REVISTA DA FUNDARTE
ANO 22
NÚMERO 51
OUTUBRO DE 2022
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



escrita performativa ACADÊMICA

COBRA: QUANDO A LINGUAGEM MUDA DE PELES OU CARNAVALIZA-SE BARROCAMENTE

COBRA: WHEN LANGUAGE CHANGES SKINS OR IS BAROQUELY CARNAVALIZED

Irma Caputo

Resumo: O presente artigo pretende propor um percurso de análise da obra *Cobra* (1972) de Severo Sarduy sob o prisma da escrita performativa, isto é, uma prática de escrita literária que servindo-se de procedimentos estéticos diversos, organiza o material verbal de forma a englobar aspectos e características da performance, desatendendo parcialmente as expectativas de linearidade, legibilidade e inteligibilidade imediata, próprias de uma visão essencialista e funcional de linguagem. O texto resultante de tais práticas de escrita configura-se como anticanônico e híbrido pela forma textual mutante, a qual será abordada também como um exemplo de neobarroco latino-americano e de estética carnavalesca, por se apropriar de elementos dialógicos ambivalentes, irónicos e por vezes enigmáticos.

Palavras-chave: Literatura latino-americana contemporânea. Escrita performativa. Neo-barroco literário. Carnavalização da literatura. Texto performativo acadêmico.

Abstract: The present article intends to propose a path of analysis of Severo Sarduy's work *Cobra* (1972) under the prism of performative writing, that is, a practice of literary writing that, using different aesthetic procedures, organizes the verbal material in a way that encompass aspects and characteristics of performance, partially disregarding the expectations of linearity, readability and immediate intelligibility, typical of an essentialist or functional vision of language. The text resulting from such writing practices is configured as anti-canonical and hybrid by the mutant textual form, which will also be approached as an example of Latin American neo-baroque and carnival aesthetics, for appropriating ambivalent, ironic and sometimes enigmatic elements.

Keywords: Contemporary Latin American Literature. Performative writing. Literary Neo-Baroque. Carnivalization of Literature. Academic performative text.

Cobra: quantas peles tem um texto

Cobra (1972) de Severo Sarduy pode ser considerado um exemplo magistral de escrita performativa, pois sua linguagem, parafraseando Foucault (2014), mostra que a coação do código verbal está ínsita e suspensa no ato de empunhar uma caneta, toda vez que se abandona uma linguagem meramente informativa:

> **Normas ABNT para TCC e Monografia [Resumo]**
> - Folha: tamanho A4;
> - Capa (NBR 14724);
> - Folha de aprovação;
> - Margem: 3 cm para as margens superior e esquerda.
> - Fonte: Arial ou Times New Roman (tamanho 12) em cor preta;
> - Itálico: usa-se em palavras e expressões de outros idiomas;[1]

E se pretende fazer literatura:

> Se recobra.
> Se enrosca.
> (La boca obra.)
> (SARDUY, 1987, p. 495).[2]

Obras como *Cobra* ou, dentre outras latino-americanas, *Eles eram muito cavalos* (RUFFATO, 2001) não podem ser abordas segundo o conceito de literariedade, como lembra a estudiosa argentina Josefina Ludmer (2007). O que seria uma "literariedade pura" quando *tudo o que é sólido desmancha no ar*?[3] Abordando as obras através de arcabouços da hermenêutica e da teoria literária tradicional determinar-se-ia, com base em sentidos de gostos pré-constituídos pelas epistemologias dominantes,

> - os andaimes
> que definem
> os critérios de enunciabilidade
> DE TOOODAS AS COISAS
> na base

[1] Indicações disponíveis em: <https://tecnoblog.net/responde/guia-normas-abnt-trabalho-academico-tcc/>. Acesso em: 1 junho de 2022.
[2] Essa citação é retirada do volume da obra completa de Severo Sarduy de 1999, fomentado por uma multiplicidade de organismos de pesquisa, signatários de um acordo multilateral e encontra-se em língua original, as demais informações bibliográficas encontram-se no final.
[3] A frase alude ao título do livro de Marshall Berman *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (1982), que, por sua vez, alude a uma frase presente no *Manifesto do Partido Comunista* (1848) de Karl Marx e Friedrich Engels.

da nossa sociedade –

sociedade
critérios de enunciabilidade

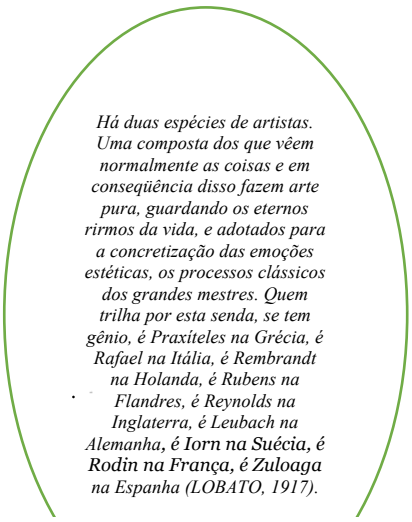
o que seria **boa** ou <u>má literatura</u> (ou também **boa** ou <u>má arte</u>):

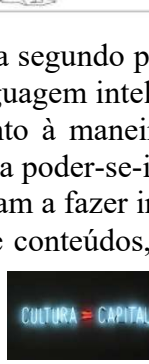
Nossa, muito bom esse livro! Foi *best seller* na editora tal, com vendas tal, traduzido em oitenta mil línguas. / Esse artista vai expor na galeria tal, vai ter inauguração com champagne.

