

COPI: TRANSGRESSÃO E ESCRITA TRANSFORMISTA

(Renata Pimentel Teixeira)

Tese de Doutorado
apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal de Pernambuco,
sob a orientação do Professor Doutor Alfredo Cordiviola,
como requisito para a obtenção do título de
Doutora em Teoria da Literatura

Recife, janeiro de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Renata Pimentel Teixeira

COPI: TRANSGRESSÃO E ESCRITA TRANSFORMISTA

Teixeira, Renata Pimentel

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alfredo Cordiviola (orientador)

Prof^a. Dr^a. Paloma Vidal

Prof. Dr. Ruy Matos e Ferreira

Prof^a. Dr^a. Lucila Nogueira

Prof^a. Dr^a. Zuleide Duarte

Tese de Doutorado
apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal de Pernambuco,
sob a orientação do Prof. Dr. Alfredo Cordiviola,
como requisito para a obtenção do título de
Doutora em Teoria da Literatura.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS / UFPE

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A TESE INTITULADA: "COPI: Transgressão e Escrita Transformista", DE AUTORIA DE: RENATA PIMENTEL TEIXEIRA, ALUNA DESTA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

Reunião realizada às 14 horas do dia 16 de janeiro de 2007, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a tese de doutorado intitulada: COPI: TRANSGRESSÃO E ESCRITA TRANSFORMISTA, de autoria de Renata Pimentel Teixeira, aluna deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Orientador), Prof. Dr. Francisca Zuleide Duarte de Souza, Prof. Dr. Lucila Nogueira Rodrigues, Prof. Dr. Paloma Vidal, Prof. Dr. Ruy Matos e Ferreira. Sob a Presidência do primeiro, realizou-se a arguição da candidata. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos à candidata: Prof. Alfredo Adolfo Cordiviola: **Aprovada com distinção**, Prof. Francisca Zuleide Duarte de Souza: **Aprovada com distinção**, Prof. Lucila Nogueira Rodrigues: **Aprovada com distinção**, Prof. Paloma Vidal: **Aprovada com distinção**, Prof. Ruy Matos e Ferreira: **Aprovada com distinção**. Em seguida, o prof. Alfredo Adolfo Cordiviola, comunicou à candidata Renata Pimentel Teixeira, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Izaias Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 16 de janeiro de 2007.

Alfredo Adolfo Cordiviola
Francisca Zuleide Duarte de Souza
Ruy Matos e Ferreira
Lucila Nogueira Rodrigues

A doninha (Adély): simples assim.

Agradecimentos

A Alfredo Cordiviola, antes de mais nada, por apresentar-me Copi e, assim, ser o primeiro “culpado” por nascer este trabalho. E ainda pela parceria de longa data, pela cumplicidade no diálogo e pelas precisas orientações

Aos amigos (impossível nomeá-los, mas sei que aqui se reconhecerão), que suportaram com humor e curiosidade os anos de pesquisa, as viagens de estudo, a ausência devida a tudo isso e se mantiveram ao lado, ouvindo sempre a mesma “ladainha” sobre as leituras e esta escrita.

À família, em seus sentidos mais amplos: da genética aos laços construídos pelo afeto e pela vida.

Aos professores da Pós-Graduação em Letras da UFPE e aos colegas do curso, pelas trocas diversas.

À Capes, pelo auxílio financeiro durante a pesquisa.

“O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais. Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. (...) A função da crítica deveria ser mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar *o que significa*.”
(Susan Sontag, Contra a Interpretação)

“Cuento este relato tan estrictamente verdadero; lo meché de unas cronologías todas trastornadas, porque tanta verdad lo echaba a perder”.
(Macedonio Fernandez, Las linternas diurnas de los atenienses)

“Bom é o interdito. Adão e Eva viviam num paraíso tropical. Certamente tinham boas mangas, abacaxis, papaias, goiabas, maracujás, talvez até pitangas. Por que iriam se interessar por maçãs – esse frutinho insípido? Apenas porque lhes fora proibido.”
(José Eduardo Agualusa, Manual Prático de Levitação)

“Que cada cual pueda encontrar, mas allá de las clasificaciones, el punto de su goce.”
(Néstor Perlongher, Prosa Plebeya)

“Un mâle qui en baise un autre est un double mâle.”
(Jean Genet, Notre Dame des Fleurs)

Resumo:

Copi é o pseudônimo sob o qual foi assinada a obra de Raul Damonte Botana, nascido em Buenos Aires, em 1939, e morto em Paris (de Aids), em 1987. Egresso de uma família vinculada à cultura e à política (neto de Natálio Botana, fundador do diário Crítica), que se opôs à ditadura peronista, por isso acabou por exilar-se no Uruguai e, depois, em Paris; onde se instalou definitivamente, em 1962. Toda sua obra é marcada por humor e grande violência transgressora, além de uma crítica brutal da sociedade contemporânea (especialmente a de seu país de origem). Talvez seja este o motivo de suas peças teatrais não terem estreado na Argentina, a não ser depois de sua morte (com exceção de *Un ángel para la señorita Lisca*, estreada nos anos 60). A escritura copiana tem forte valor político, e suas novelas são protagonizadas por personagens mutantes, que vivem a homo(sexualidade) e sempre estão envolvidas em processos de travestismos, sadomasoquismos, uso de drogas e mortes: *El Uruguayo* (1972), *Le Bal des folles* (1977), *Une Langouste pour deux* (1978), *La Cité des rats* (1979), *La vida es un tango* (1979), *La guerre des pedés* (1982), *Virginia Woolf a encore frappé* (1983) y *L'Internationale Argentine* (1988). Sob as idéias de “ficcionalização de si” e “escrita transformista”, o centro de nosso trabalho é a ficção de Copi.

Palavras-chave: Ficção latinoamericana contemporânea; ficcionalização de si; escrita transformista; estudos culturais.

