

“devenir femme”: da performatividade ao fingimento da fotografia

Leonel Isac Maduro Velloso

Universidade Federal do Rio de Janeiro/CNPq

Resumo: Neste ensaio, procuro analisar como as figuras das travestis/drags/bichas, personagens marginais e recorrentes na obra de Al Berto, sobretudo nos primeiros livros, para além de uma simples crítica do choque baudelaireano, ensinam, com a sua performatização de gênero, uma performatização da escrita; e lançam luz, como “cena fulgor” (Llansol 1998: 130), sobre a imagem da capa do livro *O Medo*.

Palavras-chave: Al Berto, travesti, performatividade

Abstract: In this essay, I try to analyze how the characters of transvestites/ drags/ queers, marginal and recurrent characters in the works of Al Berto, especially in the first books, and a simple critic of the Baudelairean shock teach, with their gender performance, a performing of Al Berto's writing and throw light, as "scene of fulgor" (Llansol 1998: 130), on the cover image of the book *O Medo*.

Keywords: Al Berto, transvestite, performativity

*And I said who
Who do you think you are?
Who do you think you are?
I'm telling the truth now
We're all born naked
And the rest is drag*

RuPaul

Na tentativa de analisar as obras de Al Berto, avaliando a sua relevância estética, Golgona Anghel afirma que as duas primeiras obras do poeta – *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* e *Meu Fruto de Morder Todas as Horas* – mostram, ao mesmo tempo, a construção de uma identidade literária interessante, com potência inventiva sem igual, mas conectada

a uma espécie de ingenuidade operativa que obriga o autor a somar demasiadas “dívidas” com fontes velhas e novas. A sua maior limitação, no meu entender, consiste em não ter percebido que a sociedade ocidental é um terrível avestruz pronto a engolir todo e qualquer “exibicionismo” que será instrumentalizado desde que seja rendível, tal como o “travesti” no mundo do espectáculo; se, pelo contrário, se mostra incapaz de dar lucro apenas servirá, antes de ser rapidamente esquecido, para provocar um arrepio “diferente” em qualquer salão burguês. (Anghel 2008: 52)

É evidente que nada fica incólume ao capitalismo, essa *mão invisível* que transforma tudo o que toca em mercadoria, mesmo que seja um produto, como as travestis e as bichas, que causa um choque inicial no universo do pequeno-burguês. Um dos exemplos clássicos dessa transformação promovida pelo capitalismo, na literatura, é o poema “A Musa Venal”, de Charles Baudelaire. No poema, a musa da modernidade, segundo o eu lírico, é assinalada pela relação com o capital – que força o poeta a se vender para ter a possibilidade de a musa o inspirar com temas elevados: “Sem um níquel na bolsa e seco paladar, / colherás o ouro dos cerúleos firmamentos?” (Baudelaire 1985: 127); pois a musa também tem “que ganhar o pão de cada dia”.

Ainda ao redor da afirmação de Anghel e na tentativa de dar uma resposta para a sua afirmação, recorremos a Diana Klinger (2008), que percebe que o retorno da subjetividade – tema de sua pesquisa de doutorado – e o “exibicionismo” por parte de alguns escritores são um “sintoma” do contemporâneo, na medida em que tais questões encontram apoio numa sociedade que tem como mito o culto do sujeito e da celebridade. Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na “visibilidade do privado” e na “espetacularização da intimidade”, produzindo, assim, uma “cultura midiática” “que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico” (Klinger 2008: 13-14). Um dos exemplos clássicos desse fenômeno são os *reality shows*.

Todavia, segundo Klinger, o que é interessante dessa relação com o contemporâneo, promovida pela literatura, é que ela “não é apenas um reflexo da cultura midiática, mas se situa também no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito que se produziu ao longo do século XX” (*idem*: 14). Para a investigadora argentina, a literatura do presente – as obras que demandam a configuração do íntimo, a autobiografia e os relatos pessoais – respondem, ao “mesmo tempo e paradoxalmente, ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito” (*idem*: 18). Logo, mesmo concordando com a leitura de Anghel, tomamos a hipótese de Klinger como mais pertinente e mais próxima da estética de Al Berto, para uma análise da figura das travestis/bichas/*drag queens*¹ e do “exibicionismo”. Estas, contudo, não são instâncias estanques; e o interesse deste ensaio é apresentar como elas se complementam.

