

TRAVESTISMOS: GÊNERO E FICÇÃO EM SILVIANO SANTIAGO

Susan Quilan

University of Georgia

E-mail: susieq@uga.edu

Resumo: *A gênese deste ensaio reside na procura de compreensão do contexto cultural em que a literatura brasileira pôde elaborar configurações de sexualidade, gênero e sexo. Discussões pós-modernas sobre a outridade (algumas vezes marcadas por discursos sobre o travestismo ou "fantasia") ocupam um lugar central no trabalho crítico e ficcional de Silvano Santiago, através de materializações em planos diversos, sejam corporais, políticos ou psicológicos. Inerentes à discussão do travestismo, encontram-se os modos individuais usados para construir o "si-mesmo" e o outro, tanto em termos de formação identitária nacional e política, quanto da performance dessas configurações numa arena mais global.*

Palavras-chave: *gênero; sexualidade; literatura.*

Colocação dos termos

O romance *Stella Manhattan* e o conto "Você não sabe o que é o amor"/Almuaden oferecem exemplos para esta procura, por concentrarem-se nos efeitos de acontecimentos que criam uma tensão permanente entre realidade e ficção.

Silvano Santiago, nascido em Minas Gerais, passou grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, Paris e Estados Unidos. Publicou cinco romances, cinco obras críticas, vários volumes de poesia e, em 1997, um livro de contos, intitulado *Keith Jarrett no Blue Note*. Recebeu vários prêmios literários, incluindo-se entre eles o prestigioso Jabuti que premiou *Em liberdade* como o melhor romance brasileiro de 1982. Os trabalhos literários de Santiago receberam atenções críticas e elogiosas em países estrangeiros como a França e a Alemanha e, mais recentemente, os Estados Unidos, com a publicação em 1994 de *Stella Manhattan* e em 2002 de *Nas malhas da letra*. Os temas de Santiago quase sempre incluem estes elementos: um formato multilinguístico, em que o inglês, o espanhol e o francês se justapõem ao português;

interferências autorais no texto, e vários tipos de relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, relacionamentos que se situam em planos românticos ou intelectuais, raramente sexuais. Na maioria das vezes as intrigas das narrativas são descritas em termos políticos, em algumas de forma mais aberta, em outras de forma menos evidente: as mulheres como o outro ou o marginalizado, como em *Stella Manhattan*, homossexuais historicamente conhecidos como ícones culturais (Proust, Artaud), as responsabilidades do autor e do leitor quanto a se fazer um trabalho legível, bem como as fortes analogias entre a política, a história política e a constante transformação da forma do mundo.

O papel do homossexual em exílio e a relação autor-leitor na ficção de Santiago constituem temas que já foram abordados (Lopes, Foster). Em contrapartida, travestis e mulheres (algumas vezes intercambiáveis, como se tem visto ultimamente) são temas apenas referidos *en passant*. Entretanto, travestis em mutações culturais ou em aspectos literários apontam para o que Marjorie Garber (1992, p. 16) chama de “crise da categoria [...] uma fenda nas definições de caráter distintivo, uma fronteira que se torna porosa, um espaço que permite uma transposição dos limites de uma categoria para a outra”. Da mesma forma que a crítica feminista já demonstrou em estudos de mulheres escritoras, travestis também podem representar pontes para ligar a cultura popular à cultura *savante*. Santiago, como muitos outros escritores brasileiros das décadas de 1970 e 1980, cria uma literatura em que se “autoparodia” como escritor-narrador, ao mesmo tempo em que também faz uma paródia do intelectualismo brasileiro em sua reverência às culturas europeias e americana.

Na ficção de Santiago, travestis e mulheres são estereótipos elaborados e que desaparecem, senão em mistério, pelo menos em circunstâncias misteriosas. Tais personagens são, de um lado, fortemente cômicas de si mesmas; de outro, sofrem uma rachadura definitiva que lhes nega qualquer possibilidade de uma real autonomia. Estas personagens aparecem inesperadamente nos textos em posições de não especificidade, não apenas como marcas de uma sexualidade ambígua, mas também como índices de sistemas culturais em declínio. Sua presença serve para desestabilizar noções estáveis de binarismo, na medida em que demonstram que “o travestismo é um espaço de possibilidade que estrutura e confunde a cultura: o elemento disruptivo que intervém não só como uma crise de categoria masculina ou feminina, mas ainda como uma crise da própria categoria em si mesma” (GARBER, 1992, p. 7).

O travestismo constitui-se como uma das alternativas usadas por Santiago para descrever as noções brasileiras de sexualidade e cultura. Não obstante, da forma em que o termo é empregado neste ensaio, ele inclui e significa mais do que simplesmente o ato de vestir-se como o sexo oposto, pois conota também o que Marjorie Garber nomeia como “terceiro”, um modo de articulação, uma maneira de descrever o espaço da possibilidade. O três questiona a ideia do um: “de identidade,

autossuficiência, autoconhecimento” (1992, p. 11). Num contexto especificamente brasileiro, os performadores ou os próprios travestis são “concentrações de ideias gerais, representações simultâneas de práticas do masculino e do feminino [...] que elaboram as configurações particulares de sexualidade, gênero e sexo que sustentam e dão significado às noções brasileiras de ‘homem’ e ‘mulher’” (KULICK, 1998, p. 9). Em essência, o travestismo brasileiro canibaliza as definições binárias de sexo e sexualidade, de forma semelhante à que o poeta modernista Oswald de Andrade advogava através da devoração de outras culturas e literaturas.