Resumen:

COPI fue la firma con la que fue conocida la obra de Raúl Damonte Botana, quien nació en Buenos Aires en 1939 y murió (del sida) en París en 1987. Hijo de padres vinculados a la cultura y a la política (nieto de Natalio Botana, fundador del diario *Crítica*), que se opusieron a la dictadura peronista, para exiliarse en Uruguay, y luego en París, donde Copi terminó instalándose definitivamente en 1962. Toda su obra contiene humor y una gran violencia transgresora además de una crítica brutal de la sociedad contemporánea (especialmente la de su país natal). Quizás sea éste el motivo por el cual sus piezas teatrales no pudieron ser estrenadas en la Argentina, sino hasta después de su muerte (con excepción de *Un ángel para la señorita Lisca* que se estrenó en los años 60). La escritura de Copi tiene un valor político y sus novelas son protagonizadas por personajes mutantes y enrolados en (homo)sexualidad, travestismos, sadomasoquismos, drogas y muertes: *El Uruguay* (1972), *Le Bal des folles* (1977), *Une Langouste pour deux* (1978), *La Cité des rats* (1979), *La vida es un tango* (1979), *La guerre des pedés* (1982), *Virginia Woolf a encore frappé* (1983) y *L'Internationale Argentine* (1988). Bajo las ideas de "ficcionalización de sí" y "escrita transformista", el centro de nuestro trabajo es la ficción de Copi.

Palabras llave: ficción latinoamericana contemporánea; ficcionalización de sí; escrita

Résumé:

Copi était le pseudonyme dont Raul Damonte Botana signait ses œuvres. Il est né à Buenos Aires, en 1939, et il meurt à Paris (du sida), en 1987. Sa famille était très attaché à la culture et à la politique (Copi était petit-fils de Natalio Botana, créateur du journal *Crítica*). En s'opposant à la dictature peronista, sa famille s'exile à L'Uruguay, et après à Paris, où Copi s'installe définitivement en 1962. Son œuvre est marquée par l'humour, la violence et la transgression; aussi par une critique brutale à la société contemporaine (especiallement laquelle de son pays d'origine). Peut-être, en raison de cette vision critique, ses pièces jamais ont été montées en Argentine, seulement après sa mort (sauf *Un ángel para la señorita Lisca*, dans les années 60). Chez Copi, l'écriture devient un valeur politique et tous les personnages sont mutants: ils vivent la (homo)sexualité et souffrent les divers formes de transformisme (le travestisme, le sadomasoquisme et même la mort); Il y a encore l'usage habituelle des drogues. *El Uruguayo* (1972), *Le Bal des folles* (1977), *Une Langouste pour deux* (1978), *La Cité des rats* (1979), *La vida es un tango* (1979), *La guerre des pedés* (1982), *Virginia Woolf a encore frappé* (1983) y *L'Internationale Argentine* (1988): la fiction de Copi est l'objet de notre étude, à partir des concepts de "la fictionalisation de soi" et de "l'écriture transformiste".

Mots-clés: Littérature contemporaine de l'Amérique latine; la fictionalisation de soi; l'écriture transformiste; les études culturelles.

Sumário

1. Apresentação.....	13
2. Capítulo Primeiro: Acerca do exílio, da estrangeiridade, da memória.....	28
2.1. De uma distante cidade chamada Montevideu (Uruguai).....	28
2.2. Um fio ininterrupto: Scherazade em Latinoamérica.....	35
2.3. Memória, exílio e estrangeiridade.....	41
2.4. Utopia e o racional ensandecer da palavra.....	67
3. Capítulo Segundo: Acerca do sujeito na narrativa, ainda da memória e da ficcionalização de si.....	74
3.1. “E se eu lhe contasse minha história?”.....	74
3.2. A voz que fala: o sujeito na narrativa.....	83
3.3. Transgredindo limites do “eu”: a <i>ficcionalização de si</i>	105
4. Capítulo Terceiro: Acerca dos contos, ainda das máscaras e do barroco.....	118
4.1. Constelações e microcosmos: mundos incluídos.....	118
4.2. Um destino barroco: especulações no “teatro do mundo”.....	133
4.3. “¡Cualquier idea es buena para un relato!”.....	145
5. Capítulo Quarto: Acerca da sexualidade, da identidade (ainda das máscaras) e da <i>escrita transformista</i>	160
5.1. Bem-vindos ao <i>Baile das Loucas!</i>	160
5.2. Espelho, sexo, identidade: as máscaras das máscaras.....	175
5.3. “Escrita transformista: falar da máscara para falar de si”.....	193
6. Daquilo que chamam “considerações finais”.....	204
7. A Última “Pissotière”.....	211
8. Bibliografia.....	217
8.1. Obras de Copi.....	217
8.2. Obras referenciais (teóricas, críticas e literárias).....	217

1. APRESENTAÇÃO:

Apenas como um breve “cartum” de visitas: Copi.



“Creo que esto es Copi. Copi es la desmesura. (...) un teatro sin condicionamientos, una literatura sin condicionamientos, un dibujo sin condicionamientos, porque Copi era imposible de condicionar, de encasillar.” (José Tcherkaski)

Antes mesmo de abrirem-se as cortinas, e entrarmos no mundo de Copi, convém uma apresentação, sempre não suficiente para dar conta de todas as facetas desse sujeito tão múltiplo: desenhista de comics, dramaturgo, escritor de ficção, ator... Sob esse pseudônimo reside Raúl Natalio Roque Damonte Botana, nascido em Buenos Aires, em 1939. Este “segundo batismo”, o apelido, lhe foi dado por uma das avós, a materna, Salvadora Medina Onrubia. Da alcunha de infância, então, fez-se a assinatura e “identidade literária” de Copi. Assim diz o próprio sobre esta sua escolha de assinatura:

¹ In: TCHERKASKI, José. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires, Galerna, 1998. (pp. 18 e 21)

“... Yo soy ya su pobre Raúl (éste es mi verdadero nombre, me llamo Raúl Damonte, pero firmo Copi porque así me ha llamado siempre mi madre, no sé por qué).” (1983, p.40)²

A sua trajetória de vida, desde muito cedo, foi marcada por idas e vindas: ainda muito jovem, se viu levado ao Uruguai, em um primeiro exílio político de seu pai (Raúl Damonte Taborda), quando da ascensão de Perón. Raúl Taborda teve uma atuação destacada e controversa na política Argentina: tendo sido homem de confiança do general Juan Domingo Perón, em dado momento rompeu relações com o general, após a ascensão deste. O pai de Copi também estava ligado à arte, foi um pintor de reconhecido talento.

Já a mãe de Copi, por batismo chamada Georgina, também recebeu de sua mãe (Salvadora) um apelido, a alcunha de “China”, o que nos é relatado no livro de memórias do tio de Copi, Helvio I. Botana³:

“Salvadora no se cansaba de repetir:
'Que féa, que féa, parece uma china', y este mote le quedo
para siempre a Georgina...” (1977, p.14)

Neste livro do tio de Copi tem-se um relato, bastante peculiar e pessoal, da história da família Botana, um tanto extravagante, outro tanto trágica, mas cuja participação na história recente argentina é mais que relevante. E o tom da narrativa, as imagens e situações que elege Helvio para recuperar a vida sua e de seus parentes nos dizem muito do universo imaginativo desse clã, de onde só poderia resultar um escritor tão peculiar como Copi...

