



A escritura como é pura

Horácio Costa

A partir de *Gestos* (1963), seu livro de estréia, a produção de Severo Sarduy veio se afirmando como uma das mais originais da literatura latino-americana contemporânea. Diversa, devido às áreas expressivas nas quais se espraia (romance, poesia, ensaio), nela se transporenta uma unidade supra-temática e trans-genérica, a tal ponto que podemos afirmar que não apenas existe um projeto literário sarduyano fincado em bases sólidas, como também que este projeto erige-se num dos mais importantes da literatura continental dos pós-*boom* dos anos 60. A partir de uma visão pessoal do fato literário (que inclui uma ética, uma economia e uma poética do mesmo), a escritura de Severo Sarduy filtra, transgride e inventa sobre esta tradição imediata, obtendo um resultado – desconstrutivo, como assinalou Roberto González-Echevarría¹ – que avança uma alternativa às formas narrativas no mais das vezes ilusoriamente radicais utilizadas pelos escritores latino-americanos que, como ele, foram bafejados pela onda de popularidade internacional que a partir da década de 60 suscitou a literatura do continente.

A força da insubordinação sarduyana com relação ao *modus scribendi* do *boom* já se fizera sentir em *De donde son los cantantes* (1967), em que a alegorização da cultura cubana gera um relato (ou melhor, três relatos sucessivos) fundado na alusão indireta à história da ilha e pela constante presença do tropo da paródia como organizador mínimo do discurso. Através da alternância da hipérbole e da elipse, quando não de sua incidência simultânea e desintegradora, e de uma concepção radical quanto ao funcionamento de seus personagens, Sarduy obtinha naquele livro a distorção do cânon da representação mal-que-bem mimética que caracteriza a escritura do *boom*. Ainda, o des-centramento narrativo – que antes de obedecer a um princípio lúdico, como em *Rayuela*, adquire foro de cidadania literária e torna-se estrutural em *De donde son los cantantes* – e a arqueologização caricata da totalizante teoria da identidade nacional cubana (e, por extensão, latino-americana), dada vitoriosamente a conhecer em comportamentos literários ainda prenhes de um pensamento filiado às vanguardas internacionais de princípio do século, como o realismo maravilhoso de Carpentier, conformam alguns dos elementos textuais e ideológicos com os quais Sarduy assegura sua diferença e faz jus ao *status* acima mencionado.

Ao passo que estes procedimentos se intensificavam na obra de ficção de Sarduy (em *Cobra*, de 1972, e principalmente em *Maitreya*, de 1974, narrativa onde podemos observar um desenvolvimento paroxístico dos recursos mencionados), o escritor dedicava-se a compor dois livros de ensaios – *Escrito sobre un cuerpo* (*ensayos de crítica*), de 1969, e *Barroco* de 1974 – que ao tempo que a complementavam, oferecendo uma “explicação” para o funcionamento e mesmo para a origem dos pressupostos teóricos nos quais se fundamentava a escritura dos romances sarduyanos, também inauguravam novos lineamentos temáticos em sua obra. Em *Escrito sobre un cuerpo* tornava-se patente o débito intelectual de Sarduy com relação ao grupo francês pós-estruturalista da revista *Tel Quel* (que teve por colaboradores Roland Barthes, François Wahl, Philippe Sollers, Michel Foucault e Jacques Lacan). Afirmando que a única transgressão vigente é a do pensamento que se consome numa textualidade radical (como em Sade ou Bataille), Sarduy propunha uma prática escritural que radicava numa entrega do escritor à linguagem, numa relação

HORÁCIO COSTA é professor de Literatura Brasileira na UNAM, México, e autor de *Satori* (Editora Iluminuras).

EL CRISTO DE LA RUE JACOB, Severo Sarduy, Edicions de Mall, Barcelona, 118 pp.

NUEVA INESTABILIDAD, Severo Sarduy, Editorial Vuelta, México, 72 pp.

(1) González-Echevarría, Roberto: *La ruta de Severo Sarduy* (Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire, 1987; 274 pp.). O livro do Prof. González-Echevarría, resultado de anos de pesquisa sobre o trabalho de Sarduy, constitui-se no mais completo estudo crítico sobre a obra do escritor cubano publicado até agora. Abordando a biografia do autor, por um lado, e o processo de formação de sua produção romanesca de *Gestos a Colibrí*, por outro, o estudo aponta as constantes da obra de Sarduy e o que nela se transformou – o que permite ao ensaísta identificar passo a passo o sistema transformacional do romance de Sarduy. Esta abordagem leva González-Echevarría a traçar um arco de leitura que passa pela consideração da narrativa sarduyana como transgressora do *canon*, para-realista do romance do *Boom* e termina por apontá-la como um possível exemplo de romance pós-moderno. Muitas das sugestões quanto à situação da obra de Severo Sarduy no contexto latino-americano, presentes neste ensaio, devo-as ao trabalho de González-Echevarría.

Outro estudo que merece menção, especialmente no relativo à abrangência da proposta neo-barroca a nível teórico, e seu reflexo na escritura de Sarduy, é *Severo Sarduy: el Neobarroco de la transgresión*, de Adriana Méndez-Rodenas (México, UNAM, 1983; 165 pp.).

intensamente “física”, e avançava uma visão da literatura como *arte del tatuaje* (“Para que la masa informativa se convierta en texto”, – dizia – “para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas”)². A literatura como inscrição no corpo da linguagem – uma inscrição que, necessariamente, alerta o escritor, “no es posible sin herida, sin pérdida”³ – num gesto plástico e por excelência barroco, eis aqui a tônica da mensagem de Severo Sarduy em *Escrito sobre un cuerpo*, que se resume num conceito-chave: *escripturalidad*.

Em *Barroco*, o pensamento sarduyano desloca-se da órbita da crítica literário-plástica para uma mais abrangentemente cultural, com vistas a operar um corte epistemológico sobre o “estado barroco” internacional, a partir da análise dos movimentos científicos – e ideológicos e artísticos – que lhe deram origem. Embora o livro inclua uma exposição detalhada da evolução do raciocínio cosmológico que, de Copérnico a Kepler, passando por Galileu, embasa e propicia a grande mudança intelectual que dá origem ao mundo contemporâneo, a noção fundamental que unifica o discurso ensaístico em *Barroco* é a de *retombée*. Algo inovador com relação à forma tradicional do ensaio, a *retombée* aparece definida como uma epígrafe *sui-generis* do livro, reduzida a um texto estelar, pulsante de poesia e, ainda assim, auto-explicativo: “retombée: causalidad acrónica, / isomorfía no contigua, / o, / consecuencia de algo que aún no se ha producido, / parecido con algo que aún no existe”.

