

## EDUARDO/STELLA – APROXIMAÇÕES COM A ESCRITA DE SILVIANO SANTIAGO

André Luiz MassenoViana (UERJ)

*Quero experimentar um feminino terrível.*  
Antonin Artaud

Começo agora.

Espero.

Uma esperança de início.

Ficar quietinho e ganhar confiança.

Chegar bem de mansinho.

Ou um cio que me lance na escrita tal qual flecha desembestada ao seu encontro, sem rodeios mil.

Deixar surgir um oi descompromissado da sua boca. Enxergar teus dentes antes do cumprimento vaporoso e abafado *made in Copacabana*. Escutar o oi tobogã barulhinho de ressaca que acarinha os ouvidos terminando num sorriso coquete. É, acho que nos conhecemos de algum lugar. Reconheci a tua língua.

Numa manhã, a porta do apartamento irá se abrir e tchau Manhattan, deixando-me no vácuo que você conhece muito bem. Nem pedirá os vinte mangos do táxi, como desculpa te devo e volto para pagar. Mas este dia ainda não chegou. Então, te chamo pra dançar, escrever o nosso passo de dois revirando olhinhos para as nuvens. Vem comigo fazer a minha nossa escrita, para que eu possa me aproximar de você por um caminho outro, enviesado e poético.

Primeiro, preciso falar não com o senhor que te exilou, afastando você da terra de palmeiras e sabiás, mas com aquele que transformou o teu exílio nova-iorquino numa tropicália, numa gostosa chacinha que não tem um minuto sequer para o comercial.

(...) um frisson nostálgico de verão e praia, de sol quente de rachar e água de mar que arrebenta contra a areia escaldante, de mate que mata a sede, de drops de hortelã e mentex, de cocada baiana, frisson de corpos suados e ardentes (...) (SANTIAGO, 1999, p. 12).

Silviano Santiago te deu um nome, uma carne aberta para possibilidades. Criou-te bicho multifacetado, dobrável. Facetas mil não as da pintura cubista, mas as das dobradiças dos “Bichos” de Lygia Clark, estruturas orgânicas em que o espectador-leitor reorganiza a imagem-conteúdo quando as manipula. Não te revelam, porém aumentam a sua plural singularidade. Transformam você em toque, intervenções mútuas. Uma contaminação louca. Neste dobra-dobra, criamos entre nós um lugar afetivo, não-geográfico e nem por isso abstrato. Um entre-lugar, “espaço concreto e material, político e existencial, local, midiático e transnacional, de afetos e memórias”, como comenta Denilson Lopes (2006, p. 07). Um espaço que se esquia de qualquer conceituação formal e redutora por estar sempre em trânsito – assim como você, exílio na alma e na carne, sensações e memórias em (des)acordos, celebrações e falta.

Voltemos ao seu desdobramento e reorganização a cada olhar, a cada re-leitura. O entorno intervém sobre você, mas, na realidade, quem é você? Talvez você tenha um modo próprio de gerir o seu secreto que jamais é compartilhado. Ou quem sabe este secreto é a dobradiça mesma, no seu infundável desdobrar?

Estendo a minha mão, aguardo. Você retira as luvas emborrachadas de gata borralheira e calça as suas próprias mãos suspirando pelo príncipe de ontem à noite. Travestido de tolinha finjo não notar enquanto a música começa. Uma dança que eu te convido sobre este papel.

Agora, de mãos dadas e boca no falo, neste vermelhejar orgânico e ardido num macio de luz. Um coração para amassar.<sup>1</sup>

Agora.

Stella.

---

<sup>1</sup> DIAS, Antônio. *Um coração para amassar* (1966). Acrílica sobre estofado e lâmpadas coloridas.

Encontro em Stella Manhattan a busca de uma política do afeto. Uma política afetiva que se esquiva de qualquer denominação, que mantém uma relação de repleta subjetividade e muita *mise-en-scène* com o cotidiano, transbordando gestos e ações que redimensionam o seu redor.

Queria uma verdade política nova e libertária, de uso pessoal e coletivo, que imaginava calado sem formular, mesmo porque não seria capaz. Mais um feeling bem lá dentro, no profundo do profundo, do que um raciocínio racional e verbalizável (...). Sair das quatro paredes do quarto, sair de casa, descer o elevador, andar na rua, conversar com as pessoas, desmunhecar (...) (SANTIAGO, 1999, p. 20-21).

