



AS ASTÚCIAS DA PERSONAGEM GAY EM SILVIANO SANTIAGO

Thiago Ianez Carbonel¹

Resumo: Neste trabalho apresentamos um estudo de base semiótica sobre parte da obra do autor mineiro Silviano Santiago. Nosso enfoque principal é a análise dos mecanismos retórico-discursivos por meio dos quais o autor constrói o que ele mesmo definiu em sua obra crítica como o “homossexual astucioso”. Investigamos a temática homoerótica como projeção discursiva do ethos gay na literatura brasileira.

Palavras-chave: literatura homoerótica, semiótica, análise do discurso, Silviano Santiago.

Silviano Santiago nasceu em Formiga, interior de Minas Gerais, em 1936, e tornou-se não apenas um dos mais significativos autores da Literatura Brasileira contemporânea, mas também intelectual renomado na área da Teoria da Literatura e da Literatura Comparada². Sua obra contempla poesia, narrativas e ensaística, sendo a narrativa em prosa o foco das análises que desenvolvemos neste artigo.

O romance **Stella Manhattan** (1985) e os contos de **O banquete** (1977) e **Keith Jarrett no Blue Note** (1996) oferecem complexas figuras narrativas de personagens e narradores que funcionam, segundo Edelweiss (1997), como “máscaras do escritor” e permitem discussões significativas sobre o *ethos* e o estilo.

O que, a nosso ver, destaca a obra de Santiago no quadro do que tratamos aqui como literatura homoerótica é o mecanismo singular por meio do qual o autor inscreve um “eu” nas narrativas que dissimula um sujeito autobiográfico sem, de fato, sê-lo. Esse procedimento foi estudado amplamente por Edelweiss (*op. cit.*) e classificado como um novo gênero textual literário: a alterbiografia. Segundo a autora, a voz narrativa consegue driblar as características genéricas da autobiografia, propostas por Lejeune (1975; 1980), e causar efeitos singulares no leitor. Nas palavras de Edelweiss (*op. cit.*, p. 16), “o *eu* que fala não é o mesmo que assina a obra, mas escreve-a como se fosse o

¹ Doutorando em Lingüística e Língua Portuguesa pela UNESP (Araraquara) e Professor no Centro Universitário Central Paulista (UNICEP) – thiagocarbonel@gmail.com.

² Graduou-se em Letras, em 1959, especializando-se em Literatura Francesa. Nos anos seguintes, dedicou-se ao estudo de André Gide, doutorando-se na Sorbonne com um estudo amplo acerca de **Os moedeiros Falsos** (obra de caráter homoerótico). Lecionou nos Estados Unidos e, posteriormente, tornou-se catedrático da PUC do Rio de Janeiro e da Universidade Federal Fluminense. Ainda hoje destaca-se como pesquisador e conferencista.

outro”. As pistas para a compreensão desse novo conceito parecem estar na obra crítica do próprio Silviano Santiago.

No ensaio “O narrador pós-moderno”, publicado na coletânea **Nas malhas da letra** (1989), Santiago parte do questionamento acerca do que caracteriza o narrador pós-moderno. Seu raciocínio fundamenta-se na autenticidade da matéria narrada, para o que propõe o seguinte: ou o narrador se baseia em experiências próprias, ou se baseia em experiências que lhe foram transmitidas por outrem, ou pela mera observação. No primeiro caso, temos a autenticidade oriunda do valor da experiência (o eu que narra tem credibilidade porque passou pelas situações que expõe); no segundo, essa autenticidade é questionável porque se baseia na impressão oriunda de experiências alheias, distantes. A primeira hipótese que Santiago sustenta é que “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou de um espectador” (1989, p. 39).

A atitude pós-moderna é marcada, assim, pelo que Santiago chamou – emprestando os termos já propostos por Walter Benjamin – de “rechaço” e de “distanciamento”. O crítico alemão propôs, nos anos 30, uma categorização evolutiva do narrador, partindo do narrador clássico – que dá ao leitor/ouvinte a possibilidade de troca de experiências –, passando pelo narrador do romance – que não transmite mais experiências, distanciando-se dessa função – e finalmente chegando ao narrador pós-moderno, que assemelha-se a um jornalista interessado não em suas próprias experiências, mas nas alheias. Com isso, a coisa narrada passa a existir como coisa, matéria, dissociada da vida do narrador, e, naturalmente, caberia a questão da verossimilhança: como crer em algo sem o respaldo da experiência? Mas esse narrador pós-moderno é astuto, e resolve a situação por meio da lógica interna do relato, retoricamente – o que nos remete a Aristóteles e à noção de que a verdade, a realidade, são constructos da linguagem, do discurso.