Deveras, em torno a esta noção Sarduy examina as formalizações de sentido correlato, implicadas ou não por uma relação de causa-efeito, que exemplificam, primeiramente, o caminho do Renascimento ao Barroco e deste, em segundo lugar, nos trazem ao âmbito do neo-barroco contemporâneo. A recusa galileana para aceitar até as últimas consequências os desdobramentos das descobertas físicas para as quais o italiano havia contribuído de forma essencial, que se traduz em seu apego à figura do círculo como algo “natural” para explicar a rotação universal, condiz com sua crítica à escritura proliferante de Tasso: Galileu, espírito renascentista em crise, aferra-se à noção de unidade de centro e de sentido (de evidentes colorações monotestas) e se indispõe contra a polissemia, isto é, contra a eficaz corrupção do pensamento logocêntrico que o Barroco, espetacular e insistentemente, iria promover.

Por sua vez, o instrumental intelectual liberado pela plena assunção da cosmologia nova em Kepler instaura a elipse como figura geométrica paradigmática da nova sensibilidade. Tropo gongorino por excelência, a elipse, com seus dois centros polivalentes e cambiantes, opõe à relação unívoca de sentido preservada pela metáfora (caudatária de um centro irradiante de significado, solar) a presença virtual de um significado oculto e, entretanto, fundamental para seu desempenho. Resultado da anamorfose do círculo, a meio caminho entre “perfeição” e dissolução, e ilustração precisa da divisão constitutiva do sujeito, a elipse é considerada por Sarduy como o mecanismo retórico básico do discurso barroco, permitindo-lhe estabelecer uma dupla analogia com a psicanálise: seu princípio aproxima-se ao da “supressão” – supressão de significados não enviados de volta ao inconsciente, mas que sobrevivem, de maneira referencial, em nível do pré-consciente –, e também no da “repressão” – em que a elipse, vista como uma “metáfora ao quadrado” (já que possui dois centros), encetaria uma reação metonímica em cadeia, que implica a fuga indefinida de seu(s) objeto(s) de pulsão, que se esconderia(m), no momento de sua concreção lingüística, sob o manto da metáfora, sem sê-la. Num caso ou noutro, “en su derroche a servicio de una represión”⁴, a escritura barroca, – lugar onde estes esquemas se convertem em gasto lingüístico em busca ou em fuga de um sujeito capaz de mostrar apenas uma parcela de sua inominável totalidade, e assim mesmo sempre utilizando-se de recursos de auto-substituição – seria “la verdad de todo lenguaje”, ou seja, configuração simbólica do motor de produção e esvaziamento simultâneo de significado no limite do caos e da desarticulação, que preside todo impulso lingüístico. Neste sentido, a linguagem barroca poder-se-ia comparar àquela “língua de fundo”, autonímica e em perpétua ebulição, de que fala Lacan: documento *per se* desestabilizador do estado de instabilidade que se impõe ao homem moderno no quadro de uma *epistémé* marcada pela cosmologia nova, sua incidência não poderia senão aumentar com o desenvolvimento da ciência e da consciência, de parte do homem, do relativo de sua capacidade para balbuciar sua própria aventura.

Se a cosmologia barroca punha em xeque a estaticidade da visão cósmica tradicional, a relatividade einsteiniana faz *tabula rasa* das noções que organizavam o pensamento ocidental, ao obrigatoriamente inserir na intelecção de qualquer fenômeno a quarta dimensão, a do espaço-tempo. A mobilidade intrínseca entre todas as relações existentes e a comprovação científica da impossibilidade de augurar-se uma visão totalizante, para não dizer unitária, do universo, são apenas duas das mais importantes cisões que a relatividade plantou, com todas as previsíveis consequências, na mente contemporânea. Segundo Sarduy, nossa época, de “pulverización del sujeto en la historia”⁵, é a do neo-barroco, que “refleja la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico”⁶. A

(2) SARDUY, SEVERO: *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires, Sudamericana, 1969; 109 pp.). P. 52.

(3) Sarduy S.: *id.*; *ibid.*

(4) Sarduy, S.: *Barroco* (Buenos Aires, Sudamericana, 1974; 122 pp.); p. 78.

(5) Sarduy, S.: *id.*; p. 91.

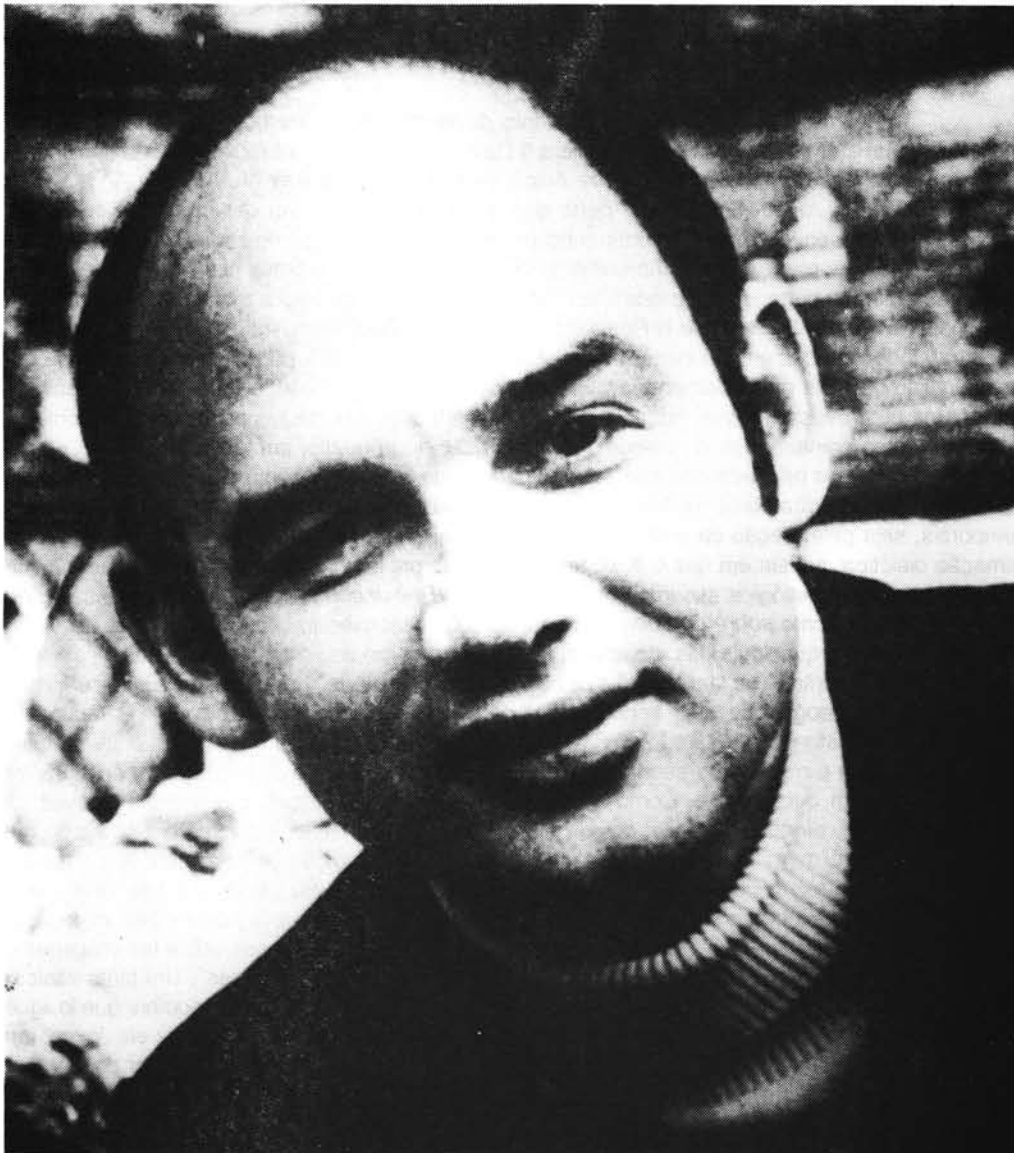
(6) Sarduy, S.: *id.*; p. 103.

