



GÊNERO-QUEER, AS METAMORFOSES DO HUMANO E O PÓS-HUMANO, EM *GIRL MEETS BOY*, DE ALI SMITH

GENDERQUEER, HUMAN METAMORPHOSES AND THE POSTHUMAN, IN ALI SMITH'S *GIRL MEETS BOY*

Ana Cecília Acioli Lima¹

Resumo: Análise aqui como Ali Smith, em *Girl Meets Boy* (2007), aborda questões relevantes nos dias de hoje, trazidas tanto pelos Estudos de Gênero, como pela Teoria *Queer* e pelos debates acerca do Pós-Humanismo. Por meio de uma narrativa que experimenta e brinca com a linguagem, Smith desenvolve uma espécie de tratado político-poético, em que reconta o mito de Iphis e Ianthe, para explorar diversas possibilidades de metamorfoses de gêneros, identidades e subjetividades. As transformações de Anthea permitem que Smith elabore e problematize um humano descentrado, sinestésico, pós-humano e pós-antropocêntrico, cuja subjetividade se constrói, como diria Rosi Braidotti (2015), na “interconexão do humano com o ambiente não humano”. A personagem usa seu corpo transgressor para marcar literalmente, por meio de performances, grafites e cartazes, seu protesto contra a indústria da água, o sexismo e a conformidade de gênero. É possível, então, estabelecer um diálogo com a forma em que Braidotti entende a subjetividade pós-humana como material, relacional, incorporada e “firmemente localizada” em um lugar específico com a construção de Anthea como conectada com a natureza e a cultura, ocupando um espaço de crítica contundente ao humanismo eurocêntrico, ao capitalismo global, à heteronormatividade e ao binarismo dos gêneros.

Palavras-chave: Gênero; *Queer*; Metamorfose; O Pós-Humano.

¹ UFAL. E-mail: anacec68@gmail.com.

Abstract: Here, I analyze how Ali Smith, in *Girl Meets Boy* (2007) deals with some very relevant contemporary issues raised by Gender Studies, Queer Theory and by the debates about the Posthuman. In a quite experimental and playful narrative, Smith develops a sort of a poetic-political treatise in which she recasts the myth of Iphis and Ianthe in order to explore a plethora of possible metamorphoses of gendered bodies, identities and subjectivities. Anthea's transformations allow Smith to problematize and elaborate on the existence of a synesthetic, decentered posthuman body, whose subjectivity is built upon the "inter-connection between the human and the non-human environment, as Rosi Braidotti would put it (2015, p. 40). The character uses her transgressive body to literally inscribe her protest against the water industry, sexism and gender conformity, through performances, graffiti and posters all over the town. It is possible then to establish a dialogue between the way Braidotti understands posthuman subjectivity as material, relational, embodied and "firmly located" in a specific place and Anthea as being connected with nature and culture, so as to occupy a space of compelling criticism of Eurocentric Humanism, Global Capitalism, heteronormativity and gender binarism.

Keywords: Gender; Queer; Metamorphoses; The Posthuman.

Girl meets boy: The myth of Iphis (2007), da escocesa Ali Smith, trata-se daquelas narrativas que nos pegam de surpresa a cada instante, por sua destreza no uso de uma linguagem lúdica e sagaz, associada a um escrutínio minucioso dos interesses insidiosos do capitalismo global, da desigualdade entre os gêneros e dos discursos heterossexistas. Pretendo analisar aqui como Ali Smith trata, com perspicácia e lirismo, de questões extremamente relevantes nos dias de hoje, trazidas tanto pelos Estudos de Gênero, como pela Teoria *Queer* e pelos debates acerca do Pós-Humanismo. Por meio de uma narrativa que experimenta e brinca com a linguagem, Smith desenvolve o que poderíamos chamar de um tratado político-poético, em que, ao recontar o mito de Iphis e Ianthe de Ovídio, explora diversas possibilidades de metamorfoses de gêneros, identidades e subjetividades, situadas a partir de uma lógica que extrapola a moldura espaço-temporal da modernidade burguesa, patriarcal e heteronormativa. No desdobramento especular de narrativas que compõem o romance, desdobram-se também, como veremos adiante, identidades não normativas, desconectadas de uma corporalidade específica e antropocêntrica, que, por isso mesmo, articulam novas concepções de espaço e de tempo, pois já não mais fazem sentido nos moldes temporais e espaciais de corpos aos quais se atribuem identidades essenciais. Essas questões são trazidas de forma integrada com as narrativas e dialogam com o pensamento de teóricas *queer* como J. Jack Halberstam. Halberstam, por exemplo, argumenta que a *queeridade* articula novos conceitos de uma temporalidade e de uma geografia *queer*, imbricados com práticas e comportamentos antinormativos. Em *A Queer Space and Time* (2005), aponta que, devido à exclusão da sexualidade, enquanto categoria de análise, dos debates acerca da *geografia pós-moderna*, o desejo sempre é