<u>Eu não entendi esse livro, ele quer dizer o quê? Qual é a história mesmo?</u>

<u>Caraca, o que que é isso? Meu sobrinho de três anos também faz!</u>

Um texto literário que queira manter um caráter político, não porque se engaja diretamente em tratar algum tema sensível — como a fome no mundo ou a violência contra as mulheres — questiona a sociedade burguesa colocando em xeque seus códigos, isto é, criando fora dos critérios de enunciabilidade estabelecidos. O cânone literário, as modas de correntes literárias que se alternam sem parar, na maioria das vezes, quando não se trata de rupturas, são paradigmáticas dos recortes epistemológicos de uma época. Cria-se segundo determinadas formas de linguagens e padrões estéticos. A forma sensível dos textos literários, então, enquadra-se dentro das expectativas das regras vigentes (permitidas). Esses mesmos textos (ou produções culturais em senso amplo) são recebidos/filtrados segundo ordens perceptivas, formas de processamento e seleção da informação tendencialmente lógicas, disciplinadoras e ordenadoras, fruto da educação senciente dos nossos corpos-mentes. A educação senciente dos corpos-mentes pode ser associada tanto à forma como produzimos arte e cultura (escrever um texto de literatura segundo parâmetros canônicos e que não se coloquem muito aquém da tradição, em uma linguagem inteligível, ordenada ou pelo menos respondente ao gosto estético do momento); quanto à maneira de abordarmos as produções artísticas e culturais. Pelo que concerne a literatura poder-se-ia pensar em todas as formas com que, desde sempre, os centros educacionais ensinam a fazer interpretação e compreensão de textos (busca por um sentido/mensagem, resumo de conteúdos, análise das personagens etc.). No primeiro caso, vale a pena pensar que todas as vezes que uma artista cria fora dos padrões vigentes e dominantes, a sua arte "não é compreendida", sofre críticas exacerbadas, quando não é definitivamente excluída dos circuitos de fruição.[4] No segundo caso, ao abordarmos obras da forma como fomos acostumadas a pensar hermeneuticamente, e quando essas não se encaixam nos nossos esquemas-padrão de





[4] A imagem intersecionada ao texto é uma obra de Alfredo Jaar de 2001, *Cultura=Capital*.

entendimento (frequentemente moldados por dualismos, essencialismos e positivismos enciclopédicos), tachamo-as de incompreensíveis, sinal de um desconforto intelectual ao mantermos uma postura epistemológica fixa e ancorada a formas sensíveis de arte-padrão.

Cobra, portanto, será investigada partindo do pressuposto que sua forma sensível — a organização contra-discursiva da linguagem dentro das suas próprias regras — abre fissuras nos códigos de linguagens preestabelecidos, visto que é produzida com pressupostos estéticos que lhe são próprios e aplicando

um
cor-
te
epistemo-
lo(ó)gico,

exigindo-se também, por parte do leitor, uma nova postura de leitura.

Antes de entrarmos na análise da obra, necessita-se de um breve mapa topográfico de alguns eventos essenciais que atravessam a obra *Cobra*, ainda que seja difícil falar em história ou enredo aristotelicamente coeso e organizado a partir de relações de causa e efeito ou de ordem psicológica como por exemplo em obras mais canónicas:

> João Romão foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro de Botafogo; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, um pagamento de ordenados vencidos, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro (AZEVEDO, 2020 [1890], p. 11).

O velho vendeiro morre por isso João Romão fica com uma herança e a partir desse evento desencadeiam-se outros (CAUSA-EFEITO).

> Essa descoberta [que no céu também se encontravam manchas], ela combinou com o transe por que passara. Não lhe tardaram a vir lágrimas; e suspirando, pensou de si para si: "Que será de mim Deus?"
> Se "ele" a abandonasse, ela estava completamente desmoralizada, sem esperança de remissão, de salvação de resgate...Moça, na flor da idade, cheia de vida, seria como aquele céu belo sedutoramente iluminado pelas estrelas, que também tinha ao lado de tanta beleza de tanta luz, de não sabia que sublime poesia, aquela mancha negra como carvão. Cassi a teria de fato abandonado? Ela não podia crer, embora há quase dez dias não a viesse ver. Se ele a abandonasse – o que seria dela? Vejo-lhe então perguntar a si mesma como se entregou, como foi que ela se deixou perder definitivamente? (BARRETO, 2004, p. 134-135).

> Clara do Anjos questiona-se sobre sentimentos e futuro, o que permite ao narrador de pegar o gancho para construir as possibilidades narrativas vindouras, colocadas na forma de perguntas (NARRATIVA COM COESÃO DE ORDEM PSICOLÓGICA).

