

SIGNOS DE CUMPLICIDADE
(SOBRE A PRODUÇÃO ENSAÍSTICA DE SEVERO SARDUY)

Antonio Andrade

A questão da comunidade vem motivando importantes discussões na contemporaneidade. Sendo assim, faz-se necessário avaliar como ela integra o projeto estético e a produção crítica dos escritores hispânicos, seja como uma reflexão em torno do campo social, seja como uma ideia mobilizadora da forma artística, atualizando o papel dos criadores e intelectuais no mundo de hoje. Nesse sentido, tentarei demonstrar aqui a tensão entre linguagem e comunidade na obra ensaística de Severo Sarduy. Seus ensaios desvelam, simultaneamente, a importância de se analisar a tradição estética, bem como os novos contextos de significação na era atual, exigindo assim o diálogo entre antigos e novos modos de interlocução e entre diferentes materialidades artísticas. Desse modo, será importante examinar sua ênfase sobre a relação entre discurso científico e discurso artístico, evidenciadora de diferentes e possíveis interfaces das revoluções cosmológicas dos séculos XVII e XX com o barroco e a arte contemporânea. Além disso, será preciso assinalar como o mesmo eixo norteador desse debate atravessa, em sua produção, as noções de cultura e comunidade homoeróticas, fundamentais para entendimento do caráter político da atividade intelectual de Sarduy no cenário da literatura e da crítica de arte latino-americana, sobretudo entre os anos 1960 e 1990.

Retombar

Iniciarei meu percurso de análise fazendo algumas considerações a respeito da maneira como Sarduy entende a relação entre arte e comunidade em sua produção crítica. Discutirei ainda o modo como essa produção vem sendo lida e recebida dentro do cenário acadêmico.

Pode-se afirmar que um dos conceitos mais produtivos e polêmicos colocados em circulação pela ensaística sarduyana é o de *retombée*, que pode ser traduzido em português como “recaída”. O próprio autor define o conceito em *Nueva inestabilidad*:

Llamé retombée, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la "consecuencia" incluso, puede preceder a la "causa"; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. Retombée es también una similitud o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble – la palabra también tomada en el sentido teatral del término – del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia. (SARDUY, 1999, p. 1370)

Essa falta de hierarquia entre modelo e cópia permite uma reflexão sobre a comunidade em que se põe em xeque, evidentemente, qualquer possibilidade de atribuição de uma essência determinada para a identidade nacional. Indefine-se assim o lugar da origem. Tanto a subjetividade quanto a coletividade movem-se em um espaço onde o simulacro constitui a forma privilegiada de relação com o mundo e com o corpo social. Tal efeito de discronia torna-se profícuo na medida em que permite a associação entre imagens advindas do universo mercadológico e da tradição popular, conforme se percebe no capítulo sobre a lenda camagueyana de Dolores Rondón, no romance *De donde son los cantantes*: “*por unas cajas de Chesterfield y una loción Elisabeth Arden la han vendido (...). Dolores va a morir (...) sin el aire acondicionado siempre en Very Cold en que vivió sus mejores días, sin sus colchones Simons*” (Idem, p. 362).

A questão da comunidade atravessa não só o estético mas também o pensamento científico e filosófico. É por isso que Sarduy se permite relacionar, em entrevista a Gustavo Guerrero, as figurações cosmológico-astronômicas do universo (pós-teorias do buraco negro), com suas maquetes que se contradizem e se

sucedem, à psicanálise lacaniana, que compreende o sujeito como um vazio estruturante, e à experiência das *Galáxias* de Haroldo de Campos, que simulando o efeito do big-bang indicia a possibilidade de expansão lexical e sintática infinita sobre a página (cf. Idem, p. 1838). A desierarquização entre modelo e cópia faz ainda Sarduy propor um modo privilegiado de relação entre linguagem e experiência, vislumbrado a partir das obras de Lezama e Góngora, no qual a metáfora – isto é, o elemento cultural – lê e capta a realidade – o natural – somente por meio do processo de duplicação contínua. Ou seja, o espelhamento do signo, que funciona como duplo devorador, acaba por deslocar incessantemente o impulso original advindo da experiência. O linguístico articula com seus materiais uma armação que, ao mesmo tempo, define e substitui o não-linguístico.ⁱ