entendido como parte de uma política do *corpo lúdico*, que se contrapõe ao ativismo político *real* (HALBERSTAM, 2005, P. 5). Essa exclusão evidentemente restringe a sexualidade ao âmbito do corpo, do local e do pessoal, e a mantém dissociada, portanto, das questões mais abrangentes relativas à classe social, ao global e ao político--o que, também, reforça a noção de que determinadas questões teriam maior alcance e seriam mais relevantes do que outras. Halberstam segue, então, o caminho da desnaturalização das noções do local e do global, e sugere que repensarmos o tempo a partir de uma perspectiva *queer* implica necessariamente diferentes concepções de espaço. Ao desassociar *queer* de uma corporalidade homossexual essencial, as concepções de tempo e espaço como pensadas por Halberstam se constituem fora da órbita espaço-temporal da família e da reprodução. No tempo *queer* das personagens de Smith, seus corpos produzem novos sentidos de organização social, de identidade sexual e de práticas políticas, por sua vez, inseridas em diferentes espacialidades.

1 HISTÓRIAS

Girl Meets Boy tem como eixo central duas irmãs, Anthea e Imogen (Midge), que se encontram, inicialmente, em polos diametralmente opostos nas suas relações com os discursos normativos e a lógica do capitalismo global. Vejamos. A narrativa se inicia nos moldes da tradição de contação de histórias vividas (ou não) e memórias, na sala de casa da família, em um final de semana qualquer. Seria assim banal, caso logo após de dizer “Deixe-me contar sobre...”², o avô não houvesse dito: “quando eu era uma garota” (SMITH, 2007, p. 3). Ainda crianças, Anthea escuta as reminiscências do avô de forma receptiva ao jogo imaginativo do ato de contar histórias e de, ao mesmo tempo, se recontar e reconfigurar identidades, enquanto Imogen reage de forma incrédula e resistente. Mesmo narrada na primeira pessoa do plural, a primeira parte do livro revela que na construção da memória das irmãs, o avô representa formas distintas do que cada uma percebe como possibilidade, lançando luzes sobre o que as espera adiante.

Enquanto Imogen, como a voz da normatividade, tenta a todo instante corrigir o avô, lembrando-o de que seu gênero é masculino, Anthea abraça com entusiasmo a *queeridade*, suas metamorfoses e sua extrema licença poética, que o permite se deslocar entre gêneros, o que requer novas configurações de

² Todas as traduções, tanto dos textos teóricos como do romance, são de minha autoria, com o fim exclusivo de citação neste trabalho.

espaço e tempo: o avô vive e se desloca em um tempo e espaço *queer*, que não correspondem a uma sexualidade hegemônica e única: foi malabarista e acrobata em um circo, atravessou o Tâmis sobre uma corda bamba e passou uma semana na cadeia, quando era uma garota. Imogen imediatamente atribui a prisão à mentira sobre o seu gênero *verdadeiro*, desmonstrando o quanto a sua percepção de gênero está atrelada à conformidade entre o corpo sexuado e o desejo. Entretanto, o avô implode a rigidez dos modelos normativos e circula por um espaço-tempo expandido que obedece a lógica do desejo e do não confinamento do corpo a um modelo essencial de identidade. Suas narrativas crescem na mesma proporção da maleabilidade de uma temporalidade *queer*, não mais atrelada à cronologia burguesa-reprodutivo-familiar (HALBERSTAM, 2005, p. 6), gerando, assim, uma *desfamiliarização* do tempo decorrido, para usar o termo com que Halberstam se refere à peça *Esperando por Godot*, de Samuel Beckett (HALBERSTAM, 2005, p. 7).

Por outro lado, Anthea, observando a apresentadora de um programa de TV, comenta que ela não parece com uma garota ou um garoto, porque consegue circular “entre os dois lados das coisas como um/a mágica/a ou uma piada”, porque sempre faz o público rir (p. 4-5), implicitamente destacando que a razão do riso é o nervosismo provocado pela instabilidade inerente ao deslocamento do binário homem/mulher. Em seguida, ao identificar as diferenças sutis de sabor em cada pedaço da torrada que come, e ao examinar todas/os ao seu redor, Anthea, ao contrário da irmã, já demonstra possuir a fina percepção, não apenas de que os nossos sentidos nos conectam e nos fazem um/a com toda a matéria orgânica e inorgânica, como de que as rígidas definições de masculino e feminino estão sofrendo mutações e não mais se sustentam como polos distintos e separados. Habilmente, Smith costura essa quase epifania de Anthea com a próxima história do seu avô, em que relata sua participação na fuga de *Burning Lily*, uma revolucionária, procurada por diversos ataques a prédios e instituições governamentais. A rebelde política é descrita como uma jovem no desabrochar da beleza, que, na luta para mudar o estado das coisas, não hesitava em quebrar janelas, atear fogo a prédios desocupados e, na cadeia, em fazer greve de fome e ser alimentada à força por um tubo. Libertada, porque o governo não queria matar garotas debilitadas, *Burning Lily* continuava quebrando janelas e incendiando prédios vazios e escapando das mãos da justiça, por ser elusiva e fluida como a água. Lembrando que a água é o símbolo estruturante, por assim dizer, de toda a