Seguindo esta breve “genealogia” copiana, quanto ao avô materno de Copi, Natalio Botana era um uruguaio (oriundo de uma família campesina) que, em 1911, mudou-se para Buenos Aires e, após apenas dois anos, fundou o diário *Crítica* o qual, pode-se dizer, mudou o jornalismo argentino, com sua mistura de

² COPI. *El Baile de las locas*. Barcelona, Anagrama, 1983. (traduzido do original francês por Alberto Cardín e Biel Mesquida).

³ BOTANA, Helvio I. *Memórias: tras los dientes del perro*. Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, 1977.

sensacionalismo, intervenções políticas e espaço para a renovação da escrita, sobretudo literária (por ele passaram figuras como Roberto Arlt e Jorge Luís Borges, entre outros). Natalio era um homem que fazia escolhas singulares, como a de casar-se com Salvadora, que chamavam de “Vênus ruiva”.

Aliás, a avó materna de Copi era uma figura bastante peculiar também: anarquista e feminista, aficionada à bebida, à magia negra e a paixões “sem sexo definido” (que bem se entenda seu trânsito entre homens e mulheres); entrou na vida do marido já mãe solteira, de um garoto que apelidou de Pitón. Novamente, o hábito de criar apelidos aos filhos e netos, como confirma Helvio Botana, em suas *Memórias*:

“Salvadora, como atea, creía en todo, menos en los datos que proporciona la realidad, razón por la que ninguno de los hermanos fuimos anotados el día que corresponde. Además todos tenemos nombres relativamente secretos para evitar ser embrujados.” (1977, p. 13)

Salvadora foi, ainda, poeta e dramaturga e exerceu grande influência sobre o neto, segundo palavras dele próprio:

“Mi abuela, una buena escritora de teatro, muy representado en Buenos Aires – comedias siniestras ligeras, lesbianas engañando a sus maridos en los años 20 al 40 – se reía como una loca cuando le leía mis obras. Veía en su nieto una malignidad que le resultaba propia.” (1998, p. 121)⁴

Ou seja, além do ambiente de vida política ativa na família, o jornalismo, a escrita literária (o teatro, em destaque) e o desenho eram atividades freqüentes no meio familiar em que cresceu Copi.

⁴ In: TCHERKASKI, José. *Op. Cit.*.

Voltando, agora, à peregrinação e aos exílios dos Damonte, após o período no Uruguai, foi a vez de a família encaminhar-se a Paris, onde Copi fez seus estudos. Aliás, neste último destino, Copi acabou por fixar-se em definitivo, em 1962. Só retornaria a Buenos Aires em duas oportunidades, em 1968 e, pouco antes de morrer, em 1987. Mais que local de refúgio, Paris tornou-se “palco-casa” do escritor; e o francês, sua língua literária.

“Je m’exprime parfois dans ma langue maternelle,
l’argentine, souvent dans ma langue maîtresse, la française.”
(1990, p. 81)⁵

Quanto a essa particular eleição da língua literária, ora produzindo em espanhol (em menor quantidade), ora em francês (maior parte de sua obra), as implicações de tais “escolhas” parecem-nos bastante relevantes como indicativo tanto da inserção do autor no universo euro-parisiense (e numa certa tradição teatral e literária), quanto do caráter “fronteiriço” de sua produção artística, bem frutos de sua condição de exilado que adotou “nova pátria” em Paris.

César Aira, escritor contemporâneo argentino, destaca essa opção pelo francês (uma língua estrangeira) e menciona a observação da crítica francesa quanto ao “uso minimalista do idioma” feito por Copi (que, é digno de nota, falava perfeitamente o francês desde a infância e estudou em Paris). A conclusão a que chega Aira é:

“Creo que este uso depende menos de su condición de
extrangero (...) que de uma decisión literária.” (1991, p. 65)⁶

⁵ In: DAMONTE, Jorge. *Copi*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990. Esse trecho citado é parte do prefácio de um romance que se chamaria *Rio de La Plata*, e que Copi morreu sem concluir.

⁶ AIRA, César. *Copi*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1991.

Aproximamo-nos, então, das idéias de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Kafka: por una literatura menor*⁷, no qual desenvolvem este conceito como dispositivo para analisar a obra do escritor tcheco Franz Kafka (que, como se sabe, escreveu em alemão, “língua da metrópole”). A princípio podem-se destacar duas caracterizações dessa literatura menor: seria aquela não produzida em uma *língua menor*, mas antes a que uma minoria faz em uma *língua maior*. E três características fundamentais de tal *literatura menor* seriam: a desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Ou seja, o adjetivo *menor* não qualifica mais certas particulares literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura que assim se produza no seio daquela que chamamos de *grande* (ou estabelecida).

Por ora, uma ressalva necessária: a desterritorialização da língua não é decorrente do simples uso de idioma em que se é estrangeiro, mas sim da tarefa de se tornar "estrangeira" a língua que se usa. Podemos dizê-lo mais diretamente: consiste em contrariar os hábitos de sua posse.⁸ Por exemplo, em oposição à proliferação deliberadamente poética da linguagem de Jean Genet (tão caro a Copi, e cujos universos teatrais apresentam tantos parentescos, não apenas os temáticos, mais óbvios), a prosa de Copi é seca, direta, sem floreios. Enfim, a observação desse uso *menor* da língua será um dos pontos que norteia nosso “passeio” pelo mundo-Copi, inclusive nos livros escritos em espanhol, sua língua nativa.