Vamos agora para o mapa topográfico de *Cobra*, onde tudo começa assim: "Meu Deus — por que me trouxeste ao mundo se não foi para ser absolutamente divina? — gemia nua sobre uma pele de alpaca, entre ventoinhas e mobiles de Clader" (SARDUY, 2004, p. 15).[5]

- Cobra, estrela do *Teatro lírico de Muñecas* (com função alternada de Lupanar) tem corpo de homem, mas quer corpo de mulher, pois ela é mulher, só o corpo decidiu não obedecer. *Bodies that matter*! E a sociedade decidiu rotulá-la HOMEM :--- e não MULHER V. Entre côncavo e convexo

A

incomodam muito os

P
É
s

P
É
s

Porque SÃO GRANDES, eles não se dIs c ◗ l n Am com

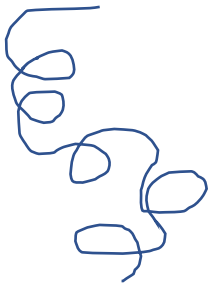
I i

nenhum tipo de artifício:

> Encerrava-os em formas desde o amanhecer, aplicava-lhes compressas de alúmen, castigava-os com banhos sucessivos de água fria e quente. Forçou-os com mordaças; submeteu-os a mecânicas grosseiras. Fabricou, para os lá meter, armaduras de arame cujos fios encurtava, retorcendo-os com alicates; depois de os besuntar com a goma arábica, cingiu-os com ligaduras: eram múmias, crianças de medalhões florentinos.
> Tentou curetagens.
> Recorreu à magia.
> Caiu no determinismo ortopédico (SARDUY, 2004, p. 15).

[5] Essa citação é retirada da edição portuguesa de *Cobra* de 2004, editada pela Assirio&Alvim, a tradução brasileira de Gerardo Mello Mourão, a de 1975, editada por José Álvaro Editor, encontra-se esgotada.

Assim, Cobra tenta de tudo, uma escalada para que o corpo se pareça consigo mesma



(*E allora il bisturi per seni e fianchi*
In una vertigine di anestesia
Finché il mio corpo mi rassomigli
Sul lungomare di Bahia):[6]

Magia: unções de cruzes e óleo negro (Cf. SARDUY, 2004, p. 25).

Medicina: compressas de alúmen (Cf. SARDUY, 2004, p. 30).

Pesquisa: estudando *Méthode de reductions de testes de sauvages d'Amérique selon l'a veue messire de Champignole serviteur du roy* (Cf. SARDUY, 2004, p.31).

[O recurso Cf. é também usado pelo autor quando menciona algo já relatado em capítulo anterior, fornecendo indicações de leitura multimodais e multilineares].

Durante um de seus experimentos pendurada de cabeça
para
b
a
i
x
o para que a carneSEcompactasse e de uma vez por todas os PÉS finalmente se reduzissem

"procurava sem trégua os sumos, o elixir da redução, o suco que míngua" (SARDUY, 2004, p. 31).

Até quando entre experimentações, unguentos, práticas inibidoras do corpo reduziu-se tanto, a ponto de que para voltar à normalidade expulsou seu duplo anão: Pup.

$$\text{Cobra} = \text{Pup}^2$$
$$\text{Pup} = \sqrt{\text{Cobra}}$$

(SARDUY, 1987, p. 467 e SARDUY, 2004, p. 51)[7]

---

[6] Transcrição de um trecho da música *Princesa* de Fabizio De André, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uagxRhVtzIU>. Acesso em: 1 de junho de 2022. A tradução seria: "Então um bisturi para seios e quadris, numa vertigem de anestesia, para que o meu corpo me se pareça, na orla da Bahia". Fabrizio de André conta a história de Princesa, uma transexual que do Brasil chega na Itália, todas as fases da sua vida são marcadas pelas mudanças corporais que lhe permitem alcançar o corpo desejado.

[7] Quando a linguagem transgride as traduções pode chegar a coincidir com o original. Foram colocadas as duas referências, a do original e o da tradução em português para refletir sobre operações de linguagem transversais às línguas e que sobrevivem à tradução.

Todas as prepotências que Cobra sofria [aqui lugar de fala FALA ALTO] repetia em Pup, repetia em, repetia, repeti, repet, repe, rep, re, r. Aiteper. Decidiram-se, por fim, Cobra e a sua Senhora, estimadíssima diretora do *Teatro lírico de las Muñecas* (no tempo livre cafetina de Lupanar), companheira de entulhos e mágicas, a buscar o doutor Ktazob.

Desta forma, a viagem começa passando por sucessivas etapas distintas, à procura do *Alterado*r, o Doutor Ktazob (ö)

बम दीया
Buenos dias

Depois de longas romarias, com uma pitada de gongorismo[8] e toques de surrealismo, e encontros pouco resolutivos com os monges tentando dissuadir as pecaminosas (Cobra e a Senhora) de um tal desafio às "leis" estabelecidas pela natureza [DANTE AS COLOCARIA NO CÍRCULO VII] — "Que desatino, minhas filhas! E de que mentes rústicas e desbaratadas haveis herdado tão lamentável invenção?" (SARDUY, 2004, p. 81) — finalmente a prática mutante parece próxima. A condição para receber a transformação, o tão desejado corpo, é submeter-se à cirurgia sem anestesia: cada dor será osmoticamente revivida pela anã Pup. Pup=$\sqrt{\text{Cobra}}$ *alter ego de Cobra*? *A parte que não se quer*? A parte que precisa sumir para que possa desabrochar a nova Cobra, para que ela possa mudar de pele.