narrativa. Igualmente fluida é a missão do avô, que, enquanto garota, tinha que se vestir como um garoto de mensagens, algo que não era difícil porque ela se parecia com um rapaz (“claro”, diz Imogen, “você era um rapaz!” (p. 13)). Qual não foi a surpresa quando o mensageiro se viu como de frente a um espelho ao encontrar um rapaz bonito, vestido com as mesmas roupas. Maior surpresa ainda, o rapaz era na verdade a bela *Burning Lily*, que, além de tudo, lhe deu uma piscadela (p. 15). Em praticamente sua única intervenção, a avó ilustra como quaisquer conquistas sociais das mulheres sempre estiverem sob constante ameaça, lembrando que nas tribos celtas, as mulheres tinham poder e sabiam que era preciso lutar por aquilo que haviam perdido, mesmo que não soubessem que o possuíam (p. 15-16).) O raciocínio literal de Imogen a faz chamar o avô de insano, porque, caso sua história houvesse ocorrido, além da imprecisão relativa a seu gênero, ele/ela teria quase 100 anos. Falando à altura de um sábio, o avô desafia o ceticismo de Imogen, alertando que ela terá que aprender “o tipo de esperança que torna as coisas história. Caso contrário, não haverá esperança para as suas grandes verdades, nem grandes verdades para seus próprios/as netos/as” (p.16). Todas as histórias do mundo existem para serem contadas, mas só contamos aquelas que consideramos importantes, aquelas nas quais acreditamos. E em total cumplicidade com Anthea, o avô conclui que “algumas histórias sempre precisam ser contadas mais do que outras. Certo, Anthea? Certo, Vovô!” (p. 17). Essa reflexão quase filosófica, tão recorrente nas narrativas que se caracterizam pela autorreflexão, as chamadas metaficções pós-modernas, acerca do tênue limiar entre as supostas verdades dos fatos vividos, das memórias, das narrativas históricas e da natureza das verdades contidas nas estórias fabricadas pela imaginação vai permear todos os acontecimentos subsequentes, como veremos.

2 AS PALAVRAS, A ÁGUA

A primeira interação que presenciamos das irmãs já adultas desenvolve uma reflexão sobre a fluidez líquida e proteica que caracteriza a relação precária entre as palavras e as coisas que elas nomeiam, e o incômodo que Imogen sente ao se dar conta de que os efeitos de realidade produzidos são provisórios e mutáveis. Ela recorda que ficava furiosa quando o avô sempre mudava as palavras convencionalmente relacionadas a determinadas coisas. Por um lado, Imogen chama a irmã de “rebelde cega”, que, assim como *Burning Lily*, havia quebrado a janela de casa com uma pedra quando criança; por outro, Anthea,

com sua perspicácia peculiar, observa que a irmã havia comprado uma motocicleta vermelha caríssima, apenas porque tinha escrito nela a palavra *rebelde* (p.18). Essa revelação daquilo que Imogen aparentemente não tinha consciência, mas que estava subjacente a uma palavra, lhe traz imenso desconforto e faz com que Anthea entenda o poder material das palavras e o que elas concretamente podem fazer e transformar.

Imogen trabalha em uma grande corporação, que, dentre outras atividades, quer investir fortemente na indústria da água. Ou seja, transformar em *commodity* e em algo rentável aquilo que a natureza oferece gratuitamente. A água engarrafada, precificada, associada a uma marca, a uma palavra que lhe atribua uma essência e um valor (muito paradoxalmente, o nome da empresa é *Pure*) representa exatamente o oposto da pureza e da liberdade com a qual flui em grandes áreas do planeta. Por meio de Imogen, Anthea consegue um estágio remunerado na mesma empresa, também na área criativa, cuja função é a de capturar a *verdade* e a *identidade* da água em um nome que tenha apelo a valores relacionados à saúde e ao bem-estar. Obviamente, ela se contrapõe à filosofia da *Pure* de controlar, modelar e guiar a vida do *Homem* contemporâneo, da água que bebe aos vídeos pornôis que assiste. Conforme pensa o CEO, Keith, a água não se trata de um direito humano, mas de uma necessidade. Daí o interesse massivo do mundo financeiro internacional em investir em uma localidade pequena como Inverness: a água está se tornando escassa, devido à poluição. Assim, enquanto necessidade vital, torna-se uma *commodity* perfeita. E uma necessidade pode ser vendida. “É nosso direito humano vendê-la”, afirma Keith (p.124). Dessa forma, Smith incorpora à narrativa o debate em torno da ameaça real ao equilíbrio da ecologia terrestre diante da crescente devastação ambiental, causada pela intervenção humana. A falta de água potável na natureza, devido à crescente poluição, assim como outros danos ao meio-ambiente, está inserida na era geológica que vivemos, chamada de Antropoceno, que é marcada pelo poder tecnológico de *Antropos* e pelas suas consequências potencialmente letais para si e todas as outras espécies não humanas (BRAIDOTTI, 2015, p. 66).

