

**O travestismo como artifício: simulação,
metamorfose e representação em *La guerra de los putos*, de Copi**

Paulo César Thomaz

Publicada originalmente em francês, em 1982, pelo escritor argentino Copi – cujo nome real é Raul Dalmonte –, *La guerra de los putos* é um romance ou novela que trata da história de um desenhista de quadrinhos de humor de 40 anos, René Copi, que vive em Paris com seu companheiro norte-americano. Depois do suicídio de seu parceiro, em razão de uma depressão provocada por deformações causadas por uma relação masoquista, Copi se apaixona por aquele que provocou sua morte, um michê hermafrodita brasileiro de 14 anos, chamado Conceição do Mundo.

Após esse relacionamento amoroso, que desata um núcleo melodramático na narrativa, a história sofre uma mudança vertiginosa: de um aparente enfrentamento entre travestis brasileiros e militantes homossexuais franceses durante o verão parisiense de 1981 – o ano se menciona apenas uma vez, mas podemos localizar a história a começos dos anos 1980 pelo contexto e por outras referências temporais – passamos a uma guerra nuclear em que a Terra é destruída, a Amazônia se transfere para Lua e há uma espécie de guerra espacial entre grupos de travestis ou amazonas e grupos de militantes homossexuais.

Em primeiro lugar, gostaríamos de assinalar que *La guerra de los putos* é um texto, como as demais narrativas de Copi, que deixa clara sua insubmissão a qualquer gênero ou subgênero literário – e, por conseguinte, também às regras que estruturam essas formas artísticas. Encontramos na narrativa inúmeras referências ao cinema, ao teatro, à televisão, a práticas discursivas bastante distintas. O próprio Copi, em entrevista, atesta sua relação anticanônica com o gênero romance, visto que não procuraria a eficiência do relato, nem nada de estilo num romance, “nem sequer provar coisa alguma”, segundo ele. As personagens de Copi são sempre representadas de forma caricata, como uma espécie de crônica em que sobressai o exagero, o paradoxo, o artifício, a simulação. Podemos dizer de algum modo que a poética deste original escritor aponta sobretudo para uma luta ferrenha contra as formas do realismo na literatura (AMICOLA, 2000).

Artifícios do travestismo

Assim sendo, esta deliberada mistura ou desarticulação de gêneros literários caracteriza o romance e se estende claramente às personagens em variados níveis do texto. Vemos isso, por exemplo, no uso do travestismo – entendido como linguagem, discursividade do corpo – enquanto estratégia literária de descondensation radical da ideia de gênero e como desestabilização dos rigores das categorias sexuais – e consequentemente do campo sexual. Copi, dessa forma, dissolve as formas culturalmente elaboradas que a diferença sexual toma em nossa sociedade, manifesta nos papéis e *status* atribuídos a cada sexo e constitutivos da identidade sexual dos indivíduos.

No que se refere a esta expansão do gênero a outras instâncias do texto podemos citar a onipresença do travestismo e hermafroditismo da personagem central, Conceição do Mundo, e a maneira como ela vive a sexualidade que lhe permite esse hermafroditismo. Existem muitos elementos que fazem referência a essas máscaras e camadas infinitas da feminilidade em toda a obra, entre eles a profusão de imagens que dizem respeito ao vestuário feminino. Por exemplo, destacam-se no figurino do romance a capa de plumas de pavão e os saltos agulha de Conceição do Mundo, o sári alaranjado e o turbante prateado de Vinícia ou Vinício, “mãe” de Conceição do Mundo, o *tailleur* que Pogo – companheiro de Copi – usa quando se suicida, o macacão de vinil branco do negro velho, a túnica marroquina que usam na Lua etc.

Estes brilhos e cores, que se intensificam a partir da segunda metade do texto, como as calças fuseau vermelhas fluorescentes da mãe da personagem Copi, a túnica leve tecida com pérolas minúsculas e de coral de Conceição etc, aproximam-no, nessa mistura de registros que lhe é peculiar, da estética do figurino dos filmes de ficção científica de baixo orçamento dos anos 1960/1970. Na mesma perspectiva, podemos observar certa preferência pelas artes decorativas, como a presença do sofá Chesterfield, que é quase um personagem na primeira parte da narrativa, o tapete persa do apartamento, o elevador Roux-Combaluzier (da torre Eiffel) do terraço da espaçonave – que nos recorda *Alice no país das maravilhas*, que desce por um elevador no interior de uma árvore.

