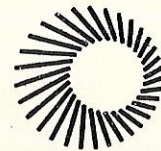


Laura J. Harrison
-83-

severo sarduy
ESCRITO SOBRE
UM CORPO

(1969)



EDITORA PERSPECTIVA

3. ESCRITURA/TRAVESTIMENTO

Embora reservado, o sarcasmo aflora na reverente destreza dos retratos de Goya. O risível, a força compulsiva do ridículo, como se rompesse a tela, vai minando em sua expressiva majestade essas damas da corte espanhola, convertendo-as em serenos espantalhos.

Se o respeito e a derrisão, a piedade e o riso nos assaltam diante dessas imagens, é porque algo, na panóplia real que as designa, se assinala como *falso*. Penso, como é evidente, na Rainha Maria Luísa, de *A Família de Carlos IV*, coberta de jóias e rechonchuda, cujo penteado é atravessado por uma flecha de brilhantes, mas, sobretudo, na Marquesa da Solana, coroada por uma flor enorme, de feltro cor-de-rosa.

O falso nesses testemunhos, *sem recorrer à alteração visível das formas*, converte de um modo dissimulado as alfaias em quinquilharias, os trajes em disfarces, os sorrisos em esgares.

Se arrisco estas referências é porque ninguém as explicita melhor do que Manuela, a heroína de *El lugar sin límites*, de José Donoso. Rainha e espantalho, em Manuela o falso aflora, assinala a aversão do *postiche*: o retrato se converte em borrão, o desenho em rascunho, já que se trata de um travesti, de alguém que levou a experiência da inversão a seus limites.

O goyesco na Manuela irrompe quando no nível dos trejeitos, das frases feminis, e *sem recorrer à alteração visível das formas* (da gramática), se faz presente Manuel González Astica, o bailarino que um dia chegara ao povoado para animar uma festa no bordel da Japonesa, “magro como um cabo de vassoura, com os cabelos compridos e os olhos quase tão maquilados como os da irmãs Farias” (obesas harpistas) e que a execução de um “quadro plástico” em companhia da matrona transformara em pai.

Bonecas russas

A inversão central, a de Manuel, desencadeia uma série de inversões: a sucessão destas estrutura o romance. Nesse sentido *Un lugar sin límites* continua a tradição mítica do “mundo ao contrário”, que praticaram com assiduidade os surrealistas. O significado do romance, mais que o travestimento, ou seja, a aparência de inversão sexual, é a inversão em si: uma cadeia metonímica de “reviravoltas”, de desenlaces transpostos, domina a progressão narrativa.

A Manuela, que novelística (gramaticalmente) se *significa* como mulher — primeira inversão —, *funciona* como homem, já que é enquanto homem que atrai a Japonesa. É uma atração o que induz a curiosa matrona a executar o “quadro plástico”; sua ambição (o burguês da aldeia lhe promete uma casa se ela conseguir excitar a bailarina apócrifa, se lhe oferecer uma cena desse suntuoso teatro) não é senão um pretexto, aquele segundo o qual o dinheiro justifica todas as transgressões.

No interior dessa inversão surge outra: no ato sexual o papel da Manuela, homem por atribuição narrativa, é passivo. Não feminino — por isso se trata de uma inversão dentro de outra e não de uma simples regressão ao travestimento inicial —, mas de homem passivo, que engendra a seu pesar. A Japonesa o possui fazendo-se possuir por ele. Ela é o elemento ativo do *ato* (também em sua acep-

ção teatral: um único olhar basta para criar o espaço da representação, para instituir o Outro, a cena). A sucessão de *ajustes*, a metáfora da boneca russa, poderia ser esquemmatizada num quadro:

Inversões:

- | | |
|----|---|
| 1ª | um homem se traveste de mulher |
| 2ª | que atrai por aquilo que de homem há nela |
| 3ª | que é <i>passivo</i> no ato sexual |

Esta cadeia formal que estrutura, que traça as coordenadas do espaço narrativo, se “reflete” no nível das paixões, tematicamente: a repulsa que suscita o espantalho subverte-se em atração: Pancho Vega, o macho oficial do casario, assedia a Manuela, fascinado, apesar (ou por causa) de todas as censuras, pela máscara, pela impostura goyesca. O ato sádico final, que perpetraram Pancho e seu sequaz Otávio, substitui o da posse. Incapaz de enfrentar seu próprio desejo, de assumir a imagem de si mesmo que este lhe impõe, o macho — esse travesti ao contrário — torna-se inquisidor, verdugo.