Em nossa tese de doutorado,² percebemos que na obra de Al Berto há um projeto escritural que visa “profanar” as noções de íntimo, de autorretrato, de autobiografia e de escritas de si. De acordo com o poeta, “Fascina-me a ideia de que jamais serei capaz de escrever uma autobiografia – espécie de desejo adiado, para além do desinteresse que tenho pela minha vida passada fora do âmbito do trabalho poético” (Al Berto 2012: 331-332). Neste sentido, entendemos que existe sim uma subjetividade na obra deste poeta, pois, segundo Fernando Pinto do Amaral (1991), há em Al Berto, pelo menos em uma leitura inicial, “um dos mais assumidos confessionalismos” (Amaral 1991: 119) da atual lírica portuguesa. Todavia, essa subjetividade não cessa de se mascarar na linguagem e pela linguagem, sem que com isso implique um sujeito centralizador e anterior à obra. Por este

caminho, a figura da “travesti”, com o seu potencial “profanador” (Agamben 2007), é uma espécie de “cena fulgor” que aparece principalmente nos primeiros livros, e que é importante para o entendimento dessa poética cujo eixo gira ao redor da subjetividade.

Enquanto “cena fulgor”, a travesti é um operador de análise textual que promove novas possibilidades de entradas e leituras em uma obra. A “cena fulgor” foi criada e utilizada pela escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. Para ela:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me senti a tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei “nós construtivos” do texto a que chamo de figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei de cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim uma unidade, mesmo que aparentemente não lógica. Porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um pensamento intensamente afectivo, um diálogo. (Llansol 1998: 130)

Por isso, a travesti é uma “figura” que cria conexões no texto al-bertiano, produzindo um entendimento sobre ele. Segundo Al Berto,

o travesti é cio e murmúrio escrito / suco translúcido da noite / destruindo seus próprios passos em crepusculares órbitas deglicínia / sua tristeza lembro-me era enfeitada com plumas negras / pálpebras de sol murcho / grão da fotografia tamanho de um caroço / duma tangerina / depois nítido surgia o rosto imenso / agressivo / grão-semente-escrita-caroço-corpo dormente na água esvoaçante / grão corpogrão consumado no cio das palavras / seco sabor a chá de sumptuosa floração de ardósia / cinza fluorescente / [...] coração onde o corpo segrega a agonia da escrita / ele ou ela ou ainda os dois sem sexo / cada gesto do travesti transmite-nos o *play-back* do silencioso ofício / mutantes executando a representação da morte atravessam o incerto teatro da vida. (2017: 63)

De acordo com o fragmento acima, a travesti³ é este ser “mutante” que encena o feminino, servindo como “cena fulgor” para o entendimento do que chamarei aqui de

performatividade da subjetividade nessa escrita. Quer dizer: a escrita buscaria encenar, à maneira das travestis,⁴ a voz e as experiências do poeta: o que há é um “*play-back*” – a simulação de uma voz que não é própria, mas que transmite o “silencioso ofício”. Este não passa de um jogo de imitação que visa teatralizar uma identidade. Por isso mesmo, na escrita de Al Berto, os corpos civis e textuais estão à “*deriva*”, ou seja, estão como a própria identidade da travesti que busca: “devenir femme um instante e morrer” (Al Berto 2017: 41).

Destarte, tal ser mutante pode ser sinônimo de escrita, já que é o “murmúrio escrito”; o “corpogão consumado no cio das palavras”; “coração onde o corpo segrega a agonia da escrita”. E, como a escrita pode ser entendida como uma travesti, também pode ser caracterizada pela melancolia, uma vez que o objeto de desejo está ausente: o feminino biológico – “ele ou ela ou ainda os dois sem sexo” – e a voz/ experiência – enquanto texto. Daí as imagens melancólicas: “sua tristeza lembro-me era enfeitada com plumas negras” e “cinza fluorescente”. As “plumas negras” e o “fluorescente” falam dessa relação de “performatividade” que a “escrita-travesti”⁵ coloca em cena. Em *À Procura do Vento num Jardim d’Agosto*, lemos:

ontem à noite vesti-me de mulher pela primeira vez. comi coisas delicadas. doçarias que melhor convinham à minha nova identidade. assemelhava-me a uma asa de pássaro quebrando de solidão. vivia em Barcelona nessa altura. prendi os cabelos com fitas vermelhas. caçava marinheiros. fumava ganzas com gestos incertos. tentava ser feliz. os dedos afogados na sensualidade da esfuziante lingerie. experimentei minha voz arranhada de velha marlène. cambaleei. as avenidas encheram de piases agudos. piases que só eu por trás da cara pintada conseguia ouvir. depois arranquei a peruca loura torci os saltos dos sapatos. rasguei o vestido negro confeccionado com restos duma cortina ao som dum bolero. joguei-o às sujas águas do porto. amanhecia. (*idem*: 40)