Judith Butler, Garber e Kulick, entre outros, colocam a questão do travestismo da seguinte forma: ele constitui um modo de pensar sobre identidades genéricas e suas realidades, mais por desafiar noções de sexo e gênero do que por distingui-las, pelo menos implicitamente, entre a aparência e a realidade que informam o pensamento vulgar sobre a identidade genérica. Assim, Judith Butler observa:

Se a “realidade” do gênero é constituída pela própria performance, não existe então nenhum recurso a um “sexo” ou “gênero” essencial e não realizado, que as performances genéricas geralmente expressam. O gênero é tão real quanto alguém cujas performances satisfazem as expectativas sociais. (1993, p. 527)

Heterossexualidade, homossexualidade e travestismo desafiam os atos performativos como reordenações de experiências sociais, seja para publicamente manter o gênero encerrado em seu binarismo, seja para publicamente contradizer essa noção essencializadora (BUTLER, 1993). Mas o travestismo em particular demonstra como o corpo serve de texto para publicamente definir uma ruptura com a comunidade nacional patriarcal; mostra do mesmo modo como esse corpo textual “produz no espaço da nação uma radical instabilidade que é mantida em observação por intensos graus de coerção, quase totalmente exercida diretamente no nível corporal” (PRATT, 1993, p. 93).

A construção de “si-mesmos” e identidades baseadas em tipos culturais, incluindo-se aí as representações literárias através de personagens, intrigas e temas, considera como o conhecimento pode ser socialmente manufaturado de modo a evitar o pensamento circular (GRABER, 1992; BUTLER, 1993). A sociedade brasileira definiu-se a si própria como híbrida muito tempo antes que o termo viesse a ter um cachê político ou pós-moderno.

O próprio Santiago reverte as imagens do canibalismo para descrever esta hibridez que conflua completamente com as noções de pureza cultural, racial, étnica ou sexual (“O entre-lugar do discurso latino-americano”). A noção de hibridez em Santiago corresponde à criação do “terceiro” em Garber como, talvez, a essência da construção de identidades. Estes construtos leem os processos de diferenciação, eles não procuram apenas as diferenças. “O conhecimento é in-conhecível, uma diferença

irreduzível, porque a diferença não é algo a ser reconhecido, mas um processo sempre em andamento que nos permite entender como algumas verdades são produzidas a fim de continuamente questionar conceitos poderosos” (SPIVAK, 1988, p. 128). Em termos mais simples, a *performance* disruptiva do travesti tem como resultado um construto que questiona tudo o que fora previamente considerado como conhecido ou dado. No entanto, não se podem inventar diferenças, porque não se pode tomar nada como certo, especialmente as referências pessoais. Em outras palavras: importante é focalizar as diferenças à luz de suas conexões com as identidades brasileiras e cultura amalgamadas com sua própria história, ainda que o mesmo pudesse ser dito a respeito de outros assuntos latino-americanos. Assim, a cultura e a literatura no Brasil se tornam, de acordo com as palavras do próprio Silvano Santiago: “A descoberta de que o tecido social é feito de diferenças apaixonadas e que a negação das diferenças (com vistas a um projeto único para todos) é também o massacre da liberdade individual” (1989, p. 35).

Assim, a noção de “terceiro” dá forma e se torna parte da mesma nas narrativas de Santiago, quando este canibaliza não só a sua própria cultura, como também o processo de construção de identidades.

Pode-se argumentar que existem dois elementos que separam o Brasil do resto da América hispânica, em termos de produção literária e cultural. O primeiro, obviamente, é o mecanismo de canibalização discutido há pouco; o segundo é a permanente posição da tradição literária focalizada nas descobertas do Brasil e da brasilidade. O que contribui para a originalidade desse fenômeno é que, em quase todos os séculos e movimentos literários, houve pelo menos uma personalidade literária que representou uma identidade brasileira híbrida, que é o resultado da confluência das culturas europeias, indígenas e africanas que se situam na base da literatura do Brasil. Santiago está apenas dando continuidade a esse processo de forma mais contemporânea, que hoje recebe o nome de globalização. O Brasil, contudo, foi envolvido pela rede global bem antes da década de 1990. Os marinheiros portugueses desde o século XVI iniciaram o processo de miscigenação e transculturação numa escala mundial que constitui o núcleo central para a compreensão do Brasil.

Contextualização

O trabalho ficcional de Santiago é perpassado por noções disruptivas de história e processos políticos que provêm de escolhas conscientes para marcar a pluralidade das visões. Sua ficção depende de específicos acontecimentos que dizem respeito ao *status* da escrita brasileira contemporânea, juntamente com teorias críticas e interpretações culturais que investigam as formas de exílio, tanto figurativo quanto linguístico, assuntos geralmente esquecidos ou mascarados, que são, no entanto,

fundamentais para qualquer estudo de identidade política que procure ler as diferenças. Santiago define a sua busca como um “entre-lugar”, um “terceiro” espaço como está teorizado no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” (SANTIAGO, 1978), um lugar que desafia as noções estáticas de sexualidade, gênero e política, que constituem o centro de grande parte do seu trabalho ficcional. É este um lugar que fala das infinitas possibilidades de mudança e conhecimento do outro e, através do processo de mudança, da manipulação da estrutura do poder que efetiva a política daqueles que estão em relação conosco e os outros.

Muito da ficção de Santiago que não se desloca para um passado histórico enraizado em torno de década de 1920 se concentra nas décadas de 1960 e 1970, tempo de movimentos vigorosos em favor da identidade genérica e sua liberdade. As personagens que representam estas duas décadas são retratadas como homens jovens ou mulheres que trabalham no sentido de subverter tanto o sistema político quanto o genérico. Muitas vezes tem sido observado que a década de 1960 é considerada um período de hedonismo liberal, enquanto a de 1980 está mais próxima de um nihilismo pós-moderno.

O que dizer então, como pensamos, da década de 1960 como um período de verdadeiras mudanças sociais, pelo menos de mais mudanças do que geralmente se quer admitir? Da mesma forma, o que dizer dos anos 1980 e 1990 que procuraram ignorar as mudanças ocorridas como resultados de epidemias universais e guerras étnicas, a Aids e a tuberculose, a repetição da depressão característica do *fin de siècle*, tudo isto aliado à chegada do novo milênio e às notas discordantes que tais mudanças implicam? O que os autores fazem quando olham para trás e se perguntam se os frutos de suas vidas e do trabalho desenvolvido tiveram ou não algum significado? Que significa amadurecer e pensar sobre o novo e o velho como crítico e como escritor? As respostas a estas perguntas permeiam os trabalhos ficcionais de Santiago.

