema *noir*. A potência sexual de sua mulher, apesar de indicar rejeição por parte dele numa primeira leitura, pode, neste caso, não só confirmar sua impotência, mas também sugerir uma possível homossexualidade de Aníbal.

Quanto à recusa de Aníbal – evidente quando ele diz a Leila “Não se aproxime mais. Fique onde está!” (SANTIAGO, 1999, p. 146), parece ser o comando do “senhor” (*master*) em sadomasoquismo, sugerindo uma relação sadomasoquista na qual Leila teve a opção de fazer parte deste “contrato”. Neste caso, pode-se questionar se este show completo de Leila, não seria parte de uma performance de teatralidade, na qual ocupa o papel de masoquista já estabelecido entre ela e o marido, uma vez que há pistas no texto de que este é um ritual frequente, evidente, por exemplo, quando o narrador observa: “e se dirige sonâmbula para uma estante *já preparada para essa finalidade*” (SANTIAGO, 1999, p. 143, grifo nosso). Isto ainda é mais significativo quando se considera a aproximação de Leila à abjeção, uma vez que abjeção, de acordo com a narrativa, tem um papel significativo na sua subjetividade

desde cedo, sugerida na forte relação que ela tem com cheiros (como é informado sobre uma Leila ainda adolescente), sejam estes a catanga de chiqueiro, o barro fedido, o cheiro de bode, de bosta e mijo de cavalo e de boi, ou o cheiro ardido da natureza que mascava “o seu corpo como se estivesse sendo massageado por mil mãos competentes” (SANTIAGO, 1999, p. 151) – e coisas que causam repulsa, como quando ela toca esperma no chão: “Abaixou e passou o dedo na terra molhada, não é xixi pensou, pegando na terra gosmenta e pensou sapo, catarro, e não teve nojo” (SANTIAGO, 1999, p. 157, grifo nosso). Portanto, o narrador parece com isto explicar a identidade *queer* de Leila na vida adulta.

Um último fato salientado neste artigo e que se refere à passagem do *striptease* diz respeito à ameaça de Leila de defecar nos livros. A respeito da escatologia, Kristeva (1982) argumenta que quando uma mulher envolve-se em tais atos, estes são para gratificar o seu parceiro sexual e que isto indica sua aceitação simbólica da autoridade que este representa. Entretanto, a relação sujeito/objeto que se estabelece entre o voyeur e o objeto de sua escopofilia diz mais sobre a identidade *queer* quando se lança mão do que Bataille (citado em KRISTEVA, 1982) argumenta: tal relação sujeito/objeto é arraigada num erotismo anal e não no sadismo.

No caso de Leila, parece que a possível escatologia se relaciona mais a sua posição como uma personagem *queer*, a qual serve de intermediária para o marido e para o narrador chegarem aos seus objetos de desejo que são homossexuais. O show de Leila, a urina, a ameaça de defecação assim como a “pegação” pública são, de fato, resultado de uma narrativa construída do ponto de vista *queer* (ou um “entre-lugar” entre a heteronormatividade e o *queer*) e que se completam com atos de outros personagens *queer* do livro, como o possível sexo envolvendo sadomasoquismo da Viúva Negra, e a pegação dos homossexuais em banheiros públicos onde, como informa Lacucaracha, “the action is, my boy” (SANTIAGO, 1999, p. 29), repetidamente mencionadas no livro.

Seguindo o argumento de Bataille, no que diz respeito a possíveis ligações entre abjeção e a “incapacidade de assumir com força suficiente o ato imperativo de exclusão” (citado em KRISTEVA, 1982, p. 64), pode-se sugerir que tal ligação, no caso de Aníbal, concerne o papel abjeto que Leila ocupa como uma forma dele evitar a abjeção e a exclusão e, ao mesmo tempo, como meio de realizar suas possíveis fantasias homossexuais. É por meio da rejeição que sua identidade “heterossexual” é preservada, não só no presente mas no passado, quando, por exemplo, ao invés de mostrar seu falo para Chiquinho –

como havia prometido – quando fez o empregado lhe mostrar primeiro, rejeitou severamente o avanço do outro: “‘Tira a mão!’ gritou Aníbal colérico. Não toca, que chamo o papai” (SANTIAGO, 1999, p. 156), ou quando diz a investigadores americanos que os terroristas brasileiros “são todos uns veados” (SANTIAGO, 1999, p. 254), ou até mesmo sua própria rejeição pelas artes (os quadros famosos em sua casa foram escolhidos por Leila, ele afirma a Marcelo mostrando total desinteresse pelos mesmos, isto é, Aníbal se afasta dos estereótipos que são relacionados à homossexualidade). Portanto, suas rejeições à esposa e a homofobia internalizada remetem a sua possível condição de abjeto social, *queer*, pois tal repressão de sua possível identidade homossexual sugere que ele está “assombrado pelo Outro, para dividir, rejeitar, repetir” (KRISTEVA, 1982, p. 12), como seu afastamento do mundo para viver trancado em seu apartamento (no *closet*) e sua sexualidade parecem confirmar.