No fragmento acima, o sujeito fala da sua primeira experiência ao se vestir de mulher e do trabalho de encenação de identidade que isso demanda. Talvez seja até mesmo possível tomar tal fragmento como uma espécie de “arte poética”. Primeiro, porque ele se veste à noite, momento principal em que a escrita al-bertiana emerge; segundo, apresenta a encenação de uma outra identidade. E terceiro, promove um trabalho de intertextualidade com outros sistemas semióticos, bem ao gosto do poeta. O “rasguei o vestido negro

confeccionado com restos duma cortina” faz referência ao cinema, mais especificamente ao filme *E o Vento Levou*, no qual a personagem de Vivien Leigh, Scarlett O'Hara, trama um vestido novo a partir do tecido de uma cortina, para negar a identidade de sulista decadente e, assim, arranjar um bom partido. Por fim, esse trabalho performativo, assim como a escrita, visa uma outra possibilidade de existência. É importante comentar, pelo menos a título de curiosidade, que o travestimento faz parte do imaginário da Literatura Portuguesa. Ana Luísa Amaral (2017) defende que o modernismo de Orpheu, por meio da “sensibilidade feminina” de Mário de Sá-Carneiro ou do sujeito poético Violante de Cysneiros, de Armando Côrtes-Rodrigues, flertou com essa temática. Além disso, não podemos esquecer que, por mais que trouxessem um sujeito feminino no enunciado, quem escrevia as “cantigas de amigo” eram homens travestidos pela e na linguagem, a qual permitia-lhes performar um outro gênero. Al Berto, enquanto herdeiro dessa tradição, a nosso ver, não apenas joga com essa identidade outra, mas coloca em cena o seu funcionamento. Ele não quer “ser mulher”, como deseja Mário de Sá-Carneiro no poema “Feminina” (2010: 137), mas encenar o feminino como uma travesti, logo, expor o logro que a linguagem é capaz de produzir através da sua força parodística.

Para um melhor entendimento do conceito de performatividade e do seu funcionamento na literatura de Al Berto, proponho um breve apanhado histórico. De acordo com Jonathan Culler (2006), a “performatividade” tem origem no “performativo”, ou melhor, no conceito linguístico de “enunciação performativa” de J. L. Austin. Tal conceito é utilizado também na crítica literária, nos estudos gays e lésbicos e na teoria *queer*. Para Austin, conforme Culler, a linguagem não serve simplesmente para descrever um estado de coisas ou afirmar de forma verdadeira ou falsa sobre um determinado assunto. Assim, ele diferencia a linguagem utilizada pelos locutores por meio do que nomeou de “enunciação constativa” e de “enunciação performativa”. A primeira propõe uma afirmação que descreve um estado de coisas como se fossem verdadeiras e falsas. A segunda é

une catégorie d'énonciations qui ne sont ni vraies ni fausses et qui accomplissent de fait l'action à laquelle elles font référence: les performatifs. Lorsqu'on dit “je promets de vous payer”, on ne décrit pas un état du monde, on accomplit l'acte de promettre; l'énonciation est en soi l'acte. (Culler 2006: 83)

[uma categoria de enunciados que não são nem verdadeiros nem falsos e que, de fato, executam a ação à qual se referem: os performativos. Quando se diz “prometo te pagar”, não se descreve um estado de mundo, se realiza o ato de prometer; a enunciação é em si o ato. (Tradução nossa)]

À guisa de exemplo sobre a enunciação performativa, usa-se o sintagma “eu aceito” de uma cerimônia de casamento. Para Austin, conforme Culler, quando se diz “aceito” após a pergunta de um padre – “Você aceita esse homem como seu legítimo esposo?” –, não se descreve nada, mas “je fais quelque chose: ‘je ne fais pas le reportage d’un mariage: je me marie’” (*idem*: 84). É bom assinalar que a “enunciação performativa” não se reduz a verbos que comportem essa categoria, como no caso acima. Qualquer enunciado pode constituir um performativo. Logo, para Austin, existem também os “performativos implícitos”. Por exemplo:

en anglais la phrase “le chat est sur le paillason” constitue, pour une raison qui m’échappe, l’exemple type de la phrase déclarative simple, l’énonciation constative de base. Mais “le chat est sur le paillason” pourrait aussi bien être considéré comme la version elliptique de “j’affirme par la présente que le chat est sur le paillason”, énonciation performative qui accomplit l’acte d’affirmer auquel elle fait référence. (*Idem*: 85)

