

## **OLHAR PERIFÉRICO: as personagens deslocadas de Silviano Santiago**

Prof. Dr. Roberto Carlos Ribeiro <sup>1</sup>

### **Resumo:**

Neste ensaio, propõe-se que tanto as personagens homossexuais quanto a mulher vítima do casamento dos romances e contos de Silviano Santiago perfazem uma galeria de seres deslocados e periféricos dentro de suas instituições de pertencimento nas sociedades em que vivem.

Palavras-chave: crítica, ficção, Silviano Santiago.

### **Abstract:**

In this essay, it is proposed that the homosexual characters as the woman's marriage victim of Silviano Santiago's novels and short stories make up a gallery in human peripheral and displaced within their institutions of belonging in societies in which they live.

Keywords: criticism, fiction, Silviano Santiago.

## A voz do outro

**E**m sua reflexão a respeito da narrativa brasileira no ano de 1985, no ensaio “Prosa literária no Brasil”, Silviano Santiago ressalta que os relatos dos ex-exilados são a parte marginalizada pela história oficial. Quando em um contexto histórico de autoritarismo, explícito ou não, as minorias se destacam, tentando uma afirmação de liberdade, de luta contra a correnteza e o recalçamento:

(...), a questão das minorias é o reverso da medalha do autoritarismo. De um lado, basicamente, a questão do índio e do escravo negro na civilização ocidental, bem como a da mulher na sociedade machista; do outro, a questão dos homossexuais, dos loucos e dos ecólogos, e de todo e qualquer outro grupo que se sinta agredido ou reprimido nas suas aspirações de justiça econômica, social ou política (SANTIAGO, 2002, p. 41).

Para Silviano Santiago, a problematização das minorias pela literatura brasileira da década de 1980 resultou de um aproveitamento do caminho traçado pela prosa modernista e, posteriormente, pela biografia dos exilados, avançando para o tempo presente e modificando-se na perspectiva histórica.

Há uma diversidade de questões e caminhos na escrita romanesca que Silviano Santiago apontava nas décadas de 1970 e 1980, com o intuito de ampliar o campo da crítica. Baseando-se no lema de que o crítico deve “trabalhar com categorias abrangentes e generosas” (SANTIAGO, 2002, p. 36), ele busca enquadrar mais do que a tradição e o cânone da literatura nacional. Está interessado na ampla rede cultural que tece a sociedade brasileira, não à procura da unicidade, nem de conceitos de nacionalidade, nem de universalidade, mas tentando captar as multiplicidades do tecido sócio-cultural. Tais multiplicidades podem ser detectadas na sua escrita ficcional que elenca um panorama de personagens colocados à margem de uma sociedade



autodeclarada normal, nas obras: *O olhar*; *Stella Manhattan*; *Uma história de família* e *Kate Jarrett no Blue Note*.

### **O olhar: a mulher engaiolada**

Publicado em 1974, o romance *O olhar* é composto por vinte e seis capítulos que optamos por denominar “fragmentos”. São quadros narrativos que delimitam o fluxo do enredo como se fossem retratos pendurados nas paredes de um espaço de exposição em que a linha de união entre eles se faz pela observação do leitor. Como forma de apreensão dessas fabulações, faz-se presente o título de cada peça, com o nome anexado sob a moldura do quadro, como, por exemplo: “Noite”, ou “Comprimido”, ou “Escola”, etc.

A fragmentação narrativa é intensificada pelo predomínio do pensamento, do fluxo de consciência de suas personagens em detrimento de uma representação espacial cênica e da ação. Estão presentes nesses fragmentos os relatos de experiências pessoais de uma família composta por pai, mãe e filho (imagem cristã da “sagrada família”). Sobressaem os relatos da mulher e do filho. A voz do pai surge uma única vez. A imagem paterna é revelada pelo viés da mulher e do filho.

A narrativa é um constante fluir de pensamentos e reflexões morais a respeito das instituições do casamento e da maternidade, declarados sob o ponto de vista da mulher. O privilégio da narrativa sob a ótica feminina desfaz a falsidade da aparência do casal perfeito. A mulher casou pela necessidade sexual, única forma até então de realizar o seu desejo. O mais importante é que ela tem consciência desse fato, o que faz com que se submeta às regras impostas pela sociedade: “tinha casado porque tinha precisava de se casar caso contrário teria ficado virgem na casa do pai” (SANTIAGO, 1983, p. 31).

O marido lhe foi imposto pelo pai, que viu no genro advogado o futuro sólido para a filha, ao mesmo tempo em que tirava da sua responsabilidade o



sustento da mesma. A relação entre sexo/casamento é reforçada pelo desconhecimento, por parte da mulher, da lógica e da prática do ato sexual fora do matrimônio. Enquanto a sociedade dá ao homem o privilégio e o dever da prática sexual, à mulher resta o conhecimento através da teoria explicitada pela prática das casadas. É assim que a personagem fica sabendo a respeito da noite de núpcias. Quando da transferência da teoria para a ação é inevitável o descontentamento:

Encorajada [a seguir em frente] e [com a aula] ministrada por Glorinha, já então casada, mesmo assim se assustou com a violência do corpo pesado balançando sobre ela sem que ao menos sentisse prazer só dor e vendo acima olhos rosto satisfeito e acostumado do marido (SANTIAGO, 1983, p. 79) <sup>2</sup>.

A primeira relação sexual é considerada por ela como ato de covardia, em que o marido se impusera sem levar em conta a inexperiência por parte da mulher, tentando, atrapalhada ou desinteressadamente, acalmá-la:

Seu desejo era que parasse tudo naquela hora antes que acontecessem coisas piores incorrigíveis no entanto aguentou e apenas se desesperou quando viu manchas de sangue no lençol alvo chorou lágrimas escorrendo pelo rosto e a voz nojenta do marido tentando consertar as coisas acalmá-la em vão, enfim cansado virou-se para o lado e dormiu deixando-a sozinha na noite e na cama inconsolável entregue a arrependimentos e revolta (SANTIAGO, 1983, p. 80).

Passadas as primeiras horas, já na manhã seguinte, frente ao espelho, ela se olha e se admira vendo no reflexo não mais aquela outra, fechada para o mundo e para o conhecimento do sexo. Ela agora fazia parte de uma outra realidade que não poderia insensibilizá-la diante do sofrimento que sentia pela forma como tudo acontecera.

Dor e prazer estão emaranhados aos sentimentos físicos e psicológicos. A mulher se descobre, apesar de tudo, forte perante a sua sexualidade. Mais forte ainda que a sexualidade do marido, homem experimentado. A descoberta de si, no entanto, ficou resguardada entre as quatro paredes do quarto, sob a



estrutura das instituições família e sociedade. Apesar de ter-se encontrado como mulher, a personagem continua, por doze anos, a obedecer às regras de manutenção da imagem serena do núcleo familiar, como se tivesse sido narcotizada. A sentença proferida por ela “ver as coisas como deviam ser vistas” (SANTIAGO, 1983, p. 80) é a sua entrega à sedimentação de lugares comuns na idealização da família. É o sinal da sua submissão como vítima da insatisfação, apesar de guardar dentro de si a consciência do sofrimento causado pela não ruptura da situação.

Vivendo sob opressão, a família não tem diálogo. O próprio filho, adolescente, percebera o cenário de difícil aceitação entre os pais, pois as brigas entre o casal eram constantes: “as brigas entre o pai e a mãe não eram de hoje nem de ontem mas não eram tão frequentes achava eles até calados demais como se só trocassem as palavras necessárias exatas medidas encontrando no exagero um pecado a ser punido” (SANTIAGO, 1983, p. 22).

Na relação que se esgarça dia após dia, chega o momento em que as verdades, de ambas as partes, emergem. O marido pressionado pela vontade sexual da mulher desabafa, logo após a relação: “Só um negro é capaz de te satisfazer” (SANTIAGO, 1983, p. 21). Ao constatar que não podia realizar todas as vontades da mulher, o homem, ferido em sua masculinidade, transfere para a companheira o sentido mais baixo com relação ao sexo. Relaciona seus desejos à imagem do negro, colocando em paralelo o preconceito de raça e de gênero. Tanto a mulher quanto o negro se equivaleriam, pois eram referências de estratos sociais relegados. Ao transferir para um outro homem a possibilidade de sustentar o desejo de sua mulher, o marido não se coloca abaixo de nenhuma outra força, pois aquele que poderia ser seu “concorrente” não tem nível social que possa ameaçá-lo. Assim, o esposo tem a consciência livre para poder identificar na mulher que tem seu desejo sexual expresso a imagem da prostituta. Demonstrando na face um desgosto profundo, sentencia o homem, no único momento em que sua voz é admitida, perante a insatisfação sexual da



mulher: “satisfazê-la satisfazê-la satisfazê-la como? Se exigia como um cobrador impertinente. As prostitutas da juventude indiferentes longínquas quase sempre porém vez ou outra exigentes reclamando todos os esforços desde os mais imperceptíveis até o entrecerrar dos lábios” (SANTIAGO, 1983, p. 32).