Com essas considerações finalmente chegamos ao ponto fulcral do que torna o estilo de Silviano Santiago singular: o cuidado, o trabalho meticuloso, com o qual os seus diferentes narradores trabalham a matéria tratada (e que, no caso específico desta tese, será a homossexualidade).

O banquete

Nesta coletânea de contos, publicada em 1970, podemos verificar o amadurecimento do autor em relação à sua obra inaugural, **Duas faces**, publicada em 1961, em parceria com Ivan Ângelo, outro contista brasileiro. O que parece ter se

desenvolvido foi a mirada pós-moderna que, sutilmente, começa a delinear o homem esvaziado e solitário que, adiante, aparecerá na obra do autor. E pós-moderno não é apenas o olhar, mas são também os aspectos formais da construção do conto, como aponta Edelweiss (*op. cit.*). Os doze contos que compõem a obra podem ser subdivididos conforme Eneida Maria de Souza sugere na apresentação da obra (Santiago, 1970):

O retrato do conto tradicional formado pela estrutura de “Mosquitos”, “Praia do Flamengo”, “O piano” e “O jantar” é desmembrado nos contos seguintes, onde o questionamento da representação atua como objeto do discurso (“Futebol americano”, “Traições”, “Assassinato em Ouro Preto”, “Perigo no uso de recursos não científicos em Labiologia”, “A viúva infiel”, “Labor Dei”). A desintegração da imagem pela ampliação atinge o máximo em “Docilidade” e “O banquete”, quando se dissolvem os traços que distinguem personagem e autor.

Os anos 70 foram um período particularmente importante para a produção literária de Silviano Santiago, não apenas por serem o momento de seu aparecimento como autor, mas também pelas questões que estavam em circulação. A idéia de repressão é uma constante sobre a qual ele mesmo se refere em seus ensaios. Para Santiago (1982, p. 53), "quando falar aberta e despudoradamente passa a ser um perigo, a saída só pode ser vislumbrada metaforicamente no texto do 'sufoco'".

Esse sufocamento ao qual o autor se refere desdobra-se em metáforas literárias das mais variadas naturezas, das quais o autor se apropria para, a partir delas, deslindar uma trama de textos que, apesar da unicidade (típica do conto), guardam estreita relação de contigüidade. Podemos observar essas associações já no título da obra, que remete ao ato de devorar, de refastelar-se exageradamente, fartar-se. E é o que o autor busca oferecer: múltiplas facetas da questão da opressão, criptografadas pela linguagem literária. A boca que devora é a boca que se cala; interditar um dizer ou um fazer pode, muitas vezes, ser mais viável por meio da saturação de outros dizeres e fazeres. Flora Süssekind (2004) sustenta que há circunstâncias em que os enunciados se materializam no texto em imagens orientadas a uma interpretação específica (e não há pluralidade de sentidos). Nesses caso, segundo a autora, o que temos é a “vontade de verdade” dos autores naturalistas, apenas um tanto atualizada.

A leitura dos contos fortalece essa interpretação, pois é perceptível a reiterada imagem da boca, seja no conto “Mosquitos”, no qual a personagem, um menino deficiente mental, devora as coisas para apropriar-se delas, culminando com o devoramento sexual da professora; seja na boca que cuidadosamente se movimenta na

tensão sexual homoerótica entre o narrador do conto “Futebol Americano” e a personagem David, assumidamente homofóbico. Silviano Santiago costura suas narrativas de forma a expor as feridas do drama familiar e do social, sem que um se sobreponha ao outro, porque por trás de ambos há o drama do indivíduo e sua identidade esfacelada.

Nesta seção detemo-nos na análise cuidadosa do conto “Futebol americano”, pois localizamos aqui a epigênese da temática homoerótica na obra do autor. Optamos por esse conto em parte por conta da tensão sexual entre dois homens, mas em parte porque a constituição do “eu” narrador corresponde ao que mais claramente identificamos nas obras posteriores do autor. Diferentemente de **Keith Jarrett no Blue Note**, essa primeira coletânea de contos não é abertamente gay, nem todos os textos tangenciam o tema. Por outro lado, as questões do interdito e dos mecanismos para driblar a interdição são duas forças-chave na compreensão da obra e, ao mesmo tempo, são o traço de estilo que, ao final desta seção, demonstramos ser a marca da autoria homoerótica de Silviano Santiago.