[em inglês, a frase “o gato está no capacho” constitui, por uma razão que me escapa, o exemplo típico da frase declarativa simples, o enunciado constitutivo básico. Mas “o gato está no capacho” também poderia ser considerado como a versão elíptica de “Eu afirmo que o gato está no capacho”, um enunciado performativo que realiza o ato de afirmar aquilo a que se refere. (Tradução nossa)]

Com isso, conclui-se que “nous devons considérer l’assertion, et par la même occasion, les descriptions et les paroles rapportées, comme des actes de discours, pas moins que les autres actes de discours décrits comme performatifs” (*ibidem*). [“Devemos considerar a afirmação e, ao mesmo tempo, as descrições e as palavras relatadas, como atos de linguagem, não menos do que outros atos de fala descritos como performativos”. (Tradução nossa)]. Devido a essa dificuldade em separar os “constatativos” e os “performativos”, o linguista desenvolve uma outra distinção: a) ato locutório: que consiste em enunciar uma frase de acordo com as regras gramaticais da língua, transmitindo um

conteúdo proposicional, isto é, uma enunciação de palavras ou frases que veiculam uma determinada mensagem; b) ato ilocutório: que consiste na ação que o locutor realiza quando profere um enunciado, dito de outra forma, é o ato locutório produzido num determinado contexto comunicativo, com determinadas intenções e sob certas condições; c) ato perlocutório: que é a consequência, o resultado ou o efeito provocado no interlocutor por um determinado ato ilocutório (exemplos: surpreender, intimidar, convencer, seduzir, assustar etc.). Ainda: ao pronunciar a frase “eu aceito”, produz-se um “ato locutório”; ao pronunciar essa construção em um casamento, ocorre um “ato ilocutório”; e, finalmente, dizendo “eu aceito”, executa-se o “ato perlocucionário”, a saber, de tranquilizar a pessoa com quem estou falando.

Ainsi, au lieu de deux types d'énonciations, l'une constative et l'autre performative, nous avons au bout du compte trois dimensions ou aspects pour chaque acte de discours, dont le locutoire et l'illocutoire qui sont particulièrement importants pour la théorie du langage. (Culler 2006: 86)

[Assim, em vez de dois tipos de enunciados, um constativo e outro performativo, em última análise, temos três dimensões ou aspectos para cada ato de fala, incluindo o locutório e o ilocutório, que são particularmente importantes para a teoria da linguagem. (Tradução nossa)]

Por esta via, Austin subverte o paradigma da linguagem como simples “ato constativo”. Ele seria só um dos aspectos da linguagem. Já para a crítica literária,

L'essentiel réside dans le fait que, contre tous les modèles traditionnels qui voient surtout dans le langage la capacité de faire des affirmations sur un état de choses, Austin a proposé un aperçu du fonctionnement actif et créatif du langage. (*ibidem*)

[O essencial reside no fato de que, contra todos os modelos tradicionais que veem a linguagem como a capacidade de fazer declarações sobre um estado de coisas, Austin ofereceu saídas para o funcionamento ativo e criativo da linguagem. (Tradução nossa)]

Isto posto, apostando no funcionamento criativo da linguagem proporcionado pelo performativo, deve-se entender que a enunciação literária é performativa por natureza, uma vez que ela não se restringe a uma simples descrição de um estado de coisas preexistente; e

nem a um jogo de verdadeiro ou falso. A enunciação literária também cria um estado de coisas: através das personagens – com seus conceitos e ideias – e das aventuras. Logo,

En bref, le performatif a pour premier effet de mettre sur le devant de la scène un usage du langage autrefois considéré comme marginal — un usage actif du langage, créateur de mondes, qui ressemble au langage littéraire — et de nous aider à penser la littérature comme un acte. (*ibidem*)

[Em resumo, o performativo tem como primeiro efeito trazer para a frente do palco um uso da linguagem antes considerado marginal – um uso ativo da linguagem, criador de mundos, que se assemelha à linguagem literária – e nos ajuda a pensar na literatura como um ato. (Tradução nossa)]

Pensar a literatura como performativa é apontar a sua força de resistência: ela não é mais uma construção de pseudoafirmações sem importância, ao contrário — o seu lugar é entre os “atos de linguagem” que transformam o mundo, fazendo com que as coisas que eles nomeiam venham a existir. Vale comentar também que o “ato performativo” rompe a linha que liga o significado à intenção do falante, uma vez que aquilo que se diz não é propriamente determinado pela intenção, mas pelas convenções. Por isso, quando se diz “eu aceito”, sob certas condições, mesmo que se esteja mentindo, realiza-se o ato. Na literatura teríamos o mesmo: o texto literário, por ser performativo, sobrevive sem a intenção do autor. Embora Austin diga que os “atos performativos” só funcionam em relações de seriedade – excluindo, assim, um poema ou uma narrativa –, os teóricos da literatura que se debruçam sobre tais questões acreditam que esta afirmação deve ser revista. Pois é a literatura a única força capaz de dar forma para o conceito de “atos performativos”: o performativo aponta para a autorreflexibilidade da própria linguagem.