O que contribui para a brasilidade do trabalho de Santiago e parece ser o menos compreendido pelo público não brasileiro, em particular, é a relação direta entre histórias brasileiras do outro e da “outridade” ou do exílio (tanto físico quanto emocional) de intelectuais brasileiros durante duas décadas de ditadura militar (1964-1985), sustentada em grande parte pela política intervencionista norte-americana.

A incompreensão de textos do Terceiro Mundo, que pode ser observada em leituras de norte-americanos e europeus, teve e continua a ter repercussões em muitos níveis, em termos de concepções populares errôneas nos centros das culturas periféricas e consequências geopolíticas inerentes nas relações entre centros e periferias. Do improvável nobre selvagem de Jean de Léry, que influenciou o próprio Montaigne e o ajudou a criar a visão paradisíaca de Pindorama, até Clarice Lispector, que conjecturava ao publicar como seus trabalhos seriam aceitos se fossem escritos em inglês,

podemos ver a ausência não apenas de uma visibilidade global, mas também de prestígio associada à mesma ausência de visibilidade, em que a linguagem foi sempre uma problemática reiterada nas culturas de língua portuguesa. Em Santiago, o uso do espaço do “terceiro” (o brasileiro nos Estados Unidos ou na França e, mais especificamente, o homossexual brasileiro), ao mesmo tempo reforça e argúi a ausência de prestígio e visibilidade. Os protagonistas parecem ser nem contra nem a favor de ideais nacionalistas, de responsabilidades pessoais, ou da unidade linguística. Tal fato se torna uma assunção ativa e uma corrosão do hibridismo de uma categoria cultural essencializadora, uma estratégia dinâmica para, paradoxalmente, interagir com o resto do mundo em pé de igualdade.

Ao transpor a ideia de travestismo e suas relações com a literatura e a escrita, o escritor e crítico cubano Severo Sarduy indica que a descrição do duplo ser, a negação de noções essencialistas de apenas dois sexos e o desejo de colocar em execução as mudanças confirmam o estrito fato de que o travestismo em si é “a coexistência de significantes masculinos e femininos em um único corpo; a tensão, a repulsa, o antagonismo criados entre eles constituem a base da própria escrita”. A questão se torna assumir identidades que pertencem ou não a nós e, em seguida, transcrevê-las a fim de sermos compreendidos ou para nos compreender. A tarefa do autor é traduzir as diferenças, como Sarduy observa:

Aqueles lugares da intersexualidade são análogos aos planos da intertextualidade que maquiagem o objeto literário. São planos que dialogam no mesmo exterior, respondendo e completando, exaltando e definindo um ao outro: aquela interação de tessituras linguísticas, de discursos, aquela dança, aquela paródia, são a escrita. (1989, p. 37)

O ato de misturar intertextualidade e intersexualidade, ao mesmo tempo, reflete e redefine o dilema da conceituação de uma cultura brasileira.

Tanto *Stella Manhattan* quanto “Você não sabe o que é o amor”, de forma inovadora, usam justaposições de construções identitárias na criação de seus protagonistas e utilizam mulheres como contrastes ou travestis para explicar as motivações dos protagonistas homossexuais. Brincam com a natureza ambígua conferida às palavras masculino e feminino no discurso cultural brasileiro, nem sempre de maneira agradável. Santiago reflete a outridade e as crises de categorias nos limites da realidade cultural brasileira.

Semelhanças e diferenças em ambos os textos desenvolvem asserções de expressões brasileiras de identidade que rejeitam o reconhecimento do desejo e das definições do ser, configuradas em oposições binárias não contestadas (homossexual/heterossexual, masculino/feminino, bom/mau). A relação entre literatura e a história se entrelaça nos dois textos, ou como se pode observar nas palavras de Francisco Caetano Lopes Júnior: “o trabalho poético-crítico-acadêmico de Silvano Santiago

tem no seu bojo uma reflexão profunda e sistemática a respeito das inter-relações operadas entre a História e a literatura (estória) ‘Uma sujeitividade outra’”.

As representações performáticas de travestis em Santiago, as mulheres descritas a partir de um “terceiro” ponto de vista, a figura do autor/narrador que determina os aspectos literários mais formais, o texto e as situações multinacionais de lugares e pluralidades linguísticas, tudo converge para ajudar a definir e dar uma forma à condição pós-moderna brasileira. Não há como negar que os atuais modelos de teoria de gênero, baseados quase exclusivamente em referências europeias ou norte-americanas, dão forma, ou informam, os modelos brasileiros.

As duas narrativas de Santiago brincam com o gênero das palavras masculino e feminino e, é lógico, jogam com a verdadeira natureza do português enquanto uma língua genérica. Em ambos os textos, os heróis são *cariocas* que não somente vivem fora do Rio de Janeiro, mas também no nordeste norte-americano (New York e New Haven).

Constituem narradores autorreflexivos que interrompem o fluxo da estória para refletir sobre a natureza do processo que estão descrevendo. De fato, no conto, a personagem principal é o narrador. Nos dois textos, os narradores comentam a situação política do Brasil e dos Estados Unidos, refletindo um ponto de vista terceiro-mundista. Linguisticamente, as narrativas, escritas em português, incorporam uma mistura caleidoscópica de espanhol e inglês. Visualmente, elas se fazem sentir como colagens de imagens cinematográficas e de arte moderna. Os travestis se apresentam em ambos os textos; a própria Stella começa sua história no romance, enquanto uma Judy Garland verbalmente encarnada aparece em “Você não sabe o que é o amor”.