Misto de fraqueza e de soberba, a reação do marido é a sentença do homem ferido no mais íntimo de sua capacidade. Nessa cena emblemática, a epifania chega tanto para o homem quanto para a mulher. Ela também se descobre como um animal selvagem que necessita de muito mais do que o marido é capaz de lhe proporcionar, ao mesmo tempo em que sofre com as consequências futuras que essa sua atitude possa lhe render.

Depois do desabafo do marido, ela conclui, pela primeira vez, que ele tinha razão e chorou um choro abafado, um rápido soluço e uma lágrima. No pensamento da mulher, o marido tinha razão, mas não pela ótica da insaciabilidade de uma prostituta, mas porque a relação com um “negro” era o desfazer as hierarquias entre dominador e dominado. O sexo com o “negro”, metáfora para sexo livre e selvagem, seria o ideal da relação entre duas pessoas que se querem, se desejam e não buscam priorizar níveis de nenhuma ordem, seja moral, religiosa ou social.

O desejo de sexo com um “negro”, para ela, é a realização de um ato em que afloram apenas o instinto e a necessidade do corpo. Para o homem, a palavra “negro” tem a força do adjetivo que macula; para a mulher, a força da liberdade e prazer pelo gozo da vida. A racionalidade e o pudor do marido submetem-na a ser um objeto possuído pelo vencedor: “A caridade [no amor] pressupõe o desnível entre o caridoso e o pedinte, a generosidade mútua quase irmanados no mesmo fim” (SANTIAGO, 1983, p. 33). A mulher não quer a caridade das migalhas que sobram. Ela quer o ato completo, como mulher plena com a qual se identifica. Dessa forma, ela só pode almejar a sua saída do núcleo familiar para poder realizar seus desejos. Mas, no mesmo momento, uma força externa prende-a no redemoinho incansável que se tornou a sua vida: o medo.



Ela sabe que será apontada nas ruas como uma fora da lei, fora da norma: “olhada na rua como depravada sem-vergonha que traiçoa o marido com um crioulo” (SANTIAGO, 1983, p. 35). A possibilidade da realização sexual através do adultério é outra ruptura que lhe dá vertigem e assombro: “só por medo é que estaca diante da realidade do adultério medo de ser chamada de desclassificada pelos parentes medo de enfrentar a sociedade na sua forma mais mesquinha cochichos sobretudo medo do ódio futuro do filho” (SANTIAGO, 1983, p. 56).

As formas opressivas que domesticaram o seu pensamento vêm à tona, como a religião, a ruptura com a família, com as regras da sociedade, o desprezo do filho e por fim, o medo da rejeição pelo outro que ela escolhesse. Todo esse conjunto de repressão psicológica faz com que ela não possa se mover para lado nenhum, restando-lhe somente a imobilidade dentro de casa e dentro da sociedade. Tal estabilidade foi sedimentada através das normas e regras sociais, como o casamento e a maternidade aprendidos na perspectiva idealista na escola e nos livros: “Mãe e companheira ideal reflexo dos ensinamentos recebidos ainda há pouco no curso normal e que estavam armazenados em três grossos cadernos cheios de ilustrações e copiados com letra caprichada” (SANTIAGO, 1983, p. 122). Mas não constava das páginas do livro a realidade do cotidiano do casamento e da maternidade: “E imediatamente reagiu contra a teoria e a palavra / mãe / há pouco senha de um mundo místico sonhado e a levou à injúria. Blasfemou contra a gravidez” (SANTIAGO, 1983, p. 122).

A mulher decide, num ato de coragem, depois de doze anos de repressão e opressão, tomar uma atitude. Cansada de abaixar a cabeça, de não responder com a mínima objeção à superioridade do marido, ela resolve, no jantar de comemoração de casamento, se libertar:

Não não poderia mais aguentar esta situação revoltar-se não mais de uma maneira calada escondida procurando trair o marido apenas em pensamento, revoltar-se através de um ato que a justificasse e a libertasse dos sofrimentos da vida atual (SANTIAGO, 1983, p. 182).



Era preciso liberta-ser e salvar também o filho das grades que o ameaçavam de uma vida futura também amargurada, modelada por mãos frias e excessivamente racionais, como as do seu marido.

O narrador acompanha a saída da mulher para ir ao mercado e a surpreende entrando direto em uma farmácia. O leitor pode, então, vislumbrar a resolução encontrada pela personagem para se ver livre do marido, sem, contudo, traí-lo. À noite, na hora do jantar, homem, mulher e filho à mesa, advêm o surto espasmódico do homem; o sufocamento; a bile que escorre pelo canto da boca, a morte rápida, o corpo estirado no chão. O desespero do filho, tentando ajudar o pai em contraste com a frieza da mulher que observa impassível à cena.

Ela agora estava livre. Liberta das amarras do marido e dos elos de seu próprio paradoxo em querer liberdade e só conseguir viver presa às normas sociais. Rompendo a prisão da casa e do casamento, ela acabava por abrir a sua própria prisão pessoal. As suas atitudes poderiam, agora, ter correspondência com o seu pensamento. Não precisaria se sentir uma prisioneira em gaiola de passado, como se sentia antes, “Dia e noite ali encurralada engaiolada” (SANTIAGO, 1983, p. 104).

A narrativa de Silviano Santiago insere-se na luta pela inclusão da mulher como sujeito de uma história individual e coletiva. Recebendo do autor a voz incisiva que pode clarear a perspectiva de uma vida, a personagem se faz ressoar como espelho de muitas vidas presas à infra-estrutura social que as subjuga. O paradoxo do engessamento da ação com o deslocamento do pensamento em busca de liberdade alia-se perfeitamente à estrutura narrativa que privilegia o fluxo de consciência, as análises e reflexões observadas pela “fala” de cada personagem, principalmente da mulher, o que a caracteriza como eixo central da narrativa.

A enunciação feminina identifica a solidificação de um estrato social machista, ao mesmo tempo em que possibilita a abertura de passagens por esse



muro sedimentado ao expor ao leitor a personagem pela perspectiva de um intimismo opressivo. Do choque entre realidade e pensamento, advém a importância para o conhecimento das múltiplas perspectivas que correm sob determinadas leis, normas ou regras que fundamentam o estado físico e psíquico de seres humanos regidos por imposições.

Silviano Santiago, ao propor a morte do homem, fortalece a posição de independência da figura feminina em busca de uma projeção no espaço social que a acolhe. Assim como, ao dar à personagem a voz da liberdade sexual, amplia o campo de exposição do discurso feminino, na tentativa de igualá-lo ao discurso sexual masculino. A fala feminina é apresentada como a força discursiva paralela à força sexual que a mulher impõe ao marido. O desejo sexual aberto e materializado nas atitudes da personagem obriga ao remanejamento da hierarquia social em que o homem é o potente e dominador, principalmente com referência ao ato sexual. No caso presente, o macho perde a imagem de potência ao não conseguir se igualar, muito menos sobrepujar, o vigor sexual da mulher, considerando-se incapaz de satisfazê-la, portanto, perdendo o direito à voz de superior.

A morte do marido é a morte do pai, a interrupção da voz superior, o esfacelamento do centro referente imposto, ao redor do qual devem gravitar outros elementos, em total dependência. Libertos, mulher e filho podem vislumbrar um princípio de novas relações, que não deixam de ser novas dependências, mas agora, sob uma outra chave de pertencimento. O deslocamento das associações é o vetor constante da formação humana. Desloca-se do centro para a periferia, criando-se novos centros, menos densos, que podem irradiar novas relações em sucessivas participações. O que não se pode conceber é o engessamento das associações instituídas como forma de unidade permanente.

Nesse sentido, a multiplicidade, tanto das associações entre relações pessoais quanto das formas institucionais, é a idealização de um mundo mais



consequente e harmonioso nas suas infinitas capacidades de desdobramento, como se o homem fosse um “ser-objeto” desenvolvido para se obter várias formas, integradas em um mesmo corpo, como é possível visualizar na personagem Eduardo/Stella, analisada a seguir.

