

TRAVESTIMENTO E ESCRITA

Sandro Ornellas

Resumo: Ensaio sobre as relações semiológico-políticas entre o travestimento e a escrita, enquanto técnicas de constituição da subjetividade homoerótica, bem como de importantes traços da própria sociedade contemporânea, considerada na sua produção de signos, cuja exterioridade evidencia a materialidade e artificialidade dos seus processos de produção político-culturais. A indecidibilidade do travestimento (homem e mulher) e da escrita (técnica e arte) é, e deve sempre ser tomada na superficialidade dos seus signos constitutivos, o que os aproxima decisivamente pela vontade de se considerar a subjetividade (travestida ou escrita) como instância estilisticamente construída, e não entidade natural e já-dada.

Palavras-chave: Travestimento; escrita; corpo.

DISGUIISING AND WRITING

Abstract: Essay regarding semiological-political liaison amongst disguising and writing, as techniques of homoerotic subjectiving formation, as well as regarding contemporaneous society itself, deemed in its signs production, which exteriority shows materiality and artificiality of its political-cultural production processes. The disguising hesitation (man and woman) and writing hesitation (technique and art) must be gathered in superficiality of its founding signs, which joint them - on decisive basis - by the will to consider the subjectiving (disguised or written) as a place constructed in a stylistic way and not as natural entity already placed.

Key-words: Disguising; writing; body.

(...)
garoto vestido
de menina
dervixe da lua (PIVA, 2008, p. 65)

Na busca de uma problematização das sexualidades que olhe a história por uma mirada teoricamente enviesada, tomo as noções espaciais de interioridade e exterioridade (cf. SANTOS, 1999) e gostaria de relacionar a sexualidade masculina como historicamente dotada de profundidade e a feminina, de superficialidade. Mas, do lado masculino, afirmo que se trata de uma profundidade fraca, pois crê demasiadamente que o interior dessa profundidade é criado, digamos, por uma espécie de geração espontânea. É com base na crença no dentro dessa fraca profundidade que guerras são declaradas, religiões são fundadas, violências são cometidas e sofrimentos são sentidos. O cristianismo é uma das grandes religiões do dentro como natureza perdida, invisível e inacessível, cujo vetor está voltado para fora, produzindo, assim, uma subjetividade como exteriorização de um dentro dotado de transcendência e autonomia. O sujeito masculino do cristianismo se crê desvelado de dentro para fora, como uma descoberta do que sempre lá esteve – profundidade fraca que naturaliza regimes culturais, automatiza códigos culturais e mecaniza a existência, tornando-a repetitiva e monolítica.

Por outro lado, o feminino, como sexualidade historicamente dotada de menor autoridade, engendrou estratégias para desacreditar sutilmente essa fraca profundidade masculina e passou a se constituir como uma sexualidade de materiais e superfícies, isto é, aquela que atravessa o exterior com alegria, manipula-o com destreza, dobra-o com força e sabedoria e gira o vetor masculino do seu sentido tradicional interior => exterior para o vetor inverso. O dentro feminino é uma dobra do fora, uma construção e uma profundidade no sentido forte. A superficialidade das mulheres sabe que a subjetividade pode se modificar em um novo corte de cabelo, por uma maquiagem diferente, pela sobreposição de tons das roupas ou simplesmente pelo detalhe do ombro ou do decote à mostra. Jogo de superfícies, jogo de sentidos. Por tratar a subjetividade com plasticidade, escapando da ficção da subjetividade interiormente natural, a sexualidade feminina maquiniza a existência, desnaturaliza regimes culturais, desautomatiza códigos de reconhecimento e

pertencimento sociais. No entanto, ainda assim, a sexualidade feminina não se assume completamente como uma escrita de si. Ela ainda parece demasiadamente devedora dos regimes masculinos de interioridade, que naturalizam suas performances, consagrando-as.