Santiago emprega várias formas da cultura popular norte-americana em cada texto, músicas dos anos 1960, videogames, programas de televisão, acontecimentos atuais. Ambos os textos contrastam as paisagens urbanas frias, pouco hospitaleiras e escuras do nordeste norte-americano com as cores vibrantes e excitantes dos trópicos brasileiros. Todas as personagens são estereótipos de estereótipos, porque constituem o único caminho para romper a natureza artificial dos preconceitos.

Embora as diferenças entre os textos sejam abundantes, duas se sobressaem essencialmente: em relação ao romance, o conto reduz o contexto ao mínimo necessário e se compensa pelo que poderia ser chamado de excessos de *Stella Manhattan*. Esses excessos causam um enorme estranhamento a um leitor que não esteja intimamente conectado com o recente passado político do Brasil. O romance, no entanto, cria uma personagem feminina extremamente forte que desaparece no conto. Ambas as histórias dizem respeito a estrangeiros exilados sob múltiplas formas, que tentam sobreviver num mundo até então quase totalmente indiferente a eles. Eles se infiltram

em construções preexistentes e devem criar suas próprias identidades, por mais difícil e complexo que isso possa ser.

Latinos nos Estados Unidos

Stella Manhattan é um romance que combina suspense, política e sexo, em que personagens declaradamente travestis como Eduardo/Stella/ Bastiana e Paco/ Lacucaracha interagem com a personagem Leila, um travesti mais circunspeto. A ação transcorre num espaço que não apenas espelha grandes metrópoles como o Rio de Janeiro e Nova York, mas também permite indagações relacionadas com a identidade, o exílio e a experimentação formal do próprio Eduardo, que ocorrem em contextos múltiplos. O lugar de um imaginado “Estados Unidos” num espaço do Brasil é um território perigosamente desconhecido. Como um resenhista observou:

[I]nstala a ação em Nova York para poder com mais clareza mostrar, tanto os processos libertários da recente historia brasileira, como a americanização que nosso país passava... [e] ilumina o psiquismo homossexual, também ele à espera de libertação, também ele reprimido pela sociedade vigente. (SANTIAGO, 1985, contracapa)

Da mesma forma que *Stella Manhattan* é o relato de uma indiferença política em face da ação política, Santiago tenta descrever a relação entre a História, a real e a ficcional, num contexto formal que vem de Georges Bataille. Para o romancista-personagem, entretanto, a arte aparentemente elude esta constextualização:

não é 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 de 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, 1985, p. 70)

O romance é dividido em três partes, e a ação está contida no espaço de um fim de semana em Nova York. O tempo narrado tece teias contrastantes e confusas que rompem todos os conceitos binários como Rio/Nova York, liberdade/submissão, direita/esquerda, hetrossexualidade/homossexualidade, escravidão/dominação.

Abrindo-se com a fala da própria Stella Manhattan, no romance há pouca indicação, no português original, de que se trata de um travesti até o fim do capítulo. A primeira apresentação de Stella/Eduardo ao leitor espelha a ambiguidade e o dilema que serão discutidos mais tarde pelo narrador/autor. Francisco Caetano Lopes observou que:

Primeiro [...] começa com o despertar de Stella. Nesta, o leitor ainda não sabe de quem se trata o personagem: Um homem? Uma mulher? Um travesti? [A segunda parte] dá os esclarecimentos devidos ao leitor e começa a informar-lhe do tom do mistério que estará presente em toda a narrativa. Desde o início, há a dúvida quanto à sua sexualidade, dúvida essa que

se estenderá na sua estruturação (até mesmo no que diz ao respeito ao seu futuro desaparecimento). (LOPES, 1991, p. 74)

Stella é descrita, no entanto, em detalhes excessivamente extravagantes, para não dizer esquizofrênicos, tais como “vedete na apoteose final de revista da Tiradentes” (LOPES, 1991, p. 12) ou “[...] divina lá vou eu, grita como se já montada numa vassoura de bruxa, voando mary-poppins por sobre os edifícios” (LOPES, 1991, p. 13). O leitor pode quase presumir que sua identidade feminina é tão exagerada que ela deve ser assumida como um “terceiro” estado, o do travestismo. O poder da imagem escrita é sentido em sua plena força quando, no final do capítulo, Stella performa o ato de travestir-se, sem realmente ter de trocar de roupas. Com sucesso, Santiago desestabilizou toda a informação contextual:

Faz de conta que amarra um lencinho colorido de Azuma na cabeça para proteger os cabelos da poeira, fazendo turbante com coque atrás; fez de conta que veste vestidinho de chita leve e sem mangas e, for sure, sem cinto, que as carninhas ainda estão duras, duras! E pinça as nádegas de um lado e do outro para comprovar, fingindo que não percebe as gordurinhas do inverno nas ancas [...] *Sou di-vi-na ou não sou?* (LOPES, 1991, p. 15, grifos do autor)

Da mesma forma que existem *flashes* da metamorfose de Stella no capítulo de abertura, há também *flashes* de eventos que irão acontecer. A tradicional e alegre canção de carnaval sobre a jardineira cujas camélias morreram no jardim é justaposta à irônica louvação que fecha o capítulo: “No love, just fuck/No love/just money./No fuck, just love./ No money, just love.” (LOPES, 1991, p. 16)

Quando finalmente conhecemos Eduardo (e seus dois *alteregos* femininos), um homem efeminado sem qualquer convicção política, forçado a abandonar o Brasil depois que seus pais descobriram sua homossexualidade, também conhecemos Paco. Seu amigo e mentor, Paco é um anticastrista reacionário, cuja homossexualidade é problemática tanto para a direita como para a esquerda.