Atribuir um valor e uma identidade comodificada à água equivale para Anthea à impossibilidade de definir e delimitar a sua própria identidade. Contrapõe-se, assim, a lógica dominante do Humanismo e do Antropocentrismo, articulando identificações que põem em xeque concepções hegemônicas do sujeito humano. Ao pensar a respeito de si própria, ela se

questiona sobre a necessidade de ser algo específico e se compara à internet, repleta de informações desimportantes, com links “iguais a pequenas raízes brancas de uma planta retirada do solo” (p.23). Inacessível a um clique, rápida e elusiva às mãos como a água corrente, sua identidade pode não estar disponível na próxima conexão, nem mesmo na “versão” que existia anteriormente (p. 23-24). Acredito que a forma como Anthea percebe e articula a sua subjetividade, e possíveis identidades, pode ser entendida no âmbito do pós-humano, na interrelação que estabelece com uma modalidade de tecnologia cibernética em que a intervenção humana torna-se invisível, e, em muitos casos, imediatamente irrelevante, e com a força vital da matéria (as plantas, a água), que, de acordo com Rosi Braidotti (2015), baseada em Guattari (2000), “interage de formas múltiplas com os ambientes sociais, psíquicos e ecológicos (p. 60). Braidotti se pergunta o que acontece com a subjetividade “nesse campo complexo de fluxo de força e informação” (p. 60), e sua resposta, na minha perspectiva, corresponde à maneira como Smith constrói a subjetividade de Anthea, “um eu relacional expandido, engendrado pelos efeitos de todos esses fatores [sociais, psíquicos, ecológicos]” (p. 60), cuja capacidade relacional não se restringe a nossa própria espécie, mas inclui todos os elementos não antropomórficos (p. 60). Contrariamente à visão de Keith de que um elemento da natureza como a água pode ser manipulado e comercializado para o benefício e lucro de uma única espécie, a humana, Anthea se posiciona no ponto de deslocamento e descentramento do humano e se reconstitui continuamente enquanto processo interativo e aberto, borrando as fronteiras entre aquela porção da vida, tanto orgânica quanto discursiva, convencionalmente associada a *antropos* ou *bios*, e a vida animal e não humana, na sua perspectiva mais ampla, o que Braidotti denomina de *Zoe*, “a estrutura dinâmica e auto-organizada da própria vida” (p. 60). No final das contas, reconhecer-se como Anthea Gunn, o nome de alguma garota do passado, a quem nunca viu, membro da equipe de criação de uma grande corporação global, não é o suficiente. Por trás de um nome, o vazio fértil de possibilidades.

3 IPHIS E IANTHE

Tudo começa a mudar na vida de Anthea, quando vê pelas janelas da empresa um rapaz, de saio escocês, em cima de uma escada, aparentemente consertando a placa. Encantada com os detalhes de seu traje e com a beleza intrigante dos seus traços e longos cabelos negros e cacheados, Anthea demora

a entender o que de fato o rapaz está fazendo: pichando, com spray vermelho e caligrafia elaborada, abaixo da placa, as seguintes palavras: “Não seja estúpido. A água é um direito humano. Vendê-la de qualquer forma é moralmente erra...” (p.43).

Consciente do público que havia atraído, o rapaz assina embaixo de sua obra com voleios arrogantes, IPHISOL. E tal qual um artista, guarda seus instrumentos, recolhe a escada e faz a sua saída triunfal. Anthea assiste extasiada, enquanto uma revolução acontece em seu interior:

Minha cabeça, algo aconteceu nas suas entranhas. Foi como se tivesse havido uma tempestade no mar, mas apenas por um momento, e apenas dentro da minha cabeça. Minha caixa torácica, algo definitivamente aconteceu lá. Foi como se houvesse se desatado de si própria, como o casco de um navio ao bater em uma rocha, abrindo caminho, e o navio que era *eu* se partiu dentro de mim e o oceano invadiu (p. 45).

Mais uma vez, a água retorna, agora com sua força avassaladora, para deixar clara a ambiguidade que marca e move Anthea, assim como marcara a seu avô, replicando seu encontro com *Burning Lily*: o rapaz era “o mais bonito que já havia visto na vida. Mas ele realmente parecia com uma garota. Ela era o rapaz mais bonito que eu já havia visto na minha vida” (p. 45)). Dessa forma, gênero deixa de ser contido por normas restritivas e passa a ser um ato que desafia qualquer gesto de conformidade. A capacidade de transfiguração e de transformação que atravessa o eixo de gênero e quebra o binário, que vemos em IPHISOL, que se identificaria como gênero-*queer* (uma não-identidade, na verdade), trata-se também de um jogo imaginário e de uma forma de arte, em que a improvisação constrói algo que não se identifica com o mesmo (ver BUTLER, 2004, p.98).