### ***Stella Manhattan: multiplicidade***

A epígrafe retirada dos escritos de Kafka assinala a entrada ficcional da obra, que nos remete a uma espécie de porta do inferno de Dante: “Deus não quer que eu escreva, mas eu sei que devo escrever”. A indagação do escritor traz a dúvida entre a noção religiosa e moral da ocultação de “algo” que não deve ser revelado, seja por que motivo for, e o dever de se expressar através do desvio da regra imposta, até mesmo pela própria consciência do autor. O ato da escrita norteia, também, a segunda epígrafe, de Bonnard. Aqui, a relação entre realidade e expressão ficcional se faz através da metáfora da pintura. O que o escritor produz não é o retrato da vida, mas o trabalho com a linguagem é que deve dar a vida à narrativa: “Não se trata de pintar a vida. Trata-se de tornar viva a pintura”. A ficção será o que dela o autor criar como instrumento de linguagem.

Por isso, está ali, presente, a teoria explicando a escrita do texto. Entre a primeira e a segunda partes, introduz-se o narrador e os seus questionamentos a respeito da narrativa. Sintomaticamente, o narrador está incrustado no título “começo: o narrador”, explicitando a estrutura de origem da obra, como um mapa do caminho ficcional moldado pelo escritor. O que leva um homem a escrever um livro? A luta entre o desejo e a necessidade da arte na vida humana é o mote da epígrafe dessa parte, retirada de Gaston Bachelard: “A conquista do supérfluo proporciona uma excitação espiritual maior do que a conquista do



necessário. O homem é uma criação do desejo e não da necessidade”. Existiria mais gozo na excitação espiritual do que na realização de uma necessidade material. Está inserida nessa concepção de arte a questão sobre a necessidade de se criar uma obra artística. Se ela não tem certa utilidade material, serve, e muito bem, como um alento e/ou questionamento para o espírito. É esse motor que faz com que o escritor vá contra certa moral explicitada na primeira epígrafe sobre não poder escrever e coloque em linguagem a sua obrigação como criador: tornar realidade um desejo humano.

Tais indagações estão presentes no diálogo entre o escritor e o narrador nessa espécie de digressão discursiva. A própria interrupção do fluxo da narrativa é parte do enredo, como reflete a personagem alter ego do escritor: “Você continua a rir de mim e eu pensando como são falsos os romances que só transmitem a continuidade da ação, mas nunca transmitem a descontinuidade da criação” (SANTIAGO, 1991, p. 86). Por isso, o romance lido não flui como narrativa “falsa”, mas deixa aflorar a interrupção do momento da criação e das dificuldades por que passa o autor, pensando consigo mesmo (O embate entre as duas personagens, escritor e narrador, é a transposição para a narrativa da luta que se dá na mente do criador ao escrever sua ficção) em como traduzir no papel uma ideia projetada.

Inseridas no interior da narrativa, as ponderações do autor sobre a concepção de arte e forma de retratá-la são expressas no diálogo entre o escritor que busca desvencilhar-se de parâmetros que tolhem a sua escrita e o seu “outro-eu” que teima em apontar-lhe as ironias e os erros da sua escrita. Como um espectro, o eu do escritor observa por detrás da cadeira em que o outro está sentado, escrevendo, ao mesmo tempo em que lê as anotações do autor. Esse se queixa de que não é ajudado e que o outro só serve para inibi-lo, para tornar as coisas mais difíceis do que já são:

Percebo que – apesar do pedido de ajuda – a sua desconfiança com relação a mim persiste, e ela transparece na forma como pouco a



pouco vai querendo eliminar da frase que joga no papel este seu amigo retórico e inútil para que suas experiências pessoais – uma tarde de verão nova-iorquino em que você estava deitado na cama ao lado de David – se entreguem nuas ao papel (SANTIAGO, 1991, p. 73).

O amigo retórico é o freio da consciência do escritor; é o superego que tenta domar o que vai ser escrito no papel; é a barreira que deve impedir que a vida real do autor se torne exposta na ficção. Na ironia da ambiguidade entre fingimento e realidade, o escritor vai tecendo o texto com referências diversas, pois sabe que a ficção engloba e refaz de todas as maneiras o material que lhe é dado como abastecimento. A ficção se alimenta de tudo o que lhe é proposto, pois é uma “forma mutante, permeável, nômade” (FUENTES, 2007, p. 28). Metaforicamente, o autor explica o fazer arte como uma xícara que vai se enchendo de leite, derramado pelo escritor, até o seu transbordamento. Ou seja, qual é o ponto do necessário nessa ação? Até onde o escritor controla a sua vontade? A resposta desse autor escrito no romance é de que às vezes uma ação canaliza esforço maior do que o necessário para fazê-la e a ordem para parar não é o bastante para cessar a ação.

O acaso pode ser a solução ou o problema da escrita. De acordo com o narrador do romance, para um autor como João Cabral de Melo Neto a norma assegura a satisfação da necessidade. Ou seja, sair da norma é desperdício de energia. Divergindo da opinião do consagrado poeta, ele caminha para o oposto:

Arte não é e nem pode ser norma, é energia desperdiçada mesmo, é alguma coisa, uma ação por exemplo – não importa agora a questão da qualidade – que a energia humana produz num rompante e que transborda num vômito pelo mundo do trabalho, pelo universo do útil, com a audácia e inépcia de alguém que, ao despejar leite numa xícara para se alimentar pela manhã, deixa que a maior parte do líquido se desperdice pela mesa (SANTIAGO, 1991, p. 70).



A concepção de arte do narrador-escritor está baseada na audácia e inépcia para se produzir uma energia humana que rompa e transborde a norma. A mesma audácia que já fora usada pelo escritor-narrador de *Em liberdade* e que será utilizada para a confecção de *Viagem ao México*, e que agora está sendo posta em prática para narrar a trajetória de *Stella Manhattan*. Tal digressão encontra-se incrustada nas páginas da história policial de Eduardo da Costa e Silva, que rompe com as normas da sociedade e se divide em duas personalidades: ele mesmo e os seus outros “eus” Stella Manhattan e Bastiana, a faxineira<sup>3</sup>.

Vivendo em exílio, Eduardo da Costa e Silva reside em Manhattan, Nova Iorque. O ano é o de 1969, época da ditadura militar em terras brasileiras. Morando há pouco mais de um ano no país, ele trabalha no Consulado do Brasil. O emprego lhe fora conseguido pelo coronel Valdevino Vianna, amigo de seu pai. Eduardo vive uma dupla exclusão: da família e do país natal.

No ano anterior, a personagem se vira abandonada pelos pais que não a aceitavam, devido a sua orientação sexual: “vê a si mesmo deitado na cama e trancado no quarto por dois meses, execrado pelos pais que não queriam aceitá-lo como filho depois do que tinha acontecido, do escândalo felizmente abafado por amigos influentes da família” (SANTIAGO, 1991, p. 25). No primeiro momento, o único apoio recebido foi da empregada de casa, a negra de olhos brancos e dóceis chamada Sebastiana. A compreensão de Bastiana vinha da vivência de situação parecida: “Você sabe, tenho um sobrinho também que -, e em lugar do olhar se encher de lágrimas, de ter piedade ou de abrir o bué, sorria um sorriso de alegria e cumplicidade, aproximando-se da cama como fada-madrinha” (SANTIAGO, 1991, p. 26). Pela ótica do pai - Sérgio -, a solução para o “problema” foi arrumar um emprego em um lugar bem longe, em outro país.

Viver em Nova Iorque dá a Eduardo/Stella a oportunidade de ser quem é, de exprimir a sua vontade mais íntima. Dependendo da ocasião e da



necessidade, Eduardo incorpora a personagem Stella Manhattan, um misto de Carmem Miranda e Poliana, inocência e glamour:

*“I hate New York”, Stella grita sem muita convicção por detrás da vidraça, olhando para o céu cinza de outono e para a rua sem pedestres, onde a faixa cinzenta do asfalto é acompanhada por faixas paralelas, ininterruptas e multicoloridas de carros estacionados. Não é um ventinho desses pensa que vai me tirar o bom humor nesta glo-ri-óóó-sa manhã de outono, e diz para si mesmo, imitando fotógrafo de antigamente diante do menino birrento: “Sorria, Stella, sorria, vamos sorria. Não deixa a peteca cair. Up, up. Cavalinho alazão, upa, upa. Olha o astral. A vida é bela. Life is beautiful. Gorgeous! New York is beautiful! You`re beautiful. Here comes the sun. It`s all right” (SANTIAGO, 1991, p. 13).*

Sempre que se acha feliz, principalmente quando encontra com o seu amado Rickie, Stella desabrocha no apartamento e nas ruas de Nova Iorque espalhando sua alegria esfuziante. Mas essa fuga de personalidade fica cada vez mais difícil no desenrolar da narrativa. A figura de Stella começa a desaparecer quando Eduardo é obrigado a enfrentar uma realidade imposta pelos acontecimentos políticos que o envolve. “O que parecia um romance deliberada e ironicamente cheio de tiques do linguajar e do comportamento *gay* revela uma lado pesado de intriga política” (ABREU, 1985, p. 78).

