

O CORPO INABITÁVEL: ABJEÇÃO E VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM O LUGAR SEM LIMITES, DE JOSÉ DONOSO

ANA CLAUDIA AYMORÉ MARTINS (UFAL)*

RESUMO: O presente estudo trata dos temas do corpo abjeto e da violência de gênero no romance de José Donoso intitulado *O lugar sem limites*, publicado originalmente em 1966. Nele, de forma pioneira na literatura latino-americana, Manuela, uma dançarina travesti, é a personagem protagonista que assinala, tanto através de suas memórias de rejeições, discriminações e abusos físicos e psicológicos, quanto através do seu percurso trágico, os dispositivos de poder e normatividade que comandam o que Judith Butler denomina como *corpos que importam*, relegando à marginalização e à violência de gênero, em contrapartida, as subjetividades *quocr*, portadoras de corpos “inabitáveis”. A categoria da abjeção, tal como definida por Julia Kristeva, também se constitui como aporte teórico-crítico preponderante para a análise do romance, na medida em que traça as associações entre o (não-)ser inabitável e o intolerável.

PALAVRAS-CHAVE: José Donoso; *O lugar sem limites*; abjeção; violência de gênero.

THE UNINHABITABLE BODY: ABJECTION AND GENDER VIOLENCE IN JOSÉ DONOSO'S HELL HAS NO LIMITS

ABSTRACT: The presente study deals with the themes of abject body and gender violence in José Donoso's novel *Hell has no limits*, originally published in 1966. In it, in a pioneering way in Latin American literature, Manuela – a transvestite dancer – is the main character who points out, both through her memories of rejections, discrimination and physical abuse, and through her tragic journey, the dispositives of power and normativity that command what Judith Butler calls *bodies that matter*, relegating to marginalization and gender violence, on the other hand, queer subjectivities living in “uninhabitable” bodies. The category of abjection, as defined by Julia Kristeva, also constitutes a preponderant theoretical-critical contribution to the analysis of the novel, as it traces the associations between the uninhabitable (non-)being and the intolerable.

KEYWORDS: José Donoso; *Hell has no limits*; abjection; gender violence.

* Professora associada do curso de História e do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/Ufal). E-mail: ana_aymore@hotmail.com.

O duradouro silêncio de grande parte da literatura sobre as/os que habitam corpos não normativos (especialmente, como veremos, travestis ou mulheres trans) – sendo a escrita literária também, frequentemente, um dispositivo, no sentido foucaultiano, que regula as adequações sociais às normatizações preestabelecidas de raça, classe, gênero e/ou sexualidade – é um dos elementos fundamentais na construção simbólica daquilo que Judith Butler denomina *bodies that matter*, termo cuja ambiguidade semântica é de difícil tradução¹, pois remete, simultaneamente, aos *corpos que importam* e aos *corpos que, porque têm importância, garantem o direito à materialidade*². Segundo Butler,

[...] os limites do construtivismo são expostos nesses limites da vida corpórea nos quais corpos abjetos ou deslegitimados deixam de ser considerados como “corpos”. Se a materialidade do sexo é demarcada no discurso, então, essa demarcação produzirá um domínio de “sexos” excluídos e deslegitimados. Por isso, é igualmente importante pensar sobre *como e até que ponto os corpos são construídos e sobre como e até que ponto os corpos não são construídos*, e, posteriormente, perguntar como os corpos que fracassam nessa materialização fornecem o “exterior” necessário, se não o apoio necessário, para os corpos que, na materialização da forma, se qualificam na categoria de corpos que importam [*matter*] (BUTLER, 2019, p. 40, grifos meus).

Portanto, seguindo a argumentação de Butler, esses limites socialmente impostos para a legitimidade de vidas corpóreas expressas num padrão binário, e que atenda perfeitamente às imposições de um dado sexo biológico, podem – e devem – ser, hoje, subvertidos e ressemantizados. Nesse sentido, a escrita literária contemporânea vem representando, de modo mais vez mais recorrente, transfigurados em personagens centrais de narrativas de ficção, aqueles sujeitos que historicamente foram (e ainda são, em inúmeros aspectos), por força de uma ordenação excludente da vida social, postos à sombra, que os borra e descorporifica, de modo a domesticar e padronizar a vida pública. Nesse sentido, uma ficção literária como o romance do escritor chileno José Donoso (1925-1996) *O lugar sem limites*, publicado originalmente em 1966, que tem uma personagem travesti como protagonista, pode ser considerada pela crítica contemporânea como obra precursora e singular em seu contexto de publicação, embora separada de nosso tempo presente por pouco mais de meio século, apenas.

Não podemos nos esquecer que a própria concepção de transexualidade, como a entendemos hoje, é relativamente recente. O termo só foi inventado em 1949, quando o sexólogo David Cauldwell, tomando como base um estudo de caso, cunhou o diagnóstico de *psycopathia transexualis*. A expressão “invertido” definia como um todo e intercambiava, até então, questões de gênero e sexualidade, que se expressaram na literatura da primeira metade do século XX

1 Enquanto, como vemos no fragmento citado a seguir, a mais recente tradução de *Bodies that matter*, feita por Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli para a publicação conjunta das editoras N-1 e Crocodilo, optou por traduzir o termo como “corpos que importam”, mantendo entre colchetes a palavra ou a expressão originais em todas as ocasiões em que estas se repetem no texto (de modo a indicar a plurissignificação que há na língua inglesa), Tomaz Tadeu da Silva, em sua tradução para a antologia *O corpo educado*, organizada por Guacira Lopes Louro, optou pela expressão “corpos que pesam”, justamente a fim de frisar a materialidade, enquanto a expressão também guarda, em nossa língua, o sentido de “ter importância”. (Cf. LOURO, 2018)

2 Cf. BUTLER, 2019, p. 63-64: “Não se trata de um jogo banal de palavras falar sobre *corpos que importam/corpos materiais* [*bodies that matter*] nesses contextos clássicos, pois ser material significa materializar, se compreendermos que o princípio dessa materialização é precisamente o que ‘importa’ [*matters*] sobre aquele corpo, sua inteligibilidade. Nesse sentido, saber o significado de alguma coisa é saber como e por que ela importa, sendo que ‘importar’ significa ao mesmo tempo ‘materializar’ e ‘significar.’”

em obras literárias célebres como *Orlando*, de Virginia Woolf, e *O poço da solidão*, de Radclyffe Hall. No limite da ex-centricidade, a anatomia de tais personagens, inspirada pelo monstro de Frankenstein, era formada por partes incongruentes e artificialmente conjugadas, como ocorre, por exemplo, com *Esfinge*, de Coelho Neto.

Mas, mesmo desabrochando sob um pano de fundo que ainda não identificava com clareza as diferenças entre sexo biológico, sexualidade e identidade de gênero, a cultura literária dos anos 1920/30 deu início a uma caracterização mais densa e menos episódica de corpos não-normativos. Em contrapartida, a onda moralista do pós-guerra cristalizou a família heteronormativa (consequentemente, os corpos “adequadamente” engendrados para a produção e reprodução desse modelo familiar) no ocidente, impondo uma mentalidade mais rigorosa a respeito de padrões de gênero e sexualidade – aquilo que, em 1978, a feminista Monique Wittig denominará de pensamento *straight*, cujo caráter opressor explicita-se na tendência à universalização e fixação das concepções de masculinidade e feminilidade, bem como da heterossexualidade como regra:

A consequência [...] é que o pensamento *straight* não consegue conceber uma cultura, uma sociedade em que a heterossexualidade não ordene não só todas as relações humanas, mas também sua própria produção de conceitos e todos os processos que escapam também à consciência. Além disso, esses processos inconscientes são historicamente cada vez mais imperativos naquilo que nos ensinam [...]. A retórica que os expressa [...] envolve-se em mitos, recorre a enigmas, prossegue acumulando metáforas; e sua função é poetizar o caráter obrigatório da sentença ‘você-será-*straight*-ou-não-será’ (WITTIG, 2017, p. 269).