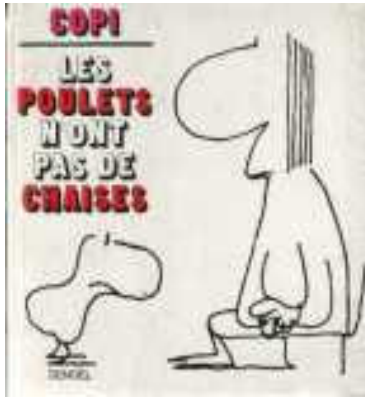
De retorno à apresentação da trajetória de Copi: o início de sua atividade como “criador” foi através de desenhos. Em pouco tempo, estava publicando-os no *Le Nouvel Observateur*, no qual criou seu mais famoso personagem de “comic”: la femme assise. Além desse, criou outros tantos personagens de comics (como o canguru Kang) e colaborou, ainda, com uma série de outros periódicos (*Twenty & Bizarre; Charlie Hebdo; Linus; Hara Kiri*). Seus desenhos foram reunidos e publicados em vários volumes, entre eles: *Copi, Les poulets n'ont pas*

⁷ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. México, Ediciones Era, 1978. (versión de Jorge Aguilar Mora)

⁸ Como os arcaísmos e neologismos de Guimarães Rosa, falante nativo do português brasileiro e recriador nesta mesma língua; ou a segura de sintaxe na prosa de um Graciliano Ramos.

de chaise; Pourquoi j'ai pas une banane; Du côté des violés; Les vieilles putes; La femme assise.

Algumas capas de publicações com desenhos e tirinhas de comics seus:



Da atividade de desenhista, com traços breves e poucas linhas compondo o mínimo necessário ao desenho, depreendemos muito do estilo copiano, do seu humor delirante, de seu *atrevimento* criativo, como bem assinala César Aira:

“Pues bien: Copi se atreve. Se atreve a todo. Ése es su último y definitivo extremismo. Por ejemplo, no sabe dibujar, y dibuja.” (1991, p. 70)

Desenvolveu, também, uma intensa atividade como dramaturgo e ator. Seu texto teatral de estréia é de 1962, intitulado *Un Angel para la Señora Lisca*, numa

montagem do próprio Copi, ainda em Buenos Aires. Depois, seguiram-se duas montagens no ano de 1966 até, em 1968, estrear a primeira montagem de maior alcance de um texto seu *La Journée d'une rêveuse*; que foi encenado primeiramente pelo também argentino Jorge Lavelli, a quem Copi seguiria ligado dali em diante. Ao todo, escreveu mais de uma dezena de peças; a última delas estreou poucos meses depois de sua morte e duas delas só foram editadas postumamente, em 1993. São estas *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao*.

Entre suas obras teatrais há dois monólogos (*Loretta Strong* e *La Heladera*), que Copi representou - ele mesmo- com êxito. Sim, era ator, e não apenas de criações suas. Trabalhou como “ator-travesti”, tanto em encenações em francês e espanhol como também em italiano; em uma temporada na Itália, inclusive, atuou em uma montagem de *Les Bonnes*, de Jean Genet; autor pelo qual admitia ter interesse e admiração.

E quanto à narrativa ficcional, é iniciada com a novela *L'Uruguayen* (1972). Além dela, publicou ainda cinco outros romances-novelas: *Le Bal des folles* (1977); *La Vida es un tango* (1979, único escrito originalmente em espanhol); *La Cité des rats* (1979); *La Guerre des pedés* (1982) e *L'Internationale argentine* (1988). E, ainda, duas compilações de contos: *Une Langouste pour deux* (1978) e *Virginia Woolf a encore frappé* (1983).

Uma produção que se pode considerar vasta, para quem viveu apenas quarenta e oito anos (morreu em 1987, vítima da Aids). Mesmo considerando-se que começou a produzir muito cedo, por volta dos vinte e dois anos (como desenhista de comics), o legado de Copi testemunha como era intenso o seu exercício criativo, e reflete sua personalidade inquieta, incansável, irônica, questionadora, crítica e, até, por vezes, sarcástica e mordaz.

A obra de Copi nasce do desenho, sua atividade primeira. Toda a sua ficção (tanto narrativa, quanto teatral) situa-se, de certo modo, num umbral entre o desenho e o relato. Seus personagens parecem sair de quadros para compor histórias formadas pela justaposição de cenas desenhadas, velozes, sempre em continuidade, em que se tem, ao mesmo tempo, certa suspensão do tempo (na

fixação do traço desenhado) e uma velocidade que conduz sempre ao quadro seguinte.

“Fue un dibujante de comics en su primera juventud, y desde ese vértigo de la imagen llegó al teatro y a la novela para imprimirle a ambos géneros un aspecto único y peculiar, una estética que llamaré ‘teatrocómico’ y ‘novelacómico’”⁹ (2003, p. 17)

O texto traz a marca da caricatura, do desenho cômico, que busca marcar o gestual, “fixar” expressões ou situações, como se o tempo se congelasse neste quadro, mas se seguisse o gesto pela sua retomada no quadro imediatamente seguinte. Certo “exagero”, típico da caricatura, é artifício para se vislumbrar a realidade aumentada, potencializada em todas as possibilidades. Por exemplo, em sua “novelacómico”, a uma morte Copi pode fazer suceder uma ressurreição, absolutamente plausível na lógica delirante de seu mundo: seja pelo sonho, pelo apagamento da memória, pela constante presentificação que o “desenho quadro a quadro” suscita.

Tudo é permitido e realizável no mundo do desenho, inclusive a suprema desmesura, que não se faria cabível num relato cujo parâmetro fosse a estrita noção de verossimilhança, de representação do real convencional. Eis onde reside a radical liberdade criadora de Copi, ele se permite “desenhar com palavras, com atores, com personagens” e, a partir daí, promover um fundo questionamento sobre a condição humana, artística e existencial.

Seja através das várias personagens animais (ratas; cangurus; focas...), ou da diversidade absoluta de possibilidades da sexualidade, Copi não deixa de “travestir” nada, e chega ao extremo: traveste a própria linguagem, ao escrever tanto em francês com temática e tom gauchescos, quanto em um castelhano folhetinesco, ou até ao usar o artifício de apontar para uma “língua dos ratos” (que é “traduzida” para o francês pelo narrador do romance *La Cité des rats*). Por

⁹ ROSENZVAIG, Marcos. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires, Biblos, 2003.

exemplo, a dedicatória que Copi faz em sua novela *L'Uruguayen* (*El Uruguayo*, na versão espanhola que citamos) testemunha essa concepção do autor com relação ao uso da língua para criar sua escrita:

“Al Uruguay, país donde pasé los años capitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro, escrito en francés, pero pensado en uruguayo.” (1989, p. 85 – grifo nosso)¹⁰

Trata-se, pois, de um francês “pensado em uruguaio”, ou seja, pensado estrangeiramente em uma outra língua que, ela própria, é, novamente, estrangeirizada, porque não se trata do espanhol, mas sim do “idioma uruguaio”...