textualidade de Joyce – que “no trata de obtener una visión totalizante (imaginaria), ni de testimoniar, con la fuga al infinito de ésta, su imposibilidad, sino al contrario, renuncia a priori al punto de vista de nadie y se despliega en flujos voluntariamente regionalizados”⁷ – ou, ainda, a de Lezama Lima – arcano-maior daquela de Severo Sarduy e herdeira direta de Gôngora, que “muestra en su incorrección (...), en su no ‘caer sobre sus pies’ y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *aileurs* único, armónico, conforme a nuestra imagen, teológico en suma”⁸ – são apenas duas faces (às quais, logicamente, se poderia agregar o edifício textual projetado por Fernando Pessoa para dar habitação a todos seus heterônimos) da *retombée* científico-literária contemporânea.

Como disse anteriormente, *Escrito sobre un cuerpo y Barroco* guardam, no contexto da primeira produção literária sarduyana, uma função dialógica de interlocutores-explicadores de sua produção romanesca. Os livros que aqui estudaremos – *El Cristo de la Rue Jacob* e *Nueva Inestabilidad* – estabelecem com eles, respectivamente, uma relação de simetria: num primeiro nível como retomada temática; num outro, como re-escritura, distendem o arco de seus efeitos textuais. Nesta operação, configuram um eixo auto-intertextual preciso e possivelmente promissor para a interpretação da produção atual, ou futura, do escritor; ainda, em tanto que retomada simétrica – porém não idêntica, claro está –, exemplificam tangencialmente e uma vez mais a já estrutural preocupação de Sarduy com o “duplo”, com a repetição, com o espelho, com a “re-incidência”. A esse propósito, lembremo-nos dos personagens Auxílio e Socorro, de *De donde son los cantantes*, ou das irmãs Leng, de *Maitreya* – livro que, ademais, tem sua segunda parte organizada em pares polares (“El Doble” e “El Puño”), que se alternam em seqüência (de resto, vale anotar, de forma análoga à segunda parte de *El Cristo de la Rue Jacob*, como veremos a seguir).

(7) Sarduy, S.: *id.*; p. 90.

(8) Sarduy, S.: *id.*; pg. 103.



Banco de Dados

Severo Sarduy

Por estas razões, visualizo a *El Cristo de la Rue Jacob* e a *Nueva Inestabilidad* como projeções no plano da escritura de um sistema *in progress*, como novas visões do mesmo objeto que, ao serem escritas, descrevem-se desde outros pontos de vista, no quadro de uma sistematidade – com o perdão pela redundância – projetiva. Em geometria descritiva, este gesto – fazer projeções, no plano, de um objeto que se encontra no espaço, não representado em sua totalidade, do qual só se conhece um perfil arbitrário, parcial (como a identidade, singular ou múltipla, de um determinado escritor, ou mesmo seu universo literário, no próprio texto) – chama-se epura. Utilizo a terminologia francesa – ou melhor, franco-portuguesa, já que a palavra constitui um dos galicismos que enriquecem o português – porque sua improvável tradução castelhana, *montea*, embora em termos semânticos cubra o sentido exclusivamente técnico referido, deixa de lado seu gasto na língua corrente. Em francês, *épurer* é radical dos substantivos *épurement* e *épure* (*depuración*, cf. Dicc. Larousse Francés-Español), ou do verbo *épurer* (“depurar, refinar, purgar, eliminar, purificar, acendrar”, cf. *id.*), conotações bastante distantes das que o verbo *montear* (que, além de significar *trazar la montea de una obra*, quer dizer *buscar y perseguir la caza en los montes*, cf. Dicc. de la Lengua Española de la Real Academia), por exemplo, pode assumir em castelhano. Robert Aron, para estudar o processo da Resistência e do segundo pós-guerra francês, escreve em três tomos a que se chama *Histoire de l'Épuration*: como vemos, o sentido metafórico de *épurer* conta com um trânsito semântico firme para além de sua acepção técnica. Neste ensaio, quero manter ambos os sentidos anteriormente mencionados. Projeções/decantações; desenhos/purgações; riscos/refinamentos; elevações/eliminações: *El Cristo de la Rue Jacob* e *Nueva Inestabilidad*: Sarduy, a escritura como *épura*.

– Item: El Cristo de la Rue Jacob

“... um retrato não é um documento de identidade, é, melhor dito, a curva de uma emoção” – numa entrevista de Philippe Sollers a David Hayman⁹, vem à baila um texto que James Joyce escreve em 1904, *A Portrait of the Artist*, embrião de *A Portrait of the Artist As a Young Man*. Neste texto, Joyce declara ser “certo que o passado implica um desenrolar de presentes sucessivos, o desenvolvimento de uma entidade da qual nosso presente efetivo constitui uma fase apenas”; ainda, menciona ser tão-somente um “capricho” nosso o que nos impede “de conceber o passado sob outra forma do que sob o aspecto rígido que lhe forja a memória”. Justamente o que observamos em *El Cristo de la Rue Jacob* é um intento de liberar o trabalho sobre a sucessão temporal, independentizando-a daquilo que, antes de um “capricho”, parece-me ser um dos convencionalismos mais profundamente arraigados em nossa mentalidade: o tratamento do passado através de uma evocação que, normalmente, obedece a duas estratégias polares e igualmente insolúveis – uma primeira, que o categoriza em oposição ao presente, em tanto que “outro”, e uma segunda, em que o passado aparece sob a categoria do “mesmo”, como uma das máscaras do presente. Ambas estratégias mencionadas elidem (seja por uma falsa indistinção das fronteiras temporais, seja pela ereção de uma barreira divisória infranqueável entre elas) uma terceira aproximação dialética: aquela em que o fluxo temporal surge em tanto que “análogo a”¹⁰. A forma que esta aproximação analógica assume em *El Cristo de la Rue Jacob* coincide com a visão sarduyana indicada em *Escrito sobre un cuerpo*: a absorção da dimensão passada é detonada pelas associações que a arqueologia das cicatrizes, inscritas no corpo do escritor pelo tempo e pelo acaso, solicitam. “Escritas” ou “tatuadas” azarosamente no corpo de Sarduy, estas cicatrizes, marcas indelévels, ideogramas cujo sentido só pode ser decodificado por ele mesmo, seu portador/paciente, transformam-se em textos, estabelecendo assim um eixo significante entre a atualidade da escritura e o corpo do escritor, uma comunhão entre o corpo da linguagem e seu suporte mínimo: o homem que a sofre. Como vemos, a história das cicatrizes, que quintessencializa a história do corpo, organiza o relato, como “pílulas” metafórico-metonímicas sobre a condição humana. Nem “outro” nem “o mesmo”, análogos ao corpo, em condição de equivalência, o passado e a linguagem: um exercício de “escripturalidad” – forma textual, talvez, da *body art* de Yves Klein.