Pele
Pele
PELE
p**e**l**E**

O preço do querer é a dor.
Mas, mudanças de nada adiantam, no final da cirurgia quando ela sairá à rua, a chuva cai e a maquiagem desbota, com risadas de fundo dignas de um filme thriller psicológico, ouvir-se-ão vozes dizer: *é ele*.
Derramando-se em lágrimas, Cobra entende que a metamorfose do corpo tem que se completar com uma metamorfose interna, por isso junta-se a um grupo de hippies motoqueiros e parte para o Oriente, onde as práticas místicas constroem uma atmosfera *new age* de *beat Generation*:

> Do vazio surgiu a sílaba YAM, e desta, o círculo azul do ar.
> RAM círculo vermelho do fogo
> A três cabeças pestanejantes
> (...) (SARDUY, 2004. P. 198).

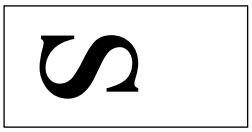
A topografia dos eventos marcantes da narrativa, necessária para analisar os expedientes performáticos em termos de corpo da linguagem verbal, permite chegar a um corolário (que foge algumas das questões principais do texto, mas que também tem a ver também - *fifty-fifty*), que se dá na forma de perguntas e que tampouco pertencem à autora, mas são um hipertexto, diga-se citação de Judith Butler:

[8] O termo gongorismo, tendo como referência o escritor espanhol do século de ouro Luís de Gôngora (1561-1627), refere-se a um estilo de escrita denso, rico em metáforas, com uma linguagem rebuscada, por vezes misturada a registros populares, cheia de excessos e detalhes que mistificam a compreensão imediata do texto, deixando dúvidas e abrindo enigmas.

> Se o gênero é construído por meio de relações de poder e, especificamente, por restrições normativas que não só produzem, mas também regulam vários seres corporais, como poderia o agenciamento ser derivado dessa noção de gênero como efeito da restrição produtiva? Se gênero não é um artifício para ser colocado ou retirado à vontade e, portanto, não é um efeito de escolha, como podemos entender o estatuto constitutivo e compulsório das normas de gênero sem cair na armadilha do determinismo cultural? Como podemos entender a repetição ritualizada pela qual essas normas produzem e estabilizam não só os efeitos de gênero, mas também a materialidade do sexo? E essa repetição, essa rearticulação, pode também constituir a ocasião para uma reformulação crítica das normas de gênero aparentemente constitutivas? (BUTLER, 2019, p. 11).

> Se a linguagem é construída por meio de relações de poder e, especificamente, por restrições normativas que não só produzem, mas também regulam vários gêneros textuais, como poderia o agenciamento ser derivado dessa noção de linguagem como efeito da restrição significativa? Se a linguagem verbal não é um artifício para ser repensado e reformulado à vontade e, portanto, não é um efeito de escolha, como podemos entender o estatuto constitutivo e compulsório das normas de linguagem sem cair na armadilha do determinismo cultural? Como podemos entender a repetição ritualizada pela qual essas normas produzem e estabilizam não só efeitos de linguagem verbal, mas também a materialidade dos textos? E essa repetição, essa rearticulação, pode também constituir a ocasião para uma reformulação crítica das normas da linguagem verbal aparentemente constitutivas (RELEITURA de BUTLER, 2019, p. 11, alterações das palavras evidenciadas).

Contra a austeridade burguesa: o excesso afuncional

A luta contra a normatividade e constrição do corpo dentro de regras socioculturais definidas que Cobra vive nas suas **Pele** *Pele* PELE peℓE  espelha-se na vivência de um texto que recria rotas de fuga dentro dos limites de uma linearidade mínima do código verbal — normalmente regulado por uma linearidade máxima devida à sintaxe e à gramática. O código descontrói-se abrindo fissuras dentro de suas próprias regras ou usando em excesso os recursos disponíveis no âmbito do verbal, criando assim também no uso excessivo [a possibilidade de colocar longas cadeias de frases ou palavras] algo de destoante [o feio barroco]. Assim a escrita, no impulso de extravasar de si mesma, excede numa verborragia gongórica, tal qual as roupas e a superabundância de enfeites usados pelas damas-trans do *Teátro lírico de Muñecas.* A linguagem acaba fazendo o que ela diz: exceder:

> Fascinada pelo reflexo oscilante, a Senhora aproxima-se. Falbalás de pérola, jade e safira dividem regularmente seus brocados áureos; cinge-lhe o talhe uma faixa estreita enfeitada pelas cores e os signos do zodíaco. Calça botins altos: um deles preto e coberto de estrelas de prata, com uma lua em quarto crescente; o outro, branco, com gotas de ouro e um Sol no meio. As mangas larguíssimas — esmeraldas e penas de pássaro — deixam os braços à vista; nos punhos enroscam-se braceletes de ébano; as mãos, carregadas de anéis, acabam numas unhas tão afiadas que as pontas dos dedos se assemelham a agulhas. Uma corrente de ouro maciço passa-lhe sob o queixo e trepa-lhe pelas maçãs do rosto, enroscando-se em espiral nos cabelos cobertos de pó azul; depois desce pelos ombros até ao peito, emaranhando um escorpião de diamante cuja língua se introduz entre as carnes flácidas dos seus seios. Duas grandes pérolas louras alongam-lhe as orelhas. Nas pálpebras riscos pretos (SARDUY, 2004, p. 61).