Stella instaura um ambiente íntimo e performativo que ela anseia estender para o espaço social – entendendo o performativo, aqui, associado à noção de performatividade discorrida por James Loxley dentro da ótica da *performance theory*, ou seja, enquanto “um adjetivo que pode ser aplicado aos aspectos dramáticos ou teatrais de um acontecimento” (LOXLEY, 2007, p. 169). Arrisco dizer que o jogo performático de Stella se constrói a partir de uma rede intertextual através da qual ela dialoga consigo mesma e com a realidade. Stella somente aparece quando esta configuração se dá, isto é, de uma rede construída a partir de referências culturais que formam todo um imaginário homoafetivo. Ela ativa esta configuração, “se monta” e, então, aparece o palco:

Stella amanheceu louca louca de alegria neste sábado. Mal se continha dentro do apartamento, precisava de palco, refletores e platéia. Era sábado e tinha se levantado lá pelas dez e meia, desta segunda vez com o corpo ausente de Ricky colado de mentirinha ao seu (SANTIAGO, 1999, p. 14).

O discurso afetivo de Stella é de uma alegria carnavalesca e, ao mesmo tempo, de uma dor silenciosa, implodida: é a falta do corpo do amado, são as dolorosas recordações de sua família conservadora, o desejo de se matar. Ela quer um artifício para a dor, tenta escapar de tudo isso, quer ser como Barbarella, disseminando *love for every handsome man* mas sem apegos.<sup>2</sup> Stella busca o artifício como o seu ideal, teatralizando o seu cotidiano através de uma sensibilidade que Susan Sontag poderia considerar tipicamente *camp*, isto é, uma “sensibilidade irrefreável, praticamente incontrolada” (cf. SONTAG, 1987, p. 328), que, no caso de Stella, parece uma alternativa para destronar a seriedade de sua dor. Num transe cênico em sua alcova alugada, Stella quer se tornar mais Stella do que ela mesma – uma Stella transadinda, uma trans-Stella pronta para cantarolar amores ai deles se forem mamão com açúcar! Uma Stella mutante em regozijo que tem um nome que estala e arreventa no céu da boca que nem estrela mentolada num ah! de hálito puro. Stella aparece cheia de imagens e atitudes, estetizando o dia-a-dia, travestindo-se em Branca de Neve num só sopro ao cantar aquela da Sapoti, depois a outra das oliveiras para os passarinhos que trazem novas não tão boas assim...

É o prenúncio de um choro. *No love, just fuck. No love, just money...*

Mas você está aqui diante de mim, lembra? Quero dançar aquele dobra-dobra com você. Ser um mais um e outro um e todo o nenhum que ainda não apareceu. Ficar montado inteiro, fazer caras e bocas praquela vizinha insuportável e desaforada que sempre te espia pela janela, que não entende o seu *wonderful morning* no mais puro dispêndio. Você ri demais, gesticula demais, transborda demais, Copacabana demais, dobradiça demais, gira a pomba e não cai do cavalo.

Faz cara de muxoxo. O sinal de terra chamando já foi acionado. Novamente a dor. E o prenúncio do teu outro nome.

Eduardo.

Acuado em silêncio, implodindo rejeições e lembranças cariocas, daquela prisão envergonhada que era o teu quarto. As palmeiras farfalham e os sabiás se calam. Eduardo: “penso no meu pai e sei por quê, sei que ele e aquele cofre no escritório estão por detrás de tudo isso que penso agora, mas ainda não tenho coragem de enveredar por esse caminho” (SANTIAGO, 1999, p. 83).

O rosto contorcido e tudo fervendo, o profundo do profundo querendo ser úmido, útero (lá dentro um jorro só, ruminando segredos gozosos que nem vem dar as caras no lado de cá). Ser pura aquosidade sem querenças e represas. Um silêncio mar secreto que nada tem a ver com calmarias, pois águas passadas não movem moinhos. Então, é preciso o derrame.

---

<sup>2</sup> *Barbarella*, filme sob a direção de Roger Vadim. Paramount Pictures, 1968.

O corpo de Eduardo tinha-se fendido e a água minava pelas rachaduras, escorrendo por elas como se fosse uma solda sentimental, bem diferente da outra, produto da força de autocontrole. (...) Deixava que as lágrimas escorressem pelo rosto como uma caldeira se alivia da explosão soltando nuvens de vapor pela válvula de escape (SANTIAGO, 1999, p. 36).

Eduardo, você conheceu Artaud? Ele quis o mesmo que você: “(...) o grito que acabo de dar exige primeiro um buraco de silêncio que se retrai, depois o barulho de uma catarata, um barulho de água, está na ordem das coisas” (ARTAUD, 1987, p. 185).