De acordo com Culler, a teoria de Austin ganhou uma virada com os estudos de Jacques Derrida. O conceito de “iterabilidade”, que, segundo o filósofo argelino, é uma lei da linguagem, seja ela séria ou não, diz respeito a um sinal ou a um signo ser citado e repetido em todas as circunstâncias. Quer dizer, poderia uma declaração performativa ter sucesso se a sua formulação não repetiu uma declaração codificada anteriormente como uma citação? Ao invés de um sujeito se preocupar com uma declaração séria ou não, para Derrida, citado por Culler, o importante é analisar se essa declaração é simplesmente singular e original ou

se é simplesmente uma citação, que é a dimensão mais radical e mais geral que possibilita a “enunciação performativa”.

Atualmente, análises sobre performatividade vêm ganhando força nos estudos gays/lésbicos e *queer*. Para Culler, o grande nome desse fenômeno é Judith Butler e o seu livro *Problemas de Gênero*. Para a filósofa, as categorias fundamentais de identidade são produções culturais.

Butler ne nie pas qu’il y a des différences biologiques entre les sexes (même si elle montre que les récits de la différence biologique sont des projections culturelles des différences de sexe et de genre); mais on peut comprendre le genre comme l’interprétation culturelle d’une différence biologique. Butler propose de considérer le genre comme un performatif, au sens où il ne désigne pas ce que chacun est, mais ce que chacun fait. [...] Vous devenez un homme ou une femme par des actes répétés, qui, comme les performatifs d’Austin, dépendent de conventions sociales, ou de la façon habituelle dont on fait une chose dans chaque culture. De même qu’il y a des façons régulières, socialement établies, de faire une promesse, de parier, de donner des ordres, de se marier, de même, il y a des façons socialement établies d’être un homme ou d’être une femme. (*Idem*: 93)

[Butler não nega que existam diferenças biológicas entre os sexos (embora mostre que narrativas de diferenças biológicas são projeções culturais de diferenças de sexo e gênero); mas podemos entender o gênero como a interpretação cultural de uma diferença biológica. Butler propõe o gênero como performativo, no sentido de que ele não designa o que cada um é, mas o que cada um faz. [...] Você se torna um homem ou uma mulher por atos repetidos, que, como os performativos de Austin, dependem de convenções sociais ou da maneira usual como fazemos uma determinada coisa em todas as culturas. Assim como há formas regulares e socialmente estabelecidas de fazer uma promessa, de apostar, de dar ordens, de se casar, existem modos socialmente estabelecidos de ser homem ou de ser uma mulher. (Tradução nossa)]

Logo, o gênero nada mais é que um papel que o sujeito representa, através de seus atos, no “incerto teatro da vida”. Por isso, não há um padrão para ele, o que requer sempre um processo de citação ou “iterabilidade” de gênero – aproximando assim a performatividade de gênero com o enunciado performativo de Derrida.

Partindo para outra passagem de Al Berto e tendo em mente o que foi exposto aqui sobre “performatividade”, citamos:

Longe dali elas pisam os asfaltos de crepúsculo. a passo de procissão indiferentes ao calor elas carregam enfeites dementes e ridículos. flores sintéticas aves empalhadas complicados nomes de stars. são uma quantidade de falsos sinais da beleza latejando no labiríntico entardecer dos portos. as bichas. meu deus! as bichas.

Aldina Cardinale passeia-se com um cãozinho de peluche pela trela e ri. Hayworth corre espavorida sem rumo apalpando quem passa. Melina Mercúrio o ex-marinheiro esbugalha os olhos na braguilha dos putos. Elas são os trapos da cidade. as *Iniciadas*. o tédio. fazemos lèche-pine lèche-vitrine tudo depende da hora. nós as *Carolinas*. tanguear as ancas deixou de ser um ritual. é um disfarce para *devenir femme* um instante e morrer.

por pouco dinheiro os putos vestem-se com blusões de falso couro e botas altas. balançam-se de maneira inquietante à nossa volta. um deles arrasa: *Olha-me esta maricona!* e Suzy Turner responde sabendo que um arraso é quase sempre uma promessa de cama: *Maricona, não. Só cona, querido!* (Al Berto 2017: 41)