Para concluir, este estudo procurou levantar pistas na narrativa de *Stella Manhattan* que delineiam a construção de possíveis identidades *queer*. Considerando-se a identidade de gênero a partir da perspectiva butleriana, procurou-se mostrar que tais identidades são performáticas e construídas a partir de seus atos. Salientaram-se aspectos da sexualidade das

personagens *queer* e elementos oferecidos pelo narrador que as aproximam da abjeção, fato que as torna, portanto, identidades que representam outridade. Abjeção e outridade, ou “dejeito” nas palavras de Kristeva (1982), são indicadas por meio do exílio, ou na maneira que estas identidades se desenvolvem no novo contexto em que as personagens vivem, longe (até certo ponto) do controle patriarcal brasileiro (ou cubano, no caso de Lacucaracha). Entretanto, a discussão procurou mostrar, também, que o fato do narrador não se envolver com os corpos e sexualidades dos homossexuais masculinos insinua, até certo ponto, (homo)fobia, e rejeição da identidade *queer*, pois este parece obcecado pelo falo “heterossexual” – evidenciado em sua minuciosa descrição e menções – o qual se torna seu objeto escopofílico. Portanto, o narrador, por meio de sua construção de Leila, em especial, sugere que esta pode ser ele próprio travestido; uma maneira de se manter no armário, mas ter acesso a seu objeto de desejo. Ademais, apesar de retratar possíveis identidades *queer*, *Stella Manhattan* não parece desafiar, mas repetir modelos de identidades homossexuais que são condenadas no imaginário patriarcal. Assim, ao fazer desaparecer a personagem principal, Eduardo/Stella, a obra acaba reforçando a heteronormatividade e punindo identidades que não se encaixam neste modelo.

REFERÊNCIAS

BALDWIN, J.; DeSOUZA, E. “Modelo de Maria and machismo: the social construction of gender in Brazil”. In: *Revista Interamericana de Psicología*, v.35, n.1, p. 9–29, 2001.

BATES, C. “Teaching Queer theory: Judith Butler, Shakespeare and *She’s the Man*”. In: FERRERE, A.; TOLAN, F. (ed.). *Teaching gender*. Basingstoke (England): Palgrave, 2012. p. 47–62.

BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex.”* New York and London: Routledge, 1993.

_____. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990.

CHAMBERLAIN, B. J. “Telas, janelas & vitrines: o espetáculo e o voyeurismo em Stella Manhattan”. In: *Boletim do CESP*, v.18, n.23, p. 285–297. 1998.

DA SILVA, A. M. *The “femme” fatale in Brazilian cinema: challenging Hollywood norms*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

DA SILVA, A. P. D.; FERNANDES, C. E. A. “Apontamentos sobre o espaço físico e o desejo gay em narrativas de temática homoerótica”. In: *Graphos*, v.9, n.2, 149–164, 2007.

DOUGLAS, M. *Purity and danger: an analysis of concepts of pollution and taboo*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966.

GREEN, J. “O Pasquim e Madame Satã, a “rainha” negra da boemia brasileira”. In: *TOPOI*, v.4, n.7, p. 201–21, 2003.

KRISTEVA, J. *Powers of horror: an essay on abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

KRZYWINSKA, T. “Cicciolina and the dynamics of transgression and abjection in explicit sex films”. In: AARON, M. (ed.). *The body’s perilous pleasures: dangerous desires and contemporary culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 188–209.

_____. *Sex and the cinema*. London and New York: Wallflower, 2006.

KULICK, D. *Travesti: Sex, gender and culture among Brazilian*

transgendered prostitutes. Chicago and London: University of Chicago Press, 1998.

LOPES, D. “Silviano Santiago, estudos culturais e estudos LGBTs no Brasil”. *Revista Iberoamericana*, v.LXXIV, n.225, p. 943–957, 2008.

MORENO, A. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. 2ed. Rio de Janeiro: Funarte e EdUFF, 2002.

MOTT, L. *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MULVEY, L. *Visual and other pleasures*. Basingstoke (England): Palgrave, 1989.

PARKER, R. G. *Bodies, pleasures and passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*. Boston: Beacon, 2009.

PERLONGHER, N. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

QUINLAN, S. C. “Cross-dressing: Silviano Santiago’s fictional performances”. In: QUINLAN, S.; ARENAS, F. (ed.). *Lusosex: Gender and sexuality in the Portuguese-speaking world*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2002. p. 208–232.

_____. “Travestimos: gênero e ficção em Silviano Santiago”. In: *Gênero*, v.9, n.2, p. 75–92, 2009.

SALEM, T. “A família em cena: uma leitura antropológica da dramaturgia de Nelson Rodrigues”. In: *Atas do Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais*, 6. Águas de São Pedro (São Paulo), ABEP, 1984.

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

TYLER, I. “Against abjection”. In: *Feminist Theory*, v.10, n.1, p. 77–98, 2009.

Antônio M. da Silva é mestre em Modern Languages (University of Leeds, 2009) e doutor em Hispanic Studies (University of Bristol, 2013). É professor e coordenador dos estudos afro-luso-brasileiros na University of Kent. Mais detalhes em <https://kent.academia.edu/AntonioMarciodaSilva>.

*Recebido em 01 de maio de 2014.
Aprovado em 18 de agosto de 2014.*