O conto é narrado em primeira pessoa, sugerindo assim um eu intradieético. Todavia, o jogo retórico articulado no texto é mais complexo do que uma primeira mirada deixa supor. O início descreve um veículo que segue em direção de El Paso, nos Estados Unidos. Há a descrição de uma paisagem e então o narrador nos diz (p. 49):

“Quando me lanço contra um jogador e me choco contra ele para cortar sua corrida, tenho certeza de que o estou machucando. Mas gosto de sentir a mesma dor de volta. O mesmo prazer que tenho em machucar, tenho também em ser machucado: não sei se você me compreende.”

A voz narrativa instaura um “eu” enunciatório que pressupõe o enunciatário (“não sei se você me compreende”). Mas quem é esse “eu” marcado acima pelos pronomes e pelas desinências verbais, o narrador ou a personagem com a qual ele dialoga? E quem é esse você: o leitor genérico, o leitor específico oriundo do direcionamento de uma narrativa confessional, ou uma outra personagem? As marcas textuais são ambíguas, o terreno narrativo em Silviano Santiago é incerto. A sequência do trecho citado é: “Me lançou um olhar rápido”. Segue-se uma breve descrição de um incidente e a voz narrativa, agora mais evidenciada diz: “não o escutava mais. Pensava no que David me tinha dito primeiro.” (p. 50).

Esse início da narrativa é nebuloso e representa bem a astúcia narrativa à qual nos referimos na introdução deste capítulo. Quem sente o prazer em machucar e ser machucado na interação violenta entre corpos masculinos: o narrador ou David? Parece-

nos que a interpretação global do texto leva a crer que seja David, pois o narrador prossegue, dirigindo-se a ele e dizendo que gostaria de escrever um conto sobre um jogador de futebol americano – o que se coaduna com o relato sobre o jogo.

O narrador, no entanto, diz a David que a personagem que pretende construir não pode ser baseada em uma pessoa simples como ele, uma pessoa ordinária (no sentido lato da palavra). O interessante, nesse ponto, é que o narrador identifica-se como um autor (“os meus personagens em geral são pessoas bem complicadas”), remetendo-nos ao gênero alterbiográfico sobre o qual Edelweiss (*op. cit.*) discute em seu trabalho.

O contorno homoerótico se delineia quando o narrador relata que David lhe contara que havia surrado um homossexual (p. 50)

“Antes me havia dito que, na véspera de noite, tinha dado um murro num homossexual que quisera se aproximar demasiado dele. E me havia mostrado inclusive algumas manchas avermelhadas nos dedos, segundo ele, mordidas. Se exprimia com raiva, e ao mesmo tempo com a graça de um cortejado”

O esforço do narrador é nos mostrar que sua própria percepção do caráter de David é imprecisa, ou que ele (David) revela-se contraditório: esmurra o homossexual, mas gosta de sentir-se cortejado. Esse traço, por si só, entra em conflito com o que o narrador havia dito antes sobre ele ser um homem simples, pois há em David um dupla modalização, na medida em que ele se constitui com sujeito de duas formas de poder-fazer: o poder-fazer da força física, a brutalidade, e o poder-fazer da atração, a capacidade de despertar interesse de outros homens. E mais: há nele a coexistência desses poderes, sem que um anule o outro.

O narrador prossegue sua conversa com David e lhe diz que entre o homossexual, a quem se refere como “veado” (o narrador utiliza essa palavra para agredir David, pois já sabe que o uso de palavras fortes e diretas o deixa incomodado), preferiria escrever sobre este último. David esquiva-se, reafirmando seu discurso homofóbico: “Para mim era um doente. E não gosto de gente doente” (p. 50).

O embate retórico entre os dois prossegue, alternando silêncios e deslocamentos, propositalmente plantados pela destreza narrativa do autor. O narrador se cala por um longo intervalo de tempo, fica a observar a paisagem, e depois propõe a David pensar

em uma situação de suicídio como tema para um conto. Há um exemplo concreto na situação hipotética, mas David tem dificuldade em interpretar a profundidade filosófica que o narrador propõe, limitando-se a rechaçar a opção pelo suicídio simplesmente por não ser capaz, aparentemente, de aceitar a existência de pessoas fora da esfera da normalidade – e ser normal significa não cometer suicídio.

O narrador se compraz com a simplicidade de David e lhe lança a seguinte reflexão: “Existem mais pessoas deslocadas do que você pensa” (p. 52). Nesse ponto o jogo torna-se mais intenso e o narrador se questiona: “Por que David me atrai tanto?” E mesmo essa frase é carregada de ambigüidade, pois o contexto da interação entre eles poderia sugerir pura e simplesmente a atração intelectual pela forma de pensar de David, e não algo de natureza sexual.