A tônica, então, é a transgressão à realidade, o que se revela sob todas as formas nessa escrita. A temática recorrente é a mudança de sexo, a transexualidade, o travestismo, o hermafroditismo, a heterossexualidade, a pedofilia, enfim, toda a taxonomia de variantes sexuais nos é apresentada no cardápio de Copi, sem sutilezas e polidez de linguagem, sem amenizações.



¹⁰ COPI. “El Uruguayo” in: *Las Viejas travestís y otras infamias*. Barcelona, Anagrama, 1989.

Essa seqüência de quadrinhos da personagem da *mulher sentada* (*La femme assise*) traz toda a ironia possível, quanto ao assunto que aborda: obviamente que Copi, um homossexual que vivia tranqüilamente sua “orientação” sexual, não quer aí coadunar-se ao coro dos que ignoram a existência de mulheres homossexuais ou não compreendem o que seja a vivência do sexo entre duas mulheres. Revela justo o quanto isso pode ser natural, por trás das supostas perguntas “ignorantes” que a mulher sentada faz ao passarinho que a questiona sobre ser ela lésbica.

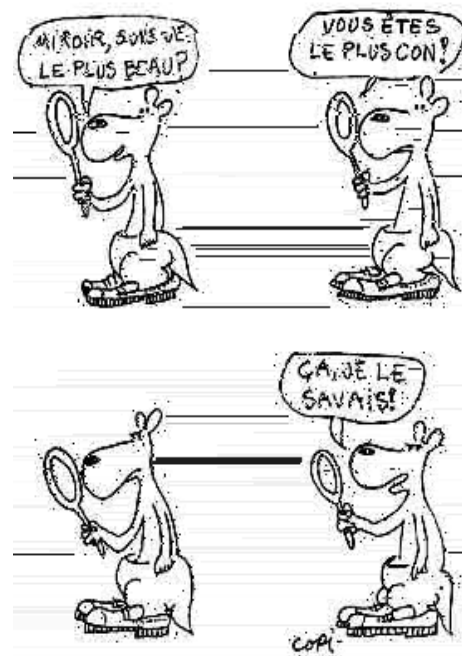
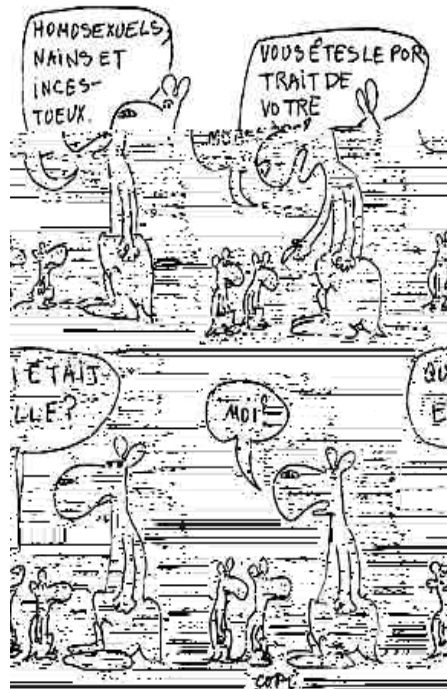
A transgressão está na naturalidade com que o assunto é nomeado, sobretudo por um escritor/dramaturgo/ator travesti da envergadura de Copi, cuja temática é precisamente o desmesuramento e a sexualidade em todas as suas vertentes.

A atriz argentina Marilu Marini (que trabalhou freqüentemente com o diretor Alfredo Arias, inclusive numa célebre montagem de *Eva Perón* e numa outra intitulada *La Femme Assise*, adaptada do universo das tirinhas cômicas da notória personagem de Copi, com quem teve contato direto) afirma que seria uma tia do escritor a inspiração primeira para a personagem:

“Yo no me puedo acercar a la obra de Copi sin saber que en tal historia de *La mujer sentada* hace referencia a la tia de Copi, porque son cosas que él me ha contado.” (1998, p. 91)¹¹

Um outro personagem dos comics de Copi era o canguru Kang. Nestas tirinhas, o humor nos salta do inusitado das respostas, da sua crueza, da ausência de disfarces (que é um insuspeito disfarce dos mais eficientes, inclusive):

¹¹ In: TCHERKASKI, José. *Op. Cit.*

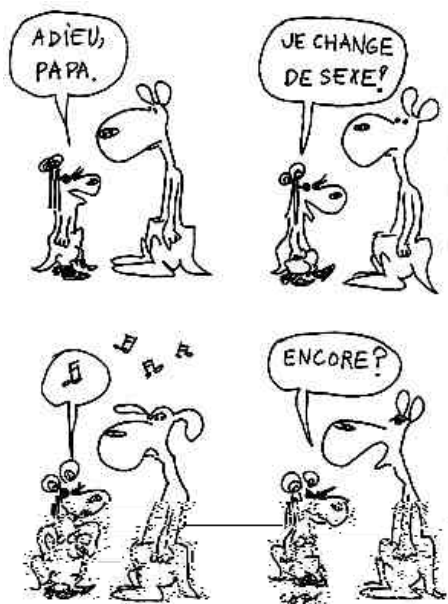


À esquerda, vê-se o diálogo entre Kang e dois outros filhotes de canguru, os quais adjectiva de “homossexuais, anões e incestuosos”, e afirma em seguida: “vocês são o retrato de sua mãe”. A isso, os filhotes indagam: “e quem é ela?”. A curta e direta resposta de Kang é: “eu!”.

Já na tirinha à direita, o mesmo Kang se faz, ao espelho, a famosa pergunta da bruxa do conto de fadas *Branca de Neve*: “espelho, sou eu o mais belo?”, a que o espelho responde: “você é o mais idiota!”. Após um terceiro quadrinho apenas contendo um certo olhar não muito satisfeito de Kang, o desfecho é a declaração deste: “Isso eu já sei!”.

Nem sempre se trata de provocar o riso fácil, imediato. Há uma ironia delirante, um humor ácido que nasce do unsuspeito desfecho, certo cinismo feroz (que encontra ressonância direta na tradição de tantos artistas da região do Rio de La Plata), mas está também, neste universo desenhado, uma inegável poesia: a esperança, a ingenuidade, a audácia, a tolice, o amor, o prazer, a maldade, a violência, o sonho, a melancolia; enfim: a vida.