Quem, efetivamente, rompe com qualquer expectativa de revelação e desocultação de uma transcendência, de naturalização pelos regimes de verdade, é o gay, sobretudo o gay travestido, que para os fins aqui pretendidos incluirá tanto o travesti, quanto o transformista e a *drag queen*, apesar das óbvias diferenças entre eles. O que nos interessa é a quebra de referenciais pretensamente naturais de gênero e sexualidade por uma ultrapassagem de fronteiras que visibiliza da forma mais nítida e sem subterfúgios possíveis aquilo que para muitos ainda pode permanecer sob o jogo da invisibilidade do desejo homoerótico. O travestido embaralha no seu próprio corpo o gesto feminino de interiorização do exterior, radicalizando-o pela exteriorização do próprio exterior. Sua subjetividade é definida precisamente pelo seu travestimento, pela montagem da sua aparência, pelo que publicamente é mostrado, pela acoplagem ao seu corpo de signos que atravessam rios, lançam-se cheios de decisão à outra margem e se estabelecem como pontes, passagens intermediárias e impondo negociações a quem com esse corpo se deparar e a quem esse corpo desejar.

O corpo travestido leva à mostra, na sua superfície, o que mais caracteriza o corpo homoerótico: o seu desejo. O desejo pelo semelhante, o desejo pelo igual, o desejo pelo mesmo sexo. Eis como a marca da diferença se inscreve no corpo homoerótico. É pelo e no próprio corpo que o homossexual luta para visibilizar seu desejo. Sua luta histórica é ao mesmo tempo uma luta erótica; luta-se com o próprio desejo, é-se por ele *afetado*. Nessa luta histórica, um estilo se forma, estilo de vida, estilo de viver, uma arte e uma estética se maturam, a partir do cuidado diferenciado que o homossexual tem de ter consigo próprio, uma estilística se desenha. *Estilo* é uma noção que ressalta um dos valores mais fortes da arte e da cultura: a construção. Pelo estilo destaca-se a composição do objeto artístico. E a estilística do corpo homoerótico traz consigo uma série de figuras. Destaco o

próprio desejo homoerótico como uma dessas figuras mais marcante, como vemos no poema abaixo, “Onda”, de Antonio Cícero:

Conheci-o no Arpoador
garoto versátil, gostoso,
ladrão, desencaminhador
de sonhos, ninfas e rapsodos.

Contou-me feitos e mentiras
indeslindáveis por demais:
eu todo ouvidos, tatos, vistas,
e pedras, sóis, desejos, mares.

E nos chamamos de bacanas
e prometemo-nos a vida:
Comprei-lhe um picolé de manga

e deu-me ele um beijo de língua
e mergulhei ali à flor
da onda, bêbado de amor. (CÍCERO, 1996, p. 57).

Sofisticado sedutor de leitores, o soneto de Cícero inicialmente confunde-se com qualquer poema de corte amorosa, cujo erotismo avulta pelo olhar que o sujeito lança ao objeto do seu desejo, até obtê-lo. Enfatizando a corporeidade dos sentidos, a materialidade desse desejo, erotizado à flor da pele – “à flor / da onda” –, em delicada e persuasiva combinação com os gestos de sublime cotidiano no mútuo elogio, na declaração de amor e vida eterna, na compra de um picolé de manga e no beijo de língua. Mas o que poderia permanecer interdito e oculto na lógica naturalizada dos processos de subjetivação sexuais historicamente considerados emerge à superfície do texto. Sem grandes fogos de artifício, sem maiores provocações, o homoerotismo se afirma no adjetivo masculino do último verso, com o qual o sujeito da enunciação refere-se a si mesmo. Fecha significativamente a escrita do poema com a encenação sem subterfúgios do desejo homoerótico, o que redimensiona toda a pretensa naturalidade da representação das sexualidades do tradicional poema de corte amorosa. Cícero, assim, interpela com sabedoria e sutileza a disponibilidade do seu leitor invulnerável às representações sócio-literárias do homoerotismo.

Além do desejo, podemos pensar ainda como figuras do estilo homoerótico a territorialidade, a alegria, a melancolia, a família, a máscara, a

teatralidade e o travestimento, dentre outras possíveis. Será no travestimento que mais nos deteremos aqui como técnica de cuidado de si na estilística do corpo homoerótico.