Mas se assumimos antes que a tessitura narrativa de Silviano Santiago nessa obra é atravessada por metáforas sutis, o suicida, nesse caso, é a figurativização do sujeito homossexual. Sustentamos essa interpretação com o que vem na continuidade da conversa. David continua firme na sua idéia de que homens não devem se suicidar, e se o fazem é por fraqueza. O narrador rebate, acusando-o de ser simples demais e ver o mundo apenas com os olhos limitados de uma cidade pequena no interior do Novo México. Novamente o silêncio, uma parada em um restaurante de beira de estrada e o assunto do jogador de futebol é retomado. O narrador pergunta a David de acharia possível que um jogador sentisse amor por outro que o tenha machucado. David diz que não, que seria plausível sentir admiração ou respeito (metáforas ou eufemismos do medo e da repressão), mas não amor.

O narrador, entretanto, prossegue no ensejo de provocar David e pede para que não responda pensando em si mesmo, mas em alguém mais complexo, alguém com “problemas” (termo utilizado pelo narrador). David responde dizendo que não pode pensar em uma situação que não se aplique a ele mesmo, confessando-se, assim, incapaz de tratar da experiência alheia. O narrador força-o a se colocar no lugar de um outro jogador, mais complexo, que buscasse no ato de machucar e se machucar algum tipo de compensação, talvez uma transferência da figura paterna. David, aos poucos, vai se sentindo desconfortável com a situação, como se estivesse acuado. A conversa torna-se tensa e David encerra-a abruptamente.

É patente que o embate entre os dois ultrapassou os limites de uma simples conversa entre dois homens e algo acontece em ambos. De um lado, o narrador contabiliza sua ousadia; do outro, David parece ter ultrapassado o limite e não ser capaz

de parar, então. É por isso que segue, após longo silêncio, contando que havia conhecido um jogador diferente, que se comportava de modo mais emocional que os outros rapazes. E emenda: “quando se machucava no duro, sempre chorava. Não sei, tinha a impressão de que não era bastante forte para jogar futebol. Jogava bem, mas jogava para provar alguma coisa” (p. 56).

Após confessar isso, o narrador percebe que conseguiu tocar o ponto fraco de David, pois ele deixa escapar lágrimas, que tenta disfarçar. Houve mais algumas perguntas, mas David não cedeu mais, fechou-se. O conto termina com novo silêncio e a preocupação do narrador quanto à possibilidade de David ter se zangado.

A sequência narrativa esmiuçada revela um texto sutilmente elaborado com o intuito de instaurar a ambigüidade: o interesse do narrador por David é ou não de natureza sexual. E as marcas textuais consolidam essa leitura. Todavia, observamos que na obra de Silviano Santiago – como ainda ficará mais evidente no desenvolvimento deste capítulo – o *ethos* gay não se dá a ver claramente, o que decorre da coerência do próprio autor com posicionamentos tomados por ele no campo teórico.

Em seu ensaio “O homossexual astucioso”, Santiago (2004) faz uma longa introdução na qual discute a falta de nitidez com que o estrangeiro vê o Brasil, para chegar ao ponto fulcral, no qual sustenta que há uma diferença abissal entre a homossexualidade afirmativa observada nos Estados Unidos e na Europa, e a realidade homossexual no Brasil. Sua tese é a de que a astúcia do homossexual brasileiro está exatamente na “malandragem”³ de não se dar a ver senão quando puder fazê-lo dissimuladamente, como no Carnaval – e cita o exemplo da personagem Albino, do romance **O cortiço**, de Aluísio Azevedo, um homossexual que vivia enclausurado no espaço do cortiço e só saía no carnaval, vestido de mulher – o homem carnalizado e, portanto, rebaixado, como propõe Bakhtin (2004)

O narrador do conto sob análise enquadra-se nessa categoria de homossexual que não se deixa entrever facilmente, construído sob a forma de uma máscara ou simulacro. Sobre isso, Barthes (1984) oferece algumas pistas ao apresentar suas idéias sobre o discurso amoroso, particularmente no ponto em que ressalta que sua existência depende de “lufadas de linguagem”, frações de linguagem que o autor nomeia de “figuras”. Para ele, o autor constrói imagens que são, na verdade, figuras e devem ser entendidas não propriamente no sentido retórico, mas no performático. Barthes refuta o

³ Santiago empresta neste termo o sentido que Antonio Candido lhe deu ao escrever seu célebre ensaio “Dialética da Malandragem”, sobre o romance **Memórias de um sargento de milícias**, de Manuel Antônio de Almeida.

esquema e afirma que a palavra deve ser apreendida “de uma maneira mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado” (*op. cit.*, p. 1).