Naturalmente alienado em termos de política, Eduardo se vê envolvido na questão da ditadura militar brasileira pelo coronel Vianna, ele também uma personagem duplicada, pois, assume o papel de Viúva Negra. Durante o dia é adido do consulado brasileiro. À noite, se veste de couro e sai à procura de prazer pelos becos e ruas pouco iluminados. Precisando de um cúmplice que o possa auxiliar a esconder o seu outro eu, ele vê na oportunidade de ajudar um amigo brasileiro, a forma mais fácil de atingir seu objetivo. Eduardo assume a responsabilidade por um quarto de pensão usado pelo coronel. Dias depois, as paredes do lugar amanhecem pichadas com palavras contra a repressão: “Tinham pintado cruces suásticas por todos os lados e escrito ‘nazista’, ‘torturador’, ‘fascista’, ‘pig’, ‘gorila’” (SANTIAGO, 1991, p. 64).



A cumplicidade de Eduardo com Vianna parecera ao grupo de esquerda, reunido na cidade, como um relacionamento com base na espionagem. Eduardo, provavelmente, seria cooptado pelo militar para se infiltrar no grupo. Nesses cruzamentos e desencontros, Eduardo, que nunca fora espião, sente a pressão dos agentes do FBI que começam a investigar a sua vida e decide voltar para casa. Em diálogo por telefone com o coronel Vianna, Eduardo expressa sua vontade de deixar a cidade e o país. Mas o coronel o faz ver, usando de retórica, que ele não tem mais nem casa, nem país, nem família. O cordão umbilical havia sido cortado quando se revelara a sua homossexualidade: “Que notícia você tem do seu pai? (...) Que notícia você tem da sua mãe? Que carta você recebeu dela?” (SANTIAGO, 1991, p. 229), lhe diz o outro. Com a resposta negativa, Eduardo compreende o seu total estado de abandono. O som do telefone desligado e o ruído de ocupado encerram o diálogo e a pretensão de um retorno a um porto seguro, a um lugar de aconchego e proteção, que, na verdade, nunca existiu.

Exilado da família, excluído do país de origem, Eduardo se vê deixado à margem também pelo grupo de brasileiros da cidade de Nova Iorque por causa da desconfiança de seu relacionamento com um membro do exército que havia participado do golpe de 1964 no Brasil, o coronel Vianna. A exclusão se dá duplamente através dos planos social e político. Nem é sem intenção de aprofundamento da exclusão que a relação homossexual/comunista é refletida através da personagem de direita representada pelo professor da Universidade de Nova York, o agente do SNI e informante do FBI, Aníbal.

Em conversa com Marcelo, membro do grupo de esquerda infiltrado nas relações do professor, Aníbal defende a ortodoxia da política reacionária contra todo e qualquer tipo de socialismo:

o senhor [Marcelo] não conhece os terroristas brasileiros, se vê logo que o senhor não os conhece. São todos uns veados, com perdão da palavra, mas numa hora destas é bom pôr os pingos nos ii. O rapaz



[Eduardo] é [veado], os terroristas são [veados], logo inimigos é que não são [entre si]. Se entendem entre eles. São todos da mesma laia. E como tal, estão metidos no mesmo saco (SANTIAGO, 1991, p. 254).

Ao entender que a homossexualidade é desvio de conduta, Aníbal projeta a sua reflexão para todos os campos, inclusive o político. Eduardo, em sua opinião, desviara-se para a esquerda, como ocorrera com a sua sexualidade desviada do padrão aceito. Deslocado sexualmente, deslocado politicamente. A sentença homofóbica já estava declarada no pensamento de Aníbal. O professor, ao auxiliar a ditadura da direita, pensava contribuir para a imagem de um Brasil ordeiro e “correto”. Tudo o que fugisse desse parâmetro deveria ser podado, excluído.

Para Aníbal, a imagem do brasileiro poderia ser prejudicada quando havia tanta tolerância com a sexualidade de um funcionário do consulado. Nenhum governo deveria aceitar tais práticas, nem mesmo os EUA. Questionado pelo agente do FBI se os EUA tinham o telhado de vidro quanto a essa questão, e, portanto, eram tolerantes com a sexualidade de seus funcionários, responde o professor: “Tolerante é uma ova. Não vamos misturar as coisas. Quando vocês descobrem uma pessoa como aquele rapaz [Eduardo] não pensam duas vezes, rua!” (SANTIAGO, 1991, p. 254).

Tal afirmativa é endossada pelo coronel Vianna que vê seu posto no consulado ameaçado diante do rumo que tomam as investigações a respeito do grupo terrorista brasileiro: “Os ianques perdoam tudo, bebida, mulher, taras, até droga, perdoam tudo, menos bicha. Toda bicha é comunista. Sua carreira, seus contatos nos States, tudo por água abaixo” (SANTIAGO, 1991, p. 227). Coronel Vianna só não perdeu o cargo porque manipulou as investigações que recaíram sobre o grupo e Eduardo, saindo chamuscado, mas ainda “íntegro” na sua moral de direita.

Derrubando a tese de Aníbal e do coronel Vianna de que todo comunista é homossexual e vice-versa se apresenta a personagem de Francisco Ayala,



também chamado de Paco, vulgo Lacucaracha. Fugido da ilha de Cuba, odeia os comunistas por causa da repressão contra a religião. É a Lacucaracha quem distribuirá panfletos pela cidade à procura de Eduardo/Stella quando este desaparecer sem deixar pistas.

A razão dialética heterossexual/direita, homossexual/esquerda se completa com a relação entre voyeurismo e sadomasoquismo devidamente ocultados pelos seus representantes de extrema direita. Desse modo, amplia-se a perspectiva e desfaz-se o rigor binário entre excentricidade e tendência ao comunismo/socialismo. O professor Aníbal, paraplégico, representa o lado da vigília sobre o sexo e sobre a ditadura militar. Através de suas observações e delações, ele completa o seu estado sexual de impotente, satisfazendo-se em olhar sua mulher Leila se entregar a homens das ruas próximas de sua casa. Sua ação na vida se faz através da passividade da observação e da satisfação em produzir relações de poder, nunca em agir.

A analogia entre prazer sexual e atitude política caracteriza não somente os ocupantes da esquerda, mas adentra os participantes da direita, como que desfazendo as linhas rígidas e limítrofes de uma denominação que sugere um rótulo nas atitudes das pessoas. Oposto ao estado estático e reflexivo de Aníbal está o coronel Vianna que só sente prazer ao se submeter à ação do sadomasoquismo, consequência de seu engajamento nos porões da ditadura, como torturador. Podemos deduzir tal derivação visto que “agora” ele gostava de sexo violento:

O Vianna foi enumerando [para Eduardo] as mil dificuldades que tinha para transar numa legal em Nova Iorque, ainda mais que gostava agora de gente barra pesada e não enjeitava também negro ou porto-riquenho, e em Nova Iorque se a pessoa não estiver vestida a caráter nada feito (SANTIAGO, 1991, p. 55) (grifos nosso).

*Stella Manhattan* é a narrativa do desejo e da tentativa de se controlar algo muito mais poderoso do que a vontade humana pelo resguardo às aparências



morais. Quando Silviano Santiago escreve como posfácio a explicação para a duplicidade das personagens, ele dá a chave para o entendimento das ambiguidades desses seres de papel. Tanto o narrador quanto as personagens são dobradiças. Portanto, são peças únicas, mas que podem se multiplicar em outras.

Tal hibridismo é a expressão mais visceral tanto das personagens quanto da própria escrita poética do autor que é ilustrada através da vontade de Marcelo em criar uma obra em que as palavras sejam a transformação da grafia em um corpo espacial: “Quero fazer um poema, um livro, onde a apreensão pelo tato seja o que importa. Pedir ao leitor que pegue as palavras com as mãos para que as sinta como se fossem vísceras, corpo amado, músculo alheio em tensão” (SANTIAGO, 1991, p. 128).