Antonin Artaud, no seu escrito “Teatro de Séraphin”, encontra-se engajado numa escrita poética a respeito de uma respiração alquímica, onde a relação entre as respirações masculina, feminina e neutra provoca um grito, uma proto-linguagem, uma projeção no espaço de regiões subterrâneas, onde o feminino “é tronituaante e terrível, como o uivo de um fabuloso molosso” (ARTAUD, 1987, p. 184) e que, juntamente com o masculino e o neutro, ativa o duplo do grito, “lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu” (idem, *ibidem*). Aqui, assalto livremente as idéias do texto artaudiano – o feminino, um grito e um segredo perdido – como um apontar para a experiência em Eduardo/Stella de um respirar no feminino, na escrita espacial de algo ainda inominável e que, ao contrário de Artaud, ainda não lançou o seu grito. Mas isso não invalida a existência de um segredo, latente. Um feminino que oculta o seu grito no espaço social. Ou talvez este feminino tenha uma outra língua, uma outra maneira de gritar... e como deixar o ouvido aberto para tal grito “oculto”?

Perco-me nas suas mil faces, nos seus volteios. Você solta aquele sorrisinho largo, de vedete que sabe “dar o truque”. É Eduardo, é Stella, é a empregada Bastiana com as suas luvas emborrachadas... mas os gozosos segredos ainda continuam lá nem mesmo você sabe onde. Você desconhece a natureza deste peixinho fujão. Ele está por aí, escondido em seus recônditos. Mas você é esperta e consegue torná-lo mais dourado, reluzente e besuntado na manteiga. Você é dona daquilo que se esquiva, que dá no pé quando a língua vem como sentença. E dou com os meus burros n’água.

Você engoliu o peixe. Está com a rainha na barriga. Lambe os beiços de mulato e não se orgulha disso. Engole tudo transformado em travesamentos, muda de escamas, vozes tropicanas.

(percebe este fluxo, este mambo rocambolesco que você se impõe? Porque você quer. Você quer. Amordaça e vão estourar os seus miolos se assim não fizer. Não tem escolha. Ou melhor, até tem: a de ser refém. Dizem que será devorado como a fêmea trucidando a cabeça do macho gafanhoto na hora da cópula. Querem procriar esbugalhar a sua voz empurrando palavras embriagadas goela abaixo querem que você não pare não pare e neste ritmo você chegue lá. Um avanço sem partilha de segredos.)

“Aparece uma nuvem negra no horizonte do meio-dia branco de luz” (SANTIAGO, 1995, p. 12). Lá vem ele, de chicotinho na mão e com o desespero colado no couro do corpo, interrompendo a nossa dança. Um clichê tão real quanto o chicle mascado até a necrose da língua. Goma adocicada e criminosa quando perde o sabor. Gosma expelida somente quando o gosto morto não pode mais ser ocultado. Eis a realidade, *chica*: cuspidas e escarradas. Temos que ocultar este homem antes que ele queira o vívido carmim de nossas boquitas. Resistir *sweetie*, resistir porque lá vem os lugares de sempre, as mazelas da pobre realidade – ui! é tão fácil *to be addicted to them!*... Broadway é a nossa estrada de tijolos dourados, meu amor! O caminho da nossa salvação! Bem, na realidade, o homem-mucosa-deteriorada que nos abocanha num só golpe também está lá. Não há paradeiro, Stella. Ele te bombardeia... chegou o pau de pendurar anjinho sem asas. Não tenha medo, ele diz. Ficar de cabeça pra baixo dói um pouquinho, mas tem que estar preparada. Tá tudo dominado. Ele vem para estancar o teu cio travesti, que não procria nada além do puro transborde que é uma ameaça para a ordem, é suspeito. A sua afetação “tem que ser domada, tem que dar logo uns tapas. Aquietar o facho dessa energia tropical, esquentando o inverno nova-iorquino” (CHIARA, 2006, p. 66).

A música pára. O chicote estala diante do bode expiatório. Eduardo/Stella – ameaçando a sociedade hegemônica justamente por não ter uma marca precisa, pois ao ser uma dobradiça, impede precisões, denominações e controles que os olhares tentam impor sobre. Portanto, a aparente permanência de uma identidade, assim como o de um sujeito indivisível e coerente é de pronto descartada.