Pensando nessa proposta de Barthes, parece-nos mais evidente que o texto de Silviano Santiago se equilibra entre certa pungência – quando o narrador questiona David sobre a possibilidade de amor entre dois homens, por exemplo – e uma performance ambígua, que se deixa interpretar sob a proteção de outras possíveis leituras. E é novamente Barthes quem oferece ferramental para contemplar essa textualidade intrincada. Ao discorrer sobre a imagem fotográfica (Barthes, 2008), o pensador francês contrapõe os conceitos de *studium* e de *punctum*. O primeiro corresponde ao interesse global que o observador tem ao observar uma foto; o segundo, ao aspecto pungente que, na imagem, afeta particularmente o observador. Assim, tomemos como exemplo um dos retratos mais icônicos do século XX, tirada em 1972, no Vietnã, por Nick Ut:



Figura 1. Foto de Kim Phuc, Vietnã, 1972.

O cenário remete nossa leitura aos horrores da guerra, à dor. Podemos ver soldados e crianças asiáticas, o que permite associação a uma série de conflitos na região, dentre eles (e talvez o mais marcante) a Guerra do Vietnã. Esse seria o *studium* da imagem, o contexto mais amplo. No entanto, há algo contundente que atrai o olhar e

potencializa o sentido de sofrimento: a menina que corre no centro da imagem, nua, com o rosto contorcido pela dor das queimaduras que transformaram sua pele em uma espécie de tecido rugoso. Eis o *punctum*.

No conto de Silviano Santiago, é visível essa mesma retoricidade. O narrador torna o leitor cúmplice do que sente por David, de suas impressões contraditórias que vão de uma certa repulsa em relação ao modo “simples” de ser da personagem à atração exatamente por essa simplicidade que não lhe permite (a David) ver as questões complexas da vida. O narrador inveja David e esse sentimento transmuta-se em desejo. Mas e quanto a David e sua aparente homofobia? Nesse ponto a elaboração da máscara é menos evidente e ao leitor só resta a astúcia para entrever nos enunciados aquilo que não se explicita facilmente.

David atribui seu prazer em tocar outros corpos masculinos a uma espécie de desejo licenciado no mundo masculino, que é o da interação em espaços da heterossexualidade – nesse caso, o do futebol americano. Quando questionado pelo narrador se o jogador que machucado pode amar o outro, aquele que lhe infligiu a dor, David é reticente, mas afasta a idéia do amor, substituindo-a por formas eufemísticas de dizer a mesma coisa. Pensamos estar diante de uma situação discursiva que remete a algo bastante comum na contemporaneidade: as lutas de UFC⁴.

Muitos homens, principalmente em academias⁵ (mas também em casa, sozinhos ou em grupos de amigos), detêm-se diante de telas de TV ou projetores, assistindo a lutas em que dois homens, de corpos esteticamente privilegiados, musculosos, disputam um tipo de combate que demanda contato físico intenso, muitas vezes em posições análogas ao ato homossexual. O fetichismo em torno desse tipo de imagem faz supor que há algo dissonante do discurso heteronormativo sustentado nos referidos ambientes. Que tipo de interesse pode um homem heterossexual ter em contemplar esse tipo de cena? Haveria um fascínio intrinsecamente masculino pela disputa em si, mais do que pelos corpos? São questões pertinentes à antropologia e à psicologia. Para nós, interessa observar que, pelo menos na esfera dos discursos, surgem situações em que a interação de corpos masculinos é aceita socialmente, criando, desse modo, brechas para performance homossexual que se mascara no espaço hetero.

⁴ Ultimate Fighting Championship – tipo de luta que mescla golpes de artes marciais e movimentos da luta livre.

⁵ Sobre essa questão ver o artigo “Musculação: expansão e manutenção”, de Cesar Sabino, in Goldenberg, 2000.

David é ambíguo exatamente porque seu *ethos* gay “pode” estar dissimulado, ou mesmo latente, e o jogo articulado pelo narrador é um modo de penetrar a carapaça homofóbica da personagem a fim de fazê-lo, de algum modo, entregar-se, abrir-se. Quando, ao final, conta sobre o outro jogador, o que não era forte o bastante, o que estava sempre distante e chorava quando se machucava, David deixa entrever a sensibilidade que, de início, dissimulara ao contar que batera em um homossexual.