É importante notar assim a importância do entrelaçamento problemático dos modelos racionais de representação com o sensível. A irreducibilidade de um pelo outro faz com que os mecanismos de moldagem da percepção resvalam em um movimento de 'dobra conforme dobra'. Para Deleuze, o investimento na dinâmica de duplicação infinita torna o barroco a arte informal por excelência. Mas o que gostaria de destacar aqui é o fato de o informal não ser a negação da forma, e sim um modo de pôr "a forma como dobrada e só existindo como 'paisagem do mental', na alma ou na cabeça" (DELEUZE, 1991, p. 67). Dessa maneira, o informe compreende também as dobras imateriais, as "maneiras". Sendo assim, é preciso ter cuidado para não ver, na impugnação neobarroca do logocentrismo, uma simplificação anti-racionalista. Isso seria, na minha opinião, um afastamento improdutivo em relação à compreensão do pós-moderno como reelaboração do moderno. Penso que resida na ressurgência contemporânea do barroco menos um simples anseio pelo obscuro do que um profundo abalo que se produz a partir da própria racionalidade a fim de desalojar o homem de seu lugar de centralidade no discurso. Esse processo, evidentemente, perpassa, de maneira dispersiva, diferentes períodos históricos, refundindo-se homologicamente em várias formas de expressão humana, a exemplo da arquitetura do século XVII, destacada por Sarduy no ensaio *Barroco*.ⁱⁱ Irlemar Chiampi também chamará a atenção para esta forte associação entre o discurso científico e o artístico, sob a batuta da idéia de *retombée*, na crítica sarduyana:

o desafio que aceita Sarduy consiste em explicar a relação entre a ciência e a arte do século XVII com as do XX, mediante o conceito de *retombée* (...). Assim, a oposição do círculo de Galileu à elipse de Kepler, que marcou a revolução cosmológica do século XVII, seria isomórfica à oposição das teorias cosmológicas recentes: o *Steady State* (estado contínuo) e o *Big Bang* (a explosão que gerou o universo, cujas galáxias estão em expansão). (...) no século XVII a elipse kepleriana (...) tem seu análogo na elipse da retórica barroca (...). De modo correlato, no século XX a expansão galáctica “recai” em obras descentradas, ou que estão em expansão significativa (...). (CHIAMPI, 1998, p. 31-32)

Evidentemente, concordo que seja importante ressaltar as problemáticas da origem e da fragmentação que caracterizam a vida contemporânea. Não se pode desconsiderar também o fato de que tal irrisão da univocidade e da teleologia – termos utilizados para conceituar o que pode ser chamado de *episteme* moderna – é situada por Sarduy nos períodos anterior e posterior ao auge do capitalismo burguês. Porém, a meu ver, existiria uma contradição inerente a esta perspectiva crítica. O empenho por desabilitar o modelo cognitivo construído pelo logocentrismo moderno resulta na formulação de um novo paradigma – corporificado sob a rubrica de neobarroco –, desrespeitando assim a quebra da hierarquização de valores entre modelo e cópia, proposta já pelo escritor cubano. Não posso negar, é claro, que tal efeito de sentido é criado pela própria dicção ensaística sarduyana. Em “El barroco y el neobarroco”, afirma-se, por exemplo, que o barroco atual reflete “estruturalmente” a desconstrução do logocentrismo, representando uma espécie de ruptura da homogeneidade, capaz de converter a carência em nosso próprio fundamento epistêmico (cf. SARDUY, op. cit., p. 1403). Na minha opinião, essa vontade afirmativa, ou melhor, essa necessidade de definição conceitual segue a estereotipia deixada pela “mania teórica” vanguardista: retórica contra a qual a produção artística e intelectual pós-moderna se digladiou durante algumas décadas, mas que é, sem dúvida, difícil de ser abandonada. Note-se que o mesmo

comprazimento com que Sarduy definiu o conceito de neobarroco nos anos 1970 e 1980 parece ser ainda experimentado por críticos da nova geração como Jorge Wolff:

A partir desse “agravamento da vertigem”, Sarduy definirá o neobarroco – remetendo a seu próprio conceito de *retombée* – enquanto uma arte sem emissor identificável, conseqüência de um rumor inicial, uma arte repetitiva e irregular, destituída de uma escritura fundadora e de um desdobramento coerente da forma “capaz de elucidar as irregularidades manifestas”. (WOLFF, 2005, p. 33)

Esse viés de análise parece-me ser contraproducente na medida em que o mero estabelecimento da definição de neobarroco acaba se tornando, ao fim e ao cabo, um postulado esteticista, o que além de desconsiderar o deslizamento incessante das formas artísticas contemporâneas, interrompe a possibilidade de recriação estilística e de reposicionamento discursivo dos que a ele se filiaram. Justamente por isso, apareceu recentemente, publicada em Buenos Aires, uma crônica da poeta argentina Tamara Kamenszain que desde o título, “Neobarroco, neobarroso, neoborroso: avatares de un movimiento literario de los 80”, já nos sugere um desejo de desvirtuação das definições teóricas produzidas em torno do neobarroco rioplatense:

Me suelen preguntar si me sigo considerando neobarroca. Y la salida, por estos días, de una nueva edición de Medusario, aquella mítica muestra de poesía latinoamericana que consolidó en los 90 a un movimiento del que ya se hablaba mucho pero del que poco se sabía, vuelve a poner sobre el tapete la cuestión de las pertenencias. Ser neobarroco en los 80 era estar, por un lado, contra los contenidismos imperantes, deudores de la ingenuidad del realismo socialista de los 50. Pero por otro, también era un modo de posicionarse en contra

de aquella tendencia a la abstracción "metafísica" que se había enquistado por esos años en parte de la poesía argentina. Para una generación que abrevó de las vanguardias pero que ya estaba buscando desmarcarse del peso de lo programático, ser neobarroco significaba acceder a una oportunidad nueva: la de salir a retorcer el cuello de la gramática con el fin de cerrarle el paso a los mensajes didácticos. Pero también significaba animarse a inyectarle un poco de color latinoamericano (...) a nuestra pasteurizada y/o afrancesada poesía local. Néstor Perlongher pergeñó otra expresión para definir lo que nos ocupaba: neobarroso. Fue un intento por manchar de barro – pero sobre todo de barrio – un concepto que se empezaba a estereotipar tornándose cada vez más funcional a la crítica. Ahora, después de tantas "remuertas palabras" – lo dice Oliverio Girondo en Cansancio, el poema que cierra En la masmédula, su libro final – tal vez yo me afiliaría a un movimiento que bien podría llamarse neoborroso. A ver si entre los abstractos caminos del decir y los pesados contenidos de lo dicho, o mejor, entre lo oscuro y lo transparente o, simplificando la cosa todavía más, entre la forma y el contenido, queda sólo el entre, y puedo volver a enroscar ahí la medusa de mis sueños juveniles. (KAMENSZAIN, 2010)

Acredito, com Kamenszain, que é preciso recuperar o "entre", o espaço *borroso* na leitura do neobarroco. Talvez nesse sentido seja possível reler a produção crítica sarduyana buscando na virtualidade do espaço *entre* o artístico e o cultural as tramas de uma complexa reflexão sobre a comunidade latino-americana que se constrói aí em paralelo aos movimentos contínuos de (re)definição e (re-)semantização do estilo neobarroco. E é justamente por meio do espaço metafórico da linguagem, aberto às possibilidades de recriação, que, como já foi visto, Sarduy estabelece essa ponte entre literatura e cultura. Segundo ele, por exemplo, os mecanismos da metáfora e das infinitas conexões metonímicas, na estrutura

novelística de Lezama Lima, implicam a configuração da cubanidade por meio da superposição de diferenças. Em *Escrito sobre un cuerpo*, chega-se a afirmar que

La metáfora, al avanzar "creando infinitas conexiones", arma una empalizada que es el plano de la novela, pero como su naturaleza es cultural y sus referencias extremadamente vastas, lo cubano (primer término antes del como) aparece descifrado, leído a través de todas las culturas: definido como superposición de éstas.