Na nota introdutória a *El Cristo de la Rue Jacob*, Severo Sarduy define pela negação o “gênero” narrativo que pratica: nem artigos nem ensaios, nem “comentários sobre las imágenes o la pintura”, os pequenos relatos que compõem o livro seriam antes “epifanias”. Um tanto ironicamente, agrega: “en esta época privada de religiosidad todo se bautiza con un nombre que lo ligue a lo absoluto”. Tanto a escolha terminológica como a *nonchalance* do gesto têm raiz em Joyce: um termo “arrogantemente pedido como empréstimo por Joyce à cristandade”, no dizer do biógrafo Richard Ellmann¹¹, justamente as “epifanias” do dublinense constituem o primeiro embrião textual da escritura de algumas de suas obras maiores, como o já mencionado *A Portrait of the Artist As a Young Man* ou do mesmo *Ulysses*. Em sua monumental biografia, Ellmann, confundindo às suas

(9) Cf.: Sollers, Philippe: *Vision à New York – Entretiens avec David Hayman* (Paris, Denoël-Gonthier, 1981; 182 pp.); p. 34. Os trechos de Joyce que cito informalmente em português – segundo a ordem de aparição neste ensaio, e não no texto original – correm assim em sua tradução francesa, citada por Hayman: “(...) un portrait n'est pas une pièce d'identité, c'est, plutôt, la courbe d'une émotion”; “Il est certain pourtant que le passé implique un déroulement de présents successifs, le développement d'une entité dont notre présent effectif ne constitue qu'une phase” e “Les traits de l'enfance ne se trouvent pas habituellement reproduits dans le portrait de l'adolescent, car nous sommes si capricieux que nous ne pouvons ou ne voulons concevoir le passé autrement que sous l'aspect rigide que lui forge la mémoire” (grifo meu).

(10) Para esta esquematização baseio-me em “The Reality of the Historical Past”, conferência de Paul Ricoeur pronunciada na série “The Aquinas Lectures” da Marquette University e publicada com o mesmo título (Milwaukee, Marquette University Press, 1984; 51 pp.).

(11) Ellmann, Richard: *James Joyce – New and Revised Edition* (New York, Oxford University Press, 1982; 887 pp.), p. 83. Assim corre a frase citada no original: “Sometimes the epiphanies are ‘eucharistic’, another term arrogantly borrowed by Joyce from Christianity and invested with secular meaning.” Ainda, Ellmann cita uma edição das “epifanias” de Joyce (*Epiphánies*, ed. O.A. Silverman; Buffalo, 1956; cf. Ellmann, R., p. 755), cujo conhecimento seria de interesse para uma aproximação mais completa a *El Cristo de la Rue Jacob*.

as palavras de Joyce, escreve que “a epifania era a súbita ‘revelação da identidade (*whatness*) de uma coisa’, o momento no qual ‘a alma do objeto mais comum ... parece-nos radiante’ ”¹². Por outro lado, “epifania”, do grego “epiphaneía” (“aparicação”), é noção diretamente vinculada à mística cristã: refere-se na tradição à “aparicação do Cristo aos gentios e, particularmente, aos Magos”¹³. Como vemos, existe uma relação direta entre a denominação genérica que escolhe Sarduy para seu exercício narrativo e o título da obra, relação esta que se vê iluminada, em termos inter-textuais, pela proximidade que esta denominação estabelece com a obra de Joyce.

A primeira parte do livro é chamada, com toda propriedade, “Arqueología de la Piel”. No primeiro relato, “Una espina en el cráneo”, Sarduy refere-se à consciencialização infantil da separação do corpo da mãe, evento de decisivas conseqüências no plano da teoria psicanalítica, por significar exatamente o momento, necessariamente traumático, de percepção da autonomia do próprio corpo. O segundo relato, “Cuatro puntos en la ceja derecha”, desenvolve uma relação biografia-obra literária, já que alude a um momento de impasse na escritura de *Colibrí* (1984), que é resolvido através da projeção autor-personagem, estabelecendo, assim, um movimento (oposto, por certo, ao sugerido em “Una espina en el cráneo”) não-autônômico da obra com relação ao autor. “Cicatriz”, pequena jóia narrativa, trata do momento de revivência da percepção da figura do pai como algo tutelar e solidário, através da permanência de uma mirada-agente medicinal para uma cicatrização higiênica (a qual prossegue “untada en mi cuerpo como un pincel – Lacan – [que] me protegería toda la vida”), que sentida originalmente no momento de uma crise adolescente de apendicite, irrompe epifanicamente no homem maduro semi-embriagado na última visita a um banho árabe.

“Fractura de dos incisivos superiores, punto de sutura en el labio inferior, o *El Cristo de la Rue Jacob*”, justapondo, como em “Cicatriz”, passado e presente, testemunha a intensidade da busca, por parte do escritor, do relacionamento com a palavra divina, paterna, primeva, “autorial”: em suma, a busca da superação da cicatriz das cicatrizes, aquela de separação do indivíduo com relação à figura do criador. Ao sair de um asséptico hospital americano, onde convive com a morte (“[...] la muerte americana, la pausa que refresca”) Sarduy ouve os *blues* cantados, com entonações paroxísticas, por uma assembléia de fiéis; a profundidade daquele canto rítmico e teatral, propiciatório, vai descobri-la novamente no momento em que, sentado num café parisiense, vê passar, transportado no dorso de um caminhão, uma enorme representação pictórica da imagem de Cristo que, a princípio, parece querer dizer-lhe algo – quando na verdade quem quer comunicar-se com o Pai (ou com a Pintura, como inteligentemente relativiza Sarduy) é o escritor ele mesmo, mas lhe falta a palavra (“Quería decirselo con fuerza, en el mismo tono que había empleado el pastor de Princeton University [...] Pero nunca supe qué.”). A multiplicidade da rede de relações que esta “epifanía” propõe, considerado autonomamente ou no conjunto do livro que leva seu nome (se não é que na massa da produção sarduyana) é enorme: elegia ou lamento bufonesco (devido ao tom empregue no relato), sua significação aponta para o limite da produção literária, como pulsão articuladora de uma impossibilidade original de comunicação plenamente gratificante, que é substituída pela perscrutação organizada, sistemática, de todas as cicatrizes que ocupam seu lugar e a metaforizam – de maneira inadequada como a apontada anteriormente com relação ao sistema metafórico barroco, porém que em sua inadequação dá ensejo à expressividade mesma.