Judith Butler, em *Undoing Gender* (2004), debruça-se sobre o poder da regulação, ou seja, um poder que determina, mais ou menos, o que somos e o que podemos ser. Quando perguntamos, segundo Butler, “quais são as condições de inteligibilidade por meio das quais o humano surge e é reconhecido, estamos perguntando sobre condições de inteligibilidade compostas por normas e práticas que se tornaram pressupostos, sem os quais não se pode pensar no *humano* de forma alguma”. Butler ressalta, também, que não há apenas leis que governam a inteligibilidade, mas formas de conhecer, modos de verdade, que, forçosamente, definem o que é inteligível. É o que Foucault chama de “política da verdade”, que circunscreve de antemão o que irá contar ou não como verdade. No que diz respeito a Gênero, o que qualifica

uma pessoa como humana pressupõe a coerência de gênero. E a questão é: “Quem eu posso me tornar em um mundo onde os significados e os limites do sujeito são previamente postos para mim? O que acontece quando começo a me tornar algo para o qual não existe lugar no regime de verdade estabelecido?” (p.58). Portanto, a relação entre o inteligível e o humano é uma questão premente, uma vez que a coerência de gênero passa a ser um pressuposto de *humanidade*. Podemos entender gênero, assim como Butler, como uma forma de poder social que produz o campo de sujeitos inteligíveis e os aparatos pelos quais o binário de gênero é instituído (p.48)

A identificação gênero-*queer* implica uma desestabilização radical do sistema binário de gêneros, que restringe a categorização dos corpos a apenas dois possíveis significados: homem/mulher, associados a toda uma cadeia simbólica, igualmente dicotômica, nas relações entre poder e sexualidade: “masculinidade e feminilidade, força e fraqueza, ação e passividade, dominação e fraqueza” (WILCHINS, 2004, p. 25). Então, se gênero é uma linguagem que cria e sustenta a diferença binária, a posição gênero-*queer* é uma de permanente transgressão e recusa a qualquer delimitação. Entretanto, muito embora o senso comum seja capaz de reconhecer como gêneros *reais* exclusivamente o masculino e o feminino, não se tratam de identidades essenciais, mas sim de citações e reiterações de modelos culturalmente pré-estabelecidos, e, como tal, estão sujeitos a repetições transgressoras e subversivas. Se *Drag* é a cópia da mulher *real*, todo gênero pode ser entendido como a cópia de um modelo anterior. Enquadrar-se a um determinado gênero requer um grande esforço performativo de paródia e recitação de determinadas formas de comportamento, de gestual, de vestuário, de imitação vocal, etc., que é culturalmente controlado, mas se passa como natural. Os corpos gênero-*queer*, exemplificados aqui por Robin, são aqueles que, na perspectiva dos modelos normativos, fracassam em estabelecer a conexão esperada entre as formas como as pessoas se percebem e como são percebidas pelos outros; entre o sexo biológico, a identidade de gênero e o desejo sexual. São, acima de tudo, corpos que resistem a toda e qualquer forma de conformidade e normalização, e desafiam os modos de inteligibilidade.

Ao tomar conhecimento de que sua irmã está se relacionando com uma garota que parece um rapaz, obviamente, é motivo de choque e de muitos questionamentos para Imogen, cuja rebeldia ainda se restringe a uma palavra escrita na sua motocicleta. Repete continuamente: “Minha irmã é Gay! Não