Donoso disfarça habilmente a frase, mascara-a, como que para situá-la simbolicamente no âmbito afetivo da Manuela, para atribuir a esta (relegando a terceira pessoa que a designa a servir de ocultamento) “a responsabilidade” do relato, um “eu” à espreita, solapado, o sujeito real da enunciação: todo *ele/ela* é um ocultamento; um *eu* latente ameaça-o, mina-o por dentro, trinca-o. Como nesse outro lugar sem limites que é o sonho, aqui tudo diz *eu*.

Os verbos de significação agressiva (chutar, bater) encontram-se “duplicados” por outros de conotação sexual (ofegar), por metáforas do desejo (os homens estão famintos), de penetração (seus corpos grudentos e duros ferindo o seu), de gozo (seus corpos quentes retorcendo-se). Uma frase, finalmente, como se o discurso subterrâneo afluísse, explicita a alegria sádica: “deleitados até o fundo da confusão dolorosa”.

Outra inversão se situa no plano das funções sociais: a matrona do bordel é virgem e, como para sublinhar que

nesse mundo invertido a única atração possível é a que exercem os disfarces, ninguém a deseja.

Este jogo de "reviravoltas", que esbocei, poderia se estender a toda a mecânica narrativa: ao esquema narrativo do conto dentro do conto, Donoso substitui o da inversão dentro da inversão. Se esta série de viradas, contidas umas nas outras, não dá nunca uma imagem análoga à do "mundo às direitas", indo cada vez mais longe em sua revolução, é porque o que se inverte em cada caso não é a totalidade da superfície — o econômico, o político, as tensões de classe não se modificam nas reviravoltas e correspondem sempre à "realidade" —, mas unicamente seus significantes eróticos cada vez diferentes, certos planos verbais, a topologia que certas palavras definem.

O lugar *sem limites* é esse espaço de conversões, de transformações e disfarces, o espaço da linguagem.

As aparências enganam

O que nos engana é o que constitui a suposta exterioridade da literatura — a página, os espaços em branco, o que deles emerge entre as linhas, a horizontalidade da escritura, a própria escritura, etc. Esta aparência, este desencadear-se de significantes visuais — e por meio destes (os *grafos*), na nossa tradição, fonéticos — e as relações que entre eles se criam nesse lugar privilegiado da relação que é o *plano* da página, o *volume* do livro, são aquilo que um preconceito persistente considerou como a face exterior, como o reverso de algo que seria o que essa face *expressa*: conteúdos, idéias, mensagens, ou então uma "ficção", um mundo imaginário, etc.

Esse preconceito, manifesto ou não, edulcorado com diversos vocabulários, assumido por sucessivas dialéticas, é o do realismo. Tudo nele, em sua vasta gramática, apoiada pela cultura, garantia de sua ideologia, supõe uma *realidade* exterior ao texto, à literalidade da escritura. Essa realidade que o autor se limitaria a expressar, a traduzir, dirigiria os movimentos da página, seu corpo, suas linguagens, a materialidade da escritura. Os mais ingênuos supõem que é a do "mundo que nos rodeia", a dos eventos; os mais astutos deslocam a falácia para nos propor uma entidade imaginária, algo fictício, um "mundo fantástico". Mas é o mesmo: realistas puros — socialistas ou não — e realistas "mágicos" promulgam e designam

o mesmo mito. Mito enraizado no saber aristotélico, logocêntrico, no saber da *origem*, de algo primitivo e verdadeiro que o autor levaria ao branco da página¹. A isso corresponde a fetichização deste novo aedo, deste demiurgo recuperado pelo romantismo.