Todos esses elementos aparecem reiteradamente no texto e adquirem significância à medida que conformam no sintagma narrativo certo sectarismo sexual como força, uma aparente cultura de gueto onde não existiria a polifonia de discursos, dado que tudo se dá como discursividade endogâmica dentro da subcultura gay, e onde se supõe que o espectador/leitor entenderá os mesmos códigos de

representatividade. De algum modo, podemos entender essa configuração como uma espécie de cumplicidade de grupo criada entre o narrador e o suposto público da narração, dirigida a seus próprios pares. A respeito da importância desses elementos secundários no interior da narrativa, Roland Barthes assinala em “Efeito de realidade”: “Tudo no relato, é significativo e quando não, quando no sintagma narrativo subsistem certas zonas insignificantes qual seria, em definitiva, se podemos falar nestes termos, a significância dessa insignificância?” (BARTHES, 1994)

Outro importante exemplo no texto, com respeito a essa ampliação do conceito de gênero que se dá por meio do travestismo, é o espetáculo encenado pela personagem protagonista Conceição do Mundo nas escadas de uma rua parisiense, a André-Antoine, e a reação do narrador protagonista e de seus companheiros militantes homossexuais diante dele. Como um ícone gay elevado à enésima potência – há uma referência direta a Carmen Miranda, entre outros que aparecem no texto, como Joana d’Arch – Conceição do Mundo e um séquito de Amazonas celebram um singular rito carnavalesco, misturado com Macumba, com atos sexuais e em que alguns vão vestidos com carne de animais.

Desciam as escadas vestidos como no Carnaval do Rio. A maioria era mulata, os mais velhos, pretos como o carvão. À frente, Conceição do Mundo não deixava nada a desejar a Carmen Miranda. Não levava um, mas três abacaxis na cabeça. E um cacho de bananas que provavelmente tinha roubado no mercado, e pelo menos trinta metros de tafetá dourado no vestido, cuja cauda estava sendo segurada por seis negras mais maciças que o Pelé. [...] Os dois diabos que estavam um a cada lado de Conceição do Mundo representavam São Cosme e São Damião, duas divindades da macumba, meio-irmãos hermafroditas que encarnavam respectivamente a crueldade e a fealdade do mundo. [...] Atrás dos diabos vinham as amazonas; eram em torno de vinte, em filas fechadas, levavam arcos e flechas, e estavam vestidas com peles de cavalo amarradas ao redor do corpo com grossas cordas que descobriam um único seio. (COPI, 2010, s/p)

Esta cena de forte apelo visual, exagerada, artificiosa, nos faz pensar, nessa mistura de registros, nas pinturas do artista plástico irlandês Francis Bacon, com seu figurativismo expressionista traduzido em fantasias masoquistas, pedofilia, desmembramento de corpos, violência masculina ligada à tensão homoerótica e práticas de dissecação judicial. Definitivamente, a mesma atração pela representação do corpo e a mesma fascinação especial pelos fluidos naturais, sangue, bÍlis, urina, esperma etc, aparecem no

texto, como vemos a seguir:

Conceição parou no alto da escada e a sua mãe a desnudou lentamente. As amazonas montaram sobre suas mãos, que relinchavam como cavalos enlouquecidos, dançando de modo cada vez mais frenético. [...] Os diabos davam chicotadas entre eles com as seus imensas rabos vermelhos, as amazonas abriam as túnicas das mães com facadas limpas, mas o mais alucinante não tinha chegado ainda: uns dez deles, os mais bonitos e jovens, chegaram, abraçados pela cintura, do alto das escadas. Estavam vestidos, e não minto, com carne. Um usava um colar de tripas amarrado ao redor do pescoço e nada mais; outro tinha feito um chapéu com um pequeno pavão; alguns usavam vísceras verdadeiramente repugnantes; um tinha feito uma espécie de sutiã de plástico do qual transbordava bofe e fígado, outro tinha um coelho esfolado entre os dentes. (COPI, 2010, s/p)

A reação do narrador e de seus companheiros militantes homossexuais frente ao desfile dessa particular escola de samba faz esse rito remontar a suas supostas origens, a um espaço histórico anterior às demarcações sociais e arbitrárias de gênero. O nome Conceição do Mundo remete diretamente à concepção do mundo, às origens da Terra. Com ele, o texto reivindica uma origem ancestral do travestismo ou bissexualismo. Diz ainda o narrador: “Sentíamos que a cerimônia provinha do fundo das idades, antes que o homem se convertesse em homem, e a mulher em mulher”. E logo depois: “[...] Até hoje, você adorava a um deus norte-americano; pereceu pelo gás e pelo fogo. Hoje adora um deus hermafrodita vindo do fundo das idades” (COPI, 2010, s/p).