estou chateada. Não estou chateada. Não estou chateada. Não estou chateada” (p. 49). Passa a discriminar e a qualificar todas as suas atividades diárias e triviais como *normais*, em uma repetição quase encantatória da sua identidade, na tentativa, também, de entender o porquê da irmã ser diferente. Afinal, sendo filhas dos mesmos pais, ela, Imogen, também poderia ser Gay. Mas, repete para si mesma, “Definitivamente, não sou Gay”. Anthea, afinal, sempre foi esquisita, diferente, Sempre foi “contrária”, ou seja, sempre fez o que não devia. Fica claro aqui que para Imogen a normalidade, o enquadramento nas normas estabelecidas de gênero, passa pela noção de *dever*, de ordem e retidão, o que nos remete à própria etimologia da palavra *norma* (régua, esquadro), (BUTLER, 2004). E a precariedade das palavras, atrelada ao pavor em nomear o que se quer negar, agrava o conflito de Imogen. Robin Goodman, a/o garota/o por quem Anthea se apaixona, além de ter um nome que se aplica a ambos os gêneros, já havia sido causa de um dilema para Imogen na época de colégio. Robin ela aquela garota, gênero-*queer*, que desafiava a circunscrição por qualquer termo, e Imogen tinha medo de sequer pronunciar quaisquer das possíveis palavras para nomeá-la. Odiar Robin, para ser aceita no círculo do *mesmo*, era, então, conveniente a Imogen. Além disso, sofre com o pavor do estigma que marcará sua irmã na sociedade, que irá “se tornar uma velha insatisfeita e predadora, totalmente ressequida e anormal, como a Judi Dench naquele filme *Notas sobre um Escândalo*” (p. 56). Isto é, Anthea está fadada a uma vida triste e infeliz, uma vez que, ironicamente (considerando o significado primeiro da palavra *Gay* em inglês), a felicidade é impossível para essas pessoas. Enquanto previsões desastrosas permeiam seu pensamento, Imogen avista Anthea e Robin abraçadas, aos beijos e rindo alegremente, o que qualifica, no entanto, de “alegria ultrajante” (p. 57). Imogen passa a representar o discurso dominante da cultura patriarcal heterossexista, que associa a homossexualidade não só ao anormal e ao antinatural, como ao oposto da própria vida: Gays são mortos o tempo todo; há maior probabilidade de garotas gays cometerem suicídio; em séries televisivas, Gays sempre morrem, etc. Além disso, todo o discurso psicanalítico arraigado em uma cultura tradicionalmente sexista de que a mulher é falta, ausência, e a mulher Gay, mais gravemente ainda, é *unfuckable* e “não propriamente desenvolvida” (p.70).

Chegar em casa, embriagada, e encontrar Robin confortavelmente instalada na sala, faz com que Imogen pareça tão exasperada, desconcertada e sem palavras, que Robin significativamente preenche o silêncio oferecendo-lhe

um copo de água—a água que Imogen nomeou, a *Eau Caledonia*. a água que pertence à *Pure*, a empresa que vai processar Robin por pichação. Diante da ameaça pretendida por Imogen, Robin se mostra indiferente e Imogen pensa alto: “A lass and a lack” (uma garota e uma falta) (p. 76). Já não tão confiante da sua habilidade de sempre saber as palavras corretas e adequadas às coisas, Imogen pede a Robin: “Diga-me o que é” Ao que Robin responde, “É água”; “Não, quero dizer, qual é a palavra correta para “isto”, quero dizer, para você. Eu preciso saber. Preciso saber a palavra apropriada”. Robin a olha longamente e retruca: “A palavra correta para mim é “eu” (p. 77).

Anthea, contrariamente aos augúrios da irmã, sente-se plena e tomada por uma luz corrente, tal como o oceano que a invade quando conhece Robin. A imagem que agora utiliza para metáfora semelhante é a de “um rio, que visto de um trem, abre um canal no céu e se imprime profundamente na paisagem” (p. 81). Em vez de se associar à morte, a Anthea que se descobre *queer*, sente-se “um fusível ambulante”. E o termo *Fuse* em inglês, que tanto pode ser *fusível* como *fundir*, expressa bem a forma como Anthea ultrapassa os limites do que tradicionalmente define o humano, ao se identificar, mais uma vez, com a força vital (*Zoe*), de que fala Braidotti, que move toda matéria viva, humana e não humana. Numa clara referência ao poema de Dylan Thomas, Anthea se sente como a força “que impele a flor através do verde rastilho; a força que aniquila as raízes das árvores” estava aniquilando as suas próprias raízes, de maneira a lhe fazer tomar novas formas. Formas que ela acredita serem as que sempre lhe foram destinadas, as que lhe permitem ser ativa, e, como os girassóis, manter sua cabeça na direção do sol (p. 81).

Voltando aos nomes, Anthea pergunta a Robin o que significa IPHISOL e ela responde que, na verdade, é Iphis 07. No ano anterior havia sido Iphis 06 e assim por diante. A possibilidade de que a junção de Iphis com o ano correspondente pudesse suscitar diversos outros sentidos, dependendo inclusive da sonoridade de cada nova formação, fascina Anthea, assim como a exploração e a descoberta das diversas formas e sentidos que podem co-existir em Robin, em quem características que convencionalmente marcam a distinção e a oposição entre os gêneros masculinos e femininos se embaralham completamente:

Ela tinha a arrogância de uma garota. Enrubescia como um garoto. Tinha a força de uma garota. Tinha a gentileza de um garoto. (...) Virava a cabeça dos garotos como uma garota. Virava a cabeça das garotas como um garoto. Fazia amor como um garoto. Fazia

amor como uma garota. Era masculina e feminina. Tão masculina que se tornava feminina. Tão feminina que se tornava masculina. (p. 84).