Será apenas, portanto, no contexto da revolução sexual e da ascensão da segunda onda do feminismo, em fins dos anos 1960, que a literatura de ficção, sobretudo europeia e norte-americana, retoma, já numa perspectiva mais clara, a temática, através de personagens que representam as diversidades sexuais, de identidades e performatividades de gênero (embora, pelo menos até o final do século XX, esse não tenha sido um processo linear³), desde a mulher trans Myra Breckinridge, no romance de mesmo título de autoria de Gore Vidal (1968), até Pussy, a travesti prostituída na Londres dos anos 1970 em *Breakfast on Pluto*, de Patrick McCabe (1998), passando, também, pelos primeiros relatos autobiográficos de escritoras/trans, como em *Conundrum* (1974), de Jan Morris. Na literatura hispano-americana e brasileira, essa abordagem será ainda mais rara e descontínua, fazendo de Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, e de Manuela, de *O lugar sem limites*, mesmo em não se considerando a altíssima e inegável qualidade estética dos romances de Guimarães Rosa e *Donoso*, criações literárias excepcionais dentro de seu contexto – em ambos os casos, é importante observar que os romances de Rosa e *Donoso*, publicados respectivamente em 1956 e de 1966, são anteriores aos movimentos

3 Na atualidade, a temática trans vem ganhando visibilidade progressiva na literatura, tanto no que se refere à presença de personagens travestis, transgêneros e não-binários, como na autoria trans. Abrangem, também, gêneros literários distintos e dirigem-se a públicos diversificados: da literatura jovem como em *Apenas uma garota*, de Meredith Russo (2017) ao romance histórico como em *Confessions of the fox*, de Jordy Rosenberg (2018); do desdobramento temporal em *Como ser as duas coisas*, de Ali Smith (2014) ao desdobramento psíquico em *Água doce*, de Akwaeke Emezi (2018); do realismo pungente de *Contos transantropológicos*, de Atena Beauvoir (2018) à sátira de ficção científica *Frankissstein*, de Jeanette Winterson (2019), ou, ainda, à “epistemologia do armário”, para usar a expressão de Eve Sedgwick, (2008) de que trata *Ponto cardeal*, de Léonor de Récondo (2017).

de liberação sexual e social do final de década de 1960 (anteriores aos movimentos estudantis de maio de 1968, anteriores às rebeliões de Stonewall e também anteriores à publicação da *História da sexualidade* de Foucault). Para compararmos com um outro exemplo bastante conhecido na literatura latino-americana, *O beijo da mulher-aranha*, de Manuel Puig, também considerado um livro basilar sobre a temática, veio a público somente uma década mais tarde que o romance de *Donoso* e vinte anos depois que a obra-mestra de Rosa, em 1976.

Não é casual que o romance em questão se intitule *O lugar sem limites*. Como é evidenciado desde a epígrafe, retirada do *Doutor Fausto*, de Marlowe, e já largamente explorada por sua fortuna crítica, a qual frequentemente analisa o romance como reescritura do motivo do pacto fáustico (cf. MORENO, 2019), esse lugar é o inferno:

FAUSTO

Primeiro perguntarei sobre o inferno:

Onde o lugar que chamamos Inferno?

MEFASTÓFILIS

Debaixo dos céus.

FAUSTO

Mas onde de fato?

MEFASTÓFILIS

Nas entranhas daqueles Elementos

Em que sob tortura eterna ficamos.

Não tem limites nem se circunscreve

A um lugar: o inferno é onde estamos,

E onde o inferno está sempre estaremos [...]

(MARLOWE, 2018, p. 101-102) ⁴

O inferno, lugar sem limites da “tortura eterna”, é o espaço onde se move a variedade também ilimitada das experiências do humano. A propósito da *Divina Comédia*, Auerbach nos alertara para uma consciência da diversidade, e até uma simpatia a ela, mesmo em suas problemáticas oscilações entre virtudes e vícios, na cultura renascentista. Como podemos perceber sem dificuldades, é no Inferno que se encontra a maior pujança imagética do poema de Dante e, mesmo em meio aos castigos eternos, há, em cada personagem, uma dignidade única, pessoal e variada, que as conecta, ainda, às suas existências terrenas. Esses traços essencialmente humanos e seculares tendem, em contrapartida, a se esvaír progressivamente ao longo da trajetória ascendente de Dante rumo às esferas celestiais, na medida em que as almas passam a fundir-se ao plano divino, universal e impessoal: “Quanto mais alto Dante ascende, mais universais e impessoais são as almas que ele vê” (AUERBACH, 1997, p. 150). Entre Dante e Marlowe – este último já contemporâneo das bordas dessas manifestações culturais mais arejadas do Renascimento, do impacto moralizante das reformas religiosas e da contrarreforma, do aumento sistemático das perseguições a grupos marginalizados, judeus, mulheres e homossexuais (incluindo ele

4 O fragmento citado é ligeiramente diferente daquele que aparece na abertura do livro de *Donoso* na edição da Cosac Naify, que foi provavelmente traduzido por Heloisa Jahn a partir da epígrafe do romance original, em espanhol. Optei por usar, aqui, no lugar de uma tradução indireta, a primeira tradução feita diretamente do texto original de Marlowe (que é também a mais recente), a cargo de Luís Bueno, Caetano W. Galindo e Mario Luiz Frungillo para o Ateliê Editorial/Unicamp (Cf. MARLOWE, 2018).

próprio, Marlowe, de acordo com alguns de seus biógrafos⁵), que culminou na grande caça às bruxas do século XVII –, esse espaço que se desdobra continuamente entre os abismos satânicos e a materialidade cotidiana vai se tornando aquele da *exclusão ilimitada da diferença*, e penso que é sob esse diapasão, mais do que o da diversidade ilimitada que dá cor e substância ao inferno dantesco, que o próprio *Donoso* inscreve essa relação intertextual. Exclusão para onde, se esse inferno não tem limites? Será ele, ao fim e ao cabo, inescapável, tornando a exclusão um movimento em moto-contínuo, eternamente repetido?

El Olivo, a cidadezinha no interior do Chile imaginada por José *Donoso* como espaço onde transcorre seu romance, a qual “não passa de um amontoado de casas em ruínas cercadas pela geometria dos vinhedos que dão a impressão de que estão ao ponto de engolir o povoado” (*DonOSO*, 2013a, p. 52), é a configuração emblemática do caráter excludente, hierarquizante, paternalista e patriarcal característico da formação histórico-social da América Latina (e, evidentemente, o ser característico de uma formação mais ampla é um dos vieses de ampliação “ilimitada” de suas estreitas bordas na primeira das muitas camadas de leitura do romance): a contraposição entre o *amontoado* e as *ruínas* em que habita a maioria de sua população, de um lado, e a *geometria dos vinhedos* que simboliza a monocultura agrária da região dominada por *caciques*⁶ como *don Alejo*, por outro, representa o primeiro dos recortes das várias formas de exclusão e marginalização social que permeiam a narrativa, o recorte classista. Em concordância com grande parte da literatura do *boom* e, também, da literatura brasileira do século XX, o romance de *Donoso* aborda de modo crítico esse regime de exploração, expropriação, favorecimento ilícito e incremento sistemático das desigualdades sociais que resiste, traço irrevogável como um dogma religioso, em nossa cultura política:

O povoado passou meses coberto de cartazes com o retrato de *don Alejandro Cruz*, alguns verdes, outros sépia, outros azuis. As crianças descalças corriam por toda parte espalhando panfletos ou entregando-os repetida e desnecessariamente a quem passasse, enquanto os menores, que não haviam sido encarregados de distribuir propaganda política, recolhiam-nos do chão para fazer barquinhos de papel ou queimá-los, ou então ficavam sentados nas esquinas contando-os para ver quem possuía mais. A Secretaria funcionava no galpão do correio, e noite após noite os cidadãos da Estação El Olivo reuniam-se ali para alimentar sua fé em *don Alejo* e organizar encontros e excursões pelos campos e povoados próximos para propagar aquela fé (*Donoso*, 2013a, p. 77).