“Onfalos” retoma o tema da traumática autonomização individual, desta vez discorrendo sobre a formação da primeira cicatriz, “la escisión umbilical, la única invisible”, no momento do trauma do nascimento, da “salida a la luz”. O último texto de “Arqueología de la piel, Una Verruga en el pie”, prepara a transição para a segunda parte do livro, ao passar da violência do nascimento à da morte, traçando uma curva analógica entre duas formas de holocausto: a que atingiu os judeus na Segunda Guerra e aquela que vem ameaçando o mundo atual, a AIDS.

A segunda parte de *El Cristo de la Rue Jacob* chama-se “Lección de Effmero” e, como esclarece Sarduy na “Nota” introdutória, é também “un inventario de marcas, no físicas pero mnémicas: lo que ha quedado en la memoria de un modo más fuerte que el recuerdo aunque menos que la obsesión”. Levantamento de cicatrizes de outra ordem, de uma qualidade antes sensível que corporal, sua inserção no livro obedece apenas superficialmente à divisão corpo-espírito. A tônica pedagógica do relato – como bem indica o título –, exercitada com ironia por Sarduy, embora refira-se caleidoscopicamente a situações e imagens auto-biográficas, entretanto, regressa constantemente a um centro organizador do discurso: o da consideração da escritura como epifenômeno do vivido, como uma segunda pele, de natureza absolutamente cultural, na qual se inseririam os relatos que esta mesma atividade escritural vai narrando. A visão desta indissociabilidade estrutural – que o crítico brasileiro Antônio Houaiss chamou “escreviver” –, aproxima “Lección de effmero” a “Arqueología de la piel”.

(12) Ellmann, R.: *id.*; *ibid.*. “The epiphany was the sudden ‘revelation of the whatness of a thing’, the moment in which ‘the soul of the commonest object ... seems to us radiant.’” A respeito da concepção joyceana do termo “epifania”, veja-se também a “Introdução” a *The Portable James Joyce* (New York, Penguin, 1982; 761 pp.), pelo Editor Harry Levin (p. 8 e ss.).

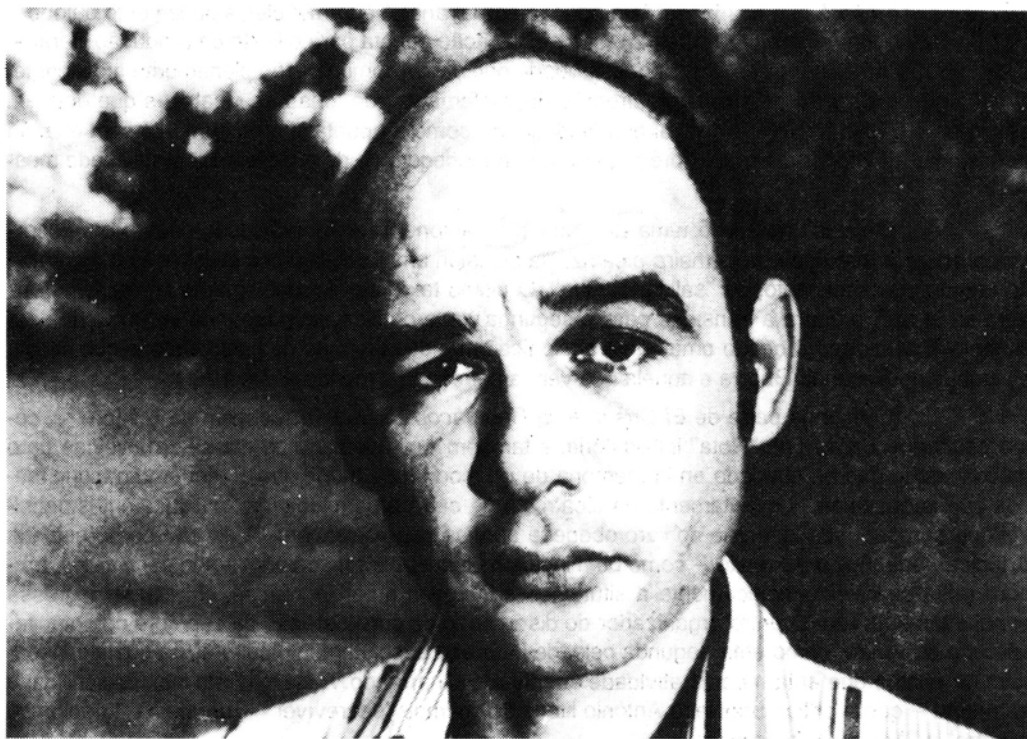
(13) Cf. dicionário *Petit Larousse Illustré*, verbete “Epiphanie”, p. 385.

Como apontei anteriormente, "Lección de Efémero", à imagem de *Maitreya*, guarda uma forma especular: cinco de suas quatro partes constitutivas alternam-se (com a alteração explícita a seguir) duas a duas. "Porque es lo real" sucede a "Unidad de lugar", primeira divisão de "Lección de Efémero"; uma segunda "Porque es lo real" sucede a "Unidad de figura", terceira divisão desta parte do livro. Como vemos, a disposição destas divisões poderia ser lida de tal forma que as duas "unidades" – terminologia que contém em si um ressaibo aristotelizante – deixariam implícita uma pergunta (qual?), cuja "resposta" se encontraria nas divisões seguintes. Mas buscar uma linearidade restrita nestas "epifânias", para além do sutil estudo da transitoriedade (e, por conseguinte, da permanência), organizado pela memória e pelo fato mínimo da escritura, seria artificializar a leitura: o narrado caminha em muitas direções e quiçá sua única característica constante é a da pulsão poética que o impregna. Sem a intenção de proceder a um levantamento exaustivo, menciono em seguida alguns dos textos que mais me impressionaram.

Em "Unidad de espacio", no relato "Benares", lugar onde "lo que piensa es el espacio mismo", o rio (o *doble*, o *reflejo*) divide o universo em duas margens: a "possível" e consagratória e a "asimilada a la condena, a la invisibilidad", que se "comunica (...) con un *ailleurs*, pero infernal". Em "Vestirse de Espacio", o desejo (realizado) da personagem, para encontrar o vazio, a abolição do eu, a divindade, é disseminar-se na poeira mística da Índia. Em "Tánger", "lugar de la escritura", segundo Roland Barthes (cit.), à descrição da cidade segue um *collage* de um texto de William Burroughs, alucinatoriamente hiper-realista, que termina com a rememoração do mesmo Burroughs que "los amigos españoles (...) apodaban El Hombre Invisible". A primeira "Porque es lo real" contrapõe-se à tônica da dialética da aparição/desaparição, característica de "Unidad de espacio" e, em termos menos evidentemente abstratos, oferece uma leitura epifânica do cotidiano: em "Café de Flora", no meio à descrição da "fauna" humana que assiste a este *haut-lieu* parisiense, uma reflexão sobre o álcool e a embriaguez, vista como uma *pulsión a la repetición* que é *también un adjetivo de la muerte*, leva ao lamento sobre o primeiro grande nume tutelar do panteão de Sarduy: Roland Barthes. O relato "Una limpieza" narra um encontro sexual fugaz com um chofer de caminhão, entre montes de roupa suja: o orgasmo em tais circunstâncias corresponde necessariamente à afirmação da vida, ao restabelecimento de uma identidade desgastada pelo inevitável roçar social cotidiano.