Desse modo, a partir desse inverossímil e descomedido ritual afro-brasileiro, que o texto tampouco se preocupa em relatar com fidelidade, e da recuperação da figura mítica e andrógina da Amazona, em sua versão contemporânea, podemos afirmar que a narrativa postula, com essa espécie de desfile primitivo protagonizado por esse travesti/hermafrodita, um espaço histórico anterior às definições sociais e despóticas de gênero, em que os seres não estão determinados cromossomicamente nem biologicamente, mas emergem sobretudo como construção social. Isso também nos aproxima das afirmações do crítico argentino José Amícola, em seu livro *Camp e posvanguardia* (AMÍCOLA, 2000) sobre as origens do *Camp*, uma categoria aplicada para definir parte dessa produção artística contemporânea ligada ao discurso Queer: “O *Camp* se origina, assim, numa percepção gay masculina das imposições que a

sociedade coloca sobre a sexualidade, pondo o acento nem tanto na arbitrariedade deste fenômeno como no fato de que ela não está biologicamente determinada e que em troca representa uma construção social” (AMICOLA, 2000, p. 53).

Cabe assinalar que entendemos o *Camp* como uma forma/categoria representativa sobrecarregada de teatralidade e gestualização, como um questionamento genérico, como uma sensibilidade gay própria do século XX, como uma desnaturalização das categorias de gênero, ou mais amplamente como uma maneira de fazer visíveis as categorias de gênero. As definições mais específicas insistem ainda em que se trata de uma manifestação do discurso *Queer* frente à impossibilidade de assumir-se como pessoa sob a pressão heterossexual compulsiva e os vínculos enunciativos da ordem dominante. Em um nível desconstrutivo, o *Camp* passa a ser uma desestabilização da relação entre as coisas. Estratégia de produção e de recepção que reutiliza e transforma a cultura de massas, reciclagem que implica uma crítica à cultura dominante, por meio do exagero, da estética do artifício mais que da natureza, que é o que observamos nesta obra e na narrativa de Copi.

Este aspecto se manifesta, por exemplo, nos personagens que usam a carne dos animais como vestimenta sobre sua própria carne, com vimos anteriormente. O relato assim nos leva a pensar nesses corpos travestidos de carne como corpos que revelam nessa duplicação que é a alma a que encerra o corpo e não o inverso, em tanto que esses corpos se visibilizam como uma pura discursividade do feminino. É o poder do artifício como jogo com a representação e a imitação. Os cosméticos e as máscaras de uma entidade fantasmática que ronda a cabeça do homem como “a mulher”, como um amálgama sem conserto.

Simulações desestabilizantes

Ainda nessa perspectiva, pensando sobre esse jogo de representação e imitação do feminino, no texto “A simulação”, o poeta e narrador cubano Severo Sarduy (1999) propõe o travesti como análogo à borboleta da Indonésia, por sua capacidade de desaparecer no fundo ao posar-se sobre o arbusto. Esta borboleta se parece tanto às folhas do arbusto que põe em dúvida os conceitos do real, e sugere que esta categoria também se apoia na imagem, no artifício e na representação, uma vez que extrapola os limites

do meramente imitativo. O interessante e original desse argumento de Sarduy é precisamente que ele busca na natureza o exemplo de um ser que age extrapolando as funções biológicas a que deveria ser determinado. Sarduy relata no início do texto um episódio em que se travesti de mulher durante o carnaval. A partir daí se pergunta: Simulo? O quê? Quem? Para que tudo signifique temos que aceitar que o que me habita não é a dualidade, mas uma intensidade de simulação que constitui seu próprio fim, fora do que imita. Para Sarduy,

Seria cômodo reduzir a performance do travesti ao simples simulacro, a um fetichismo da inversão: não ser percebido como homem, converter-se na aparência da mulher. Relacionar o trabalho corporal dos travestis a simples mania cosmética, ao afeminamento, à homossexualidade é simplesmente ingênuo: essas não são mais que as fronteiras aparentes de uma metamorfose sem limites, seu tecido natural (SARDUY, 1999, p. 1298).