As muitas significações que a palavra pode ter traduzem a multiplicidade de sujeitos apreendidos através das personagens do romance. No caso das esculturas de Lygia Clark (1920-1988), as superfícies planas se movimentam com a ajuda das mãos. O mesmo mecanismo transposto para a narrativa faz com que as personagens se movimentem de acordo não com a ajuda de um terceiro, mas com a necessidade/desejo de cada uma. As lógicas binárias são desconstruídas pela vivência de cada um, que em um momento é um, logo depois, se muda em outros, explorando uma alteridade necessária para a sobrevivência física e espiritual. As personagens são “uma multiplicidade de diferenças e ambiguidades incomensuráveis, um núcleo de hibridismo irredimível que viabiliza uma crítica geral da lógica antagônica” (POSSO, 2008, p. 120).

A estrutura do paradoxo permite desvelar o mais profundo desejo de cada personagem. A ambigüidade de cada uma revela um constante movimento de ir e vir, um deslocamento entre alteridades. Tais flutuações identitárias são passíveis de localização em uma contemporaneidade em que as definições são contestadas. Para Denílson Lopes Silva, os personagens de *Stella*



*Manhattan* “não são representações de classe ou grupo sociais e sim metáforas que encenam a crise do individualismo, caracterizada por uma progressiva perda por parte do sujeito de uma identidade claramente definida” (SILVA, 1992, p. 68). O pesquisador não exclui, entretanto, a possibilidade do narcisismo ser superado pelas relações efêmeras do neotribalismo.

A perda de uma identidade definida e única se assenta no desaparecimento da personagem, que de exclusão em exclusão acaba por sumir das ruas de Nova Iorque, como uma essência que depois de um tempo se volatiliza no ar. A “Estrela” de Manhattan pode ter ido brilhar em qualquer outro lugar. Morreu? Foi sequestrada? Desapareceu por conta própria? Ninguém sabe. De certa forma, Eduardo/Stella/Bastiana já previa o espaço vazio que era uma tentativa de definição de si: “Eduardo não tem mais. Eduardo nunca teve. Pensou que tivesse, o bobo. Pensou errado. Ninguém tem Eduardo” (SANTIAGO, 1991, p. 231).

Ao ser separado do núcleo familiar, Eduardo pôde se reconhecer em sua forma plena e múltipla. Outra personagem, de outra obra, faz o caminho inverso na tentativa de buscar uma explicação para o seu “lugar” na família e no mundo. Para isso é preciso um trabalho de arqueologia nas entranhas dessa instituição. Dessa procura, nasce a história de uma família.

### ***Uma história de família: mistério e verdade***

Narrar para não morrer. Deixar de herança não o filho da carne, mas a história da vida encarnada no papel. Refazer a vida através da palavra escrita. Ser um Brás Cubas, ou um Samuel Carneiro de Souza Aguiar, ou Walter Ferreira Ramalho, ou Antônio de Albuquerque e Silva <sup>4</sup>, todos eles frustrados paternalmente. Assim também é o narrador de *Uma história de família*. Escritor nas horas vagas com pouca produção publicada e reconhecida, o protagonista procura pelos rastros da história de seu tio Mário. Mais do que ter um bom



enredo para a sua narrativa, o fator que, provavelmente, o despertara para esse membro da família era a existência de um ponto em comum entre eles.

Tio Mário era a parte excluída da família. O lado renegado, segundo seus membros. Por isso a narrativa se abre com a cena da morte dele imaginada pelos componentes da estirpe, com todos os rituais e os consequentes semblantes de alívio no rosto de cada um pelo fato consumado. Cena diversas vezes revista e suplicada pela impaciência dos familiares: “Todos querem a sua morte, tio Mário” (SANTIAGO, 1992, p. 7). Esse é o aviso que o sobrinho dirige ao tio, pois este não percebe a verdadeira intenção daqueles que o rodeiam. A advertência se dá no diálogo entre os dois, ou melhor, no monólogo do sobrinho com o tio surdo-mudo. As suas palavras são dirigidas a ele, mas ricocheteiam pelas paredes do quarto sem respostas. Somente a imagem de Mário sorrindo permanece na projeção da tela imaginada pelo sobrinho, enquanto conversam: “À frente da minha memória de agora revejo um corpo de homem, alto, esguio e bambo, boquiaberto, que sorri. Você” (SANTIAGO, 1992, p. 11).

O protagonista localizado no Rio de Janeiro recupera as imagens e sons de um passado que se deu no interior de Minas Gerais, na cidade de Pains. Envolvido pelo sentimento do desejo de conversar com o tio, o protagonista se mostra como único membro da família que poderá entendê-lo, pois está no mesmo patamar que o outro:

O filme da recordação se projeta fotograma após fotograma na parede branca do quarto. (...) foi assim que fui dando sentido a ações e acontecimentos que gangorreavam pela minha memória, tudo com a intenção de acumular material para que a nossa conversa fosse de igual para igual (grifo nosso) (SANTIAGO, 1992, p. 12).

Cada fotograma projetado na parede pela memória do narrador é passível de leitura, como os fotogramas de um filme. A sequência de imagens faz o sentido da história, como explica o protagonista, baseando-se em teorias



de montagem de filme de diretores russos. Ele isola o fotograma do rosto de tio Mário para reter o que lhe atrai: “Quero a verdade dele” (SANTIAGO, 1992, p. 20). Resgatar a verdade de Mário é o que propõe o sobrinho; nada mais. As “outras” verdades proferidas pela família ele já ouvira. O ato iniciador da narrativa é a precisão: “Necessidade de compreender como um personagem sobreviveu num contexto de carência” (CARVALHO, 2002, p. 38).

Não obstante o desejo familiar pela morte do membro estranho aos seus, tio Mário foi permanecendo vivo, apesar das duas tentativas de assassinato. Em todas elas, estranhamente, sua mãe dizia ter sido casualidades sem maiores consequências. E assim, tio Mário foi vivendo a despeito de todas as vontades contra e de todos os percalços. Era o membro espúrio que a família tentara em vão esconder. Assim como se escondeu quem teria tentado baleá-lo. Tal enigma só será revelado muitos anos depois da morte natural de tio Mário através da carta do Dr. Marcelo para o narrador. A missiva é um divisor de águas na narrativa. Antes o protagonista, em diálogo com o passado, tentava entender os processos familiares que excluía um membro da convivência em comum. Tinha o controle sobre as investigações. Após as revelações do Dr. Marcelo, o narrador se sente à deriva ao ser informado das tramas subjacentes nas águas profundas da família.

Segundo as palavras do doutor, o protagonista deveria saber do ocorrido em sua família como forma de acerto de contas com a vida. Precisaria ficar a par de tudo porque estaria sofrendo, de acordo com as previsões do doutor Marcelo. É isso que ele dá a entender ao narrador: “[Dr. Marcelo] sabe (não diz ‘adivinha’, tio Mário) que, neste exato momento, estou precisando – e muito – da ajuda dele” (SANTIAGO, 1992, p. 65). O sofrimento é duplo, pois é sentido no corpo e na alma, por causa dos percalços da doença. Vislumbres de sofrimento, solidão e paciência são as imagens projetadas pela carta do Dr. Marcelo. O conhecimento que ele dá ao protagonista é o remédio para aqueles



que não têm vida muito longa, como ele pensara que o outro teria, quando do primeiro encontro entre eles.

A morte está próxima, o desvendamento dos fatos passados também. O que o Dr. Marcelo não entende é porque o narrador quer tanto conhecer o seu tio, se eles eram tão diferentes. A perspectiva do Dr. Marcelo se distancia da vontade do protagonista em se colocar de “igual para igual”. Mas essa igualdade pode ser encontrada através do sentimento da dor: “o único e possível ponto comum entre o Mário e você era a dor” (SANTIAGO, 1992, p. 69). Essa é a ligação que estava pulsando entre as duas personagens. Tio Mário e o sobrinho são frente e verso de uma mesma realidade. O protagonista procurava no seu tio a sua própria verdade.