E Paco não podia nem de longe imaginar que Eduardo o dava como exemplo perfeito de bicha assumida. Já se comporta como alguém que não é homem nem mulher. Paco tem estilo. Um estilo que não chega a ser individual, só dele, mas um estilo que recobre, que é resumo e síntese dos gestos e comportamentos tão inventivos de classe. (LOPES, 1991, p. 211)

O que liga essas duas personagens é sua instância ambivalente, quase inocente em relação aos efeitos da política e da revolução sobre suas próprias vidas, e sua ingenuidade em face de sua homossexualidade e da reação da sociedade sobre ela. Falta-lhes um centro coerente, quando desesperadamente procuram suas identidades e um lugar a que possam pertencer. Sua imaturidade emocional e fracasso para lidar com as coisas como elas são afetam não apenas a si próprias, mas também a muitos brasileiros e cubanos *vis-à-vis* aos governos ditatoriais. O Estado desempenhou o papel de mãe, como provedor de todas as coisas de que necessitavam até o momento de sua

transgressão, quando foram, então, abandonados. Para Eduardo, o fato de mudar-se para um país estrangeiro, com uma língua diferente e diferentes códigos, o compele a encontrar a figura materna em Paco, ainda que o considere estúpido. “Lacucaracha parecia um romancista ou pelo menos, ele pensa que seja um romancista [...] persegue-se um personagem. É burra ela [...] encontrando um sistema que a vai definindo como uma luva [...]. Sente tal entusiasmo e tal carinho pelo outro [...]” (LOPES, 1991, p. 214).

Ironicamente é a sociedade nova-iorquina que os transforma em um, amalgamando as identidades brasileira e cubana em apenas uma palavra, “Latino”. O construto Latino é usado porque Eduardo e Paco possuem traços africanos, falam com diferentes sotaques e têm dificuldade em comunicar-se em inglês. As dificuldades quanto à comunicação não se resumem aos problemas encontrados quando entram em diálogo com falantes nativos do inglês, mas também quando se comunicam entre si. Tanto o português de Eduardo quanto o espanhol de Paco são mal-interpretados e malcompreendidos, o que os leva à utilização de uma “terceira” língua, o inglês, uma completa inversão do conceito de Latino. Mesmo repudiando, temendo e odiando o papel desempenhado por sua mãe, Paco compreende que há responsabilidade, preocupação e prazer na prática do papel de mãe:

Temeroso e feliz, tal um rei mago que vislumbra no céu a estrela que conduz ao salvador, se aproximou delicadamente de Eduardo e lhe tocou os ombros com as duas mãos, girou lentamente o tronco do corpo sentado e sem esforço, deitou a cabeça de Eduardo no seu colo, passando-lhe os dedos pelos cabelos como fazia a sua mãe com ele nas tardes quentes e ensolaradas de Havana. La cucaracha sabia certamente que acaba de receber um fardo pesado, muito pesado – os últimos meses de rejeição, sofrimento e solidão de Eduardo – e o seu colo, como uma almofada fofa, resguardava o fardo de maiores dores no seu encontro com o mundo.

Nisso a barriga de Eduardo ronronou de fome dando o sinal de alarme e ambos se abraçaram e, como se combinados, soltaram uma desopilante gargalhada, misturando português e espanhol no único desejo de sair para jantar.

Tu no puedes imaginar, chico me siento feliz, feliz como uma lombriz. (LOPES, 1991, p. 36-37)

Este papel é pouco confortável para Paco, pois implica um envolvimento em outra vida, ainda que ecoe o desejo de criação de “uma irmandade feminina universal” (uma “terceira” irmandade universal), devotada à sustentação daqueles que se enquadram na mesma condição.

O autor e o texto

Na segunda parte de “Primeiro” há um interlúdio que inclui a *performance* de um autor/narrador e seu leitor/cúmplice, quando estes inventam ficções e realidades para a criação deste romance:

(Estou de pé detrás da cadeira em que você está sentado escrevendo, e leio no bloco – por seus ombros – essas anotações sobre leite derramado e músicos no metrô que você está jogando no papel em dezembro de 1982, época em que você acredita que já está pronto para um novo romance.)

Você se vira para mim e me diz que me despreza agora.

Levo um susto, pois até então tínhamos sido bons amigos – lembra-se do último romance? – unha e carne como se diz? (LOPES, 1991, p. 72)

Você volta ao escritório e recomeça a escrever pedindo a minha ajuda, a minha ajuda na elaboração do romance, pede help. (LOPES, 1991, p. 73)

O autor de fato procura conselho no incorpóreo outro, quando ele/ela começa a comentar sobre o próprio ato de escrever, oscilando entre verdade e invenção, entre fato e ficção. Ele/ela se questiona se deve ou não incluir uma vivência pessoal que poderia situar o autor/narrador nos fins dos anos 1960 e início dos 1970 (uma experiência sexual com um homem chamado David, ao som dos primeiros discos de Bob Dylan), para então concordar com a sugestão do outro de excluí-la, para colocá-la inteiramente no romance, na segunda parte de “Começo: o narrador”.

Vira-se para mim e diz que na verdade sou eu quem tem razão e que você realmente não gosta de narrativas autobiográficas. Ficção é fingimento blá-blá-blá, o poeta quem diria? é um fingidor. El poeta quaquaquaquá es un jodedor, eso si. A fucker. A motherfucker. Fode tão somente pelo prazer de se escrever. Pois isto é tão fodido. The novelist is a fucker who fucks only to be fucked. El novelista es un jodedor que fode só pelo prazer de escrever. (LOPES, 1991, p. 74)

A ficção como representação e travestis como faquires são sinais que apontam para o dilema pós-moderno da relatividade ou simplesmente para a inabilidade da literatura autobiográfica ou não autobiográfica em discernir entre fato e ficção ou, como o considera Sarduy, o encontro de planos análogos de intersexualidade e intertextualidade que é a escrita. As várias camadas desta construção desvelam a importância do travesti. A alusão literária que forma a base da paródia é “Autopsicografia”, um poema do poeta português Fernando Pessoa. A própria ambiguidade genérica/sexual de Pessoa e o autoquestionamento do ato de escrever que percorrem o poema refletem o dilema do autor travestido de narrador. Também aqui se coloca a relação colonizador/colonizado.