Não é um simples exceder de palavras redundantes para descrições emendadas uma

A
T
R
Á
S

DA OUTRA

> Desaparece entre mapas mudos,
> anúncios luminosos fundidos,
> portas giratórias travadas.
> setas ao contrário,
> rampas que se derrubam,
> Passagens sem saída,
> urinóis encharcados,
> distribuidores de bolos rançosos,
> vendedores de jornais roídos,
> postos de flores carnívoras,
> elevadores sem cabos,
> telefones sem linha,
> polícias drogados
> engraxadores loucos.
> (SARDUY, 2004, p. 113)

Trata-se de uma operação barroca em detrimento da funcionalidade de uma linguagem verbal, informativa enxuta, típica da sociedade burguesa, como pontua o próprio autor em outro ensaio sobre o barroco. Na dinâmica da sociedade burguesa a linguagem verbal é austeramente destinada à tarefa informacional, a um valor de uso, uma função específica (SARDUY, 1999 [1987]). Portanto, operações tais que o gasto em função do prazer, a realização de um objeto verbal "inacabado" no limite da feiura, o excesso inútil ao fim de uma informação essencial atacariam no âmago os valores burgueses.
O barroco lembra Sarduy:

> *Se complace en el suplemento, la demasía y la pérdida parcial de su objeto*
> (SARDUY, 1999, p. 1250).

> Esquarteja um frango franzino, salpicado de bílis, banha-o em compota: com cebola, tomilho e manga tempera bocados de borrego cru; contando os adarmes, pesa um maço de marijuana, diante de uma estante de pulseiras de ouropel propõe um pequeno violino de madeira.

(O vento larga faixas de seda — rede de fios de ouro —, dispersa em flocos as pilhas de algodão, cobre de pó os bolos.)
Curte, incrusta, regateia, revende.
De uma poça verde-negra, bebe (SARDUY, 2004, p. 210).

O que parece ser o objetivo inicial de cada parágrafo ou de cada parte do livro perde-se pelo excesso de elementos que são colocados no palco do texto. Nesse excesso e na incapacidade de optar por um único gênero textual, o livro é atravessado pelo hibridismo experimental, particularmente marcado pelas formas metalinguísticas (a linguagem refletindo sobre si mesma ou reproduzindo na forma o que ela expressa no conteúdo). A expectativa do leitor é constantemente desatendida, não há previsão possível, exatamente como acontece nas performances, dominadas por critérios de imprevisibilidade e de quebra de expectativa. Algumas formas metalinguísticas, que contribuem para a hibridização do gênero textual, apontam para uma linguagem que, como única forma de driblar a sua insuficiência (a impossibilidade de um significante pousar e aderir completamente a um significado), se implementa com as fórmulas matemáticas:

$$\text{Cobra} = \text{Pup}^2$$
$$\text{Pup} = \sqrt{\text{Cobra}}$$
(SARDUY, 1991, p. 467 e SARDUY, 2004, p. 51)[9]

Abrem-se brechas dentro da linguagem verbal de maneira magistral: Cobra é a mesma coisa de Pup na sua versão em dimensão natural, enquanto Pup é pelo menos duas vezes menor que Cobra, sendo o seu duplo(?) anão. De um lado, critica-se a precisão informacional da linguagem burguesa, do outro brinca-se com a impossibilidade do desempenho essencialista da linguagem. As palavras nunca são de forma unívoca uma coisa só. A única maneira que Sarduy acha para ter uma precisão extrema, claramente irônica, é introduzindo elementos da linguagem matemática. Contudo, a linguagem verbal pode fazer o que ela tenta dizer, também através do uso exclusivo de seus signos. Eles são ao mesmo tempo ineficazes e eficazes, se se aprende a torcê-los e a criar novas formas de funcionamento a partir de uma recopilação de suas próprias regras

De capacete metálico a imitar uma cabeça de coruja, uma águia filipina comedora de macacos, um agente da ordem aproximou-se de COBRA:
— Documentos...
.....
— Drogas...
.....
— Divisas...
.....
— Detido...
.....
(SARDUY, 2004, p. 190).

[9] Quando a linguagem transgride a tradução pode chegar a coincidir com o original. Foram colocadas as duas referências, a do original e o da tradução em português para refletir sobre operações de linguagem transversais às especificidades dos idiomas e que sobrevivem à alter(iza)ção do processo tradutório.

Nessa passagem, ainda que não estejamos em um teatro, a narratividade para prossecução da trajetória de Cobra se dá através de lacunas ( ) sinalizadas com reticências,[10]



as quais deixam margem para a imaginação, mas também a direcionam. É evidente que uma transexual em viagem junto com um grupo de hippies terá dificuldade com os documentos, tanto pela não correspondência entre os dados registrados e a aparência imediata, quanto pela possível falta do mesmo, já que os hippies eram inconformados com as regras sociais. O corpo de Cobra, em todas as mudanças de peles, hibridiza-se à maneira do texto: nasceu com o sexo biológico sinalizado culturalmente como masculino, rebelou-se ao gênero cultural *homem* e quis tornar-se mulher, seja na performance do gênero em sociedade, seja na biologização do sexo, sujeitando-se às operações do doutor Ktazob. Que marcas traria o documento de Cobra, fruto da mesma sociedade que disciplina e encaixa e exemplo cabal de uma linguagem que se quer eficiente, informativa e unívoca, a da burocracia?