Não por acaso, as eleições no povoado assemelham-se a espetáculos cristãos públicos, misto de festa religiosa, romaria, procissão e auto-de-fé. *Don Alejandro*, que tem assinalado em seu sobrenome o símbolo máximo da cristandade – a cruz – e em seu poder a propriedade das vinhas, erguendo-se acima das demais cabeças do lugar que evoca as oliveiras dos Evangelhos (cf. MORENO, 1996), é o Deus-pai-criador cuja onipresença é incorporada, na forma de cartazes

⁵ Segundo Luís Bueno, no prefácio da edição brasileira de *Doutor Fausto*, algumas das acusações dirigidas a Marlowe por seus contemporâneos, heresia e traição, entre outras, eram adicionadas de rumores sobre sua suposta homossexualidade, como já foi observado por biógrafos como David Riggs. Esse conjunto de difamações (incluindo a de sodomia) teria, portanto, influenciado tanto suas condenações por diferentes crimes quanto o perdão que foi concedido ao homem que o assassinou, aos 29 anos, em 30 de maio de 1593 (Cf. BUENO in MARLOWE, 2018, p. 19).

⁶ A expressão, na cultura política da América Latina, designa aquilo que, no Brasil, denominamos de “coronel”.

e panfletos (os “santinhos”, na cultura popular brasileira), ao cotidiano. E os alimentos da fé dessa população desvalida são, como se pode supor, as promessas nunca cumpridas do latifundiário eleito deputado: a modernização do lugar, o incremento das vias de transporte, a instalação da eletricidade (uma alusão irônica ao *fiat lux* da cosmogênese judaico-cristã). Foi confiando nessas promessas que, décadas antes do tempo em que transcorre a diegese, a cafetina Japonesa Grande instalara, ali, um bordel, que prometia lucrar com a transformação do vilarejo em uma via de passagem obrigatória na região, convidando, para uma homenagem a seu “benfeitor”, uma trupe de artistas de Talca, entre os/as quais uma pessoa que se tornaria sócia do estabelecimento:

Também desembarcaram duas mulheres mais jovens e um homem, se é que era um homem. Elas, as senhoras do povoado, observando a certa distância, *discutiam o que ele poderia ser*: magro feito um varapau, cabelo comprido e olhos quase tão maquiados quanto os das irmãs Farias [...].

– Deve ser o maricas do piano [...].

– É artista, olhe só a maleta dele.

– É maricas, isso sim (*DonOSO*, 2013a, p. 75-76, grifos meus).

Se é que era um homem, discutiam o que ele poderia ser: a ambiguidade, vista de forma problemática pela população local, da condição da pessoa recém-chegada, expressa-se, em primeiro lugar, na associação, também ambígua, entre a modalização da linguagem e o uso peremptório do pronome masculino, bem como dos adjetivos equivalentes. Ao longo do romance, enquanto a travesti Manuela refere-se a si própria no gênero feminino, é masculino o tratamento dispensado a ela pela quase totalidade das demais personagens (incluindo sua filha, a Japonesita, que a trata de “pai”) – sendo essa discrepância um dos recursos estilísticos mais sofisticados dentre os utilizados por *Donoso* para apontar essa ilegibilidade social da identidade de gênero:

– *Papai...*

Manuela não respondeu.

– O que a gente faz se ele vier? [...] Se Pancho aparecer, o *senhor* tem que me defender. Manuela jogou os grampos no chão. Já estava bom. Por que ela continuava se fazendo de boba? Então queria que *ela*, *Manuela*, enfrentasse um sujeito parrudo como o Pancho Vega? (*DonOSO*, 2013a, p. 56, grifos meus).

Essa ambiguidade linguística estende-se ao próprio discurso do narrador heterodiegético, sobretudo nos momentos de mergulho na interioridade da protagonista, expressando uma condição intermediária e oscilante, impossível de se estabilizar no registro da língua. Quando é abordada a forma como a menina foi gerada (em decorrência de uma aposta que obrigou Manuela a desempenhar o papel masculino numa relação sexual com a Japonesa Grande), por exemplo, são usados os pronomes masculinos, em consonância com as falas da Japonesita: “Não é culpa dele, ser o pai dela. Não foi ele que fez a famosa aposta, não queria se meter naquela história” (*DonOSO*, 2013a, p. 56). Em sua prolífica brevidade, o fragmento parece dialogar com o que Butler nos aponta a respeito da performatividade de gênero, em *Corpos que importam*: “a capacidade de agência condicionada pelos próprios regimes do discurso/poder não pode ser

confundida com voluntarismo ou individualismo, muito menos com consumismo, e *de modo algum supõe a existência de um sujeito que escolhe*” (BUTLER, 2019, p. 40, grifos meus). Assim como não foi sua a decisão da aposta (“não queria se meter naquela história”), Manuela não pôde escolher os papéis sociais de gênero que lhe foram atribuídos – e mais especificamente, como “a famosa aposta” envolvia ter relações sexuais com uma mulher, acaba por materializar precisamente as normas regulatórias de gênero como algo exterior ao sujeito.

O uso de pronomes masculinos ocorre, também, quando, por meio da mediação do narrador, Manuela rememora a infância, fase da vida em que o sujeito é mais intensamente asse-diado pelas decisões e ordens de outrem, representadas, aqui, por um regime de violência da autoridade paterna:

[...] de um estabelecimento para outro, sempre, desde que o expulsaram da escola quando o flagraram com outro menino e ele não teve coragem de voltar para casa porque o pai andava com um rebenque enorme com o qual chegava a tirar sangue dos cavalos quando os espancava, e então foi para a casa de uma senhora que lhe ensinou danças espanholas (*DonOSO*, 2013a, p. 100).

Em outras partes da narrativa, em discurso indireto livre, essa desestabilização do gênero na linguagem é levada a um patamar ainda mais complexo, o que traduziria (de modo crítico, evidentemente) a existência da protagonista como mascarada ou engodo:

Pancho Vega ou outro qualquer, isso ela sabia. Mas hoje Pancho. Fazia um ano que sonhava com ele. Sonhava que ele a fazia sofrer, que batia nela, que a violentava, mas naquela violência, debaixo dela ou dentro dela, encontrava alguma coisa com que enfrentar o frio do inverno [...]. Era um menino, a Manuela [...]. Um menino, um pássaro. Qualquer coisa, menos um homem. Ele próprio dizia que era muito mulher. Mas nem isso era verdade [...].

Manuela acabou de ajeitar o cabelo da Japonesita no formato de uma concha. Mulher. Era mulher. Ela ia ficar com Pancho. Ele era homem. E velho. Um veado pobre e velho. Uma bicha que adorava festas e vinho e roupas e homens. Era fácil esquecer essas coisas aqui, [...] Mas de repente a Japonesita lhe dizia aquela palavra [“papai”] e sua própria imagem ficava borrada como se uma gota de água tivesse caído em cima dela, dele, eu mesma não sei, e então se perdia de vista, ele não sabe nem vê Manuela e não ficava nada, aquela dor, aquela incapacidade, nada mais, aquele grande borrão de água em que se naufraga (*DonOSO*, 2013a, p. 58-59).