A imagem é clara: tudo o que se aplicava a tio Mário pode ser aplicado ao narrador, menos a inocência. Se aquele era puro pela imputabilidade natural, esse é o avesso dessa afirmação. Se a família, principalmente a mãe, era pelo desaparecimento do filho, não será esta a condição que esse outro vivera, não pela figura materna, que morrera, mas pelos outros membros da estirpe? Não será esse também um perigo constante para a tranquilidade da família? A verdade é que o narrador está só, sem a presença de qualquer pessoa mais próxima, a não ser Etelvina, a empregada. O pai também já morrera, mas cadê o irmão?

Tio Mário era apontado como “débil mental” por alguns. Como não seria chamado o narrador pelas ruas da vizinhança? Como teria vivido essa personagem, já que só temos informações esparsas a seu respeito? Não sabemos de sua história por sua própria voz, ma podemos deduzir que a vida contada de tio Mário é o disfarce para a vida não narrada desse protagonista. Em lugar do pronome “eu”, colocou-se o “ele”. Em lugar de um doente, possivelmente de Aids, pois essa não é declarada nominalmente, mas sintomaticamente, empregou-se o chamado genericamente de “louco” (a epígrafe do livro traduz essa possibilidade pelas palavras de Arthur Bispo do Rosário: Cada louco é



guiado por um cadáver.). O desvio do discurso dito é a possibilidade do discurso calado. Em vez de apontar para si próprio, o protagonista indicou o seu vizinho. É do outro lado que ocorrem tais barbaridades, não aqui. Procedendo dessa forma, o protagonista desvia sutilmente o foco sobre si, iluminando o outro que lhe é semelhante.

O narrador e seu tio Mário se aproximam entre si “pela marginalidade, pela vergonha que provocam”, (...) “pelo estigma da diferença” (BESSA, 1997, p. 88). A “normalidade” para a família era a busca constante de seus progenitores, como afirma a mãe de Mário, quando encomenda a morte do próprio filho pelas mãos do amante, o farmacêutico Onofre, que já planejara o assassinato do marido dela por envenenamento. Segundo a mulher, a doença maculava o ambiente: “Não posso conviver sob o mesmo teto com a doença e a miséria humanas. Repulsa é o que eu sinto. Asco. Aqui dentro alguma coisa mexe demais comigo e me leva ao desejo de cortar o mal pela raiz que nem uma erva daninha” (SANTIAGO, 1992, p. 102). A insensatez da busca pela perfeição a levava a desvarios constantes em que incluía o amante:

Ela jogava na cara dele [Onofre] o desejo crescente de uma família saudável, harmoniosa e perfeita em que a vontade dela (a que se subordinava a vontade de Deus) reinaria absoluta na busca infinita de um modelo ideal que tornaria o pequeno e desgarrado grupo igual aos outros, que tornaria o clã estrangeiro invisível aos olhos de Pains (SANTIAGO, 1992, p. 102).

Por serem descendentes de italianos, a mãe quer, por todos os meios, que a família se iguale e desapareça no seio da comunidade local pela nivelção entre si. Por isso o sacrifício de alguns em benefício de outros. Aqueles que se desviam dessa norma traçada pelos pais são dignos de desaparecer. São colocados à margem por se revelarem a vergonha das famílias.

A culpa e a vergonha estão relacionadas ao processo de contaminação a que um doente de AIDS está exposto:



Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos – e torna-se fácil encará-la como um castigo dirigido àquela atividade. Isso se aplica à sífilis, e mais ainda à AIDS, pois não apenas a promiscuidade é considerada perigosa, mas também uma determinada “prática” sexual tida como antinatural. Contrair a doença através da prática sexual parece depender mais da vontade, e portanto implica mais culpabilidade (SONTAG, 2007, p. 98).

Na década de 1980, quando surgem as primeiras vítimas da doença, os homossexuais, a sociedade viu se invadida pela falsa informação de que se trataria de uma “doença gay”. Anos depois, a AIDS foi relacionada, também, aos necessitados de transfusão de sangue, aos usuários de drogas injetáveis e ao crescente número de “heterossexuais” que apresentaram os sintomas da doença. Mesmo assim, ainda há a vinculação da doença aos homossexuais: “a AIDS é uma doença concebida como um mal que afeta um grupo perigoso de pessoas ‘diferentes’ e que por elas é transmitido, e que ataca os já estigmatizados numa proporção ainda maior do que ocorria no caso da sífilis” (SONTAG, 2007, p. 99).

Ironicamente, tio Mário, o “diferente”, o “estigmatizado”, sobrevive a todos. Participa de todos os enterros. Leva todos os familiares até à colina, local do cemitério, de onde sempre retorna, vivo. Assim também o narrador da história é um sobrevivente. Está vivo nas palavras que conta e escreve. Luta com as palavras e pela vida. O estranho não era ele, era a família. A carta do Dr. Marcelo desnuda a perfeição almejada por ela. No fundo daquele poço só existia desamor, assassinato, traição, ganância. Nada mais. A água que deveria ser pura era turva. De imaculado na família, só tio Mário. Os sobreviventes à família acabam por ser os seus representantes, são os seus herdeiros.

O narrador é taxativo quanto ao seu sentimento frente à doença: não tem culpa, nem deveria. É o que podemos depreender de sua afirmativa: “Volto [de Pains] sem graça e ressabiado, como se estivesse sendo punido por ter sido pego em flagrante” (SANTIAGO, 1992, p. 12). A punição que enfrenta é



imprópria. A culpa não lhe cabe, assim como não cabia a tio Mário. Esse valor positivo é o que refaz as forças do doente.

As palavras do protagonista poderiam ser as mesmas enunciadas pelo escritor Caio Fernando Abreu, quando descobriu ser portador do vírus HIV: “Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo” (ABREU, 1996, p. 102). A culpa e a vergonha são produtos dos “outros”, são impostas por uma outra moralidade: “Sei também que, para os outros, esse vírus de *science fiction* só dá em gente maldita” (ABREU, 1996, p. 104).

Prosseguir a vida lutando é a intenção do narrador, mesmo por que, agora, os enigmas da família estavam todos revelados. Era hora de se começar uma nova etapa. “Tudo está pronto para ser feito o angu” (SANTIAGO, 1992, p. 105), sem carço, como podemos deduzir.

A relação do homossexual com a sociedade está presente de forma explícita ou, sintomaticamente, pela falta de um deles, a família, nos contos de *Keith Jarrett no Blue Note*, que retratam, mais do que o estilo gay, uma forma erótica de viver e de se relacionar com o outro e com o mundo.

### ***Keith Jarrett no Blue Note: exílio e solidão***

O livro de contos de Silvano Santiago reúne cinco histórias que têm como *leitmotiv* a solidão e a figura do gênero masculino. De acordo com a nota introdutória da obra, o título remete ao nome do cd do pianista Keith Jarrett ao se apresentar no espaço Blue Note. Cada conto tem o nome da respectiva faixa do cd: Autumn leaves (Folhas secas), Days of wine and roses (Dias de vinho e rosas), Bop be, You don't know what love is/Muezzin (Você não sabe o que é o amor/Almuadem) e When I fall in love (Quando me apaixono). Os termos



utilizados nos títulos nos dão um espectro do romantismo incutido em cada palavra, e por consequência, em cada enredo ali escrito.

Com exceção do último conto, “Quando me apaixono”, ambientado no Rio de Janeiro, Brasil, os outros quatro têm como cenário algumas cidades dos Estados Unidos e França. Apresentam, portanto experiências em terras estrangeiras, pois são brasileiros que se deslocaram voluntariamente de seu país. Vivem a condição nômade dos sujeitos contemporâneos. Tal nomadismo também se percebe nas relações amorosas e sexuais pelas trocas constantes de parceiros. O ser nômade amplia a experiência de vida experimentada, no caso, na duplicidade do deslocamento geográfico e na multiplicidade dos relacionamentos íntimos.

A presença do elemento neve nos quatro primeiros contos reforça a ruptura dos laços afetivos com o passado recente das personagens. O ambiente inóspito à sensibilidade do brasileiro reproduz a aridez dos relacionamentos rápidos e superficiais. O sol de Copacabana aquece somente a última história, mas não está presente no calor do relacionamento entre as suas personagens, pelo menos não na de um deles. Ali, o frio do sentimento continua como em um campo nevado.

Outro ponto comum entre os cinco contos é que todos eles têm um narrador que se utiliza do pronome de tratamento “você” não como uma terceira pessoa, a quem se fala, mas como uma voz interior que se dirige a si mesma, criando um diálogo com uma espécie de autoconsciência. Silviano Santiago já usara desse recurso quando escreveu o diálogo-monólogo do narrador com o escritor no romance *Stella Manhattan*. O texto assim proposto permanece em um estado de constante reflexão, como que orientando as diretivas das ações da personagem-narrador, como uma forma de escrita autobiográfica.