Lo cubano como superposición. *No es un azar que Lezama, que ha llegado a la inscripción, al fundamento mismo de la isla, a su constitución como diferencia de culturas, nos reconstituya de ese mismo espacio. Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos los estratos, (...) podría hasta separarlos por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino – y lograr lo cubano con el encuentro de éstos, con su coexistencia en el volumen del libro, o, como hace Lezama con sus acumulaciones, en la unidad estructural de cada metáfora, de cada línea.* (SARDUY, op. cit., p. 1166)

Tal negação da ideia de síntese é extremamente produtiva para se analisar a produção intelectual de Sarduy, por fazer o leitor-pesquisador, desde o primeiro contato com um ensaísmo prenhe de citações oriundas de diferentes esferas do conhecimento, referências artísticas e não-artísticas de países centrais e periféricos, afastar-se de qualquer primazia em relação ao local ou ao universal, da mesma maneira como o próprio ensaísta se afasta da tendência ao apaziguamento das tensões interculturais, via comunhão celebratória da mestiçagem.

Tal confluência de planos superpostos e conexões infinitas, criada pela metáfora literária, conduz o crítico a uma impugnação de todas as formas de realismo.ⁱⁱⁱ Contesta-se, com isso, a centralidade do ver nas formas miméticas de representação, inclusive no contexto das artes plásticas. Ao falar, por exemplo, sobre

a obra de Antoni Tàpies, em *La simulación*, Sarduy critica os estilos artísticos que entronizam a duplicação especular como forma de apreensão imobilizante do mundo, afirmando que “*En Tàpies, lo que desaparece en el espacio simbólico de la mirada, va a reaparecer, declinado por el cuerpo, como si éste no pudiera renunciar a su pulsión de marcar lo que lo rodea, de posar una parte de sí mismo sobre lo diferente, en el ámbito real del tacto*” (Idem, p. 1323 – ver anexo 1).

Tal substituição do visual pelo tátil demonstra aí a valorização da superficialidade e da frivolidade como meios de tangenciar a experiência vivida, sem descartar, é claro, a difícil relação entre corpo e linguagem. Não à toa, na narrativa sarduyana, atravessada por memórias de viagens e da juventude em Cuba, as formas de erotização da linguagem implicam um processo de rememoração que opera através do residual e do deslizante. Note-se, a propósito disso, a tensão entre o comum e o excedente examinada por Sarduy a partir da pintura de Fernando Botero, na qual “*la insistencia en todo lo que conecta – ¡hasta los enchufes eléctricos!*” (Idem, p. 1316) não é capaz de conter o escape do corpo que excede os limites harmônicos do retrato (ver anexo 2). Sendo assim, a ênfase sobre o pictórico nos ensaios de Sarduy, em vez de trazer-nos para o plácido terreno da representação mimética da realidade – com suas esperadas marcas representativas da experiência coletiva –, impõe um desafio conceitual a toda tentativa de se pensar a comunidade através do discurso sobre a arte moderna e contemporânea, visto que desde o início do século XX, conforme já assinalou Michel Foucault, a pintura quase sempre “escamoteia o fundo de discurso afirmativo sobre o qual tranqüilamente repousava a semelhança” (FOUCAULT, 2006, p. 263).

Vacas congregadas

Gostaria de centrar agora minha análise sobre duas críticas que vêm sendo dirigidas à produção ensaística de Severo Sarduy. A primeira é relativa a certo determinismo da associação produzida por ele entre os discursos da ciência e das artes, principalmente na obra intitulada *Barroco*. Omar Calabrese, por exemplo, vai apontar que

Em Sarduy, de facto, não obstante a matriz claramente estruturalista (Barthes, por um lado, e Lacan, por outro), pareceria poder colher-se ainda um vestígio de determinismo. Sarduy está subterraneamente convencido, na realidade, de que a “recaída” tinha uma orientação: a que vai da ciência para a arte. O que, com franqueza, não é obrigatório. Pode muitíssimo bem dar-se o caso de uma grande descoberta científica ser capaz de revolucionar, como uma espécie de “origem”, a mentalidade de um período. Mas também se pode dar o contrário, que um gosto artístico, literário ou proveniente das comunicações de massas incida sobre o próprio corpo das ideias científicas. (CALABRESE, 1987, p. 22-23)