O foco da obra copiana é, portanto, a ação contínua, vertiginosa; a narração e seu ritmo bombardeiam o leitor pela sucessão de imagens e pelas reviravoltas nos eventos. Um pequeno paralelo entre a tirinha seguinte e alguns trechos do romance *Le Bal des folles* (*El Baile de las locas*, mais uma vez citamos a edição espanhola) ilustra o que dissemos já da ficção copiana: o inusitado que se verte em algo comum e possível, pelo exagero, pela transgressão e pela seqüência “quadro a quadro”:



O “filho/filha” de Kang mais uma vez declara ao genitor (também de *gênero* não muito definido) que irá *mudar de sexo*. E a resposta vem como uma interrogação: “De novo? (*“Encore?”*), levando-nos ao riso e, ainda, denotando as mil possibilidades de transgressão da fronteira de *definição estacionária da identidade sexual*. Afinal, o “filho/filha” transita (como quem passa de um desenho ao seguinte) entre câmbios sexuais tantas vezes quanto lhe apraz.

“Levanto mi perna de metal y le golpeo. El pobre no esperaba algo así. Pensaba que, aunque asesino, seguía siendo uno de sus escritores, y nunca me atrevería. La sangre le corre por las gafas, y me dice: ¿También yo, Copi? Me saco

el cinturón de la bata y lo estrangulo. Lo acuesto luego de lado, en posición de dormir.” (1983, p. 111 – grifos nossos)¹²

“Entonces he soñado. ¡Mis cuatro últimos días no han existido más que en mi imaginación!” (1983, p. 121 – grifos nossos)

“Es preciso que de aquí tres días llegue a escribir algo, no me quedan más que mil trescientos francos, y mi editor no me adelantará nada a menos que entregue algo de material. ¡Qué hijo de puta! He hecho bien matándole en mis sueños. Suena el telefono: es él.” (1983, p. 124 – grifos nossos)

A seqüência de citações nos mostra a evolução dos eventos: primeiro o Copi (personagem) assassina seu editor, estrangulando-o. Páginas depois, como os eventos precisam ter continuidade, aparecem (tema freqüente, como já marcamos) a perda da memória, o sonho, a amnésia (como recursos para mais uma transgressão e câmbio/travestimento/transformação da narrativa) e, mais à frente, o editor reaparece (havia sido morto apenas nos delírios de Copi).

Assim sendo, como dissemos, a morte de um personagem não passa de um desenho, um recurso para fazer o texto prosseguir; afinal, ele pode se levantar na seqüência seguinte e descobrir que foi um sonho, ou um lapso de memória (caso isso seja necessário à continuidade do relato). Instaurando essa nova lógica, “emprestada” do universo do cómic, Copi cria um conjunto particular de funcionamento para o seu mundo.

“El dibujo, aun el dibujo suelto, no explícitamente narrativo, contiene un relato. El dibujo es a priori la figura de una inclusión: el tiempo queda envuelto en el espacio como la historia en el dibujo. (...) en el comic hay una inclusión obvia:

¹² COPI. *El Baile de las locas*. Barcelona, Anagrama, 1983.

los dibujos encierran un relato. Al revés, es menos obvio: en todo relato hay una sucesión virtual de dibujos...” (1991, p. 15)

Mais uma vez recorremos a César Aira, para marcarmos o quanto esta idéia do *limiar* está presente na obra de Copi e, somada às transformações, é traço constituinte dela. Assim, uma *proliferação de passagens*¹³ tem constante lugar: de um sexo a outro; entre sexos; entre o humano e o animal; entre o sonho e a vigília; entre a vida e a morte... E não apenas no texto teatral, no qual é ainda mais nítida a representação como operação essencial, mas em toda a obra de Copi há o disfarce, as identidades cambiantes, uma seqüência de representações dentro de outras.

“La regla es: todo mundo debe ser receptáculo de outro, no puede haber mundos desprovistos de mundos adentro. Todo está envuelto en su representación, y eso es el barroco.” (1991, p.29)

Eis apontamento para um dos outros pontos que destacamos na produção deste autor: a barroquicidade de sua criação (mundos incluindo-se em outros). O romance que citamos (*El Balle de las locas*) nos serve como um primeiro exemplo disso. Há duas histórias incluídas uma na outra. Resumidamente, trata-se de um tempo passado - a lembrança do relacionamento amoroso de Copi (personagem) com o seu amante italiano (Pietro) - e o tempo presente - as semanas em que estaria escrevendo a história, sob encomenda de seu editor.

A própria adoção do apelido de infância como “assinatura” do artista¹⁴ seria um primeiro disfarce de Copi, para, em seguida, ainda mais ao extremo, fazer-se constante personagem em suas obras, e protagonizando os eventos mais delirantes. Ou seja: se sua obra tem motivação autobiográfica? Se sua trajetória pessoal, como “estrangeiro” argentino-parisiense, homossexual, ator-travesti, é o

¹³ Termo emprestado a Aira.

¹⁴ Comum entre tantos cartunistas, inclusive argentinos, não se deve ignorar. Lembremos: Landrú, Kino, Oski e tantos outros.

ponto de origem e referência bastante para que se “leiam” seus escritos e desenhos? Essa é uma questão que nos interessa em particular, por ser uma espécie de constante em suas obras esse artifício de nomear personagens-protagonistas com o seu apelido-pseudônimo¹⁵. Mas não se trata tão-somente de uma ficção de inspiração biográfica, e sobre isso nos aprofundaremos adiante.

Quem se aventura no “mundo-Copi” percebe que todos esses elementos são ingredientes, sim, da mistura; estão lá como parte de certa concepção barroca que já apontamos, em que as obras se constroem como um sistema de mundos incluídos (como as bonequinhas artesanais da tradição russa, as “matrióshkas”).

Enfim, quando da publicação de *L'Uruguayen*, Copi era já famoso como desenhista e dramaturgo, ou seja, não se pode ignorar o verdadeiro limiar, o terreno fronteiro em que resulta a sua prosa, entre o comic e o teatro. Levando-se em consideração a atividade, já consolidada, no universo gráfico-textual e também no universo da encenação (na dramaturgia), a expressão narrativa não poderia deixar de estar conectada a esses exercícios que a precederam e com ela conviveram “em paralelo”; embora os romances, novelas e contos tenham sua “especificidade” e constituam parte essencial (nunca menos significativa, talvez menos explorada) da obra de Copi.

Essa interpenetração de universos entre as três modalidades criativas de Copi é traço marcante do autor e compõe o todo de seu mundo, o que já marcamos e não se pode ignorar de modo algum. Todavia, é por essa “janela” (as obras narrativas em prosa) que pretendemos empreender nossa jornada.

¹⁵ Como aparece no primeiro trecho de *El Baile de las locas* citado por nós anteriormente.