Al Berto, nesse fragmento, performatiza literariamente um mundo onde seres “mutantes” circulam, e que poderiam ser lidos, conforme apontado, como “cena fulgor” dessa escrita. Tais seres são construídos a partir de citações pertencentes a um imaginário *femme fatale* construído pelo cinema, afinal, eles, como diz o próprio poema, possuem “nomes de stars” e buscam se aproximar do que, culturalmente e idealmente, é o padrão machista do feminino: “Aldina Cardinale” é Cláudia Cardinale; O jogo de palavras, “ri. Hayworth [...]” faz referência a Rita Hayworth; e Suzy Turner convoca Lana Turner. Sobre esse padrão ideal e cultural, Andy Warhol diz:

Entre outras coisas, as *drags queens* são testemunhos vivos do jeito como as mulheres queriam ser, o jeito como algumas pessoas ainda querem que elas sejam, e o jeito como algumas mulheres ainda gostariam realmente de ser. As *drags* são arquivos vivos da feminilidade cinematográfica ideal. Elas prestam serviço documental, geralmente dedicando suas vidas a manter viva a alternativa cintilante e disponível à inspeção (não muito de perto). (2008: 69)

Por esta via, as travestis convocam uma estética *camp*⁶ e o elogio do *fake*. A citação de Al Berto ensina também que, através de atos de linguagem, pode-se performatizar outras identidades. Quando são chamadas de “mariconas”, as travestis se rebelam contra o poder performador apoiado em uma identidade assente como natural e pautada no modelo binário homem/mulher, que não permite a existência de corpos transumantes. Contra isso, a

travesti Suzy Turner subverte a linguagem performativa e cria outra identidade, também performatizada, fazendo referência à vulva, logo, a um órgão feminino biológico que não existe em seu corpo: “Maricona, não. Só cona, querido!”. Mas, como se trata de um jogo de profanação, não importa saber se existe algo de verdadeiro ou não nesse jogo performativo. O que importa é o poder profanador da linguagem. Tais personagens, deste modo, dizem muito dessa escrita que constrói máscaras para a apresentação de subjetividades. Al Berto está sempre prolongando a sua identidade em outras figuras na busca da própria imagem. E é pela literatura que o poeta se aproxima também dos primeiros trabalhos experimentais de Andy Warhol. Este, na década de 70, produziu várias impressões em polaroide, de maneira experimental e íntima, em parceria com o fotógrafo Christopher Makos, onde aparece “montado” de *drag queen*, fazendo referência às fotografias feitas por Man Ray de Marcel Duchamp disfarçado de seu *alter ego* feminino, Rose Sélavy.



Rose Selavy (Marcel Duchamp), 1920 [fotografia tirada por Man Ray]; e Self-portrait in Drag, 1981-1982, de Andy Warhol.

Warhol tinha um interesse antigo pelas *drag queens* e, mais amplamente, pelo artifício, no jogo de interpretação e na construção da identidade, ou seja, na sua performatividade. Em seus numerosos autorretratos, ele estava menos interessado em se revelar do que em apresentar uma máscara, assim como cultivava cuidadosamente uma celebridade superficial e sem profundidade na vida. No entanto, na imagem acima, suas características masculinas são mal disfarçadas por trás da peruca e da maquiagem, resultando em um testemunho escandaloso que coloca em questão a própria ideia de uma

identidade estanque. Tal encontro, em Al Berto, não se restringirá somente à literatura, mas também às suas fotografias pessoais e àquelas que vêm na frente dos seus livros.



Al Berto na Rua Aurora, década de 70.

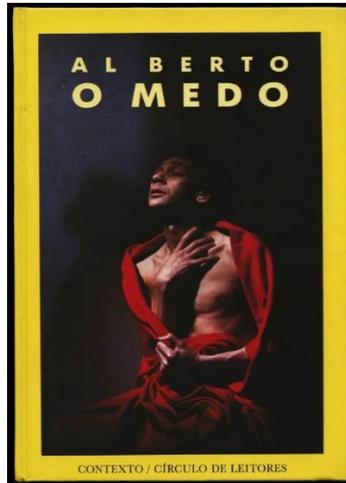


Al Berto em *Dans la Maison*, *Jornal Público*, 04/06/2018.