O uso dessa máscara pode ser lido e interpretado pelo viés sociológico que contempla o meio regulador e considera as estratégias de sobrevivência postas em prática pelos indivíduos que, de algum modo, divergem desses padrões – no caso em tela, o desejo. Mas podemos também pensar a conduta de David pela lente teórica da identidade pós-moderna.

Nesse sentido, tanto a performance da personagem, quanto o jogo retórico do narrador, são evidências do esvaziamento e da solidão características da pós-modernidade. O *ethos* do narrador se opõe ao de David apenas pela visão mais nítida que tem da condição humana. Ao fazer David se abrir e contar sobre o outro jogador, o narrador transforma algo nele que apaga aquele caráter de homem simples que vê as coisas da maneira menos complicada e instaura na personagem a sensação de desolação que o homem pós-moderno enfrenta. O narrador e David uniam-se, no início da narrativa, por um tipo de amizade artificial – o narrador vê David em sua simplicidade de homem da cidade pequena; David vê o narrador em suas idiossincrasias de escritor e em seu senso crítico de homem da cidade grande. Ao término do percurso narrativo, há uma transformação extratificada na questão sexual que os une em profunda solidão (metaforizada pela troca entre o narrador e David na direção do veículo, e também pelo silêncio final de David, que adormece).

Essa constatação nos permite propor uma importante reflexão sobre a obra de Silviano Santiago, e também sobre a produção de temática homoerótica na segunda metade do século XX: há formas de homossexualidade que não são exatamente materializadas em práticas explícitas, mas que transparecem sob o código heterossexual. Tais homossexualidades, como a de David no conto analisado, ainda serão objeto de análise em outros textos, sinalizando, assim, uma regularidade no interior da produção literária homoerótica do referido período.

Stella Manhattan

A obra **Stella Manhattan**, de 1985, foi publicada ao fim do período ditatorial no Brasil e, não por acaso, retoma os anos de chumbo que seguiram a publicação do AI-5 e

a época de transgressão que sucedeu a Revolução Estudantil de Paris, em 1968. O romance tem como personagem central Eduardo, jovem brasileiro que abandona o país e vai para os Estados Unidos trabalhar como funcionário da Embaixada Brasileira em Nova Iorque. Eduardo, que é também Stella Manhattan (um desdobramento do seu ethos que será explicado adiante), provém de uma família carioca tradicional e bem relacionada que preferiu lidar com a homossexualidade do filho à distância, numa forma deficitária de aceitação – a dos pais que amam seus filhos homossexuais, mas preferem viver longe da condição que, para eles, é patológica. O ano em que se passam os fatos narrados é 1969, ano importante, pois coincide com a transição anômala de poder na Ditadura Brasileira: o General Costa e Silva, vítima de um derrame, foi substituído por uma junta militar e depois, finalmente, pelo General Médici.

Apesar de a fluidez narrativa ser bastante fragmentária - ora o foco é Eduardo e os acontecimentos em torno de suas relações pessoais, ora o foco é a personagem Professor Aníbal e sua estranhíssima relação com a esposa - é possível, na cesura dos fatos, definir que toda a ação ocorre no período de dois dias, entre 18 e 20 de outubro de 1969.

Eduardo, que mora em Nova Iorque e goza das liberdades de ser gay em um país bem mais tolerante que o seu, longe dos olhares reprovadores da família, em meio à efervescência do boom sexual pré-AIDS, é subitamente colocado em um jogo que o faz oscilar entre suas personalidades (Eduardo/Stella), alternando-se em uma jornada quase psicodélica que passa por supostos envolvimento com uma facção revolucionária comunista, pelo anticomunismo norte-americano e pelo autoritarismo que emana, via Embaixada, do Brasil sob o manto militarista.

Após sua chegada a Nova Iorque, Eduardo tornou-se amigo do adido militar brasileiro, o Coronel Vianna, que também é gay e deseja, nessa amizade, ter um aliado no acobertamento de suas aventuras sexuais sadomasoquistas. Vianna, cujo codinome gay é Viúva Negra, sustenta a imagem inabalável de homem heterossexual, marido e pai respeitabilíssimo, razão pela qual usa Eduardo como máscara em suas fugas da rotina. Como militar, no entanto, está envolvido com grupos de ideologia fascista e, por isso, é perseguido por uma célula subversiva comunista.

Nesse entremeio, Eduardo é colocado em uma situação estranha: de um lado é visto como fascista pelos comunistas, por ser amigo de Vianna; do outro, como comunista, pelos fascistas, por ser amigo de Marcelo (codinome "Caetano"), outra

personagem gay que representa o grupo de guerrilheiros comunistas e se aproxima de Eduardo, suspeitando que ele seja aliado de Vianna.