É pelo fator deslocamento geográfico que se é introduzido na primeira história. Ali está um narrador, vivendo o fim do inverno e o começo da



primavera, em um outro hemisfério: “chove há dois dias sem parar na cidade, depois de ter nevado meses sem parar” (SANTIAGO, 1996, p. 16). O local é uma cidade do interior norte-americano onde os sem-casa, ou *homeless*, são apontados como os fatores de insegurança física que reina no centro da cidade. Nesse espaço, o narrador sente a carga negativa de ser estrangeiro, aquele que não conhece e não está adaptado aos costumes da região: “Você passou a ter ódio de ser reconhecido como estrangeiro depredador dos bons costumes nacionais” (SANTIAGO, 1996, p. 25).

O sentimento de corpo que está fora de seu espaço não impede que o narrador possa observar e atentar para a paisagem urbana da cidade americana. Tudo lhe parece feio, sujo: “Veja só, agora você dedica tempo integral a observar as calçadas cobertas de lixo do Primeiro Mundo” (SANTIAGO, 1996, p. 23). Tudo parece deslocado. A relação do narrador com o tempo e espaço é de choque, como se vivesse exilado. Não podemos precisar a questão do exílio, se é político ou voluntário, mas o fato do desagrado e permanência da personagem em terra estrangeira causa desconfiança no leitor. De qualquer modo existe uma espécie de exílio para o protagonista dentro da própria sociedade. Viver em uma sociedade voltada para os costumes ortodoxos “deixa-o como um estranho na sociedade na qual ele é forçado a viver”<sup>5</sup>.

A fuga da realidade só se dá através da memória. A idealização de lugar mítico só ocorre quando do deslizamento do pensamento que leva à memória de outra época, vivida em outro lugar: Paris, França. Tais lembranças são acionadas pelo som de Keith Jarrett tocando *Autumn leaves*: “As três folhas secas, selecionadas e apanhadas ontem no caminho de volta à casa do trabalho, nada têm a ver com as antigas *feuilles mortes* do outono parisiense” (SANTIAGO, 1996, p. 33).

Em Paris, o narrador confessa que não se sentia estrangeiro. Lá ele conhecera um amigo, Villareal, que partira para o México e nunca mais foi visto. Lá, ele vivera o ar intempestivo dos anos finais da década de 1960.



Também em Paris, encontrara o amor casual, “e a partir daí, você foi sempre em frente. Aceito, rejeitado, escorraçado, espancado, paparicado, xingado, esnobado, ridicularizado, amado” (SANTIAGO, 1996, p. 38). O narrador passa a viver uma vida de quem não é aceito com muita facilidade. As ações físicas e os sentimentos são desnudados pela sequência de verbos na voz passiva que imprimem uma rotina marcante na vida da personagem.

Também a imagem da AIDS se faz presente pela metáfora da arma que mata e amedrontada toda uma comunidade: “Ontem como hoje não é um canivete aberto que te amedronta. É outra a arma: invisível aos olhos humanos, traiçoeira e, ao menor sinal à vista de sangue alheio, oportunista” (SANTIAGO, 1996, p. 38).

Desterrado, o narrador se lembra com certa saudade o tempo vivido em Paris, contraponto de seu estado de espírito atual, morando nos Estados Unidos. A solidão agora se faz no espírito, pela falta de amor, e na presença física, pelo desgosto de morar em um lugar com o qual não se identifica.

A mesma solidão sente o narrador de “Dias de vinho e rosas”. Sob a opressão do inverno, a necessidade de ter alguém com quem compartilhar um momento, faz com que a personagem acabe ligando para um ex-namorado, abandonado por ele: “Já em casa, na quinta-feira, com os flocos de neve da tempestade lambendo o vidro da janela, você não sabe por que, por que você chamou Roy ao telefone. Não o fazia muitos anos” (SANTIAGO, 1996, p. 56).

A diferença entre os dois, apesar de terem convivido durante seis anos, está explicitada entre aquele que viaja e aquele que se enraíza. Roy vive em Nova York. Aparentemente nada se modifica em sua vida: o pijama tem sempre o mesmo motivo indiano, o número de telefone é o mesmo há anos, motivo pelo qual é encontrado facilmente pelo outro. Motivo das reflexões do amante: “por que é que ele guardava tanto amor pela mesma cidade? Pelo mesmo endereço, pelo mesmo número de telefone?” (SANTIAGO, 1996, p. 64).

Ao contrário dele, o narrador gosta de se deslocar e sabe que Roy tinha conhecimento dos motivos das suas viagens constantes. Ficam subtendidas as



suas relações extraconjugais. Enquanto Roy se prende aos sentimentos imutáveis da paixão, da entrega, da convivência, representados pelo apego ao estático, o narrador tem uma visão dos relacionamentos como se todos eles fossem meramente visuais e corpóreos, “você se transforma num *voyeur* de você e de seu companheiro” (SANTIAGO, 1996, p. 66). Por isso, para ele, o sentimento é a transformação do tato em apelo sexual, do corpo como única forma de se realizar física e mentalmente: “recordando, você se vangloria da capacidade que tem de oferecer pele, boca, dentes, órgãos, músculos e líquido que satisfazem” (SANTIAGO, 1996, p. 67-8). O que, na sua avaliação psicológica o coloca como um ser vulgar.

Não obstante, em um domingo de nevasca, os dedos do narrador não titubeiam em discar o número de Roy. Ele mesmo não sabe por que faz isso. Qual a causa de buscar um amante há muito distanciado. Mas não resiste. Ele sabe que Roy estará sempre à sua espera. Estático. O narrador não acredita quando recebe da telefonista o recado de que o número estava desativado e que ela não poderia fornecer o novo número.

Roy, aparentemente era o único contato com um passado de relativo sentimento. Um relacionamento esgarçado, mas ainda um porto com certa segurança que agora era negado ao viajante contumaz. Seu amante emudece. Retira-se do discurso da personagem.

Em “Você não sabe o que é o amor/Almuadem”, Carlos recebe vários telefonemas de uma mulher que o conhece, mas de quem ele não se recorda. O diálogo entre os dois começa truncado pelo não reconhecimento por parte do narrador, mas aos poucos eles vão se entendendo. Ela procura por Michael, que disse que iria se hospedar na casa de Carlos, mas nunca apareceu. Aos poucos, o narrador pensa ter certo domínio da cena, mas tem dúvidas quanto a essa veracidade: “Você se lembra dum casal, se lembra mal, o excesso de álcool e de sexo, a mistura dos dois sempre apaga convenientemente a sua memória” (SANTIAGO, 1996, p. 106). Desse rápido contato em um passado recente restou



apenas certa lembrança por parte de Carlos. Da parte da mulher, há a procura por uma pessoa amada que está em apuros, pois ela acha que prenderam Michael e que os telefones deles podem estar grampeados.

A situação surreal vivida por Carlos é como o despertar do sono para passar a um pesadelo da realidade, o “terra-a-terra agressivo”. Tal contraste fica evidenciado pelos relatos do narrador ao acordar de seus sonhos com o bairro de Ipanema, no Brasil, pelo som do telefone que lhe traz as lembranças embaralhadas de um cotidiano solitário em busca de prazer e companhia. O narrador tenta desfazer o emaranhado de sonho e realidade para compreender a vida momentânea, mas percebe que quanto mais sentido procura, mas sem sentido fica o texto (viver) vida.

A falta de significado se concretiza no término da ligação entre Carlos e Catarina, quando esta descobre que aquele não se lembra nem dela nem de Michael. Resta a Carlos sonhar com Ipanema. Com a Ipanema de seu passado, seu lugar afetivo na vida, “bairro onde você nasceu, cresceu e não está morando mais” (SANTIAGO, 1996, p. 117).

Outro bairro carioca, Copacabana é o espaço do conto “Quando me apaixono”. Mais uma história de amor não vivenciado por uma das partes. No caso, o narrador, depois de anos separado do companheiro, recebe a notícia de sua morte. É hora do retorno, mas não o reencontro, muito menos o resgate. No hospital, encontra a mãe de Adolfo, o falecido. O encontro é frio e sem sentimentos por parte dela, que não “compreendia” o tipo de relação de amizade entre seu filho e o outro: “forte amizade, é só isso o que ela pensava da relação de vocês dois até a noite passada, até aquele momento?” (SANTIAGO, 1996, p. 123). Por parte do narrador, com relação ao ex-companheiro, a falta de sentimento também é visível, não só nesse momento crucial, mas por todo o tempo do relacionamento:

Você se lembra de que o Adolfo sempre te dizia que tinha sido criado e morava numa casa de poucas palavras e de muitos sentimentos e



que, de uns anos para cá, convivia com uma pessoa como você, de muitas palavras e de poucos sentimentos. “De nenhum sentimento”, acrescentava ele (SANTIAGO, 1996, p. 130).