Esse último fragmento, um dos muitos belos e tristes monólogos interiores do romance de *Donoso*, fundamenta o *páthos* que mobiliza o/a leitor/a e faz de *O lugar sem limites* uma leitura especialmente pungente. Ele/ela, ela/ele: não se trata, aqui, de um par intercambiável que representaria, como diríamos hoje, uma fluidez de gênero, mas algo verdadeiramente doloroso e trágico: da fluidez, talvez a única aproximação seja a associação à ausência de rigidez e de fixação que caracteriza o elemento aquoso. Mas não é fluido, não o movimento em que o eu, em permanente fazer-se e desfazer-se, navega – é borrão. Um borrão que apaga continuamente a imagem desejada no espelho e, mais ainda, no qual o eu, à deriva, naufraga.

Aparentemente mais respeitoso e compassivo que o tratamento destinado à personagem pelos demais habitantes de Los Olivos, mas igualmente perverso e fomentador do naufrágio da identidade de Manuela, é o jogo comandado por *Don Alejo* para humilhá-la em sua condição travesti, inflamando e desfazendo continuamente suas esperanças, já tão tênues, em viver plenamente sua feminilidade:

Don Alejo se aproximou da mesa. Com seus olhos de louça azul-anil, de boneca, de bolinha de gude, de santo importante, olhou para Manuela, que estremeceu como se toda a sua vontade tivesse sido absorvida por aquele olhar que a rodeava, que a dissolvia. Como não sentir vergonha de continuar sustentando o olhar daqueles olhos portentosos com seus olhinhos pardacentos de poucas pestanas? Baixou-os.

– O que foi, filha?

Manuela olhou para ele de novo e sorriu.

– Vamos, Manuela?

Tão baixo que falou. Seria possível, então...?

– Quando quiser, *don Alejo*...

Seu calafrio se prolongava [...], enquanto aqueles olhos continuavam cravados nos seus... até que se dissolveram numa gargalhada [...].

– Não, mulher. Era só brincadeira. Não gosto...

E beberam juntos, Manuela e *don Alejo*, rindo. Manuela, ainda envolta numa barafunda de sensações, bebeu em golinhos curtos e, depois que tudo passou, sorriu de lado, suavemente. Não se lembrava de jamais ter amado tanto um homem quanto estava amando naquele momento o deputado *don Alejandro Cruz*. Tão cavalheiro, ele. Tão delicado quando queria. Até as brincadeiras que os outros faziam com rostos brutais e impropérios ele fazia de outra maneira, com uma simplicidade que não machucava (*DonOSO*, 2013a, p. 88).

No diálogo entre Manuela e *Don Alejo*, cria-se um proposital distanciamento entre as percepções da personagem – que acredita estar sendo tratada com extremada gentileza, ao comparar a atitude do líder político da cidadezinha com as dos brutais clientes costumeiros do bordel – e do/a leitor/a, a quem são salientadas, ainda que sutilmente, as rubricas de uma violência que rebaixa e ridiculariza a existência de pessoas como ela. Esse distanciamento, numa perspectiva analítica, é essencial para, saindo de uma leitura meramente impressionista, observarmos os violentos preconceitos de gênero como um traço estrutural das sociedades latino-americanas, aliando-se aos mais propalados (e também violentíssimos) preconceitos de raça e classe que as fundamentam historicamente.

Na economia do texto de *Donoso*, o entrecruzamento dessas diversas formas de violência estrutural é representado pelos quatro cães negros do *cacique* – batizados, não sem uma grande dose de ironia, de Moro, Sultán, Otelo e Negus, ou seja, com nomes que associam a cor de sua pelagem a emblemas histórico-literários de poder e violência de homens negros, contrapondo, ainda, a simbologia da religiosidade cristã presente na personagem de *Don Alejo* ao mundo muçulmano –, cuja bestialidade, a comando de seu *Dono*, apresentada recorrentemente ao longo de diversas passagens do romance, representa essa constante situação de ameaça que paira sobre as demais personagens (e que também antecipam o desfecho brutalíssimo do

arco narrativo principal, como veremos adiante). Já em um dos primeiros capítulos do romance, enquanto se diverte em ultrajar Pancho Vega a respeito de uma dívida extorsiva que este viera pagar-lhe, *Don Alejo* faz da alimentação dos cães um espetáculo admonitório da destrutividade que ameaça aqueles/as que ousam atravessar seu caminho:

– Jogue uma pelanca para eles, *don Céspedes*...

A pele mole e sanguinolenta voou e os cachorros pularam atrás dela e depois caíram os quatro juntos no chão feito um nó, disputando o pedaço de carne ainda quente, quase viva. Destroçaram-no, arrastando-o pelo chão e latindo uns para os outros, com os focinhos vermelhos cheios de baba e os palatos granulosos, os olhos amarelos reluzindo nas caras estreitas. Os homens se encostaram nas paredes. Devorada a pelanca, os cachorros tornaram a dançar em torno de *don Alejo*, não de *don Céspedes*, que fora quem os alimentara, como se soubessem que o senhor de manta é o *dono* da carne que comem e das vinhas que guardam. Ele os acaricia – seus quatro cachorros pretos com a sombra dos lobos têm as presas sanguinárias, as pesadas patas ferozes da raça mais pura.

– Não. Só depois que você me pagar todas as prestações que ainda faltam. Não tenho a menor confiança em você [...].

– Mas, *don Alejo*, como o senhor quer que...

O chão era um lodaçal ensanguentado. Os cachorros farejavam-no, bufando em busca de algum resto que lamber. Pancho Vega cerrou os dentes. (*DonOSO*, 2013a, p. 43)

Os cães negros de *Don Alejo* são a condensação alegórica de um patriarcado que é, simultaneamente, coronelista, paternalista, usurário, reacionário e hipocritamente moralista, imagem que retorna nos igualmente negros e ferozes cães na obra-prima de *Donoso*, *O obsceno pássaro da noite* (1970)⁷. O pedaço de carne não é apenas metonímia do corpo dos desfavorecidos, como Pancho e Manuela, mas seu substituto direto: a mensagem ameaçadora do cacique é clara no sentido da total coisificação do outro (algo que, como veremos adiante, também é absorvido pelo dominado, pois será necessário que Pancho faça Manuela igualmente de objeto ou pedaço de carne inanimado para dar vazão a seus próprios impulsos destrutivos, reprimidos, nessa cena, no ato de cerrar os dentes). O caráter estrutural – ou, do ponto de vista histórico, de longa duração – dessa ordem político-social é representado pelo processo de substituição dos animais, sempre homônimos e idênticos em aparência e comportamento, ao longo do tempo: “[...] os cachorros, embora sejam outros, têm sempre o mesmo nome, Negus, Sultán, Moro, Otelo, sempre os mesmos desde que *Don Alejo* era pequenininho [...], sempre perfeitos,

⁷ Nesse romance de 1970, a alegoria dos cães é ainda mais transparente. Em uma das passagens mais notórias do livro, eles, sob o comando de seu dono, atacam e esfaqueiam uma cadela vira-lata (ou seja, um ser que, se antropomorfizado, representaria gênero, raça e classe subordinadas): “Ao esticar o pescoço, [a cadela vira-lata] aponta com o focinho pontiagudo para o centro mesmo do céu ao concluir seu uivo [...]. Jerónimo aponta para a cachorra. Estala os dedos e seus cachorros disparam, um instante é suficiente, um rodado de baba e patas e sangue e terra, um minuto, não mais, em que meus quatro cachorros negros como a sombra dos lobos a matam para interromper seu diálogo com o astro cúmplice” (*DONOSO*, 2013b, p. 196-197).