Não tentarei aqui rebater as acusações feitas ao autor que estudo para, com isso, valorizar meu próprio empenho crítico. Na verdade, penso que tais observações de Calabrese em *A idade neobarroca*, livro lançado em 1987, tornam-se menos consistentes a partir da publicação, nesse mesmo ano, de *Nueva inestabilidad*, ensaio onde Sarduy deixa claro que a aproximação entre ciência e arte, na dinâmica de sua reflexão, tem como objetivo maior chamar a atenção, por um lado, para o carácter discursivo subsumido na história do conhecimento científico, e por outro, para o fato de que na contemporaneidade as descobertas da ciência, sobretudo as astronômicas, se converteram em fonte de mitos que povoam não só o imaginário coletivo, mas também a ficção literária – ressalte-se que ele mesmo se inclui como um romancista que pratica este tipo de apropriação. De qualquer modo, o que importa no momento é mostrar que a performatividade do discurso sarduyano, sobretudo no que concerne ao seu íntimo diálogo com a matemática, a física e a astronomia modernas, vai na direção contrária do exotismo presente nas narrativas do *boom* da literatura latino-americana. Tal afastamento em relação ao “latino-americanismo”, apreciado amiúde exclusivamente pelo seu colorido local, coincide ainda com sua filiação ao grupo *Tel Quel*, de acordo com Wolff (2009, p. 25-26).

A outra crítica que se faz à argumentação construída por Sarduy em textos como *Escrito sobre un cuerpo*, *La simulación* e “El barroco y el neobarroco” diz

respeito à superabundância de citações existente neles. Neste último, por exemplo, são citados e rapidamente analisados artistas de procedências e épocas distintas, tais como Alejo Carpentier, Góngora, Pablo Neruda, Guimarães Rosa, James Joyce, Glauber Rocha, Lewis Carroll, Cabrera Infante, Gregório de Matos, Lezama Lima, Haroldo de Campos etc. Até mesmo Gabriel García Márquez é mencionado, não pelo interesse que o realismo mágico possa ter provocado nos leitores de várias partes do mundo, durante as mesmas décadas em que estava em ebulição (sem o mesmo êxito editorial logicamente) o neobarroco, mas com vistas a demonstrar que os mecanismos de intertextualidade e citação, presentes de forma tão marcante no aclamado *Cien años de soledad*, também faziam parte da retórica neobarroca, à qual a paródia havia sido incorporada como um procedimento *leitmotiv*. Na minha opinião, essa abertura excessiva do espectro de referências, que faz Sarduy ler “quase tudo” como neobarroco, pode ser compreendida de duas maneiras: em primeiro lugar, como uma vontade de lançar um olhar crítico protagonista e totalizante, identificando o ressurgimento do barroco como um *zeitgeist*, isto é, como a postura mais relevante para a produção artística e cultural concebida no cerne do caos epistemológico que se instaura a partir da segunda metade do século XX. Mas numa outra interpretação – na qual prefiro apostar – pode-se dizer que essa multiplicidade corresponda à vontade de demonstrar que o neobarroco nasce de uma tradição essencialmente heteróclita, e por isso seu campo de leitura e interpretação crítica tem de ser igualmente variado e heterogêneo. Não à toa, o próprio Sarduy não se cansa de indiciar os legados artísticos, de criadores latino-americanos ou não, dos quais a sua obra seria “herdeira”.^{iv}

Tal intercâmbio entre referenciais nacionais e cosmopolitas aponta também para a pertinência de se recuperar a condição de exílio dentro do debate sobre a comunidade na produção intelectual de Severo Sarduy. É importante notar que o fato de estar exilado em Paris, desde 1960, faz o ensaísta, em inúmeros momentos, falar sobre Cuba, por vezes com tom nostálgico. Ao final do ensaio “El texto devorado”, deixa-se entrever uma nota poética: “*De aquellos mediodías memorables me queda un libro olvidable: Colibrí./ De la misma pluma que este pájaro solitario./ Sedientos de sol, de sur./ ¿Cuántos volverán?*” (SARDUY, op. cit., p. 1.439). Em “Literatura de fundação”, Octavio Paz já tinha demonstrado a produtividade do