Foi Michel Foucault, ao abordar as técnicas que os gregos e romanos possuíam para constituir sua subjetividade, que vai caracterizar a estética da existência através de modos de subjetivação baseados no que chamou de autogoverno (*askesis*), no cuidado de si (*epimeleia heautou*) e no adestramento de si por si mesmo. O cuidado de si seria a atenção, o cuidado e o poder que se possui sobre inúmeros dos aspectos da vida que se leva, como meio pelo qual o próprio sujeito busca sofrer o mínimo possível através da observação e educação dos próprios atos e das próprias escolhas. Ser senhor de si mesmo: a vontade de prazer faria necessariamente par com a vontade de poder, da qual esse sujeito se veria impelido a co-participar na vida coletiva. Esse cuidado de si traduzir-se-ia pelo domínio de algumas das várias técnicas (*tékhnai*) antigas que diziam respeito a si mesmo, mas que também implicavam na intervenção em todo o corpo social. Ou seja, quanto maior o cuidado que o sujeito tivesse consigo mesmo, maior seria o cuidado que ele teria com o espaço das relações públicas; quanto mais intensa a sua relação consigo, mais força ele teria para se relacionar com os outros. Afirma Foucault: “ela [a atividade de cuidar de si] não constitui um exercício de solidão, mas sim uma verdadeira prática social. É isso, em vários sentidos. Na verdade, ela freqüentemente tomou forma em estruturas mais ou menos institucionalizadas;” (FOUCAULT, 1985, p. 57). O governo de si, ou autogoverno, englobava um leque de diversas técnicas para a constituição da própria subjetividade no mundo antigo: regimes alimentares, exercícios de memorização, exames de consciência, diálogos, debates, abstinências voluntárias, prática de esportes, leituras e anotações várias, por exemplo. Essas eram conhecidas como tecnologias de si, ou *tékhnai tou biou*, que muitos traduzem por arte de viver, arte da vida, técnicas de si ou estéticas da existência, e formavam um conjunto de ensinamentos que envolviam o corpo e o espírito em permanente convergência e equilíbrio nos procedimentos. Foucault afirma que “nenhuma técnica, nenhuma aptidão profissional podem adquirir-se sem exercício; também não se pode aprender a técnica de viver, a *tékhne tou biou*, sem uma

askesis, que é preciso entender como um adestramento de si” (1992, p. 132). Adestra-se o espírito como se adestra o corpo; assim como o corpo é capaz de aprender tal e qual o espírito, e quanto mais apto o corpo estiver a lidar com seus limites e possibilidades, quanto mais treinado ele estiver, mais forte ele será.

Esse adestramento, mormente o do corpo, é ressaltado no travestimento pelo seu aspecto mais marcadamente artificial. O travestido recusa com ênfase as representações sócio-culturais que lhe são impostas como naturais e produz o seu próprio sentido público de representação sexual, ou seja, de sexualidade. Ela/e traz no seu corpo uma aparência de inversão sexual que, com a exceção do transexual, é um jogo de puras aparências, de manipulação da própria subjetividade, do modo como ela aparece e se sociabiliza. O mundo do travestido é um mundo invertido: “espaço de conversões, de transformações e disfarces: o espaço da linguagem” (SARDUY, 1979, p. 48). O travestido (seja ele travesti, transformista ou *drag queen*) é um manipulador de signos de superfície, o que faz dele um análogo ao escritor na montagem da sua representação, assim como também faz o ato de travestimento um análogo do gesto de escrita, sendo o corpo lá o que é a subjetividade cá.