Há na obra uma articulação constante de alteridades e “eus” duplos: Eduardo é Stella Manhattan, Coronel Vianna é Viúva Negra, Marcelo é Caetano. Esse detalhe não passa despercebido, nem poderia, pois o entrelaçamento da narrativa apoia-se constantemente nesse jogo de subjetividades intercambiantes. Marcelo defende doutrinas esquerdistas e não se conforma com a apatia política de Eduardo; de outro lado, há o Professor Aníbal, pólo oposto de Marcelo, direitista ortodoxo e delator do Regime Militar em Nova Iorque. Como professor universitário, observa jovens com ideias subversivas e os denuncia. Entre Marcelo e Aníbal, Eduardo é uma espécie de vácuo de orientações políticas que se fundem ao seu vácuo existencial, dividido entre ser Eduardo e ser Stella. Acerca dessa situação de exclusão recorrente, Posso (2008) comenta que o exílio de Eduardo é uma forma de afirmá-lo como lixo social, como "aquilo que não pode ser acomodado nem no eixo sexual, nem no eixo político da sociedade, sendo, portanto, expulso da comunidade e, nesse caso, da economia da narrativa" (p. 121).

O que se pode depreender da narrativa é que a instabilidade da identidade de Eduardo/Stella metaforiza a perda de objetividade das doutrinas políticas que se engalfinham na arena do final dos anos 60. De certo modo, a apatia política da personagem, anteriormente referida, sintetiza o que de fato seria a ponderação mais racional entre as ideias esquerdistas e direitistas - ambas se perderam no radicalismo e se desestabilizaram na liquidez pós-moderna.

Santiago cria, dessa forma, uma personagem que emblematiza, como já propôs Posso (op. cit.), o hibridismo identitário, não apenas como referência ao pertencimento/não-pertencimento do ethos gay em relação à sociedade heteronormativa, mas também em relação às ideologias políticas de uma época conturbada da história recente do Brasil.

Eduardo/Stella, portanto, enquadra-se, assim como o narrador de *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll, na situação de fragmentação de identidades e subjetividades da pós-modernidade, na esteira do que é proposto por Lipovetsky e por outros. A objetificação da personagem entre o comunismo e o fascismo, entre a irreverência de Stella e o caráter relativamente conservador de Eduardo, evidencia a objetificação da própria identidade que, materializada como algo palpável, negociável, revela a fragilidade do sujeito que oscila entre estados que jamais se resolvem.

O autor em questão é particularmente importante para a análise proposta neste trabalho, não apenas por sua produção ficcional, mas também por sua reflexão teórica acerca das questões que ora são contempladas. Em seu ensaio "O homossexual astucioso" (2004), Santiago desenvolve a tese de que as políticas de afirmação da subjetividade gay na esfera político-social acabam promovendo um efeito contrário ao esperado inicialmente, particularmente na América Latina. Segundo o autor, nos países latinos praticamente não há restrições legais ao "ser gay", ao contrário do que ocorre nos Estados Unidos, por exemplo, onde a legislação é específica de cada estado (diferentemente do Brasil, os EUA são uma confederação) e ainda há leis esdrúxulas que punem atos classificados como sodomia. Isso, obviamente, não significa que a existência homossexual seja livre, pois ainda se observam diversos casos em que gays são presos ou hostilizados. Tal situação, porém, decorre de crimes contra os costumes e não da violação de algum tipo de prescrição anti-homossexual. Desse modo, o que Santiago propõe é, antes, que o sujeito gay abandone o ativismo político - afinal não há, nessa linha de raciocínio, contra o que lutar objetivamente - e assuma uma atitude de reserva e, por assim dizer, de esperteza. Ser astuto, desse modo, é mais importante que ser engajado. Isso condiz com o que o leitor frequentemente encontra nas personagens gays de Silviano Santiago, não apenas em *Stella Manhattan*, mas também em seus outros romances homoeróticos e nos contos de *Keith Jarrett no Blue Note*.

Keith Jarrett no Blue Note

Silviano Santiago propõe, em sua coletânea de contos gays, **Keith Jarrett no Blue Note** (1996), uma visão estritamente realista, porém ousada, do *ethos* homoerótico no final do século XX. As *personas* que povoam os contos da obra explicitam a franca disponibilidade sexual, reflexo, em parte, da imagem pré-constituída (estereotipada) do homossexual na sociedade. Santiago, pode-se dizer, utiliza uma retórica da erotização pungente, sem, entretanto, cair no lugar-comum da mera descrição do *rendez-vous*, da nudez dos corpos e das peculiaridades do sexo.