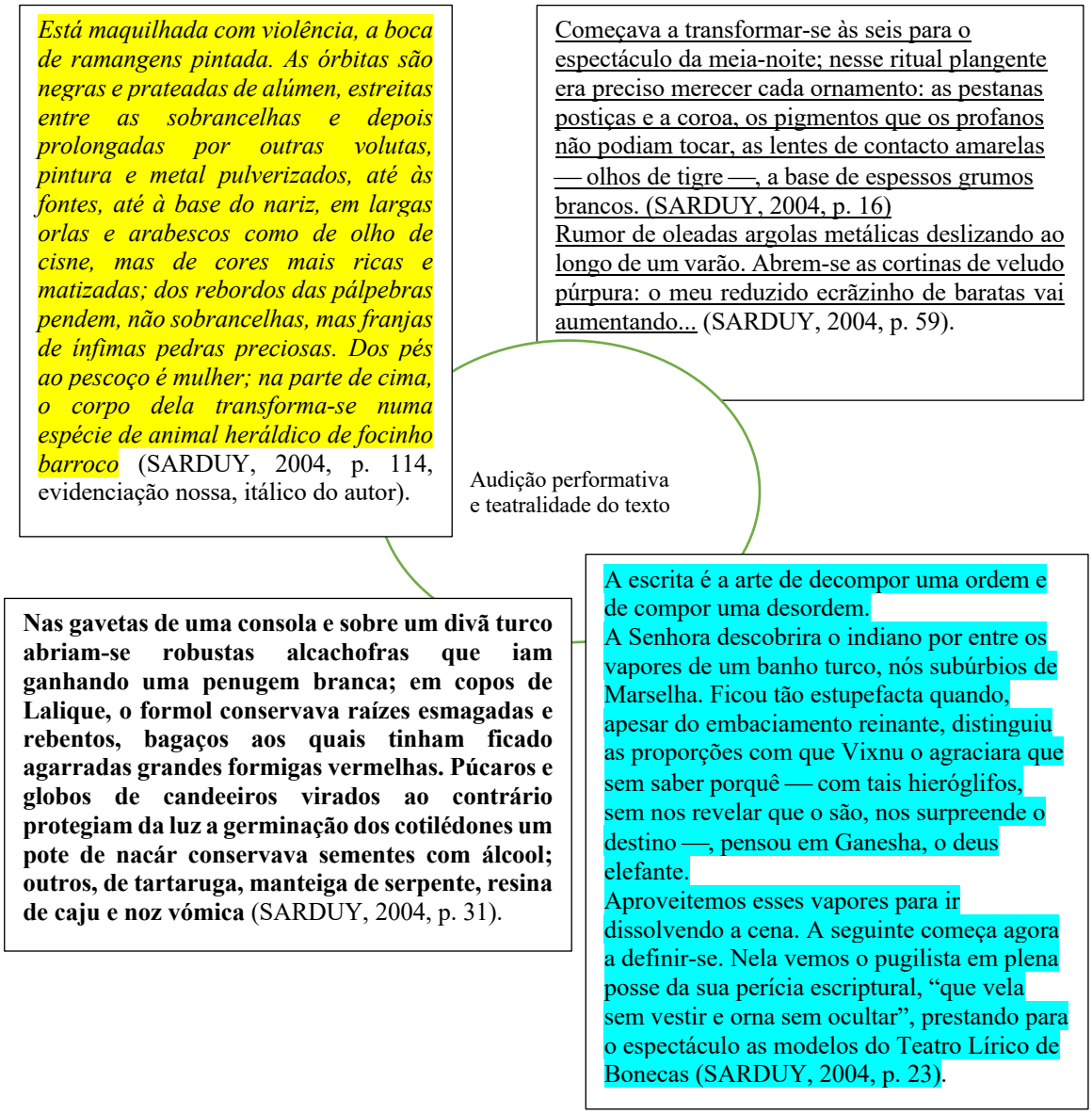
Nome: Antonio
Sobrenome: Dos Santos
Idade:35
Sexo: Masculino
Altura: 1.79

Nome: Cobra
Sobrenome:
Idade: *Não se pergunta a idade de uma senhora! Atrevides...*
Sexo:
Altura: quanto serve para não ser chamada de baixa.
Sinais particulares: PÉS GRANDES

Esse trecho mostra uma linguagem que se autossuspende através de suas próprias regras para suprir uma função de narração de uma forma nova: a linguagem faz e deixa entender ao leitor algumas possibilidades contornadas. Ao mesmo tempo, aparece outro dispositivo — também típico do barroco — a espetacularização, que no texto é detectável não só nas **descrições excessivas e magnificentes dignas de uma *mise en scène,*** mas também por outros dois fatores. A história, de fato, começa em um teatro e parte dela desenvolve-se como preparação para o momento do espetáculo. Vive-se na expectativa do momento da performance (especialmente na parte I do livro), as próprias personagens também estão sempre performando seu gênero, para adotarmos o ponto de vista de Judith Butler segundo a qual o gênero é sempre fruto de uma performance (2019 [1993]). Além disso, ao problematizar os processos de escrita, aberta e explicitamente ao longo do texto, o mesmo narrador, trazendo questões do próprio autor empírico, comporta-se como se fosse um diretor de teatro, acrescentando detalhes de criação

[10] A espiral é escrita com um aforisma de Mário Santa, do *Caderno H* (1973): "As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho".

de cena que colocam o leitor perante um palco. A escrita faz espetáculo de si mesma, explicita seus processos, expondo-os; à maneira da performance, há uma teatralidade e espetacularização em camadas que abarca o assunto da escrita e a escrita em si.