Na fotografia há o poeta performando uma figura feminina, como uma travesti, assim como a sua obra performa uma identidade que, por sua vez, também é a citação de outras identidades. Não por acaso, entendo os “autorretratos” – na medida em que essas fotos são produções conjuntas do poeta com fotógrafos –, presentes nas capas de seus livros, como uma espécie de continuação dessa *escrita-travesti*. Pois, conforme observa François Soulages, a fotografia jamais capta o real: “Toda fotografia é teatralizante” (2010: 76). Segundo Soulages, muitos acham que a fotografia, na figura do fotógrafo, do fotografado ou daquele que olha a fotografia, é uma como prova do real; mas o referente nela não está onde se pensa. Por isso, ela deve ser vista como um “índice de um jogo”. Um jogo teatral. Resumidamente, todo sujeito posa, nos dois sentidos da palavra: “[...] pose fotográfica e afetação mundana, cultural e social” (*ibidem*). Não temos nunca diante dos nossos olhos um sujeito, mas a sua personagem, ou seja, um ar, um jogo e uma imagem que este dá de si mesmo aos outros e talvez a si próprio. Como já havia afirmado René Magritte sobre a traição da representação, “Ceci n'est pas une pipe”. Por isso, para Soulages, a fotografia expõe, assim, o seu caráter autorreflexivo: mostra o fotografado, e não o referente; aproxima-se do gesto teatral:

A fotografia deve ser comparada com o teatro e ser pensada como trabalho por um jogo: o jogo dos homens e das coisas. Por ser habitada por esse jogo do mundo, por sermos representados diante dela, por sermos enganados por ela é que a fotografia pode entrar no mundo das artes. A fotografia está do lado do artificial e não do real. (*idem*: 77)

Devido ao caráter teatralizante, ela se aproxima da “performatividade”. No caso, o autorretrato al-bertiano que mais se aproxima desses conceitos é o que aparece na capa de *O Medo*:



Al Berto encenado por Paulo Nozolino na capa do livro *O Medo*, 1991.

O *Retrato de Al Berto Encenado por Paulo Nozolino em Homenagem a Caravaggio* articula de forma explícita a abordagem pensada aqui. Embora a imagem busque representar o poeta, ela está encenando/citando outras imagens de Caravaggio. Temos, na medida em que a fotografia é, de acordo com Soulages, uma encenação, uma encenação da encenação; colocando em questão, portanto, o referencial da imagem do poeta. Neste sentido, de acordo com Manuel de Freitas (2005),

Poderão as fotografias de um escritor, no âmbito de um estudo “meramente” literário, ser alvo de uma leitura? Seria demasiado fácil recorrermos à etimologia da palavra para legitimar uma resposta afirmativa, assente na certeza de que toda a escrita (grafia) pressupõe ou exige uma leitura. [...] Há os casos em que a utilização da imagem fotográfica do autor nos surge enquanto complemento expressivo (e, em certos casos, artísticos) da obra. Como se, no fundo, pudesse ou devesse existir uma continuidade “textual” entre palavra e imagem, capaz de exigir uma leitura conjunta e sem preconceitos (teóricos ou outros). (2005: 53-54)

Com isso, defendo que as imagens do poeta nas obras, para além de puro exibicionismo da sociedade do espetáculo, criam um *continuum* com a sua escrita. Pois ambas jogam, obscenamente, com uma outra cena impossível de ser captada pelos

dispositivos da escrita e da fotografia. A capa e os poemas ensinam, como *truques de ilusionismo* – parafraseando o título de um dos livros de Al Berto –, que o que está ali reproduzido não é o sujeito empírico Al Berto, mas uma existência travestida que se teatraliza em imagens e palavras que, por sua vez, não passam “de um resíduo da vida, que muito mal a resume ou reflecte” (Al Berto 2012: 76), mas cuja maior intenção é somente esta: “a revelação desta arte / onde a vida cinzelou o precário corpo / na luz afiada de um vestígio de tinta. (Al Berto 2017: 497); e o reconhecimento de que “não está ali” e que “quase nada sabe de si”:

envelhecemos separados, o eu das fotografias e o eu daquele que neste momento escreve. envelhecemos irremediavelmente, tenho pena, mas é tarde e estou cansado para as alegrias dum reencontro. não acredito na reconciliação, ainda menos no regresso ao sorriso que tenho nas fotografias. não estou aqui nunca estive nelas. quase nada sei de mim. (*idem*: 226)

Por isso, afirmamos anteriormente que tanto a escrita quanto a fotografia, em Al Berto, fazem parte de um mesmo projeto de escrita: buscam performatizar, com toda a sua dor e delícia, uma identidade teatral, onde o poeta, como uma travesti, expõe, tal qual a foto da década de 70 tirada na rua Aurora, um rosto-máscara borrado pelo “vestígio de tinta”.