Visualmente isto é ilustrado pela inabilidade de se sustentar uma linguagem que indique a crise categórica que aponta para a questão textualidade/sexualidade e a validade do/a autor/a enquanto cronista da história, para aquilo que ele/ela constrói como ficção.

A compreensão da responsabilidade maternal por parte de Paco, o questionamento da veracidade da literatura pelo autor/narrador e a identidade ambígua de

Stella colocam um novo patamar de construção de identidades no “terceiro” caminho de conhecimento.

O “outro” travestido

O terceiro travesti no romance é Leila, não apenas porque ela é escrita como se fosse homem, mas também porque representa outra “crise categórica” mais séria, por desaparecer tanto do texto, quanto da cultura, deixando desta forma os limites do gênero mais ambíguos e intrigantes, embora menos prováveis. Como Garber observa, “O travesti desempenha um papel de suma importância na narrativa, papel que é mal-interpretado, mal lido, superexposto ou visto *através de*” (1992, p. 187, grifos do autor). Entretanto, ao contrário das histórias policiais em que os crimes são resolvidos, nem Leila nem Stella são encontradas e permanecem sempre vistas *através de*.

Leila é um pseudopredador, continuamente um outro desconhecido, embora desejado e retratado algumas vezes com simpatia, outras com selvageria. Ela é uma vítima, não apenas da política revolucionária do Brasil dos anos 1960, mas também do assustador lado da imaginária identidade feminina: “Leila não é apenas uma mulher, é um potro selvagem indômito e domado que nasceu no sertão de Minas e foi educado pelas freiras no internato do Colégio Santa Maria, na Floresta” (GARBER, 1992, p. 147).

Ela é coagida a prostituir-se na rua em frente ao seu apartamento a fim de que seu marido impotente possa observá-la. Para tanto, ela deve primeiro fantasiar-se para si própria e para o marido. “Alimentado pelos desencontros e as frustrações, vai renascendo debaixo da pele de Leila *um felino* que, agora sob o signo das águas, se recolhe enquanto aguarda o momento de metamorfose completa” (GARBER, 1992, p. 190). Da mesma forma que se metamorfoseia em gato, ela está bastante consciente de ser reificada através de sua fantasia, de seu marido e de qualquer pessoa que encontrar. Ela sabe que é:

[...] [a]quela outra, uma imagem criada para ela sob medida por Aníbal, e que ela recria para ele quando recebe o sinal. Leila é imagem ambulante perambulante que se fixa na superfície do espelho, amiga e desconhecida dela própria – quem você quer ser e não consegue ser [...]. (GARBER, 1992, p. 194)

Tanto Leila como Stella são exiladas da mesma forma e suas histórias são recontadas com riqueza de detalhes de maneiras idênticas. Ambas as personagens são deformadas pelos princípios sociais hegemônicos quanto à sexualidade, que as reduz a um *status* semelhante ao de um animal. A subjugação de Leila a seus próprios desejos e a subsequente crueldade que isto inspira corresponde exatamente ao que se passa com Stella. Seria interessante especular por que razão as únicas cenas

sexuais do romance dizem respeito a Leila. As cenas são brutais, não românticas. Os desejos de Stella são românticos, mas suas palavras podem ser cruéis. A fim de reconstruírem-se, Leila e Stella desaparecem. O desaparecimento de Eduardo sugere conotações políticas, e sua morte (ou ausência de morte) assinala sua natureza ambígua. O desaparecimento de Leila não é menos significativo. Ela é meramente expulsa do texto depois de um encontro com um americano que se assemelha a Rickie, o prostituto dos sonhos de Stella.

Santiago logra descrever o espaço-intervalar, mas não nos deixa nenhum sentido literal. Como Garber (1992) observa:

O travestimento diz respeito à confusão de gêneros, ao falo constitutivamente velado, ao poder das mulheres, à emergência da identidade *gay*, à ansiedade do deslocamento cultural ou ao reconhecimento da outridade como perda... Mas a força irresistível do travestimento não surge, ou não surge apenas, desses efeitos, provém também de sua instalação enquanto metáfora de si mesmo, não como algo para o qual um sentido literal tivesse de ser encontrado, mas exatamente como aquilo que não tivesse um sentido em primeiro lugar.

Você não sabe o que é o amor/Muezzin

Como em qualquer boa história policial, “Você não sabe o que é o amor” gira em torno de uma misteriosa chamada telefônica de uma mulher procurando o seu namorado e do recontar um sonho surrealista por parte do protagonista. A história é aberta com a citação de um filme de mistérios, *Sorry, Wrong Number*. “Na confusa rede de uma grande cidade, o telefone é... o confidente dos nossos segredos mais recônditos...”, e esta citação é traduzida em português, numa nota de rodapé. O telefone mascara ou fantasia o usuário. Conectando a citação com a versão em inglês do título da história que precede o título em português, a página de título se expõe como uma paródia à hegemônica linguagem de hoje: o português se traveste de inglês. O título irônico de Santiago estabelece o tom para toda a história. É digno de nota que Santiago parafraseia a intriga do filme e reverte os protagonistas. Em lugar de uma mulher que escuta clandestinamente uma conversa em que pessoas planejam o seu próprio assassinato, nosso protagonista ouve uma conversa em que alguém conta a outra pessoa o assassinato de alguém.