"Unidad de figura" começa com dois relatos evocativos da "cubanidade": em "La Jungla" descreve-se em termos barrocos uma natureza inseminada pelas divindades afro-americanas; em "La casa de Raquel Vega", um cenário tipicamente sarduyano, carnavalesco, orgiástico à *la Botero*, dá lugar a uma disquisição sobre o famoso *silêncio original* da cultura latino-americana: "Los personajes están enlazados, como en un Laocoon, pero cada uno está preso en su soledad". O segundo "Porque es lo real" começa com "Una imagen del 'Tránsito'", título que não quer dizer

Banco de Dados



Severo Sarduy

que oferece *outra* (no sentido de “mais uma”) imagem da passagem vida-morte, e sim “a única” imagem possível: segundo Sarduy, a variedade da iconografia sobre a vida é infinitamente maior que sobre a de seu fim. Em “Textos para nada”, relato seguinte, a partir da frase lapidar, horaciana, “la escritura es inútil”, o escritor compõe uma espécie de nênia do ato de escrever (em si mesmo a verdadeira “lección de effmero”), que “supone esta inconsciencia, esa ligera irresponsabilidad del que olvida o soslaya”; este tema – o da continuação automática de uma atividade que nos dá a ilusoriedade de co-participação no real – é magistralmente retomado no texto “El barrenadero de la Ciudad de México”, último da série, que se desenvolve em torno à realidade de um homem que opta por prosseguir, espelho de Sísifo, seu trabalho cotidiano de limpeza urbana em pequeníssima escala, no *aftermath* do terremoto de setembro de 1985.

A última divisão de “Lección de Effmero” chama-se “Por la noche, en otoño, pienso en los amigos”. Nesta seção, Sarduy generosamente dá a conhecer a formação de seu panteão privado, exemplar para o leitor tanto pela emocionalidade que extravasa dos textos como, além disto, útil também para o crítico no que revela sobre o fundamento humano do intercâmbio literário – já que os ocupantes deste panteão são maiormente figuras do universo da literatura – que é a ele subjacente. O primeiro texto da série estabelece o *motto* dos que o seguem: “El libro tibetano de los muertos”, antes de referir-se a seu homólogo universalmente conhecido, trata, numa operação eufemística, da agenda de Severo Sarduy, lugar em que se encontram “em tinta azul” os nomes já ausentes do presente do escritor, levados pela morte. Roland Barthes, mestre do *laberinto binario*, e Emír Rodríguez-Monegal, crítico “contra la crítica, contra la corriente segura de la crítica, contra el sentido común”, leitores de primeira hora e instigadores da obra de Sarduy, compartilhem com Italo Calvino uma evocação que assume seu contorno (im)preciso no texto referente a este último: “Sueño” – este o nome –, numa torrente de definições *enjambées*, declara que “la muerte era eso: una proximidad a la vez familiar e inútil, la cercanía afectuosa de lo incomprendible, (...) seducción discreta del no-ser, (...) palabreo incesante, (...) efímera ficción fatua”.

A transformação da “fatuidade” desta realidade terrível, contra a qual se rebela inutilmente o escritor ao ficcionalizá-la, em exercício literário pleno, se dá no momento em que Sarduy, com a eficácia teórica e a delicadeza aplicada de um hermeneuta, passa a des-compor uma carta do grande ausente/presente em sua vida/obra: Lezama Limá. Dividida na “Carta” propriamente dita, à qual se seguem “Notas a la carta” e “Notas a las notas”, o *close-reading* de Sarduy conduz-nos ao final de *El Cristo de la Rue Jacob*, numa referencialização constante à cubanidade (que, a seus olhos, a escritura de Lezama encarna cabalmente), constituindo-se numa metáfora do ofício do escritor: condenação/regozijo inescapável para os que contam com ele apenas para encarar a morte desde o grau zero de sua produção lingüística.

– Item: Nueva Inestabilidad

A aproximação entre ciência e arte no mundo contemporâneo se dá cada vez com maior intensidade. Consideremos uma declaração recente do matemático René Thom, na qual expressa que a idéia base da ciência é ser ela uma forma de “conocimiento intersubjetivo”, ao que agrega: “para que seja objetiva, toda nueva adquisición [de saber] ha de ser objeto de consenso: es imprescindible, pues, que los observadores se sumen y desempeñen un papel igual en la adquisición y en la interpretación de este saber.”¹⁴ *Nueva Inestabilidad*, de maneira semelhante, começa com uma frase em que Sarduy declara ser “posible que ante la Ciencia un escritor no sea siempre más que un aspirante”, mas que existe uma lógica no fato “que su atención se focalice particularmente en el modo de convencer y en lo *imaginario* de la ciencia”, já que “las formas de lo imaginario se encuentran entre los *universales* – o axiomas intuitivos – de una época y pertenecen sin duda a su *epistemé*”¹⁵. No afã de destrinchar nossa episteme contemporânea, ao envolver-se o mais “intersubjetivamente” possível no estudo da cosmologia – “la línea en que todo se encuentra, en que todo se refleja” –, nesse estudo empregando todos os recursos criativos de sua linguagem, Sarduy dá um passo mais, no contexto da cultura latino-americana, no sentido de contribuir efetivamente para sua necessária e problemática des-regionalização, para a ampliação de seu *paideuma*. Se o gesto não é novo – em nossa tradição imediata inserem-se obras como as de Octavio Paz ou de Haroldo e Augusto de Campos, nas quais, como disse Maurice Blanchot a propósito de Mallarmé, o espaço literário torna-se aproximação “a um ‘outro’ espaço, origem criativa e aventura do movimento poético”¹⁶ – antes de *Nueva Inestabilidad* não contávamos, em forma ensástica, com um livro que perseguisse tão sistemática e informadamente a complexa e cada vez mais importante relação arte-ciência.

Como já foi dito anteriormente, *Barroco* encontra-se em correspondência direta com *Nueva Inestabilidad*, especialmente em nível temático. Entretanto, no livro é perceptível, também, a

(14) Thom, René: *Parábolas y Catástrofes – Entrevista sobre matemática, ciencia y filosofía a cargo de Giulio Giorello y Simona Martin*. (Barcelona, Tusquets, 1985; 197 pp.) pp. 39-40.