Na realidade, como já bastante comentado por biógrafos e críticos do escritor chileno, *Donoso* teria escrito *O lugar sem limites* enquanto residiu na casa do mexicano Carlos Fuentes, e de modo a destravar um bloqueio criativo que o assomou durante a escrita de seu mais ambicioso *O obsceno pássaro da noite*, e também pagar a dívida pelo adiantamento pago pela editora Zig-Zag para a produção de um manuscrito inédito (Cf. *MAGNARELLI*, 2019). Assim, como o próprio autor assumiu mais tarde, em entrevista, o romance de 1966 originou-se desse “descolamento” da situação originalmente concebida para o romance posterior: “[...] *O lugar sem limites*, que é, em substância, uma página do *Pássaro*” (*DONOSO*, 1972 apud *MORENO*, 2019, n.p., tradução minha).

os quatro cães de *Don Alejandro*, ele gosta que sejam ferozes, do contrário, mata” (*DonOSO*, 2013a, p. 134)⁸.

Ainda, como podemos imaginar tendo como primeiro elemento de aproximação esse signo do cão feroz, em *O lugar sem limites*, a “exclusão ilimitada” de que falamos não se resume à violência verbal – que, segundo Butler, produz essa primeira oposição entre o inteligível e o ininteligível –, mas se realiza na violência dirigida concretamente ao corpo, já que, no âmbito das normatizações estreitas/estritas de uma sociedade patriarcal, sexista, classista, racista e altamente hierarquizada, um corpo como o de Manuela é (ou deveria ser) *inabitável* (Cf. BUTLER, 2019, p. 18). Estamos diante, aqui, daquilo que Julia Kristeva, em seu notório ensaio publicado originalmente em 1980, compreende como a *abjeção*, “uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável”⁹ (KRISTEVA, 1982, p. 1). Para Kristeva, um dos efeitos mais expressivos do abjeto é o de “bumerangue inescapável”, que se alterna repetidamente entre os polos da atração e da repulsão absolutas, e precisa ser rejeitado, afastado ou destruído justamente porque nos assedia e fascina com sua familiar estranheza, à qual precisamos continuamente dessignificar/insignificar: “Não eu. Não isso” (KRISTEVA, 1982, p. 2).

Em *O lugar sem limites*, o corpo de Manuela, tornado abjeto, é arremessado (para usarmos a própria etimologia da palavra latina *abjectus*, “arremessado para longe/para baixo”) rumo à dolorosa *via crucis* de um destino particular e inevitável – pois, se nas transfigurações místicas do romance, *Don Alejo* assume frequentemente o papel do Deus-pai, Manuela também pode ser considerada como reelaboração da imagem de Cristo em sua Paixão – sendo seu nome, em ambas as variantes de gênero, derivado do nome profético de Jesus, Emanuel (cf. MAGNARELLI, 2019). Seu calvário se desdobra, na economia do texto, em três diferentes estações, que denomino de *corpo exposto*, *corpo violentado* e *corpo despedaçado*, cada um deles compreendendo, como na ascensão de Cristo ao Gólgota ou na descida de Dante e Virgílio aos círculos infernais,

8 A sequência de adjetivos empregada neste parágrafo para a qualificação do patriarcado latino-americano poderia ser considerada apenas um lugar-comum; no entanto, para além da usual conveniência de termos que cumprem, na linguagem corrente, a função de guarda-chuvas, denotam questionamentos que certamente não passavam despercebidos do escritor chileno, à época da composição do romance. Não podemos nos esquecer que o romance de Donoso, publicado em meados da década de 1960, foi contemporâneo da emergência das reflexões sobre o *machismo* como característica estruturante da cultura da masculinidade latino-americana, de início focalizadas no *macho* mexicano – pois depositárias, principalmente, do vigoroso ensaio de Octavio Paz *O labirinto da solidão*, publicado em 1959, e da difusão dos estereótipos de virilidade no cinema mexicano dos anos 1950/60. Nas décadas seguintes, essas considerações estenderam-se (ainda que considerando particularidades nacionais ou locais) para as representações da hombridade latino-americana de maneira mais ampla, compreendendo, grosso modo, duas vertentes: uma, do âmbito de uma psicologia histórica, que destaca a violência arbitrária, a vontade de domínio e as ambivalências frente à figura feminina como resultantes do trauma da conquista ibérica da América (nesse sentido, diretamente subsidiárias das considerações de Paz); outra, de caráter relacional, que observa, nessa formação, a emergência de uma dualidade entre *machismos hegemônicos* e *machismos subordinados*, ideia que “se constrói em oposição à de feminilidade e em contraste com distintas masculinidades elas mesmas inscritas em diferentes relações sociais (de classe, idade, raça, etnicidade, cor de pele e região)” (VIGOYA, 2018, p. 24). Ou seja, às hierarquizações de classe e raça que demarcaram a formação dessas sociedades latinas, entrelaçaram-se constantemente modos de dominação de gênero, “através do controle das mulheres e da subordinação dos homens racializados, para produzir um ordenamento sociopolítico no qual a genealogia continua ocupando um lugar preponderante” (VIGOYA, 2018, p. 25). Na tessitura de Donoso, *don Alejo Cruz* – considerando-se, ademais, que parte da crítica já observara que essa personagem pode ser uma “representação alternativa de Artemio Cruz” (MAGNARELLI, 2019, s.p., tradução minha), o protagonista do romance de Carlos Fuentes de 1962 – é, entre outras coisas, o tipo da masculinidade hegemônica latino-americana, cujo predomínio está inserido num sistema patrilineal de parentesco, urdido pela intersecção de classe, raça e gênero, apoiado na aquiescência do sistema jurídico e perpetuado pelas combinações entre poder político e concentração de bens.

9 Para este artigo, foi consultada a tradução em inglês do livro de Kristeva, publicada em 1982 pela Columbia University Press com o título *Powers of Horror. An essay on abjection*. A tradução para o português, neste e nos demais fragmentos a seguir, foi feita por Allan Davy Santos Sena. Disponível em: https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1. Acesso em: 20 fev. 2020.

uma intensificação do martírio do corpo.

O primeiro e segundo movimentos desse calvário surgem em analepses na narrativa, e localizam-se cerca de duas décadas antes do tempo da diegese, pouco depois da chegada de Manuela a El Olivo. A primeira lembrança traumática da protagonista vem à tona quando, durante uma de suas performances como dançarina espanhola, é agredida por um cliente do bordel: num indefinido tempo passado, numa noite em que ela desempenhara o mesmo número que tanto apreciava – pois o vestido vermelho de dança flamenca a fazia sentir-se mais feminina do que em qualquer outra ocasião –, um grupo de homens, cada qual estimulado pelos atos cada vez mais agressivos dos demais, agarra-a e, fazendo do vestido uma camisa-de-força, joga-a no canal de águas gélidas. Ao subir de volta à terra, seminua e com as roupas molhadas, a travesti torna-se alvo de espanto e chacota do grupo:

Um dos homens resolveu mijar em cima de Manuela, que conseguiu se esquivar do jato de urina. *Don Alejo* deu-lhe um empurrão e o homem, praguejando, caiu na água, onde se uniu por um instante às danças de Manuela. Quando afinal lhes deram a mão para que ambos subissem para a margem, todos se assombraram com a anatomia de Manuela.

– Que jumento...!

– Material de primeira...

– Hmmm, esse aí não parece veado.