NOTAS

¹ Na obra de Al Berto não há uma divisão clara entre essas categorias. Por isso, a partir dessa delimitação, para o melhor andamento do texto, restringir-nos-emos a travesti.

² A tese se intitula *“Corpos de Alberto e Al Berto”. A Escrita de uma “existência de papel”* e foi defendida em 28 de fevereiro de 2019, sob a orientação do Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira.

³ Utilizarei, aqui, por uma questão ideológica, o artigo “a”, feminino, para me referir à travesti.

⁴ “A ideia de ‘mulher’ é elaborada pelas travestis em termos de aparências específicas [...]. Para se sentirem mulheres, as travestis não precisam levar a vida de mulheres reais. Tudo o que as travestis precisam é adquirir os atributos adequados e as relações apropriadas” (Kulick 2008: 111).

⁵ Inspiramo-nos aqui no conceito de “travestimento” do escritor Severo Sarduy (s/d). Para o autor cubano, ao analisar a obra *El Lugar*, de José Donoso, o “travestimento” seria a melhor metáfora da literatura. Para ele, devido ao reconhecimento do espaço da linguagem como sem limites, de conversões, transformações e disfarces, percebe-se que “os planos de intersexualidade são análogos aos planos da intertextualidade que constituem o objeto literário” (Sarduy s/d: 50). Tanto em um como em outro o que há é um jogo parodístico. Já em Al Berto, como temos uma obra que gira ao redor da subjetividade, esta será entendida como travesti; pois o que dá forma a ela é uma linguagem de poder performativo e tudo o que isso implica, como mostraremos ao longo desse ensaio.

⁶ A estética *camp* é um modo ético e estético de uma vida articulada ao artificialismo, ao sentimentalismo exagerado e ao simulacro.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (2007), *Profanações*, São Paulo, Boitempo.

Al Berto (2017), *O Medo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2012), *Diários*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2009), *O Medo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2006), *Apresentação da Noite*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Amaral, Ana Luísa (2017), *Arder a Palavra*, Lisboa, Relógio D'água.

Amaral, Fernando Pinto do (1991), *O Mosaico Fluido*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Anghel, Golgona (2008), *A Metafísica do Medo*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento.

Baudelaire, Charles (1985), *As Flores do Mal*, edição bilingue, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Culler, Jonathan (2006), “Philosophie et Littérature. Les Fortunes du performative”, *Littérature*, nº 144, 8-100.

Freitas, Manuel de (2005), *Me, Myself and I*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Klinger, Diana (2008). “Escrita de Si como Performance”, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 12, 11-30.

Kulick, Don (2008), *Travesti*, trad. César Gordon, Rio de Janeiro, Fiocruz.

Llansol, Maria Gabriela (1998), *Um Falcão no Punho*, Lisboa, Relógio D'Água.

Morais, Pedro F. (2018), “Há um Al Berto Anterior à Mitologia da Solidão”, *Ípsilon*, <<https://www.publico.pt/2018/06/04/culturaipsilon/noticia/ha-um-al-berto-anterior-a-mitologia-da-solidao-1832126>> (último acesso em 04/02/2019).

Sá-Carneiro, Mário de (2010), *Versos e Prosa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Sarduy, Severo (s/d), *Escrito sobre um Corpo*, trad. Lígia Chiappini e Lúcia Teixeira Wisnik, São Paulo, Editora Perspectiva.

Soulages, François (2010), *Estética da Fotografia*, trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos, São Paulo, Editora Senac.

Velloso, Leonel (2019), *“corpos de alberto e al berto”*. *A Escrita de uma “existência de papel”*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado.

Warhol, Andy (2008), *A Filosofia de Andy Warhol*, trad. José Rubens Siqueira, Rio de Janeiro, Cobogó.

Leonel Velloso, especialista e mestre em Literatura Portuguesa pela UERJ e doutor em Letras Vernáculas pela UFRJ. Atuou, de 2012 a 2014, como professor substituto de Literatura Portuguesa da UFRJ, e foi professor dos cursos de pós-graduação (*lato sensu*) da Universidade Estácio de Sá, das seguintes áreas: Literaturas de Língua Portuguesa e Língua Portuguesa e Linguística. Tem experiência como professor de Literatura Portuguesa e Africanas de Expressão Portuguesa no ensino superior e na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Literaturas Portuguesa e Africanas, Poesias Portuguesa e Africanas. Desde o segundo semestre de 2018, ministra, como professor convidado, aulas no curso de Pós-graduação em Literatura Infantojuvenil da UFF.