A voz narradora se dirige ao protagonista, um brasileiro vivendo nos Estados Unidos, como “você”, como se estivesse dirigindo uma peça de teatro. Carlos, a personagem, começa a questionar a realidade em níveis variados, quando ele é perturbado tanto por um sonho recorrente, que abre e fecha o texto, quanto por uma série de chamadas telefônicas de uma mulher desconhecida. A história constrói o espaço no presente histórico, marcado pela especificidade como em *Stella Manhattan*, mas agora a ação se passa trinta anos depois: a renovação de Ipanema em 1995 e

1996 é justaposta ao noticiário ABC News que fala do escândalo de Whitewater, da prisão de Theodore Kaczynski e da Bósnia. Enquanto a música folclórica, *cowboys* e história política são elementos extremamente importantes em *Stella Manhattan*, o conto se concentra em pesadas imagens visuais, sobrepondo uma pintura do Empire State Building colidindo com a Torre Eiffel, feita por Rauschenberg, a minuciosas descrições de preparação de comidas. Para Santiago, a justaposição de dois níveis de cultura, um superior, outro inferior, e seu irônico uso da linguagem são metáforas da crise categórica da formação identitária, tanto em nível pessoal, quanto cultural. Ao lembrar o seu sonho, Carlos reflete sobre essas justaposições:

Você pensa deitado à reespera dos sons, que a imagem desdobrada de Rauschenberg é a soma do sonho americano da Europa no presente com o sonho europeu da América no passado. Você devaneia, imaginando o encontro desencontrado da utilidade do ferro norte-americano, empilhando milhões de caixotes-escritórios de que o homem neocolonial necessita no século XX para tocar os negócios da nação e do mundo, com a graciosidade gratuita do velho colonialismo europeu [...]. (GARBER, 1992, p. 93)

O travestismo explícito é momentâneo na história: uma voz masculina no telefone imita Judy Garland, um *gay* de uniforme, um homem bissexual fantasiado de heterossexual. Se *Stella Manhattan* depende da leitura através de travestis (Stella, La Cucaracha e Leila) para explicar a cultura, o conto depende mais de se olhar através da cultura para explicar o travestismo. Ao leitor não é dado o privilégio de saber se Carlos é ou não um travesti, nem se ele é ou não uma vítima, o que faz o desenrolar da história mais aterrador.

As mudanças (*code switching*) de linguagem são apenas reportadas e não escritas nos textos, a menos que se trate de nomes próprios em inglês ou francês. Novamente se impõe a ideologia do poder e da cultura: as românticas caminhadas ao longo do Sena, revelando no trabalho da engrenagem a fria eficiência dos Estados Unidos e a decadência dos lugares históricos em Ipanema (a França e os Estados Unidos no topo e o Brasil embaixo, com a França vencendo como na pintura de Rauchenberg) são mais importantes que os acontecimentos políticos reais, como se testemunhou em *Stella Manhattan*. A estratificação das nacionalidades é inevitável para mascarar e desmascarar o "terceiro". A importância dessa ordem é exposta na imagética concebida como um jogo. O primeiro jogo inclui as batalhas navais imaginárias para determinar a superioridade da França e dos Estados Unidos sobre o Brasil, como se o vencedor recebesse os espólios da guerra. A inversão piramidal das culturas francesa, americana, espanhola e brasileira, os *gays* brasileiros que perdem seus amantes, Ipanema que se debate contra si mesma e perde sua identidade, as frias cidades norte-americanas que perdem as pessoas: em todos esses casos, o mais desamparado é o Brasil, tanto como cultura como representado através do homossexual masculino fantasiado. O próprio Carlos encontra-se no ponto mais baixo como um homossexual brasileiro que tem que encarar a perda de sua visão infantil

de Ipanema. O segundo jogo diz respeito à chamada telefônica da misteriosa mulher à procura de seu amante que ela supõe estar com Carlos. Michael, o amante, não aparece e Carlos realmente não se lembra de tê-lo encontrado ou Catarina. O drama nunca é totalmente compreendido e eventualmente retorna fechando o círculo para terminar a história com uma nota de admonição, misturando Ipanema com a cidade americana, amalgamando assimilação e não assimilação, confundindo as identidades das personagens e do próprio texto.

Você sonha com a cidade em que você está morando nos Estados Unidos, como se fosse uma única e sólida nuvem cinzenta, traçada com mechas sujas de algodão, uma nuvem cinzenta, espessa e furadinha como tricô pairando no ar como uma tampa de uma panela de ferro, como uma tampa de bueiro, como um lingote de aço que se espicha e se alonga como um jacaré que abre a bocarra e mostra os dentes brancos pontiagudos que são os flocos de neve que descem, fechando as valas, soterrando as baratas e as ratazinhas famintas, cobrindo os montes de pedras portuguesas, engolindo o mar, sepultando a praia, explodindo os casebres de favela e os edifícios de apartamentos e os jardins, dinamitando as calçadas e as ruas do bairro de Ipanema, apagando também e para sempre qualquer resquício de memória do passado longínquo e de lembrança dos dias atuais. Você procura desesperadamente vislumbrar os amigos nas janelas dos edifícios, os conhecidos caminhando pelas ruas, as babás ninando bebês nas praças, o povaréu, boêmios, bares pés de chinelo, os ricos nos restaurantes da moda, se contentaria até com as imagens que descrevem a batalha naval ipanemense desencadeada pelo prefeito, tudo na vã tentativa de reiniciar uma caminhada despreocupado pelo bairro onde você nasceu, cresceu e não está morando mais. (GARBER, 1992, p. 116-117)

As fantasias usadas na história representam não apenas o exílio real, mas também um exílio metafórico a partir do si mesmo e da nação. Novamente Santiago critica a cultura social através da alienação humana pela inabilidade dos indivíduos para se comunicarem. O telefone, então, é travesti, metáfora do sentido.

A evasão da questão

O travestismo e seus aspectos performativos são muito mais sutis no conto, mas os dois trabalhos ilustram vários dos mesmos temas. Para Santiago, é impossível para um homossexual construir um si mesmo ou tornar-se alguma coisa que não seja o outro, a não ser que ele fantasie o si mesmo, exatamente como um escritor fantasia a história de estória para preservar tanto a intersexualidade como a intertextualidade. Usando os mesmos sinais, as culturas se fantasiam elas próprias como se estivessem perdendo o poder, para chamar a atenção. O Brasil ultrapassará os limites do Terceiro Mundo quando for lido através de sua máscara, como observa Santiago ao citar Bonnard no começo de *Stella Manhattan*: “Não se trata de pintar a vida. Trata-se de tornar viva a pintura”. A escrita de Santiago atinge o seu ponto culminante quando ela traz o “mundo” do outro à vida e nos força a lê-la *através*.