Evidentemente, por trás do nome que assina em seus protestos existe uma história. E Robin conta à Anthea a estória de Iphis, seguindo o enredo das *Metamorfoses* de Ovídio: Ao saber da gravidez da esposa, o pai reza para que seja um menino, porque se for uma menina, não poderão mantê-la, uma vez que uma mulher só traz despesa e não pode buscar o próprio sustento. A esposa vai ao templo pedir à deusa Isis que nasça um menino. Não obstante as orações, a criança nasce menina. Para proteger a sua vida, a mãe faz com que se passe por um menino. Na escola, Iphis conhece Ianthe e apaixonam-se simultaneamente. Com o casamento se aproximando, Iphis entra em desespero, porque, sendo uma garota como Ianthe, jamais poderá satisfazer sua noiva a quem ama tanto. A mãe volta ao templo para implorar à Isis. Ao sair, as paredes balançam, as portas tremem, “as mandíbulas de Iphis crescem, seu passo se alarga, sua caixa torácica se expande e se alarga, seu peito se achata”, e, no dia do casamento, o rapaz Iphis ganha sua própria Ianthe (p. 88). Anthea ouve atentamente e indaga se os mitos nascem prontos “a partir da imaginação e das necessidades da sociedade, como se emergissem do subconsciente social”, ou seriam “os mitos criações conscientes de várias forças ligadas à geração de capital?” Seria “a propaganda uma nova forma de se produzir mitos?” (p. 89). O que Anthea tem em mente é o seu próprio trabalho e da sua irmã como co-participes da criação de mitos para persuadir as pessoas a pagarem caro pela água, engarrafada e maquiada para conferir status e gerar hábitos saudáveis, mas que, de outra forma, está disponível gratuitamente na natureza. Seguindo esse raciocínio, Anthea se pergunta se daqui a um tempo não estarão inventando outro mito para nos vender ar (p. 90).

Aliviada e agradecida por não ter tido que enfrentar tamanho predicamento como o de Iphis, Anthea declara que nasceu e cresceu *mythless*, ao que Robin rapidamente rebate, “Não. Ninguém cresce livre dos mitos. É o que fazemos com os mitos com os quais crescemos que importa” (p. 98). Podemos dizer que Robin introduz explicitamente o mito de Iphis e Ianthe nas narrativas das duas irmãs, de forma a espelhar toda a problematização já presente acerca das fronteiras entre história e verdade, história e mito (vide as histórias do avô); acerca das maneiras em que somos construídas a partir das histórias que as pessoas contam a nosso respeito e daquelas que contamos sobre nós próprias e, também, da necessidade de ultrapassarmos os limites impostos por cada

história e de nos recontarmos incessantemente. É dessa maneira, por exemplo, que Butler entende as construções de sexo/gênero como se dando por meio de processos iterativos. Ou seja, somente com a reiteração constante, determinados modelos de corpos e identidades são normalizados e naturalizados, e repetições subversivas são sempre possíveis. Nesse sentido, nossas identidades são construções míticas e, ao contrário de Iphis, podemos reinventá-las sem o auxílio da intervenção divina. A grande recompensa da metamorfose de Iphis, poder dar e sentir prazer a Ianthe como um homem e uma mulher, é ironizada por Anthea: “Garota encontra garoto. Em mais de uma maneira” (p. 100). O que parece ser uma velha história de amor, com final feliz, esconde, de fato, uma redesignação sexual por força das exigências e condições do sistema sexo/gênero vigente. “O bom e velho Ovídio deu ‘bolas’” a Iphis, muito embora, na visão de Anthea, não fosse necessário. Enquanto a metamorfose de Iphis leva ao seu enquadramento na dicotomia homem/mulher, Anthea e Robin passam por metamorfoses transgressoras que não as transformam de um gênero em outro, mas as fazem circular entre as inúmeras, e até impensáveis, possibilidades no espaço imenso que se abre dentro do binário: “Eu era uma ela era um ele era um nós éramos uma garota e uma garota e um garoto e um garoto, éramos lâminas, uma faca que podia atravessar o mito, éramos duas facas atiradas por um mágico (...)” (p.103). Aqui, como em outras passagens, Smith faz uma referência clara a uma das epígrafes do livro, retirada de *Gender Trouble*: “Gênero não é para ser compreendido como uma identidade estável ... ao contrário, trata-se de uma identidade tenuamente constituída no tempo”.

As transformações de Anthea permitem que Smith elabore e problematize um humano descentrado, sinestésico, pós-humano e pós-antropocêntrico, cuja subjetividade se constrói, como aponta Braidotti (2015), na “interconexão do humano com o ambiente não humano”. Anthea se sente uma e todas em relação ao universo animal, mineral, vegetal, enxergando os aromas, saboreando com os olhos, com todos os sentidos abertos, alimentando-se de tudo ao seu redor. No ato de amor, Anthea e Robin podem se metamorfosear em tudo: “Um pássaro, uma canção, todos os elementos, minerais, a água, uma pedra, uma cobra, uma árvore, alguns cardos, várias flores, flechas, ambos os gêneros, um gênero totalmente novo, absolutamente gênero algum” (p. 104).