A situação de audição performativa, então dar-se-ia por um texto que recria, independentemente da presença física a situação de espera para um evento de teatralidade, algo da ordem do espetáculo vai acontecer (ZUMTHOR, 2007; FÉRAL, 2015). Cria-se o espaço do outro, o espaço para que alguma alteridade atue, enfatizando também um espaço acústico, amplificado por porções de textos que remetem a uma vocalidade encenada:

> (...) torna-se cada vez mais fina, pobre criatura,
> foge sem fugir
> uiva sem soar
> é já um puro arfar,
> uma ossamenta de marfim (SARDUY, 2004, p. 65).

A marca de teatralidade implica a reprodução de algo, o artifício e a dissimulação, um espaço de duplos sentidos e ambivalência realçada pelas mudanças dos corpos, o uso abundante da maquiagem e de costumes, hora para performar o gênero mulher, hora para assumir os papéis necessários para o espetáculo do *Teatro lírico das bonecas*.

Sean brechitianas [lembra a senhora] (SARDUY, 1999, p. 429).

Criam-se, portanto, situações sempre ambivalentes, típicas do Carnaval, e que remetem à quebra de códigos sociais, possibilitada pela festa máxima da dissimulação, durante a qual a lei ordinária é suspensa e outras novas são criadas; as coisas não são como elas parecem ou outros valores podem ser atribuídos, qualidades e **características que normalmente não lhe pertencem**:

> Regia [a senhora], entrelaçando carrapitos, reduzindo com massagens de gelo um ventre aqui, um joelho acolá, alisando manápulas, afinando com inalações de cedro os vozeirões rebeldes, disfarçando os pés irredutíveis com uma plataforma dupla e um salto piramidal, **distribuindo** brincos e **adjetivos** (COBRA, 2004, p. 18, grifos nossos).

A subversão da lei à maneira carnavalesca, não enfraquece a potência política dos desejos de Cobra, muito pelo contrário, ao aproximarmos essa leitura à quebra das normas propiciada pelo Carnaval, afirma-se o vigor de um discurso antinormativo que consegue, ao mesmo tempo, se servir das ironias, das ambivalências risonhas do carnaval.

> "A fantasia destruirá o poder e uma risada o enterrará!"
> - Mikhail Bakunin -

A linguagem, como instrumento e recurso, e a literatura, que dela se serve, enquanto veículos de saberes, que formam outros saberes, e enquanto produções já moldadas dentro dos critérios de enunciabilidade estabelecidos pelas epistemologias dominantes, tornam-se centrais na abertura de fraturas na ordem reinante. Desta maneira, caotizar a escrita, rescrevendo algumas regras dentro dos seus limites sintagmáticos e paradigmáticos, desatender as regras canônicas de um texto literário sem atribuir-lhe características que permitam adscrevê-lo a algum gênero são todas operações que trabalham na criação dessa fratura. A lógica aplicada no dialogismo das sátiras menipeias[11] e carnavalescas vai contra uma organização da lógica aristotélica [SE A É VERDE E B TAMBÉM É VERDE, SIGNIFICA QUE A E B SÃO IGUAIS], baseada na inferência. Sendo esta uma construção lógica dos enunciados e pensamentos partindo de premissas, as quais permitem formular cada afirmação segundo um princípio de ordem e veridicidade, são elas sempre fruto de indução [ESSA PLANTA É VERDE, ESSA OUTRA TAMBÉM É, WOW, MAS TEM UMA TERCEIRA QUE TAMBÉM É, É RAZOÁVEL ACHAR QUE TODAS AS PLANTAS SÃO VERDES] ou dedução [TODOS OS HOMENS SÃO MORTAIS, SÓCRATES É HOMEM, ISTO IMPLICA QUE SÓCRATES É MORTAL]. Elas trazem sempre uma verdade de ordem universal. A lógica dialógica da menipeia e carnavalesca, baseia-se no princípio de analogia, isto é, há semelhanças a serem desvendadas entre as coisas e relações a serem construídas que, todavia, não são evidentes e explícitas e que, também, podem ser ambíguas e plurivalentes [SE PUP DURANTE A CIRURGIA DE "ALTERAÇÃO" DE COBRA, SENTE A DOR DE COBRA E SE FOI EXPLUSO DO CORPO DE COBRA DURANTE UM DOS SEUS

[11] A expressão "sátira menipeias" associada aos traços carnavalescos refere-se particularmente ao uso feito pelo estudioso Mikhail Bakhtin (1895-1975), o qual, retomando o gênero satírico criado por Menipo de Gadara III século a.C., investiga como traços típicos dessas sátiras são reproduzidos em obras de arte modernas. Traços específicos são o caráter sério-cómico, ambientações grotescas, a paródia e o realismo popular.

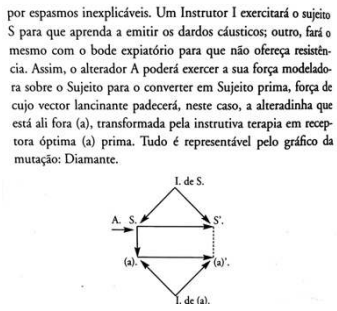
ARTIFÍCIOS PARA "MINGUAR" OS PÉS, SERÁ QUE NÃO É O ALTER EGO QUE COBRA PRECISA ELIMINAR PARA QUE SUA MUDANÇA SEJA EFETIVA DENTRO E FORA?].