Adolfo gostava do lado romântico da história dos dois. Adorava inventar o começo do relacionamento como se fosse um conto de fadas. Tal intensidade de vivência afetiva esbarrara na falta de transbordamento sentimental do outro, na frieza da relação mais sexual do que de convivência no cotidiano. O narrador se entusiasmava somente com a conquista, nunca com o convívio prolongado, ou com as responsabilidades de um relacionamento. Mais uma vez são corpos em movimento e em busca de prazer, sem compromisso. São corpos legados à solidão, como todos os outros dos contos anteriores. O passado, quando se apresenta, é somente para minimizar a desolação do presente. Este é triste por não oferecer um espaço ideal de realização. As personagens estão de passagem por lugares que não são os seus. Neles, elas não se realizam, mas também não podem fugir desse nomadismo, da necessidade constante de deslocamento físico e sentimental.

As questões do nomadismo, do deslocamento e do pertencimento a um dado espaço estão relacionadas no conto que divide a obra, “Bop Be”. Nele existe uma espécie de reflexão a respeito do estado de constante movimento, a viagem, e o seu oposto, o estático. Não por acaso, essas relações de deslocamento espacial são a base dos contos do livro, assim como indicam uma inquietação quanto ao *ethos* gay que perpassa toda a obra.

No conto não existe o conhecimento da origem por parte da personagem. O viajante abre os olhos e já está em um campo branco, de neve. Não sabe como chegou lá. Por que está lá. Se já viajara para outros lugares. Sabe apenas que ali é o seu lugar. O espaço onde cria raízes e morre: “O corpo”, continua o viajante, “não se desloca dum lugar para outro da terra, apenas se acomoda pra melhor, ou pra pior, na paisagem em que sempre está” (SANTIAGO, 1996, p. 81). O texto faz uma referência ao estar no mundo, como se depreende pela epígrafe



do poeta cubano Lezama Lima que trata do olhar materno que não contempla o deslizar do tempo, mas apenas o nascimento e a morte como uma unidade de um grande sofrimento com a epifania da criatura. Estar no mundo é sentir dor e alegria. Assim como as personagens originadas nas páginas do livro vivem a sua dor e a sua alegria de estar no mundo.

As constantes viagens das personagens são uma tentativa de viver a unidade da vida, feitas de momentos, de fragmentos, de amor e de sexo casual, independente do lugar geográfico. “A possibilidade de pensar o lugar de origem em função do território alheio, arbitrariamente hierarquizado nas escolhas, dita um começo (...). E talvez dite também uma reintegração das partes exiladas e cindidas na vertigem da errância” (MARTINS, 2004, p. 148).

Ao focar o modo de vida daqueles que por questões de família, de convivência em sociedade e por realização pessoal como ser humano, são obrigados a escolher outros espaços de pertencimento, Silviano Santiago cria referências culturais em que as personagens das obras *Stella Manhattan*, *Uma história de família* e *Keith Jarrett no Blue Note* se fazem perceber pela concretude de suas ações, não se dando o dever da invisibilidade segundo padrões sociais tidos como normais. Mesmo quando saem do núcleo familiar e do espaço de origem, elas tendem a marcar o seu novo território de vida, não como seres recuados, mas como pessoas em que a força de atitudes diante da vida se faz cada vez mais necessária.

Nos textos não cabe o sentimento de derrota, pois, segundo Silviano Santiago: “Não compete ao homossexual introjetar a culpa pela conduta dita desviante, punindo a si pela expiação e, por aí, chegando a adotar normas contratuais de vida pública em que ele se auto-exclui da sociedade como um todo em vias de normatização” (SANTIAGO, 2004, p. 202). Os homossexuais devem ser astuciosos. Eles devem assumir formas sutis de militância; praticar a concretude através da invisibilidade. A tática está presente nas dobradiças de



Eduardo/Stella, na história do outro do sobrinho de tio Mário e no exílio geográfico que rasura o exílio social dos contos de *Keith Jarrett no Blue Note*.

Tanto as personagens homossexuais dos romances e contos de Silviano Santiago quanto a mulher vítima do casamento perfazem uma galeria de seres deslocados e periféricos dentro de suas instituições de pertencimento nas sociedades em que vivem. Grupos que estavam silenciosos perante as letras e que são resgatados através da “revitalização dos discursos das minorias, como os da mulher, do índio, do negro, (...) no final da década de 1970” (SOUZA, 2002, p. 29). Os “ex-cêntrico[s], o[s] off-centro[s]” (HUTCHEON, 1988, p. 88) começam a ter uma maior visibilidade, graças a movimentos e a escritores que buscam dar-lhes voz e incentivar a luta “por seu espaço no debate acadêmico e no meio cultural” (SOUZA, 2002, p. 29). O resgate dos valores eclipsados pelas normas sociais é o reflexo intenso da luta pela liberdade fora da opressão histórica e social sob regimes totalitários representados pela ditadura do universal. Mais do que a totalidade, espera-se que a literatura reflita as possibilidades fragmentadas que são parte de um todo constituído historicamente. A periferia existe em relação ao centro, não sob a sua guarda. Por isso crítica e ficção dialogam: para que possam sustentar a visibilidade da multiplicidade das relações intrínsecas a todo o fazer humano. Onde existe ser humano, há pluralidade.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Ficção elétrica. *Isto é*, São Paulo, 18 set. 1985.

\_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996. 192 p.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997. 146 p.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. Análise do romance *Uma história de família*, de Silviano Santiago. In: *Literatura e promessa: figuração e paradoxo na literatura brasileira contemporânea*. Niterói: EDUFF, 2002.



FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 192 p.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. 332 p.

MARTINS, Analice de Oliveira. *Identidades em vôo cego: estratégias de pertencimento na prosa contemporânea brasileira*. 164 f. Tese (Doutorado em Letras)-Departamento de Letras, PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2004. p.

POSSO, Karl. Deciduous signification and homosexual exile: Silviano Santiago's "Autumn leaves". *Brasil/Brazil - Revista de Literatura Brasileira*, Porto Alegre, n.24, p. 5-30, 2000.

\_\_\_\_\_. Híbridos produtivos: Silviano Santiago, sobre a homossexualidade. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p.

SANTIAGO, Silviano. *O olhar*. São Paulo: Global, 1983. 204 p.

\_\_\_\_\_. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. 280 p.

\_\_\_\_\_. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. 108 p.

\_\_\_\_\_. *Keith Jarrett no Blue Note*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. 148 p.

\_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. 275 p.

\_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 252 p. (Humanitas).

SILVA, Denílson Lopes. *O drama do efêmero: um estudo sobre a obra de Silviano Santiago*. 112 f. dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Instituto de Letras, UNB, Brasília, 1992.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. 167 p. (Companhia de bolso).

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. 169 p.



**Notas:**

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela PUCRS.

<sup>2</sup> O texto de Silviano Santiago não respeita as normas gramaticais quanto à pontuação.

<sup>3</sup> Nesse pequeno manual metalinguístico sobre a arte, Silviano Santiago explica, também, a base da análise e interpretação para um ensaio seu, “Retórica da verossimilhança”, publicado em *Uma literatura nos trópicos*, sobre a obra de Machado de Assis: “A oposição de temperamento com base na oposição entre o olhar para a frente e o olhar para cima já está em Platão num diálogo (me lembro agora) que utilizei para compreender o pragmatismo e o idealismo em Machado de Assis, está numa anedota de Platão, o apólogo da velha e do astrólogo”. Mais uma vez, a personagem-escritor transpõe os limites da obra ficcional para ligá-la ao ensaio crítico (1991, p. 88).

<sup>4</sup> Nenhuma dessas personagens deixou herdeiros: A primeira, Brás Cubas, é de Machado de Assis; todas as outras são criações de Silviano Santiago e estão inseridas nas obras: *O falso mentiroso*, *Heranças*, *De cócoras*, respectivamente.

<sup>5</sup> “leaves him at odds with the society in which he is forced to exist” (POSSO, 2000, p. 23)