2. CAPÍTULO PRIMEIRO: Acerca do exílio, da estrangeiridade, da memória.

2.1. De uma distante cidade chamada Montevideú (Uruguai)

Antes que algum súbito cataclismo nos alcance; ou nosso chão comece a encolher em suas dimensões; militares nos visitem; os habitantes passem a agir como múmias; ou mesmo percebamos que estávamos dormindo e sejamos despertados de um sonho que nos parecia bizarro delírio (para constatarmos o quão mais estranho pode ser o que encontraremos após esse despertar), concentremo-nos na carta que nos chega. Não é endereçada nominalmente a nenhum de nós, mas lá está o vocativo bastante: “*Maestro*”. Que com esse personagem ausente, mas “invocado” pelo autor da epístola, nos irmanemos na função de receptores das linhas que seguirão na narrativa de *El Uruguayo*.

Inevitável, aliás, é seguir tais linhas. Impossível não nos deixarmos abandonar na vertigem dos eventos que nos são narrados. Mas é necessário seguir certa ordem que nos é explicitada a priori: para lermos, exige-se de nós uma borracha em mãos: tudo que se vai lendo deve ser apagado. É o pedido que faz o mandatário da carta ao *Maestro* a quem ela se destina: que saque do bolso uma caneta e vá riscando cada linha tão logo lhe conclua a leitura. Nada, pois, deve restar na memória ao final.

“Le estaré, pues, muy agradecido si saca del bolsillo su estilográfica y tacha, a medida que vaya leyendo, todo lo que voy a escribir. Gracias a este simple artificio, al término de la lectura le quedará en la memoria tan poco de este libro como a mí, puesto que, como probablemente ya habrá sospechado, prácticamente ya no tengo memoria.” (1989, p. 89)

O remetente da carta não nos diz como nem por que razão está naquele lugar tão estranho. Diz que isso “lhe escapa” à mente. Apenas *está* no Uruguai e, mais que isso, é um uruguaio. Os eventos se seguem sem trégua, aqui o primado é da narrativa, da velocidade. Um resumo da novela, tão breve quanto seja possível (afinal, os “acontecimentos” são muitos), parece importante para que se tenha melhor dimensão das questões evocáveis a partir do texto.

O personagem-narrador Copi inicia explicando ao *Maestro* qual a justificativa que dão os nativos para a cidade chamar-se “Montevideo”, que seria por significar “vi o monte” (vide o monte). Numa nota de rodapé vê-se o comentário do próprio Copi ao non-sense de tal resposta:

“Vide o Monte, pues aun aceptando explicación tan delirante, la ciudad debería llamarse Videomonte y no Montevideo.” (1989, p. 90)

E o delírio “alarga-se”, afinal, afirma o narrador que não existe monte algum. Trata-se de uma convenção: imaginar-se o monte e ter a nítida sensação de havê-lo visto. E se estamos aqui discorrendo sobre os uruguaios e suas relações com as palavras, Copi continua a nos dar exemplos de o quanto são “particulares”: têm a mania de inventar palavras; basta apenas pronunciarem uma palavra e a imaginam convertendo-se automaticamente em um lugar que passam a ocupar (ou sentir que o ocupam). E mais grave é quando dois deles pronunciam a mesma palavra, pois se convertem de imediato em “*hermanos de sangre*”, que significa pertencerem a uma formação política e, por isso, devem ser fuzilados de imediato. Quanto a esse tópico, do uso das palavras, voltará ao centro dos eventos mais adiante.

Retomemos os acontecimentos. Copi costuma passear na praia com seu cachorro Lambetta, que, saliente-se, tem uma personalidade bastante marcante: além de ser “poco fumador”, após ser agredido num mal entendido entre Copi e um outro indivíduo uruguaio, tem o olho “arrebentado” e obriga seu dono a comprar-lhe uma venda preta para pôr sobre o ferimento. Uma das diversões

preferidas de Lambetta é correr atrás de pedaços de madeira que seu dono lhe joga, molhar as patas na água do mar e cavar buracos na areia.

É justo nessa atividade escavatória que se principia mais uma série de eventos. Uma de suas perfurações na areia é tão profunda que se torna um verdadeiro poço, em cuja parte de trás eleva-se uma montanha arenosa; afinal a “técnica” da engenharia canina nas escavações é cavar com as patas dianteiras e lançar toda a areia para trás, entre as patas traseiras.

“Me he distraído dos segundos y cuando he vuelto a mirar he visto que la montaña de arena se había hecho enorme. Me he acercado: el pozo no tenía fondo¹⁶ y mi perro había desaparecido en él. Le he llamado a voz en grito, pero no ha habido nada que hacer.” (1989, pp. 101-102)

Desistindo da busca a Lambetta, Copi retorna da praia e se dá conta de que a areia invadiu e soterrou grande parte da cidade. Não há sobreviventes. E o narrador ainda tenta pensar uma explicação para o acontecido, supondo-se, miraculosamente, o único sobrevivente de uma catástrofe nuclear. Mas recorda-se do que leu nos periódicos franceses: que um acidente nuclear arrasaria praticamente tudo na cidade, teria gerado uma estrondosa explosão, além de que não cobriria tudo de areia. Ou seja: “*esto tiene poca lógica*”, conclui. Como se os eventos que nos vem narrando fossem de uma incontestável verossimilhança. Eis mais uma das ironias de Copi (autor).

Mais uma vez reitera o nosso remetente uma razão para que, na carta, se vá apagando tudo que é lido; afinal, deste momento em diante, nada do que foi dito sobre o Uruguai procede: tudo que nos foi relatado até então foi bruscamente mudado pelo evento catastrófico das areias. E segue, solitário, encontrando os cadáveres dissecados dos uruguaios e distraíndo-se a **desenhar** na areia (conexão óbvia com o comic), reconstruindo em seus traços a cidade soterrada.

¹⁶ Apenas para marcarmos uma “lembrança” que nos vem à tona na imagem deste poço sem fundo: a queda de Alice, no início do romance de Lewis Carroll, através de um poço também sem fundo, porta de entrada ao País das Maravilhas.

A solução para a sobrevivência do personagem neste cenário vem de um recurso que muito nos remete à ambiência dos quadrinhos. Após seis dias de fome, descobre que o poço cavado por Lambetta está repleto de frangos que se assam, tão logo se expõem ao sol. Alguns, ao correrem pela areia da praia, põem ovos que se fritam também ao contato com o sol.