– Se as mulheres virem isso, vão cair de paixão.

Manuela, tiritando, respondeu com uma gargalhada.

– Esse instrumento só serve para fazer xixi. (*DonOSO*, 2013a, p. 93)

O corpo exposto de Manuela, tomado à força e enregelado como seria o corpo de um louco incurável, alvo do escrutínio e da ridicularização dos demais, “diminuído, revelando a verdade de sua estrutura mirrada, de seus ossos frágeis como os de uma ave que se depena para depois jogar na panela” (*DonOSO*, 2013a, p. 97), torna-se uma espécie de bem público, a ser usado ou humilhado ou descartado de acordo com a satisfação da vontade de todos aqueles que não sejam ela mesma – tema que será reelaborado, uma década mais tarde, na canção de Chico Buarque “Geni e o Zepelim”. E, além disso, a segunda etapa da série de sofrimentos da personagem segue-se no desenrolar desse acontecimento, o que leva ao episódio, já rapidamente comentado acima, que resulta, por sua vez, na concepção da Japonesita.

Porque, ao saber dos mexericos envolvendo a anatomia da genitália de Manuela, a Japonesa Grande, tomada por uma mistura de desejo e cobiça (pois, na construção da psicologia dessa personagem, o apego à materialidade do sexo e do dinheiro confunde-se, assim como a insensibilidade da sua filha Japonesita entremeia-se à avareza), aposta com *Don Alejo* que seria capaz de seduzir sua dançarina, atraindo-a para sua cama, com o próprio *cacique* e seus homens como testemunhas oculares do feito, ocultos na obscuridade e assistindo à cena pela janela entreaberta. Mas, visando garantir o sucesso de sua empreitada, a cafetina revela e combina com Manuela que essa situação da aposta seria apenas uma representação simulada, uma espécie de *tableau vivant*, e como recompensa a travesti se tornaria sócia dela no estabelecimento (já que a aposta envolvia a quitação da casa que funcionava como bordel). No entanto,

o que ocorre naquela noite – momento em que a narração desliza da terceira para a primeira pessoa, tornando-se a transcrição direta das memórias da protagonista – é, efetivamente, a violação do corpo de Manuela:

O corpo nu da Japonesa Grande, quente, [...] suas mãos no meu pescoço e eu olhando para aquelas coisas que cresciam no peito dela como se não soubesse que elas existiam, pesadas e com pontas vermelhas à luz da lamparina que não havíamos apagado para que eles nos vissem da janela. Pelo menos aquela comprovação eles exigiram. E a casa seria nossa. Minha. E eu no meio daquela carne, e a boca daquela mulher bêbada procurando a minha como um porco chafurda no meio do barro, embora o combinado fosse que não nos beijássemos porque me dava nojo [...] e eu achando que tudo isso é demais, é desnecessário, estão me traindo [...], o cheiro daquele corpo de canais e cavernas inimagináveis ininteligíveis [...] e aquele fervor tão diferente do meu, do meu corpo de boneca mentida, sem profundidade, o que era meu inteiro para fora, inútil, pendurado, enquanto ela acariciando-me com a boca e com as palmas úmidas [...], na mão dela que pede insistentemente que viva, que sim, você consegue [...]. E suas mãos macias me percorrem, e ela me diz que gosta, que quer aquilo [...] e ouço aquelas risadas na janela: *don Alejo* me olhando, olhando-nos, e nós a retorcer-nos enredados e suarentos para agradá-lo porque ele nos mandara fazer aquilo para diverti-lo e só assim ele nos daria aquela casa de adobe, de vigas mordidas pelas ratazanas, e eles, os que olham, *don Alejo* e os outros que riem de nós, não ouvem o que a Japonesa Grande me diz muito devagarinho ao ouvido, filhinho, é gostoso, não tenha medo, não vamos fazer nada, é puro teatro para que eles acreditem e não se preocupe filhinho [...] Não, filhinha, Manuela, como se fôssemos duas mulheres, olhe, assim, está vendo, as pernas trançadas, o sexo no sexo dois sexos iguais, não tenha medo do movimento das nádegas, dos quadris, a boca na boca [...] agora sim, Manuelita do meu coração, está vendo que você consegue... Eu sonhava meus peitos acariciados e algo acontecia enquanto ela dizia sim, filhinha, estou fazendo você gozar porque eu sou a macha e você a fêmea [...], e sinto o calor dela me engolindo, a mim, a um eu que não existe [...], até estremecer e ficar mutilado, perdendo meu sangue dentro dela enquanto ela grita e me aperta e depois cai, filhinho lindo, que coisa mais gostosa, fazia tanto tempo, tanto (*DonOSO*, 2013a, p. 120-124).

Entremeada por elementos da ordem do grotesco, que intensificam de forma hiperbólica a carga de horror e abjeção, essa passagem do romance nos revela o modo como a concepção da Japonesita se deu, de fato, como decorrência de um estupro, com doses maciças de abuso físico e psicológico¹⁰: além do estímulo genital, a Japonesa trata de confundir e manipular Manuela

10 Em artigo recentemente publicado na revista *Falo*, Filipe Chagas discute o tema bastante silenciado do estupro com homens como vítimas. Embora o artigo dê mais ênfase ao estupro de homens e meninos por outros homens, e em nenhum momento aborde travestis ou mulheres trans que não tenham feito cirurgia de redesignação sexual, há um fragmento que interessa bastante na fundamentação da definição da passagem descrita do romance de Donoso como um estupro cometido por uma mulher e que tem como vítima alguém que, não sendo necessariamente um homem cisgênero, tem um pênis, e é obrigado à penetração da mulher abusadora: “A masculinidade tóxica que assola nossa sociedade faz com que a palavra ‘estupro’ coloque automaticamente o agressor como um homem [...]. A ideia de um homem [ou qualquer outra pessoa dotada de um pênis] ser ‘forçado a penetrar’ ou ‘obrigado a fazer/receber sexo oral’ em uma mulher é inadmissível em uma sociedade machista, uma vez que, a partir do momento que o homem tem a ereção, supõe-se que está com desejo e, portanto, consentindo o ato sexual que se concluirá com o orgasmo [...]. É preciso entender que já foi comprovado que a ligeira estimulação genital ou mesmo o estresse podem resultar em ereção e clímax, de modo que não significam unicamente o consentimento à prática sexual, ou seja, homens podem ter ereções, mesmo em situações sexuais traumáticas ou dolorosas” (CHAGAS, 2020, p. 70-71).

com a alternância de tratamentos (*filhinho/filhinha*), com o logro (*o sexo no sexo dois sexos iguais*) e com a inversão de perspectiva (*eu sou a macha e você a fêmea*). Ao término do ato do estupro do qual é vítima, Manuela se transforma em *um eu que não existe*, devorado, mutilado, exangue¹¹. O corpo frio, que se torna desde então uma característica da protagonista, é mais um estágio – ou mesmo a antecipação das desgraças futuras, pois a frieza é um traço ostensivo da morte – dessa perda progressiva que fará, na derradeira etapa da abjeção a ela dirigida, que o “corpo caia por inteiro para além do limite, cadere, cadáver” (KRISTEVA, 1982, p. 3).