(15) Sarduy, S. *Nueva Inestabilidad* (cit.); p. 11.

presença de *Big-Bang* (1974)¹⁷, cuja radicalidade em termos de proposta formal residia no fato de alternar textos escolhidos de cosmologia, escritos de uma maneira tradicional (ou seja, respeitando sempre o referente científico), com “cápsulas” de textura poética, relacionadas sempre com a noção cosmológica exposta, porém tratadas com todas as tonalidades de que a paleta de Sarduy é capaz: paródia, antropomorfização burlona de seres celestiais, utilização de conceitos científicos para precisar e enriquecer o discurso do eu, via para atingir um tipo de lirismo mediado pela exatidão conceitual e via, portanto, para solapar esta mesma exatidão através da intrusão da subjetividade. Deveras, de maneira análoga a *Big-Bang*, em *Nueva Inestabilidad* encontramos dois tipos diferentes de discurso. Ao longo das cinco primeiras partes, Sarduy desenvolve e multiplica o raciocínio cosmológico contido em *Barroco*, inserindo nele variantes analíticas fundamentais; a sexta e última parte do livro, “Fórmulas para salir a la luz”, é constituída por textos poéticos. Se nesta última seção deparamos com uma dicção diferente daquela de *Big-Bang*, muito mais propiciatória (como, aliás, bem indica o título) e, mesmo, próxima ao solene – característica esta perceptível nos textos poéticos mesmos, talvez devido à influência de leitura que sobre eles exerce o *patch-work* de citações (trechos de visões cosmogônicas de distintas civilizações, somados a trechos de obras científicas contemporâneas), que os antecede –, a transformação mais notável da parte ensaística com relação a *Barroco* é a atenção crítica que Sarduy concede à formulação do discurso científico.

Crítica literária do discurso científico: se em *Barroco* é-nos oferecida uma interpretação crítica das idéias cosmológicas, em *Nueva Inestabilidad*, além disso, são os textos científicos que as enunciam que se tornam objeto de um duplicado esforço interpretativo. A operação visa desnudar, através de uma análise da andamiagem retórica que veste a concepção científica que se quer demonstrar (a “maquete do universo” em questão), como trabalha a linguagem a favor do cientista, de forma análoga à procedida pela crítica quanto ao “gasto” lingüístico num texto literário de qualquer natureza. Hayden White, em seu magistral *Tropics of Discourse*¹⁸, já nos havia demonstrado a importância do estudo da Retórica para o exame e para a caracterização da história – em tanto que uma forma discursiva auto-propostamente “objetiva” – através da noção, por ele desenvolvida, da “tropolgia” (i.é., através da identificação dos *trope* estruturadores do discurso historiográfico); Sarduy, apoiando-se nas idéias do Paul Feyerabend de *Against Method*¹⁹, desmonta o mecanismo de persuasão que lhe permite identificar, nos tratados de Galileu – para ficar com um único exemplo onde incide a análise referida –, um caso mais da retórica barroca. Em White, Feyerabend ou Sarduy, o mínimo denominador comum para o impulso de sua abordagem des-constructiva está em sua certeza de que a linguagem é mais que um simples veículo para a transmissão dos conteúdos que organiza; é sempre parte deles, ou mesmo seu espelho (mais ou menos) fiel: “El lastre del lenguaje modifica la apariencia, establece una atadura tan sólida entre las palabras y los fenómenos que éstos parecen hablar por si mismos (...) Son lo que los enunciadados afirman que son”²⁰.

A análise do discurso galileano se dá, justamente, em “La desviación de los cuerpos que caen”, segundo ensaio de *Nueva Inestabilidad*. Para persuadir sua assistência, Galileu deve manipular uma dupla operação: primeiro, “naturalizar” sua descoberta abstrata (quanto à rotação da Terra); segundo, “dissimular” esta descoberta para adquirir-lhe, junto ao Poder, o direito ao trânsito social. A partir da identificação desta dupla operação – que caracterizaria o *arreglo barroco* –, Sarduy estabelece duas correspondências: uma, previsível, com a ideologia da Contra Reforma (e, por conseguinte, com os fundamentos mesmos do Barroco); e uma segunda, surpreendente: com a teoria da expansão universal de Edwin Hubble, considerada como de fundação da astronomia extra-galáctica moderna e estabelecida a partir de suas observações sobre o movimento interno da nebulosa de Andrômeda, que dão origem à noção de *red shift* – ou o afastamento das galáxias com relação ao observador, denunciado pela existência do comprimento de onda vermelho que se forma em sua esteira. Como Galileu, Hubble coloca ao final de sua exposição, como conclusões, os princípios de seu trabalho: “Epistemología y arte del discurso, *utilería jurídica*: Hubble impuso una concepción del universo que (...) es la verdadera – porque es la última y porque es la nuestra, algo que nos parece evidente, *natural*.”²¹ À instabilidade instaurada pelo pensamento galileano, a *nueva inestabilidad* de Edwin Hubble, definitiva e teatral, contestadora da visão herdada da estabilidade cósmica (*steady-state*); num outro nível – precisamente naquele da *retombée* –, ao barroco, o neo-barroco.

Em “Hacia la unificación”, Sarduy estabelece uma relação funcional entre os postulados da física contemporânea (de Einstein a Salam) e os caminhos do pensamento *faute-de-mieux* humanista (nos campos da psicologia, da filosofia e da literatura): se a partir da teoria da relatividade, Einstein buscava a miragem da unidade cósmica, através da noção do “campo unificado” (*unified field*), na mesma época verificava-se, no discurso das artes, o encaminhamento ao fragmentário e à disseminação. Com o avanço dos estudos cosmológicos ao longo do século, seria

(16) Blanchot, Maurice: *Le livre à venir* (Paris, Gallimard, 1959: 340 pp.). P. 323. Assim corre a cit. no original: “Entre l’effroi de Pascal devant le silence éternel de l’espace et le ravissement de Joubert face au ciel coctillé de vides, Mallarmé a doué l’homme d’une expérience nouvelle: l’espace comme l’approche d’un autre espace, origine créatrice et aventure du mouvement poétique.”

(17) Sarduy, S.: *Big-Bang* (Barcelona, Tusquets, 1974: 114 pp.).

(18) White, Hayden: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978: 285 pp.). Paul Ricoeur, in: cit., oferece, também, uma visão resumida da teoriaropológica de White.

(19) Feyerabend, Paul: *Against Method* (Londres, New Left Books, 1975; trad. francesa: *Contre la méthode, esquisse d’une théorie anarchiste de la connaissance*; Paris, Seuil, 1979). Cit. in: Sarduy, S.: *Nueva Inestabilidad*, cit., p. 25.

(20) Sarduy, S.: *Nueva Inestabilidad* (cit.); pág. 17.