A construção da obra em um plano enunciativo mais amplo dá-se em função de parâmetros estabelecidos pela música de fundo romântico de Keith Jarrett⁶. A música, nesse sentido, pode ser considerada elemento do jogo retórico do enunciador. O jazz é um estilo musical que se define, grosso modo, pela conciliação de dois elementos

⁶ Keith Jarrett: pianista jazzístico contemporâneo.

necessários: o *swing*⁷ e a improvisação. Da mesma maneira, nota-se nos contos da obra a relação entre a disponibilidade sexual do *ethos* gay e a natureza de improviso erótico que caracteriza essa postura comportamental.

Em “Dias de vinho e rosas”, o improviso narrativo inicia-se já pela estruturação do foco. A primeira sentença transmite a impressão de que um narrador onisciente dirige-se ao leitor (Santiago, 1996, p. 53): “Você acorda durante a noite”. Este “você” é na verdade o “eu” do narrador, um homem solitário que, no isolamento do inverno, rememora um ex-amante - Roy. O entorno desse narrador é um cenário despersonalizado, impessoal, frio – “O apartamento de quarto e sala foi alugado com os móveis e os quadros. Falta o dedo. Falta o gosto.” (Santiago, 1996, p. 53). O deslocamento insinua-se, então, como uma temática subjacente e que, aliada à homossexualidade das personagens, compõe um quadro representativo do *ethos* gay – o gay é um ser solitário.

Interessa, sobretudo, o modo como, discursivamente, é tratado o sexo nesse conto. Pode-se afirmar que Silviano Santiago unifica dois discursos (o naturalista e o poetizante) com a finalidade de um discurso novo, com uma proposta nova: a de dizer o que se tem que dizer, sem, contudo, envergonhar-se de dizer. É que se depreende da passagem em que o narrador fala abertamente do ato sexual (p. 67):

“você introduz as carícias sexuais trocadas com Roy pelos nomes mais grosseiros dos órgãos sexuais envolvidos na batalha do leito e, com a fita métrica da retina, mede tamanho, diâmetro e largura e, com a sensibilidade dos ouvidos, faz a listagem completa dos ruídos malcheirosos e envergonhados e, com a suavidade do tato, apalpa espessura e asperezas, descrevendo em seguida os túneis vulgares lubrificadas pela saliva pastosa e as rotas clandestinas perseguidas e finalmente permitidas e devassadas”

Com Silviano Santiago, o discurso do homoerotismo alcança uma nova dimensão, qual seja a da inserção – o *ethos* gay não é mais aquele que “consume delitos contra a natureza”, tampouco o que disfarça nos recônditos da psique o desejo homoerótico. Já não é também o que se auto-inflige a punição pelo desejo, nem o que vive o desejo na marginalidade do gueto. Na continuidade da proposta visível na poética de Caio Fernando Abreu, o discurso em torno do homoerotismo insere a *persona* gay “dentro” da voz social, como parte dela – o gay passa de objeto a sujeito e, como tal, dotado de um discurso próprio.

⁷ Tocar com swing, swingar, significa trazer à execução de uma peça um certo estado rítmico que determine a sobreposição de uma tensão e de um relaxamento.

Considerações finais

A obra de Silviano Santiago oferece diversas possibilidades de leitura e abre searas de reflexão sobre a cultura brasileira que vão além das que exploramos neste artigo. Todavia, é inegável, como pudemos demonstrar, que o tratamento da homossexualidade enquanto tema central das obras analisadas integra um projeto literário sólido e conscienciosamente elaborado segundo estratégias pré-definidas pelo autor. Seu posicionamento ideológico, bem como sua criação literária parecem entremear-se, fundindo-se em narrativas como as analisadas no presente artigo. Se hoje podemos falar que a literatura brasileira possui um braço que abarca a temática homoerótica e a consolida como voz cultural, Silviano Santiago seguramente integra a linha de frente desse grupo de autores, ao lado de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. **O freudismo**. São Paulo: Perspectiva, 2004
- BARTHES, R. **Fragmentos do discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- EDELWEISS, A. M. B. **6 x 4: máscaras do narradir na obra de Silviano Santiago**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. (tese de doutorado).
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- _____. **Je est un autre**. Paris: Seuil, 1980.
- LIPOVETSKY, G. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.
- POSSO, K. **Artful Seduction. Homosexuality and the Problematics of Exile**. Oxford: Oxford UP, 2008.
- SANTIAGO, S. **Keith Jarrett No Blue Note**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- _____. **O banquete**. Rio de Janeiro: Saga, 1970.
- _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982
- SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.