Isso porque o último estágio da abjeção só pode ser a morte, o ser jogado, arremessado – abiecto – ao lugar ilimitado por excelência. No entanto o ser jogado pressupõe aquele que joga; e a questão assinalada por Kristeva é que a abjeção é sempre, em última análise, abjeção de si. A abjeção é aquilo que perturba as identidades e as regras a que o sujeito se impõe como modo de caber numa dada ordem, num dado sistema – ao fim e ao cabo, o terrível reconhecimento da forclusão (para usarmos a terminologia lacaniana tão cara a Kristeva), o repúdio fundamental que se torna, também, falta fundadora:

Se é verdade que o abjeto solicita e pulveriza simultaneamente o sujeito, compreende-se que ele experimenta sua força máxima quando, cansado de suas vãs tentativas de se reconhecer fora de si, o sujeito encontra o impossível nele mesmo: quando percebe que o impossível é o seu ser mesmo, que não é outro que o abjeto. A abjeção de si será a forma culminante dessa experiência do sujeito ao qual é revelado que todos os seus objetos repousam somente sobre a perda inaugural fundante de seu próprio ser. Nada melhor do que a abjeção de si para demonstrar que toda abjeção é de fato reconhecimento da falta fundadora de todo ser, sentido, linguagem, desejo (KRISTEVA, 1982, p. 5, grifos da autora).

Em *Corpos que importam*, Butler também observa essa relação entre o abjeto e o conceito de forclusão na psicanálise, e vai além:

A abjeção [...] pressupõe e produz um domínio de agência ou ação a partir do qual se estabelece a diferença. Aqui a ideia de rejeição evoca a noção psicanalítica de *Vewerfung*, que implica uma forclusão fundadora do sujeito e que, conseqüentemente, estabelece a fragilidade dessa fundação. Enquanto a noção psicanalítica de *Vewerfung*, traduzida como “forclusão”, produz a sociabilidade por meio do repúdio de um significante primário que produz o inconsciente ou, na teoria de Lacan, o registro do real, a noção de **abjeção** designa um estado degradado ou excluído dentro dos termos da sociabilidade. De fato, aquilo que é forcluído ou repudiado nos termos psicanalíticos é precisamente o que não pode retornar ao campo do social sem provocar a ameaça da psicose, isto é, a dissolução do próprio sujeito. Quero propor que certas zonas abjetas dentro da sociabilidade também oferecem essa ameaça, constituindo zonas inabitáveis que o sujeito, em sua fantasia, supõe serem uma ameaça

11 Nesse sentido, portanto, nossa análise se afasta diametralmente de outras, como a de José Carlos Barcellos, que entende existir, nessa passagem do romance, um encontro amoroso (!) e uma reversão do abjeto em sublime, ou de “uma cena de degradação para o olhar pornográfico de Dom Alejandro e de seus amigos, [...] [para] uma cena de amor, da qual nasce uma filha, e mediante a qual Manuela e a Japonesa logram a propriedade da casa em que está instalado o bordel” (BARCELLOS, 2007, p. 141). Concordamos, nesse aspecto, com Fernando Moreno, que afirma que “[n]este mundo [de *O lugar sem limites*] o amor não existe, não faz parte das relações humanas, pois este sentimento implicaria a superação da precariedade das existências; só há espaço para o desejo sexual, o acoplamento, as relações falseadas, os afetos atenuados ou desaparecidos” (MORENO, 2019, n.p., tradução minha).

à sua própria integridade com a perspectiva de uma dissolução psicótica (BUTLER, 2019, p. 18, grifos da autora).

Nutrindo por Manuela uma paixão reprimida, o caminhoneiro Pancho Vega oscila entre a atração e o repúdio pela travesti, e essa antítese de sentimentos e atitudes, nunca totalmente resolvida, sempre em ebulição, é o estopim para o desfecho trágico da protagonista, momento em que o “retorno da ameaça” à integridade do sujeito, construída para obedecer aos padrões da sociabilidade numa sociedade machista e conservadora, produz a dissolução psicótica. No retorno a El Olivo depois de um longo período, ocasião em que é humilhado por *Don Alejo* por conta de uma dívida atrasada (o que já é um primeiro ataque a seu orgulho viril, fazendo com que fantasie, em primeiro lugar, assassinar o latifundiário¹²), Pancho Vega vai ao bordel na companhia do cunhado Octavio. Lá, ambos se embebedam, e ele não consegue evitar o transbordamento de seu desejo, ao rever Manuela dançando com seu vestido vermelho de cigana espanhola¹³:

Pancho, de repente, ficou calado olhando para Manuela. Para aquilo que dança ali no centro, estragado, enlouquecido, com a respiração irregular, cheio de crateras, vácuos, sombras alquebradas, aquilo que vai morrer apesar das exclamações que profere, aquela coisa incrivelmente asquerosa e que incrivelmente é festa, aquilo está dançando para ele, ele sabe que deseja tocá-lo e acariciá-lo, deseja que aquelas contorções não se deem só naquele centro, mas de encontro a sua pele (*DonOSO*, 2013a, p. 143).

Se, ao longo do romance, como vimos, o tratamento dado a Manuela pelas demais personagens do romance oscila entre o masculino e o feminino, nesses capítulos finais, Pancho Vega, na mesma medida em que vai sucumbindo aos sentimentos que reconhece, culposamente, por abjetos (porque profundamente reprimidos sob a formação do estereótipo do macho caminhoneiro), também vai transformando o contorno de Manuela de *ab-jeto* em *ob-jeto*, coisificando-a, como forma de já se inocentar antecipadamente pela violência extremada dos atos que está prestes a cometer, que já se tornam previstos em suas confissões íntimas – *aquilo que vai morrer*. Como se pode supor, seu maior temor é o do julgamento social, representado pela presença testemunhal de Octavio:

Que ninguém perceba. Que não o vejam deixando-se tocar e golpear pelas contorções e as mãos histéricas de Manuela que não o tocam, deixando-se, sim, mas daqui da cadeira em que está sentado ninguém vê o que se passa debaixo da mesa, mas

12 Como já foi observado, em nota anterior, a relação entre as personagens de *don Alejo Cruz* e Pancho Vega se dá como parte de uma dinâmica entre as masculinidades hegemônicas e subordinadas que caracterizam a cultura machista latino-americana. Não por acaso, ao testemunhar um diálogo entre o cunhado Octavio e *don Alejo*, Pancho usa o verbo montar, que alude à contraposição entre o macho ativo e o macho passivo numa relação homossexual: “[...] ele sabe fazer isso melhor do que eu. Isso, deixar por conta dele, **porque ele não vai permitir que don Alejo monte nele como fez comigo**” (DONOSO, 2013a, p. 110, grifos meus).

13 O colorismo no romance de Donoso é outro elemento que não passou despercebido de seus estudiosos. Em especial, a cor vermelha aparece no romance como ligada de modo expressivo aos marcadores estereotipados de gênero – o vestido vermelho de Manuela como representação de sua feminilidade que precisa ser continuamente remendada (atividade a que a travesti se dedica durante um largo período do dia em que transcorre a diegese), a caminhonete vermelha de Pancho como representação de uma masculinidade que precisa ser ostensivamente alardeada para se tornar crível (sua chegada a Los Olivos é anunciada pelo ato de buzinar incessantemente) – mas, nos capítulos finais, constituem-se acentuadamente em elementos antecipadores do destino sangrento da travesti (cf. MAGNARELLI, 2019), cujo calvário, como dissemos acima, reelabora o de Cristo.

que não pode ser não pode ser [...] A dança de Manuela o golpeia e ele quisera agarrá-la assim, assim, até quebrá-la (*DonOSO*, 2013a, p. 144).

Miriam Pino já observara, em artigo sobre as interrelações entre patriarcado e cultura de latifúndio em *O lugar sem limites*, que as tensões que desembocam no violento desfecho do romance partem dos dispositivos que regulam as matrizes normativas de comportamento, associando-as a determinadas/determinantes concepções de família, gênero e sexualidade:

Manuela atenta contra o ideal de família nuclear de ambos [Pancho e Octavio], já que a alusão ao marido perfeito, representado por Octavio, bem como a casa que Ema, a esposa de Pancho, deseja ter, são *leitmotiv* que apontam para uma regulação monogâmica [e também heterossexual e cisgênero] de matrimônio. Em consequência, a interseção entre gênero e patriarcado evidenciado na violência exercida contra Manuela significa a preservação do masculino e do relato familiar hegemônicos (PINO, 2014, p. 5, tradução minha).