A recusa à sexualidade convencional por parte do homossexual travestido faz do travestimento uma tecnologia de si. O termo grego *tékhne* deu o sentido em latim da palavra *ars*, que migrou até nós como a palavra arte. Dos antigos gregos, a arte clássica do renascimento ainda guardou exemplarmente o sentido de *técnica* nos versos do épico camoniano “Cantando espalharei por toda parte / Se a tanto me ajudar o *engenho* e a *arte*” (I, 03, grifo meu), em que o segundo termo (*arte*) significava no século XVI o conjunto de técnicas, formas e temas prescritos e legados pela tradição letrada àqueles poetas que se dispusessem a fazer arte escrita, enquanto o primeiro termo (*engenho*) significava a individualidade, a inspiração pessoal e a habilidade do criador em manipular engenhosamente essa tradição de modo a ser, ou não, por ela aceito com seu trabalho. Os gregos tinham uma dimensão da palavra menos romântica e imaterial e enfatizavam no seu uso o aspecto da sua materialidade, da possibilidade da manipulação da palavra, particularmente como uma técnica que possuía em alguma dimensão um traço de intervenção direta sobre as

coisas que compunham o mundo. Daí o florescer da retórica e de seus atos discursivos habilmente ensinados e utilizados por gerações de professores, oradores e políticos, que depois serão demonizados sob o império da transcendência cristã, que influenciará o romantismo da nossa modernidade.

A funcionalidade do discurso escrito na modernidade ficou restrita aos bancos escolares das aulas de redação, uma escrita cuja motivação é unicamente comunicar. Do outro lado de um muro intransponível se colocou a escrita artística, com procedimentos autônomos, com uma “função” própria e algo indeterminada e modos muito particulares de descrever seus objetivos. Se de um lado o traço imaterial da escrita literária na modernidade a afastou do horizonte e do cotidiano das pessoas, nas salas de aula ou no ofício mais banal, por outro lado, o moderno funcionalismo da escrita aprendida em aulas a transformou em instrumento fornecido pronto e acabado para ser manipulado pelo cidadão alfabetizado. De um lado, invenção impalpável, de outro lado, uso passivo. Nem um nem outro possuem a dimensão da escrita como uma *técnica* de intervenção e manipulação criativa sobre o mundo, seja no que respeita ao mais elementar dos atos, que é escrever um email ou um bilhete a alguém – daí todos os protocolos de relacionamento profissionais com superiores, inferiores e pares em um email –, seja na intervenção sobre a própria subjetividade, considerada sempre como um *a priori* indeterminado e sobre o qual temos tão pouco, senão nenhum, poder de manipulação, uma subjetividade *ex-nihilo*, emanada de Deus, ou do inconsciente.

É pelo sentido da *tékhnē* grega que travestimento e escrita se conjugam para compor parte importantíssima da estilística do corpo homoerótico como efeito do cuidado de si e suas artes de viver (*tékhnai tou biou*), subscrevendo o caráter de artifício criativo, tanto do travestimento quanto da escrita. É o escritor, poeta, crítico e ensaísta cubano que viveu e morreu no exílio de Paris, fugido da homofobia oficial do regime cubano, Severo Sarduy, quem melhor define essa relação. Depois de afirmar que “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.” (1979, p. 48), Sarduy parte para a aproximação definitiva entre

travestimento e escrita, a propósito do romance *El lugar sin limites*, de José Donoso:

O travestimento (...) 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 não 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” (1979, p. 49).

O travesti ostenta à superfície da sua aparência o que de mais profundo há nele, a sua própria subjetividade, montada peça por peça, cor por cor, cílio por cílio, salto por salto, em que cada mínimo detalhe é pensado de modo a produzir um determinado efeito retórico. Puro artifício, pura subversão das dicotomias pretensamente naturais e que transpostas para pensarmos a escrita literária jogam para escanteio a representação como expressão de algo mais verdadeiro e profundo, quando todo o sentido da escrita literária está justamente nos materiais escolhidos para a construção do estilo de cada escritor. O jogo de máscaras do travestido, então, se assemelha à teatralidade da própria escrita literária, à afetividade nas relações sociais que o homossexual estabelece e à publicização do privado e do íntimo de que o homoerotismo é muitas vezes acusado, mas que pode ser compreendida como a politização da intimidade e do próprio desejo. Numa sociedade de espetacularização generalizada, onde o próprio desejo sexual encena um jogo permanente de aparição e ocultação, através da nossa relação com a mídia, a publicidade e os corpos por elas mostrados, o travestimento aparece, então, como “algo que atravessa nossos desejos e emoções, nossas incertezas e nosso lugar no mundo” (LOPES, 2002, p. 68), uma forma de aprendizado que nos coloca em uma outra relação com o mundo e com nós mesmos. Menos invulneráveis ao jogo das máscaras sociais, mas mais sábios e disponíveis para o inesperado e para a mudança.