desenraizamento cultural dos escritores hispano-americanos, os quais só puderam ter consciência da perspectiva eurocêntrica que determinava a ideia de América Latina quando estiveram longe do continente. Para Paz, "O desenraizamento da literatura hispano-americana não é acidental. É a consequência de nossa história: termos sido fundados como uma idéia da Europa. Ao assumi-lo plenamente o *superamos*" (PAZ, 1996, p. 129 – grifo meu). Entretanto, não me parece que o ensaísmo de Sarduy contenha qualquer proposta de superação do desenraizamento; ao contrário, mantém-se sempre deliberadamente no tenso limiar entre o local e o global: exílio sem volta. Ele constitui uma voz que não busca a síntese, preferindo, em lugar disso, a evidência dos contrastes. É o que se percebe, por exemplo, no ensaio "Arecibo", onde o autor comenta ironicamente a construção de um observatório astronômico norte-americano em uma cidadela situada ao norte de Porto Rico:

En definitiva, si no estamos solos en el universo, si hay otras civilizaciones o inteligencias como la nuestra, si alguien escucha y responde, esta respuesta, este signo de complicidad llegará a Arecibo, entre las colinas verdes y los flamboyanes, pasando sobre las vacas congregadas e indiferentes. (SARDUY, op. cit., p. 1423)

Essa nota burlesca chama a atenção do leitor para a indiferença da comunidade em relação ao aportamento de elementos culturais "estranhos" em sua paisagem, sinalizando o destronamento dos modelos unificadores da identidade latino-americana na produção ensaística sarduyana. Na verdade, interessa muito mais ao autor a questão da transitoriedade dos paradigmas filosóficos, políticos e artísticos em um contexto ocidental amplo. Sempre que se debruça sobre algum autor que refletiu, como Lezama, a respeito das formas de "expressão americana", sua ensaística assinala a importância das noções de herança e leitura no processo transmutação de signos de uma cultura a outra: "*Herederio es el que descifra, el que lee. La herencia, más que una donación, es una obligación hermenéutica*" (Idem, p. 1411).

Claro que a instauração de paradigmas de identificação cultural e política pode ocorrer do exterior para a América Hispânica, ou seguindo a possibilidade de inversão do estatuto colonial inaugurada por Rubén Darío, da América Hispânica para o mundo. E logicamente o problema não está nos paradigmas em si, mas na negação do regime ilusório do discurso que sustenta esses paradigmas, ou seja, na abnegação do inacabamento e da transitoriedade de tais modelos. Atenção, no entanto, para o fato de que a noção de “ilusão”, tal como Sarduy a toma de empréstimo à obra de Paz, tem a ver com a vontade de se esquivar do ensaísmo acadêmico que busca convencer o leitor de certa “verdade”, forjando sua argumentação por meio de citações de autoridade. O propósito de Paz, ao contrário, é o de “*mostrar al lector una ilusión*” (Idem, p. 1441). Desse modo, as ilusões criadas pelo ensaísta mexicano, como a de que o castrismo “*era un nuevo humanismo, una invención americana, una libertad o una democracia*” (Ibidem), trazem o benefício de tornar mais visíveis os componentes que já *não* fazem parte da realidade, ou nunca fizeram, ou foram corroídos ao longo de múltiplas metamorfoses internas da comunidade. Não por acaso, uma das críticas feitas ao desenvolvimento da Revolução Cubana é a de que a suplantação da noção de sistema pelo “carisma” de seu líder vem escamoteando e barrando a necessidade de transição e reformas de toda e qualquer forma de organização política (cf. SOUSA SANTOS, 2009, p. 4).