Seria Eduardo o homossexual astucioso que o próprio Silviano Santiago, alguns anos depois, denominaria enquanto aquele que exerce uma forma de militância mais sutil, ou seja, que “não [diz] de si, em público e abertamente, que é bicha, viado, paraíba, sapatona, etc, embora não queira, ou não tenha necessidade de travestir os gestos ou esconder as roupas, característicos de homossexuais”? (SANTIAGO, 2004, p. 202 –

grifo do autor). Eduardo, com a sua Stela, ins/escreve uma hibridização que não difere as marcas entre heterossexualidade e homossexualidade, desafiando, de acordo com Karl Posso, “a demanda heterossexista de que o corpo homossexual ‘saia do armário’ – seja visivelmente marcado pelo outro – para que não seja abalada a estabilidade dos paradigmas através dos quais as diferenças sexuais e de gênero são interpretadas e cumpridas” (POSSO, 2009, p. 54). Se não é claramente “perseguido” pela sua homossexualidade por se infiltrar malandramente dentro de um mundo profissional heterossexista, deixando Stella Manhattan entrar em cena somente no espaço do íntimo, Eduardo terá que pagar as conseqüências por ter cedido o seu nome ao aluguel de um apartamento em um bairro pobre de Manhattan para os prazeres sadomasoquistas e secretos da Viúva Negra, ou melhor, do Coronel Vianna, adido militar e amigo de seu pai, e que, a pedido deste, arranjara um emprego (ou exílio?) para Eduardo no consulado brasileiro em Nova York, expulsando-o definitivamente de seu (homofóbico) círculo familiar. Persuadido pela Viúva/Coronel – que fora torturador durante o regime militar brasileiro – em assinar o contrato de locação, mal sabia Eduardo que estava assinando um contrato com uma intrincada rede/cilada política, envolvendo investigação, guerrilha e fascismo. Em outras palavras: se não deixa marcas de sua sexualidade no ambiente nova-iorquino (pois estas ficaram em terras brasileiras, em um passado familiar ainda não cicatrizado), no entanto, Eduardo é marcado por não ter uma posição política claramente definida diante daquele ano de 1969, por ficar (aparentemente) “em cima do muro”, por não *assumir* posições partidárias na esfera pública.

(ainda continuo na dúvida de como falar de você diante deste jogo acrobático que você me impõe. Um medo de nada compreender, de tratar o seu redor como uma beleza estranha. Parece impossível saber sobre você, tornar-se amálgama na sua linguagem ou ao menos dar conta de sua multiplicidade. As palavras traem, a sua língua não tem espaço para se articular. É terrível sentir-se colono. Este convite para uma dança a dois parece nos deixar mais e mais distantes. Só resta a encenação talvez, ou ficar ao redor do gozo, caminhando no seu perímetro. No perigoso, no gozo-quase. A experiência arriscada de se assumir incompleto. Mas esta constatação não me redime de nada.)

Você larga a minha mão. O homem de chicote e o estalar do couro. Um corte definitivo a partir de então.

Abre a porta do apartamento. Não olha para trás. Eduardo desaparece sem deixar vestígios para os personagens ao seu redor e para o leitor de *Stella Manhattan*.

Há várias versões para o seu paradeiro. Nenhuma delas cria a sua permanência, somente possibilidades, resultado do desejo de olhares outros. Mesmo fora de foco, o seu corpo dobradura continua a articular pensamentos, a promover especulações. O teu grito implodido continua a reverberar.

Quem sabe não esteja por aí, com uma caipirinha na mão cantarolando uma música da moda?

They tried to make me go to rehab I said no no no  
 Yes, I've been black when I came back but no no no  
 I ain't got the time, and if my daddy thinks I'm fine  
 They tried to make me go rehab I won't go go go<sup>3</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARTAUD, Antonin. Teatro de Séraphin. In: \_\_\_\_\_. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonade, 1987. p. 181-7.

CHIARA, Ana Cristina. Volto ao texto do meu pai. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. p. 61-71.

LOPES, Denilson. *Do entre-lugar ao transcultural*. Mimeo, Socine, 2006.

LOPES, Denilson. Terceiro manifesto camp. In: \_\_\_\_\_. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Areoplano, 2002. p. 89-120.

<sup>3</sup> WINEHOUSE, Amy, Rehab. In: *Back to Black* (2006). Universal Island Records Ltd.

LOXLEY, James. *Performativity*. London/New York: Routledge, 2007.

POSSO, Karl. *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

SANTIAGO, Silvano. O homossexual astucioso. In: \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG. p. 194-204.

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

SANTIAGO, Silvano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SONTAG, Susan. Notas sobre Camp. In: \_\_\_\_\_. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-37.