É o que ocorre na leitura do romance *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago. A personagem Stella é apresentada na primeira parte de modo a

confundir as fronteiras “naturais” da sua sexualidade. Logo no início do romance, ao segundo parágrafo, inicia o narrador com ambigüidade:

Stella percebe, como não ia deixar de perceber? a velha vizinha de frente que o observa entre assustada e medrosa por detrás da vidraça do seu apartamento. Esta comenta o teatrinho matinal de Stella no palco da janela aberta, comenta-o com gestos e palavras dirigidos ao marido entrevado na cama (SANTIAGO, 1985, p. 12).

Está quase tudo aí: a encenação para si mesma e que ganha o mundo através da janela com alegria e afirmação, o olhar desconfiado da vizinha que não se deixa contaminar pela alegria de Stella e a aparente contradição entre o nome próprio da personagem e o pronome singular masculino (“o”) com que é designada pelo narrador através do olhar da vizinha e que será reforçado poucos parágrafos depois, quando Stella pensa no possível namorado Rickie e pergunta assertiva para si mesma ao espelho: “Sou di-vi-na ou não sou?” (1985, p. 15). Essa abertura do romance tem logo sua estranheza desfeita no início da segunda parte, quando o jogo de máscaras ganha visibilidade – “Stella Manhattan, aliás Eduardo da Costa e Silva” (1985, 16) – e não se desfaz durante todo o livro, com a personagem aparecendo de Stella a Eduardo na medida das suas emoções. Emoções à flor da pele e à flor do texto: “‘Comigo não’, Eduardo estremece e solta um grito no ar, tirando o corpo fora de toda confusão. ‘Deve ser coisa da Stella, só pode ser’, e resolve repreendê-la: ‘Faz das suas, põe as manguinhas de fora de down até uptown, e quem paga o pato sou eu’” (1985, p. 42).

O romance é exemplo do travestimento da própria escrita ao expor as fragilidades na representação da sexualidade de Stella-Eduardo. Homem ou mulher? Masculino ou feminino? Ao mesmo tempo, o romance cobra do leitor uma disponibilidade diante da indeterminação das sexualidades e dos gêneros como condição para acompanhar o enredo, bem como para deixar-se seduzir pelo jogo de aparências e inversões que, de um lado, a personagem encena e, de outro, a própria escrita literária produz. O travestimento como escrita, assim como uma própria escrita transformista, não é uma ocultação da verdade, mas uma técnica e uma arte que expõem todas as potencialidades do corpo na construção da própria subjetividade, um traço do estilo homoerótico de viver,

estilo que a sociedade contemporânea, à semelhança do romance de Silviano, cobra dos seus sujeitos, enquanto disponibilidade para o outro e para si mesmo, disponibilidade para o aprendizado e para a mutação das emoções e dos desejos. Daí concluo como iniciei, com a explicitação desse desejo por Roberto Piva, sem pudores e pleno de poderes:

a poesia vê melhor
eis o espírito do fogo
minha mão
dança
no corpo de um garoto lunar (PIVA, 2008, p. 39)

Referências bibliográficas

CÍCERO, Antonio. *Guardar*. Rio de Janeiro, Record, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O cuidado de si: história da sexualidade 3*. Rio de Janeiro, Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. Escrita de si. *O que é um autor?* Lisboa, Vega, 1992.

LOPES, Denilson. E eu não sou um travesti também? *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de saturno: obras reunidas, volume 3*. São Paulo, Globo, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O exterior. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte, EDUFMG, 1999.

SARDUY, Severo. Escritura/Travestimento. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo, Perspectiva, 1979.