(21) Sarduy, S.: *id.*; p. 23.

este o vetor impresso nas descobertas mais recentes. O desenvolvimento da tecnologia de aceleração de partículas trouxe à ciência (Salam), em contra do seu auto-proposto direcionamento ao unitarismo epistemológico, o princípio disseminativo: a difusão do elétron polarizado sobre os prótons origina uma partícula ínfima ("Z"), que leva os cientistas a confirmar a possibilidade (infinita) da divisão atômica. Analogamente, escritores como Nathalie Sarraute trabalham o fenômeno da consciência, a nível da escritura, em função de microunidades significantes ("tropismos") que traduzem a cisão na concepção tradicional de um eu discursivo monolítico, unitário. Na obra de Lacan, segundo Sarduy, encontraríamos uma imagem perfeita deste movimento duplo da arte e da ciência ("aceleración-desintegración" e "pulsión de unificación"): por um lado, o filósofo francês dedica-se a estudar a reverberação da ausência significativa no sujeito; por outro, a projeção do sujeito no *matema topológico* (formação e proliferação dos "nós" esquizofrênicos), que indicaria a configuração da pulsão ou da fantasia da unificação. Jamais abandonando a complementação horizontal analógica entre diversas manifestações do espírito na escolha de seus exemplos (na fábrica de sua persuasão), Sarduy termina por dizer que "sigue pues abierto el dialogo entre los que encaminan cada uno de sus gestos hacia la unificación, y los que observan el espejismo en la palabra y secretamente piensan en la imposible cohesión de todo lo aparente. O ven en lo discontinuo una imagen de la eternidad."²²

Como indica o título do quarto ensaio de *Nueva Inestabilidad* – "Una maqueta del universo" –, nele Sarduy se preocupa com a dupla questão da representação e da percepção da grandeza cósmica. "Señalemos que si la imagen global y presente del universo (...) es literalmente *inimaginable*, más lo eran los enigmas insolubles o enloquecedores con que nos confrontaban la cosmología prerradioastronómica, enigmas hoy eludibles (...) bajo la astucia de una teoría, la del *big-bang*."²³: se esta é a noção predominante hoje na teoria cosmológica, que imagens conforma ela na mente dos que a formularam e a têm desenvolvido? Depois de enumerar algumas maquetes (Mezzetti e suas analogias com as estruturas da colméia ou da esponja, Sciama e seu modelo de conglomerados de galáxias separados regularmente por um gás intergalático), Sarduy dedica-se de novo a proceder a um corte epistemológico (também "persuasivo", na economia de seu ensaio) na idéia – ou condenação – da representação. Tendo dito que as maquetes constituem esforços mentais para a "domesticação" (ou dissimulação) do universo, o escritor conclui que, testemunhas de uma busca reiterada de invenção e crença num *sentido* (motor, claro está, de qualquer representação) do universo, "la maqueta (...) permite la observación pero al mismo tiempo la vuelca en el reflejo especular o la anula en una pura tautología: la mirada del observador envuelve algo que virtualmente contiene al observador"²⁴. Espelho-mirada: de forma análoga à eleição da elipse como paradigma representacional da mentalidade barroca, o par borgiano ofereceria, na etereidade de sua concreção (reduzindo a um oxímoro a complexidade do gesto), uma figuração ou base imaginária mínima para a difícil tarefa de interpretação-representação da inteligência cosmológica atual. Avançando o advento (e o elogio) do neo-barroco, originário da clivagem entre o impulso de representação e a virtual irrepresentabilidade do objeto a ser representado, assinala Sarduy que "el cosmólogo del siglo XX no hace más que preguntarse cómo del universo representado (...) ha surgido un poder de representación, cómo la historia del iris queda secretamente cifrada en lo que se ve"²⁵.

Em *Nueva Inestabilidad*, último ensaio antes das performáticas "Fórmulas para salir a la luz" acima mencionadas, Sarduy retoma a "epuração" – paralelização, inter-projeção – dos dois momentos barrocos da sensibilidade ocidental, marcados pela astronomia e pela ciência do espaço (o que supõe uma certa regularidade, ainda que anamórfica, na representação) e pela cosmologia e pela consciência do espaço-tempo (que pressupõe ao logocentrismo encastelado o de frontar-se ao espectro da disseminação, à perda do significante), respectivamente. Carta-patente da instabilidade: "el espacio está poblado de formas cuyas génesis ignoramos"; já não é possível, como Kepler, "proporcionar una explicación coherente de lo visible"; trata-se de, considerando a "fuga de galaxias hacia ninguna parte" (aqui, Sarduy parece ignorar a recentíssima teoria do *Great Attractor*, formulada por Alan Dressler e equipe²⁶, que indica a evidência de um ponto de concentração cósmica – o que oferece uma "simetria pendular" à teoria do *Big-Bang*, porém que, sem dúvida, ainda deixa sem resposta as questões ontológicas fundamentais suscitadas pela cosmologia contemporânea), assumir a fragmentação, a ruptura e a dissimetria derivadas do que parece ter sido uma explosão original. *Kóan*, aporias, caos constitutivo, aparentes ilogicidades processuais: de alguma forma, trata-se de penetrar a composição da turbulência (e, preferencialmente, tentar oferecer uma visão geométrica da mesma, como o tem feito o matemático Benoît Mandelbrot, através de sua teoria dos objetos fractais²⁷).

Neste sentido, a *retombée* neo-barroca, segundo Sarduy, desenvolver-se-ia consoante dois princípios estruturadores: "ni escritura de la fundación (...) ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas"²⁸. Seu gesto básico seria o de curvar-

(22) Sarduy, S.: *id.*; p. 37.

(23) Sarduy, S.: *id.*; p. 39.

(24) Sarduy, S.: *id.*; p. 43.

(25) Sarduy, S.: *id.*; pp. 44-5.

(26) Vide Dressler, Alan: "The Large-Scale Streaming of Galaxies". In: *Scientific American* vol. 257, nº 3, Setembro de 1987; pp. 38-48.

(27) Vide Mandelbrot, Benoît: *Los objetos fractales – forma, azar y dimensión* (Barcelona, Tusquets, 1987; 213 pp.).

(28) Sarduy, S.: *Nueva Inestabilidad*; p. 52.

se ante "una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es in formulable", para constituir "un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de producción."²⁹

Uma última aproximação a *El Cristo de la Rue Jacob* e a *Nueva Inestabilidad* nos permite regressar à afirmação feita no princípio desta nota quanto à unidade trans-genérica e supra-temática na obra de Severo Sarduy. Discursos diferentes marcam ambas obras: formas de narrar polares, domínios motores da emocionalidade e da racionalidade as imprimem, feixes de informações terminantemente heterogêneos as transitam. Ainda assim, do micro ao macro, da pele ao cosmo, do físico à física, da escritura das cicatrizes do corpo à escritura dos corpos celestiais, a distância referencial ou semântica, abismal, incomensurável, se resolve numa operação para a qual não encontro melhor denominação que o adjetivo "poética". Para além do credo estético neles pulsante, dois momentos, duas projeções, uma épura, uma leitura simultânea: a do homem em liberdade, para desenhar/borrar seu ser numa ilimitada desfocalização/focalizada limitação (ilimitada focalização/desfocalizada limitação).

(29) Sarduy, S.: *id.*; p. 53.