Quando insiro aqui o debate sobre o pós-humano, evidentemente, penso também nas maneiras em que a emergência de vozes contra-hegemônicas, excluídas da matriz definidora do *Humano* universal, propulsionou os

movimentos em prol da igualdade e da inclusão, como os movimentos contra o racismo, pelos direitos das mulheres, e deram visibilidade aos “outros” da cultura (BRAIDOTTI, 2015, p. 37) Como argumenta Braidotti, é exatamente essa crise do Humanismo que inaugura o pós-humanismo, ao empoderar o outro humano racializado e sexualizado e, assim, possibilitar a sua emancipação da dialética das relações de mestre-escravo (p.66). Os corpos gênero-*queer* são pós-humanos uma vez em que se situam à margem da dicotomia norteadora dos modelos de gênero e implodem os princípios estruturantes do Humano. A linguagem poética e fluida de Smith carrega em si uma crítica contundente ao Humanismo ocidental, que estabeleceu como o modo universal de humanidade o homem masculino, branco, urbano, inserido em uma unidade reprodutiva heterossexual. A crítica a *Antropos*, que perpassa toda a narrativa, desafia as representações hierárquicas e hegemônicas de uma espécie cuja centralidade tem sido ameaçada e desestabilizada por uma série de avanços científicos e interesses econômicos globais (BRAIDOTTI, 2015, p. 65). Robin é o catalisador dos elementos pós-humanos e pós-antropocêntricos em *Anthea*, impulsionando a desconstrução de qualquer noção de natureza humana como pertencendo a uma categoria distinta dos animais e de todos os não humanos. O que vem à tona, para usar as palavras de Braidotti, “é um continuum natureza-cultura na própria estrutura do *self* expandido”, ou melhor, um “êxodo antropológico”, caracterizado por uma desconexão com as configurações dominantes do humano, enquanto “rei da criação” —ou seja, “uma hibridização colossal da espécie”. (p. 65).)

Enquanto o amor, expresso com um lirismo e uma cadência exuberante, impulsiona as metamorfoses de *Anthea* e *Robin*, e constrói espaços de ação política que se desloca do local ao global, *Imogen* começa a sair da inércia que lhe consome, quando finalmente entende que ser uma alta executiva nos padrões de uma megacorporação global contradiz profundamente os seus valores. Ao ouvir os argumentos de *Keith* para lhe oferecer uma promoção, expondo com arrogância os seus projetos grandiosos, pavoneando a sua masculinidade com uma ereção indisfarçável, *Imogen* explode de repulsa (aqui há um jogo linguístico óbvio com o seu sobrenome *Gunn, a loaded gun*). *Keith* representa o epítome do capitalista que no afã por poder, controle e dinheiro ignora questões básicas de saúde, forja pesquisas e dados sobre a segurança da água que comercializa e que tem como lema: “Negue, desacredite (invalide), reescreva (“Deny Disparage Rephrase”) (p.122). Ou seja, o discurso que

promove o consumismo desenfreado, o discurso da propaganda, como Anthea havia se questionado, é uma fábrica de mitos.

Desempregada, mas livre das amarras, Imogen recebe a notícia de que sua irmã e Robin estão na cadeia. Como tem sido evidente, Anthea e Robin se apresentam como um interessante contraponto ao conservadorismo de Imogen. As duas, agindo como verdadeiras ecoativistas feministas, haviam pichado diversos pontos turísticos da cidade com frases denunciando os índices mundiais de feminicídio; a desigualdade de salário entre homens e mulheres; o número reduzido de mulheres em postos de comando. Sempre com palavras de ordem, “Isso tem que mudar”, seguidas da assinatura Iphis & Ianthe. Inicialmente assustada, Imogen começa a perceber que as pessoas se sentem chocadas com os fatos revelados nas pichações e passam a debater entre si, ou seja, as palavras possuem efeitos materiais e efetua mudanças de mentalidade. Por fim, resolve contribuir com a irmã, elaborando frases mais impactantes e eficazes, a sua especialidade: encontrar a palavra certa! É possível, então, estabelecer um diálogo com a forma em que Braidotti entende a subjetividade pós-humana como material, relacional, incorporada e “firmemente localizada” em um lugar específico com a construção das identidades de Anthea e Robin como o que poderíamos chamar de *ecoqueer*, uma vez que conectadas com a natureza e a cultura, e ocupando um espaço político de crítica ao humanismo eurocêntrico, ao capitalismo global, à desigualdade entre os gêneros, à heteronormatividade e ao binarismo dos gêneros.

REFERÊNCIAS

- BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge, MA: Polity Press, 2015.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time & Place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: NYUP, 2005.
- SMITH, Ali. *Girl Meets Boy: The myth of Iphis*. New York: Canongate, 2007.
- WILCHINS, Riki. *Queer Theory, Gender Theory: An instant primer*. New York: Magnus Books, 2004.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 16/05/2018.

Aprovado em sistema duplo cego em: 15/06/2018.