Para o leitor, o problema se concentra em como traduzir um caleidoscópio de imagens que se multiplicam em cada texto. As imagens resultam em um não saber nunca o que acontece com as personagens no final dos textos, como o autor-personagem de *Stella Manhattan* o sabe. Leila é banida da página. Eduardo/Stella desaparece em múltiplas alternativas. Ele/ela morre ou desaparece, a fim de retornar como "Billy the Kid" ou como uma figura profética que retornará para dizer "toda" a verdade. O misterioso Michael nunca telefona a Carlos em "Você não sabe o que é o amor", a voz descorporificada de Catarina falha ao tentar reconectar, e para o narrador a cidade se torna uma batalha frustrante de imagens urbanas cobertas de sombras pela massacrante "saúde".

Todas as pessoas e todas as coisas são travestidas, ninguém é o que parece ser. As imagens do Brasil, dos Estados Unidos, de Ipanema, de Paris, de Nova York ou de New Haven se tornam diferentes embora sejam as mesmas, assim como todas as personagens encontram as mesmas dificuldades em todos os lugares. Os palcos podem se movimentar, ainda que os performers continuem inventando e reinventando fantasia após fantasia, gênero após gênero (*gender after genre*). Santiago nos permite saber não apenas que um telefone é um confidente, mas ainda que as personagens e o narrador estão também travestidos e são enigmáticos, como se demonstra numa epígrafe de *Stella Manhattan*: narrador e personagens dobradiças, homenagem/ aos *Bichos* de Lygia Clark e/ a *La Poupée* de Hans Bellmer.

As epígrafes, contudo, são também travestimentos. O problema, está claro, contém-se na feminização/masculinização do narrador/personagens de *Stella Manhattan*. Mesmo que em português *personagem* seja uma das poucas palavras que têm dois gêneros, ou seja, os artigos *o* ou *a* não determinam o gênero, *narrador* é definitivamente masculino, tendo sua forma correspondente no feminino *narradora*. Quando observamos a versão feminina do adjetivo *dobradiças*, temos que retrabalhar o inteiro sentido da epígrafe. De fato, Santiago aguça a consciência da identidade *gay*, embora problemática. Estamos falando apenas de personagens femininas? O narrador é feminino? E o que dizer das pinturas? Há uma referência à *bicha*, no título *Bichos* de Lígia Clark? Há mais significação em *bonecas* do que em *La Poupée* de Bellmer? No conto, o telefone é apenas uma máquina. Enquanto ele pode prover confidências descorporificadas, as vozes podem ou não dizer o que elas são. Sonhos podem ser significativos ou não. No texto, as imagens e as personagens são todas mascaradas para questionar a identidade. Elas resumem a própria procura por parte de Santiago de uma espaço *gay*, o "terceiro" espaço ou seu "entrelugar".

Abstract: *The genesis of this essay rests in understanding the cultural context of how Brazilian literature might elaborate configurations of sexuality, gender, and sex. The issue*

of postmodern discussions of otherness (often marked by discourses of transvestitism or 'fantasia' is one which occupies a central locus in Silviano Santiago's critical and fictional work, whether in physical, political, or psychological materializations. Inherent in this discussion of transvestism are the particular ways used to construct the self and the other, usually in terms of political and national identity formation and the performance of these configurations within a more global arena.

Keywords: *transvestismos*; *Silviano Santiago*; "Stella Manhattan You don't know what love is/Muezzin; *Você não sabe o que é o amor/ Almuaden*".

Recebido em janeiro de 2009 e aceito para publicação em março de 2009

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: the New Mestiza*. San Francisco: Spinsters: Aunt Lute, 1987.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. London: Routledge, 1993.
- FERREIRA-PINTO, Cristina. *Urban voices: contemporary short stories from Brazil*. Lanham, MD: University Press of America, 1999.
- FITZ, Earl; PAYNE, Judith. *Ambiguity and gender in the new novels of Brazil and Spanish America*. Iowa City: University of Iowa Press, 1993.
- FOSTER, David William. *Sexual textualities: essays on queer/ing Latin American writing*. Austin: University of Texas Press, 1997.
- GARBER, Marjorie. *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. New York: [s.n], 1992.
- KULICK, Don. *Travesti: sex gender and culture among brazilian transgendered prostitutes*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- LOPES, Fernando Caetano. Stella Manhattan: uma subjetividade outra. *Brasil/Brazil*, [S.l.], v. 5, p. 54-78, 1991.
- PRATT, Mary Louise. Criticism in the contact zone: decentering community and nation. In: BELL, Stephen et al. (Ed.). *Critical theory, cultural politics and Latin American narrative*. Notre Dame IN: University of Notre Dame Press, 1993. p. 83-102.
- QUINLAN, Susan Canty, trans. You don't know what love is / Muezzin. In: FERREIRA-PINTO, C. (Ed.). *Urban voices: contemporary short stories from Brazil*. Lanham, MD: University Press of America, 1999. p. 226-241.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silvano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

_____. *Stella Manhattan*. Trans. By George Yúdice. Durham: Duke University Press, 1994.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. You don't know what love is / Muezzin; Você não sabe o que é o amor / Almuaden. In: _____. Keith Jarrett at the Blue Note. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. You don't know what love is / Muezzin. In: _____. *Urban voices: contemporary short stories from Brazil*. Trans. Susan C. Quinlan. Lanham: University Press of America, 1999.

SARDUY, Severo. Writing/Transvestism. In: _____. *Written on a body*. Trans. Carol Maier. New York: Lumen Books, 1989.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. In: _____. *Other worlds: essays in cultural politics*. London: Routledge, 1988.