O progresso teórico de certos trabalhos, a virada total que estes operaram na crítica literária nos fizeram revalorizar o que antes se considerava como o exterior, a aparência:

— O inconsciente considerado como uma linguagem, submetido a suas leis retóricas, a seus códigos e transgressões; a atenção que se presta aos significantes, criadores de um *efeito* que é o sentido, ao material manifesto do sonho (Lacan).

— O "fundo" da obra considerado como ausência, a metáfora como um signo sem fundo, e é "essa distância do significado o que o processo simbólico designa" (Barthes).

A aparente exterioridade do texto, a superfície, essa *máscara* nos engana,

já que havendo uma máscara, não há nada por trás; superfície que não esconde senão a si mesma; superfície que, porque nos faz supor que há algo por trás, impede que a consideremos como superfície. A máscara nos faz crer que há uma profundidade, mas o que ela mascara é ela mesma: a máscara simula a dissimulação para dissimular que não é mais que simulação².

O travestimento, tal e qual o pratica o romance de Donoso, seria a melhor metáfora do que é a escritura: o que Manuela nos faz ver não é uma mulher *sob a aparência* da qual se esconderia um homem, mas uma máscara cosmética que ao cair revelasse uma barba, um rosto maltratado e duro, mas o *próprio fato do travestimento*. Ninguém ignora, e seria impossível ignorá-lo dada a evidência do disfarce, a nitidez do artifício, que Manuela é um bailarino gasto, um homem dissimulado, um *capricho*. O que Manuela mostra é a coexistência, num só corpo, de significantes masculinos e femininos: a tensão, a repulsa, o antagonismo que entre eles se cria.

1. JACQUES DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, 1967. [Trad. bras. *A Escritura e a Diferença* São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971, Col. Debates, 49.]

2. JEAN-LOUIS BAUDRY, *Écriture, fiction, idéologie, Tel Quel* n. 31.

Através de uma linguagem simbólica³ o que esta personagem significa é o embuste, o ocultamento, a escamoteação. Sobrancelhas pintadas e barba: essa máscara mascara que é máscara: essa é a "realidade" (sem limites, já que tudo é contaminado por ela) que o herói de Donoso enuncia.

Esses planos de intersexualidade são análogos aos planos de intertextualidade que constituem o objeto literário. Planos que dialogam num mesmo exterior, que se respondem e completam, que se exaltam e definem um ao outro: essa interação de texturas lingüísticas, de discursos, essa dança, essa paródia é a escritura.

3. EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, El Mundo de José Donoso, *Mundo Nuevo*, n. 12. [O romance de Donoso, ao qual se refere este estudo, foi publicado no México por Joaquín Mortiz.]

4. A AVENTURA (TEXTUAL) DE UM COLECIONADOR DE PELES (HUMANAS)

Inutilmente partiríamos da definição do Littré para decifrar, a partir do título, o livro *Compact*, de Maurice Roche¹. *Compact*, para essa memória da linguagem, é o nome que se dá a certas convenções estabelecidas com o acordo do Papa ou confirmadas por ele. Neste romance nada evoca Sua Santidade; nada evoca, nem sequer para rir-se dele, um referente exterior ao livro mesmo.

Melhor que isso, veríamos na oposição binária *compacto/difuso*, utilizada por Jakobson, o paragrama de leitura mais adequado. Jakobson nos lembra que, fonologicamente, as noções *compacto/difuso* significam

acusticamente — concentração de energia mais elevada (ou, ao contrário, mais reduzida) numa região relativamente estreita, central, do espectro, acompanhada de um aumento (ou, ao con-

1. MAURICE ROCHE, *Compact*, coleção *Tel Quel*, Seuil, 1966.