Feitas essas premissas, entende-se por que Julia Kristeva afirma que os discursos carnavalescos e menipeanos transgridem a lógica formal aristotélica (KRISTEVA, 1980, p. 85) e ainda acrescenta "Identidade, substância causalidade e definição são transgredidos, de maneira que outros, tais que analogia, relação, oposição, e, portanto, o dialogismo e a ambivalência menipeana possam ser adotadas"[12] (KRISTEVA, 1985, p. 86, tradução nossa).

Ao reanalisar vários tópicos tipicamente bakhtinianos, Kristeva lembra que o discurso carnavalesco irrompe através da linguagem normalmente censurada pela gramática e pela semântica, configurando-se ao mesmo tempo como uma forma de protesto político e social, assim segue: "Não há equivalência, mas sim, identidade em desafiar os códigos oficiais linguísticos e os códigos oficiais de lei." (KRISTEVA, 1985, p. 65, tradução nossa).[13] Esse raciocínio parece mais que pontual ao abraçarmos a ideia de Michel Foucault, segundo a qual tanto os códigos linguísticos quanto as leis são frutos dos mesmos cortes epistemológicos, das mesmas unidades discursivas. As operações de linguagem e a criação de uma performance da mesma, junto com o tema do livro — as peripécias de uma mulher trans nas mudanças internas e externas desejadas, no embate com a sociedade, e a necessidade de performar como mulher de pés pequenos no teatro e na vida — potencializam a carga política do texto, sem assumir posições didatizantes, mas simplesmente pela forma sensível adotada. O leitor precisa ler esse texto sem aplicar-lhe os elementos hermenêuticos-interpretativos clássicos e abrindo mão da linearidade transparente da linguagem. A leitura torna-se dinâmica, por vezes cansativa, mas sempre engajada na produção de sentido, visto que o leitor é chamado a processar, de forma diferente do usual, o objeto que esta á sua frente. Há, enfim uma interseção, do discurso da linguagem e sua desconstrução, com o discurso sobre o gênero — poder-se-ia brincar à maneira menipeana sobre o gênero textual e gênero como identidade —, o texto no seu desatendimento dos gêneros literários canonizados, preconiza, de alguma maneira, o não conformismo aos gêneros (como identidades) socialmente construídos, leitmotiv do texto. A linguagem performa o que ela quer ser, independentemente das prescrições normativas e literárias, da mesma maneira em que Cobra e as colegas performam o gênero em que se reconhecem, independentemente das normas sociais impostas e da associação do sexo biológico (supostamente pré-discursivo)[14] com o gênero.

Inúteis são a destreza da dissecção,
as luvas formolizadas,
a tosse dos médicos legistas,
os algodões na boca.
Inúteis os apertados alfinetes da mortalha.
Sempre ficam a olhar para os pés,
cartesianos,
os mortos. (SARDUY, 2004, p. 157)

Cobra e as colegas performam o gênero em que se reconhecem, independentemente das normas sociais impostas.


por espasmos inexplicáveis. Um Instrutor I exercitará o sujeito S para que aprenda a emitir os dardos cáusticos; outro, fará o mesmo com o bode expiatório para que não ofereça resistência. Assim, o alterador A poderá exercer a sua força modeladora sobre o Sujeito para o converter em Sujeito prima, força de cujo vector lancinante padecerá, neste caso, a alteradinha que está ali fora (a), transformada pela instrutiva terapia em receptora óptima (a) prima. Tudo é representável pelo gráfico da mutação: Diamante.

A linguagem performa o que ela quer ser, independentemente das prescrições normativas e literárias. Fotografia da página 79 de *Cobra* (2004).

[12] "Identity, substance, causality, and definition are transgressed so that others may be adopted: analogy, relations, opposition, and therefore dialogism and Menippean ambivalence" (KRISTEVA, 1985, p. 86).

[13] "There is no equivalence, but rather, identity between challenging official linguistic codes and challenging official law" (KRISTEVA, 1985, p. 65).

[14] Usa-se o advérbio supostamente, porque no âmbito da discussão sobre gênero, Judith Butler questiona a ideia de um sexo biológico pré-discursivo, formula a hipótese, sustentada por vários argumentos, de que o sexo biológico também é fruto de uma construção discursiva.

Referências:

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [1890].

BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. São Paulo: Martin Claret, 2004 [1948].

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* 5ª edição revista. Tradução de Paulo Bezerra. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2018, [1929].

BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. Os limites discursivos do 'sexo'. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: Crocodilo edições, 2019 [1993].

KRISTEVA, Julia. *Desire in Language***.** A semiotic Approach to Literature and Ar. Edited by Leon. Roudiez, Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudize. New York: Columbia University Press, 1980 [1969].

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. SOPRO 20 desterro, janeiro de 2010. Panfleto político-cultural. Publicado na Ciberletras–Revista de crítica literária y de cultura, n. 17, 2007.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites. Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª edição. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 [1969].

FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira. Sobre literatura.* Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, [2013].

LOBATO, Monteiro. *A propósito da exposição de Anita Malfatti*. Estado de São Paulo, 1917. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html> Acesso em: 7 de jun. 2022.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [2001].

SARDUY, Severo. *Obra completa*. Orgs. Gustavo Ferrero-François Wahl. Madrid: Scipione Cultural, 1999.

SARDUY, Severo. *Cobra***.** Tradução de Margarida Amado e Pedro Santa María de Abreu. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004 [1972].

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção leitura***.** 2ª edição. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.