Esse conceito coincide de certo modo com a ideia de metamorfose, de multiplicidade identitária que podemos observar como metáforas inacabadas, por exemplo, no superabundante ciclo de vida das amazonas relatado no romance. Primeiro, 7 anos de gestação, 10 anos caminhando com os cotovelos e os joelhos, na puberdade alcançam os ramos das árvores, imitam aos pássaros até os 30 anos, uma ninhada de ovos de onde nascem os arará, baixam e têm uma vida humana, depois animais aquáticos, peixes muito rápidos, antes da morte velhos batráquios, põem um ovo de onde sai uma larva do Lunió, a última mutação do Homem: borboletas enormes parecidas com um sexo de homem, com uma concha que mais se parece com um ouriço de mar. Desta maneira, com essas histórias falsas, essa valorização da risada como desestabilização frente ao constituído, a narrativa conforma uma reivindicação literária do travestismo e da metamorfose como forma de desestruturar a lógica binária identitária dominante.

E por fim, com respeito às categorias sexuais e ao campo sexual, entendemos que *La guerra de los putos* desarticula o que a crítica Eve Sedgwick (1998) assinala em *La epistemologia del armário* como um fato surpreendente: que das muitas dimensões pelas que a atividade genital de uma pessoa pode diferenciar-se da outra, seja o gênero do objeto de desejo o que tenha permanecido como a dimensão que denota a onipresente categoria atual de “orientação sexual”. O campo da sexualidade em *La guerra de los putos* nos leva, da maneira anárquica que lhe caracteriza, à infinidade de diferenças e formas de pensamento existentes sobre a sexualidade. Eve Sedgwick aponta algumas dessas diferenças que da mesma

forma podem ser assinaladas no texto. Por exemplo, atos genitais idênticos significam coisas diferentes para diferentes personagens. Personagens que têm uma implicação mental e emocional mais rica com os atos sexuais que não realizam ou inclusive que não querem realizar. Personagens em que a preferência por um determinado objeto, ato, papel, zona ou cenário sexual é tão antiga e perdurável que apenas pode ser experimentada como inata; enquanto que outras parece chegar tarde ou experimentar-se como algo aleatório e sem restrições. Os exemplos que podemos citar em *La guerra de los putos* sobre essas diferenças no campo sexual são muitos, pois o texto se abre a diferentes sexualidades.

Outro ponto importante no texto do Sedgwick que se relaciona com o texto de Copi é quando diz que a cultura ocidental moderna situou a sexualidade em uma relação cada vez mais privilegiada com nossas construções mais apreciadas de identidade individual, verdade e conhecimento, e cada vez é mais certo que a linguagem da sexualidade não só coincide com outras linguagens e relações ligadas ao conhecimento, mas sim as transforma.

Desse modo, a indefinição genérica presente neste texto, configura uma esfera de instabilidade, de multiplicidade e de deslizamentos. Há um vaivém entre todas estas instâncias narrativas, um tipo de *collage* em que vemos todas elas entrelaçadas. *La guerra de los putos* se submete o mínimo possível aos gêneros literários aos que faz referência. Parece impacientarse no momento em que determinada estrutura começa a cristalizar-se no texto. Muitas vezes presenciamos tantos desmentidos desse narrador enganoso, ou uma narrativa tão paradoxal que escapam da lógica que nos vemos como leitores a bordo da desintegração da narrativa ou duvidamos de que chegará a ter algum sentido.

Entretanto, essa combinação de gêneros revelará um novo sentido para essas mesmas formas e uma postura com relação à experiência da sexualidade no interior de determinado campo histórico, cultural e político contemporâneo – de certo modo, embora transpassado pela anarquia e pela paródia, há neste texto uma forte referência ao presente do autor, como vemos pela localização temporal, temática e espacial (a geografia precisa das ruas de Paris, a ecologia, a militância sexual, a prostituição e tráfico de pessoas etc)

Por fim, *La guerra de los putos* é uma narrativa transpassada por um desejo de vertigem, por infinitas sexualidades e modalidades de sexualidades (do sadismo à coprofagia), que por meio da utilização literária do travestismo, do culto ao artifício, experimenta os limites do desejo dos corpos que

encontram seu momento de tensão máxima entre a retórica da loucura e da representação.

Referências Bibliográficas

AMÍCOLA, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.

COPI [Raul Dalmonte]. *La guerra de los putos*. Tradução do francês por Margarita Martínez, publicada no sítio <http://www.elinterpretador.net/30Copi-LaGuerraDeLosPutos.html>. Consulta realizada em 10/04/2010.

SARDUY, Severo. "La simulación". In: *Obra completa. Tomo II*. Paris: ALLCA XX, 1999, pp.1265-1280.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.