Por isso, para Sarduy, é preciso não valorizar através da atividade crítica o didatismo de discursos que tentaram erguer o edifício conceitual do que pode ou não ser considerado legitimamente “latino-americano”, e sim observar aquilo que se elidiu desse lugar discursivo. Tal empenho intelectual articula-se, por um lado, ao questionamento da relação entre exotismo e identidade, presente em uma parcela da produção literária hispano-americana, e por outro, à preocupação em demonstrar que o neobarroco não constitui uma marca de estilo capaz de captar de maneira “plena” as problemáticas da arte atual. Na verdade, a atenção especial dada por Sarduy, simultaneamente, às narrativas cosmológicas que problematizam a retórica antropocêntrica/logocêntrica e às manifestações artísticas tradicionais e contemporâneas que buscam a expressão do sensível através do procedimento da dobra corresponde ao indiciamento de que tanto a arte quanto o pensamento produzem mecanismos de representação intimamente articulados com o devir da

comunidade. Além disso, a produtividade performativa desses gestos artísticos e intelectuais, destacados pela ensaística sarduyana, está justamente no modo como eles ofereceram mecanismos de relativização dos seus próprios modelos representacionais. É isso que se percebe, por exemplo, no seguinte fragmento, extraído de *Nueva Inestabilidad*:

Los modelos, por supuesto, ayudan a concebir el cosmos, pero demuestran también que no hay modelización absoluta, que todos son relativos – o internos – a lo que deben de modelar, y aun a sus propias historias. El pintor del primer barroco podía figurarse mientras construía o estructuraba la representación; el cosmólogo del siglo XX no hace más que preguntarse cómo del universo representado – tal y como se miniaturiza en el modelo, tal y como adviene a la visibilidad – ha surgido un poder de representación, cómo la historia del iris queda secretamente cifrada en lo que se ve. (SARDUY, op. cit., p. 1369).

Passo manoletina

Para finalizar este artigo, é importante observar, ainda que *en passant*, o modo como a reflexão sarduyana sobre o caráter heterogêneo e provisório da arte e da cultura, demonstrada até aqui, dialoga com um dos problemas fulcrais trazidos à baila por todo o conjunto de sua obra, a saber: o atravessamento da produção literária neobarroca hispano-americana, sobretudo dos anos 1960-1990, pelas manifestações culturais da comunidade homossexual. Limitarei tal interpretação do homoerótico no ensaísmo sarduyano à leitura do capítulo “Escritura / Travestismo”, de *Escrito sobre un cuerpo*, livro onde esta questão é mais amplamente desenvolvida pelo autor. Neste texto, Sarduy chama a atenção para a presença do travestismo na literatura hispano-americana, desenvolvendo uma interessante discussão a respeito da desarticulação de todo o corpo coletivo que rodeia o travesti Manuela, personagem do romance *Un lugar sin límites*, escrito pelo chileno José Donoso.

Dessa maneira, o ensaísta associa travestismo e escritura, assinalando a composição s gnica heter d lita que se inscreve no corpo, no vestuário, nos adornos e na maquiagem de Manuela, cuja figura mostra *"la coexistencia, en un solo cuerpo, de significantes masculinos y femeninos: la tensión, la repulsión, el antagonismo que entre ellos se crea"* (SARDUY, op. cit., p. 1151).

A heterogeneidade corporificada na textualidade perform tica do travestismo é capaz de desconstruir, ao mesmo tempo, os binarismos de género e os essencialismos que povoam a linguagem e o discurso em torno da comunidade. Isso conduz Sarduy   crítica em relação a todas as formas de realismo, *"realistas puros – socialistas o no – y realistas mágicos"* (Idem, p. 1150), que promulgam e fortalecem o mito de "origem", suposto estado primitivo e "verdadeiro" da cultura, enraizado no saber logocêntrico. Percebe-se, assim, a conexão entre um signo da cultura *camp*, o travesti, e o questionamento mais amplo do conceito moderno, periférico e não-periférico, de comunidade dentro do ensaísmo sarduyano. No entanto, é preciso ressaltar que as inversões/duplicações múltiplas do desejo e, conseqüentemente, do significante, detonadas pelo aparecimento do travesti no livro de Donoso, não são jamais interpretadas por Sarduy como uma forma protagonica de dissidência política. O ensaísta chega a dizer que o econ mico, o político e as tensões de classe não se modificam no *juego de vuelcos* do romance (cf. Idem, p. 1149). Além disso, o dinheiro e a ganância aparecem aí como pretextos para justificar a abertura a todas as transgressões que se d o, sobretudo, no plano do erótico.