A ereção involuntária é, para Pancho, o golpe final desferido por Manuela em sua derrotado papel de *macho*. A confusão entre seus impulsos de agressão e libido é representada pelo uso, na urdidura dessa passagem, do verbo *agarrar* em resposta ao *golpe* (que é o impacto da visão da dança da protagonista sobre sua forcluída abjeção de si), termo que pode ser compreendido tanto no sentido da performance sexual viril quanto no sentido da violência física. Um pouco adiante, quando todos estão ainda mais alterados pelo efeito do álcool, e Manuela encontra-se numa posição mais vulnerável (pois ela acompanha os dois homens à rua, na madrugada escura), Pancho, ao ser confrontado por Octavio acerca da natureza de seus sentimentos pela travesti, começa a série de agressões que culminarão na terceira e última estação do calvário da personagem – a do corpo despedaçado. Ao receber os primeiros socos de Pancho, Manuela subitamente se dá conta do grau de repúdio e deslegitimação de sua identidade, que se projeta, por sua vez – levando-se em consideração, novamente, a discussão de Butler sobre os *bodies that matter* –, na imaterialidade (pela materialidade “incongruente”) e desimportância de seu corpo diante do poder regulatório de uma sociedade heterocisnormativa, que faz dele máscara ou espantalho de uma realidade biológica primordial e inescapável: “Manuela acordou. Não era mais Manuela. Era ele. Manuel González Astica. Ele. E como era ele iam machucá-lo e Manuel González Astica entrou em pânico” (*DonOSO*, 2013a, p. 148).

O último recurso, desesperado, da personagem, é de tentar fugir, refugiando-se na propriedade de *don Alejo*, a autoridade paternalista do povoado. Em seu delírio final, acredita que, a despeito da granja ser um local ainda mais ermo, guardada pelos quatro cães ferozes, lá ela estaria sob a segurança dos olhos azuis de seu protetor, a quem venera e de quem espera, portanto, um milagre. Esgotada, a poucos metros do casarão, cai na relva alta e acredita estar, finalmente, salva. Mas os dois perseguidores a encontram, e o que se segue é uma cena de violência análoga àquelas que descrevem a bestialidade faminta de sangue dos cães ferozes de *Don Alejo*:

Não consegui se mover antes que os homens surgidos da sarçamora se lançassem sobre ele como uns famintos. Octavio, ou talvez fosse Pancho o primeiro, golpeando-o

com os punhos [...] os corpos quentes contorcendo-se sobre Manuela que já não conseguia nem gritar [...], os três uma só massa viscosa contorcendo-se como um animal fantástico de três cabeças e múltiplas extremidades feridas e ferindo, unidos os três pelo vômito e pelo calor e pela dor ali na relva, procurando o culpado, castigando-o, castigando-a, castigando-se deleitados até no fundo da confusão dolorosa, o corpo frágil de Manuela que não resiste mais, quebra sob o peso, já não consegue nem uivar de dor, bocas quentes, mãos quentes, corpos babosos e duros ferindo o seu e que riem e que insultam e que procuram partir e quebrar e destroçar e reconhecer aquele monstro de três corpos contorcendo-se, até que não resta mais nada e Manuela mal vê, mal ouve, mal sente, vê, não, não vê, e eles escapam através dos arbustos e fica ela sozinha na beira do rio que a separa dos parreiras onde *don Alejo* espera benevolente (*DonOSO*, 2013a, p. 150).

A “confusão dolorosa” do martírio final da personagem evoca visualmente, não por acaso, a monstruosidade (um *leitmotiv* da literatura *Donosiana*, profusamente explorado em *O obscuro pássaro da noite*). Uma monstruosidade que não se encontrava, afinal, na existência de Manuela, mas que emerge em sua não-existência, que *contorce* (verbo que mais se repete ao longo do fragmento) e *despedaça* seu corpo frágil, enquanto em algum lugar na interioridade fraturada de cada um de seus algozes ainda se procura a imagem única e inegável do(s) culpado(s) – *castigando-o, castigando-a, castigando-se* –; o bumerangue inescapável de Kristeva, o qual revela o castigo que, projetado no outro, é produzido pela culpa. Remetendo às teorias freudianas sobre a homossexualidade reprimida, Butler (2019, p. 119, grifos da autora) nos lembra de que “o eu-ideal que governa o que Freud chama de ‘amor-próprio’ do eu requer a proibição da homossexualidade. Essa proibição contra a homossexualidade é o desejo homossexual voltado sobre si mesmo; a autocensura da consciência é o desvio reflexivo do desejo homossexual”. O desejo homossexual reprimido de Pancho Veja (pois, ao fim e ao cabo, ele não reconhece Manuela como sujeito, mas apenas como máscara de Manuel González Astica, um homem como ele) é essa abjeção de si, primordial e destrutiva, alçada ao limite por todas as camadas sedimentadas no processo de instituição da ordem social do patriarcado latino-americano – como já vimos, configurada no arranjo simbólico do texto de *Donoso* por *Don Alejo*, o *cacique* e Deus impassível às tragédias do mundo a seus pés, cuja imagem transcendente encerra essa cena terrível com a expressão de dolorosa ironia: *onde Don Alejo espera benevolente*.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. Dante, poeta do mundo secular. Tradução Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BARCELLOS, José Carlos. Homoerotismo e abjeção em O lugar sem limites de José Donoso. *Literatura y lingüística*, Santiago, n. 18, p. 135-144, 2007. Disponível em: https://scieloconicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112007000100007&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 25 maio 2020.

- BUTLER, Judith. *Corpos que importam. Os limites discursivos do "sexo"*. Tradução Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1/Crocodilo, 2019.
- CHAGAS, Filipe. Não é não! *Falo*, ano III, v. 11, mar. 2020. Disponível em: <https://issuu.com/falonart/docs/falo11> . Acesso em: 22 mar. 2020.
- Donoso, José. *O lugar sem limites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.
- Donoso, José. *O obsceno pássaro da noite*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Benvirá, 2013b.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection*. Translation of Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- MAGNARELLI, Sharon. *El lugar sin límites: límites, centros y discursos*. In: DONOSO, José. *El lugar sin límites*. Edición crítica. Santiago: UAH, 2019. E-book
- MARLOWE, Christopher. *A trágica história do Doutor Fausto*. Tradução Luís Bueno, Caetano W. Galindo e Mario Luiz Frungillo. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/Unicamp, 2018.
- MORENO, Fernando. *La inversión como norma. A propósito de El lugar sin limites*. In: DonOSO, José. *El lugar sin límites*. Edición crítica. Santiago: UAH, 2019. E-book.
- PINO, Miriam. *Modernidad, cultura de latifundio y cultura minoritaria en El lugar sin límites (1966) de José Donoso*. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 28, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/alhim/5149> . Acesso em: 1 mai. 2020.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- VIGOYA, Mara Viveiros. *As cores da masculinidade. Experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América*. Tradução de Allyson de Andrade Perez. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.
- WITTIG, Monique. *O pensamento straight*. Trad. Ana Cecília Acioli Lima. In: BRANDÃO, Izabel et al. *Traduções da cultura. Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EdUFSC, 2017.

RECEBIDO EM 30/05/2020 | APROVADO EM 26/11/2020