Esse baralhamento das noções de g nero, corpo e linguagem, que tem lugar no ambiente hipermachista do bordel latino-americano, faz o leitor desse tipo de literatura inserir-se num devir da linguagem ficcional e metafórica comumente elidido das formações discursivas que modelizaram os padrões tradicionais de comportamento. Isso que, em determinados momentos, é classificado por Sarduy como uma forma de revolução através do erótico não se institui, em hora alguma, na sua produção ensaística por meio de oposições simples do tipo "caretas" e "alternativos", e sim como uma possibilidade de deslocamento do sentido dentro do *comum*, ou melhor, nas próprias formas de simulação e reencenação do comum. Por isso também, não se encontra, na produção crítica sarduyana, nenhuma espécie de dicotomia ing nua entre tradição e modernidade, nacional e estrangeiro, arte e

razão. Nela, todos os gestos artísticos e intelectuais capazes de criar algum interesse advêm de intrincados processos de transmutação, decorrentes das vicissitudes do desenvolvimento dos regimes de representação instituídos.

REFERÊNCIAS

- CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CHIAMPI, I. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- FOUCAULT, M. *Ditos e escritos* (Vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2006.
- KAMENSZAIN, T. Neobarroco, neobarroso, neoborroso. Disponível em: <http://www.salagrumo.org/notas.php?notaId=104>, acesso em 01/08/2010.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SARDUY, S. *Obra completa*. Colección Archivos. Madri: ALLCA XX, 1999.
- SOUSA SANTOS, B. Por que é que Cuba se transformou num problema difícil para a Esquerda? *Oficina do CES* n. 322, março de 2009. Disponível em <http://www.boaventuradesousasantos.pt/pages/pt/artigos-em-revistas-cientificas.php>, acesso em 03/08/2010.
- WOLFF, J. *Nova instabilidade e simetria: crítica e autocrítica do neobarroco*. Concurso para o magistério superior da UFSC, Florianópolis, junho de 2005.
- , *Telquelismos latinoamericanos: la teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*. Buenos Aires: Grumo, 2009.

ANEXOS

ANEXO 1



Antoni Tàpies

Palla i fusta, 1969

Referência: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article2983>

ANEXO 2



Fernando Botero

The Letter, 1976

Referência:

<http://www.ronaldorossi.com.br/rossi/gastronomia-nas-artes/203-gastronomia-na-pintura/460-fernando-botero-the-letter-1976.html>

NOTAS:

ⁱ Em *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy afirma que “*La démarche lezamesca es, pues, metafórica. Pero la metáfora, el doble devorador de la realidad, desplazador del origen, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural. Como en Góngora, aquí es la cultura quien lee la naturaleza – la realidad – y no a la inversa; es el saber quien codifica y estructura la sucesión desmesurada de los hechos*” (SARDUY, op. cit., p. 1161).

ⁱⁱ Neste livro, Sarduy afirma que “*El espacio urbano barroco, frase del descentramiento (...), es también semántico, pero de manera negativa: no garantiza al hombre, al recibirlo en la sucesión y la monotonía, una inscripción simbólica, sino que al contrario, des-situándolo, haciéndolo bascular, privándolo de toda referencia a un significante autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión*” (SARDUY, op. cit., p. 1228).

ⁱⁱⁱ Em *La simulación*, por exemplo, Sarduy (1999, p. 1285) critica acidamente a “*profesión de realismo intransigente, que no admite variaciones, iniciativas o disidencias*”.

^{iv} Leia-se, a propósito disso, o ensaio de Sarduy intitulado “El heredero”, sobre a obra de José Lezama Lima, de onde extraio o seguinte trecho: “*Los personajes, las situaciones, los milagros textuales y perversos de Paradiso deben de repercutir, se deben desplegar, reactivar en otro espacio, halógeno, inconexo, para dotarlos así de un suplemento de vida, de una raíz de eternidad. Así lo intenté, al proyectar en una ficción, la novela Maitreya, un personaje secundario, Luis Leng, que ocupa apenas unas líneas de Paradiso*” (SARDUY, op. cit., p. 1413). Através dessa confissão de cópia e transmigração de caracteres surgidos na obra de outros escritores, Sarduy deixa explícita sua intenção de não transformar o neobarroco em um protótipo de superação criativa dos legados da tradição e da modernidade.