Uma manhã, o sobrevivente é despertado por uma estranha visita. Seu quarto está literalmente invadido por militares e, entre eles, uma garota de cerca de seis anos, trazendo nos braços o corpo dissecado de Lambetta, que entrega a Copi. A atitude dos militares é extremamente cordial, o que surpreende o protagonista e o faz manter-se quieto, sem fazer maiores perguntas sobre como haviam encontrado seu cão ou porque lhe haviam devolvido o corpo.

Entre o grupo militar está o Presidente da República Oriental do Uruguai, que assim se apresenta a Copi. Os dois rumam a um banho de mar, para darem seguimento ao diálogo. Um avião aparece e lança uma bomba sobre o grupo militar na areia. Sobrevive apenas Copi, mais uma vez. Até o presidente é atingido em cheio por uma segunda bomba. Mais uma cena sem explicações: ao retornar a sua habitação, o protagonista encontra sobre sua cama o cadáver da menina, assassinada, com o ventre aberto.

Copi muda-se para o maior hotel da cidade e segue vivendo. Não sente monotonia na vida absolutamente só na cidade, apenas lamenta um pouco a falta de sexo, mas consola-se: *“pero no puede tenerse todo”*. A tranqüilidade reina enquanto o personagem “flana”, deambula pela cidade vazia inteira ao seu dispor e, com um traço de vantagem, como todos os cadáveres encontram-se dissecados, não apodrecem nem exalam odores fétidos. Isso permite a Copi que encontre no cadáver de uma senhora negra, já mencionada na novela numa cena anterior, a noiva ideal, com a qual pode até fazer sexo sem pudor, no meio da rua.

Criando-se jogos de passatempo e horários, disciplinas, o sobrevivente segue, até desenvolver um poder de realizar milagres com a força do pensamento.

“¡Pensar que me han llegado poderes de brujo, justo en el momento en que esto no puede servirme de nada en esta

mierda de país sin ni tan siquiera un gato para aplaudirme! Pero la vida quizá sea así: todo te llega a destiempo y sin explicación aparente (...)" (1989, p. 117)

Quando se percebe que certo tédio já está por tomar o personagem, há sempre a "lógica dramaturgica" da qual Copi (escritor) pode lançar mão: "Golpe de teatro: la gente se ha puesto a resucitar." (1989, p.117 –grifo nosso). Porém, voltam à vida como espécies de múmias tolas, que se recordam apenas das últimas ações que executavam antes de morrer, ou das últimas palavras que disseram, e as repetem sem parar. A vida do personagem se torna impossível na cidade assim, sobretudo, porque os uruguaios passam a segui-lo por todos os lados, cada um tomando-o pela última coisa de que se lembra (seja um táxi; um ladrão de jornais...).

E Copi decide procurar o presidente do Uruguai, para que este lhe forneça alguma ajuda; afinal, havia sido tão gentil com o protagonista antes de morrer bombardeado na praia. Encontra o presidente em seu gabinete, **desenhando**. Explica-lhe que o país não é mais um lugar interessante para permanecer, pois a vida se tornou infernal com o séquito de múmias a segui-lo por todas as partes. Retornam à cena a menina de seis anos e a senhora negra, que o presidente faz entrarem no escritório. Os três pedem ao protagonista que lhes demonstre e explique sua capacidade de realizar milagres, o que ele prontamente faz.

Após a exibição de seus poderes, solicita um meio de deixar o país, um barco, por exemplo. Mas obtém a resposta de que o mar sumiu! A solução encontrada parece ser a canonização secreta de Copi:

"Así pues mi canonización deber quedar anónima, es decir que hay que dar con la manera no sólo de esconderla a los uruguayos sino de hacerles creer que yo soy un uruguayo como ellos." (1989, p. 124)

Para fingir-se igual a qualquer dos habitantes do país, há que eleger uma só palavra e manter-se a repeti-la. A palavra eleita por Copi é “rata” e a explicação para a escolha é por ser curta e não lhe exigir muito esforço de pronúncia.¹⁷

Uma visita, súbita e ilustre, dá seguimento aos eventos: trata-se do papa da Argentina que chega ao Uruguai voando. Sim, ele tem a capacidade de voar. O fato é que os acontecimentos recentes no Uruguai tornaram-se transmissão constante na televisão argentina e o papa se diz enviado para premiar a Copi com a medalha de “cômico argentino”.

Um enlace sexual se dá entre o presidente e o papa. Aquele, enamorado, decide partir, voando com o outro, para a Argentina. Copi, mais uma vez, assume o comando das terras uruguaias, num país que não pára de encolher. “*Mañana he de ocuparme de todo el país yo solo*”. (1989, p.133) E recomeça a diversão de inventar jogos com os uruguaios “múmiás”, como o de dispô-los a todos em um círculo que ocupa praticamente toda a dimensão do Uruguai e fazê-los repetirem a única frase que cada um deles sabe ao vizinho da esquerda, para que, ao cabo de alguns minutos, lhes retornem pelo vizinho da direita as palavras antes ditas. Seria essa tarefa de manter os tontos uruguaios “sob controle” a tarefa de gerir o país... Até que:

“Segundo golpe de teatro: el presidente ha vuelto. Se le ha catapultado ao Uruguay, el papa no se ha molestado en acompañarle. De entrada ha tratado de hacerme creer que lo suyo había sido una tournée triunfal por las provincias argentinas (...)” (1989, p. 135 – grifo nosso¹⁸)

Mas a encenação do presidente quanto a sua viagem não dura muito. São revelados os verdadeiros infortúnios pelos quais passou, por isso, fez-se “catapultar” (aliás, um mecanismo bastante plausível de transporte de um país a

¹⁷ Outra lembrança: o universo das criações de Copi, em muito, está marcado pela recorrente presença de ratos, inclusive com um romance (como já mencionamos) “escrito” por um espécime desses roedores (La Cité des Rats).

¹⁸ Mais uma vez o recurso ao artifício teatral: os “mundos” copianos do desenho, da dramaturgia e da ficção sempre se mesclando.

outro! Sobretudo quando os dois fazem fronteira, como é o caso em questão) de volta ao Uruguai. A identidade real do papa da Argentina é revelada (os disfarces, as encenações dentro da encenação, tão recorrentes no mundo Copi):

“... la triste verdad: el papa, cuyo verdadero nombre es Mister Poppy, en realidad es un peligroso traficante de blancas. Había venido al Uruguay para reclutar a la nina y a la señora negra en las que se había fijado a través de las emisiones de televisión. Para lograrlo monto toda esa historia en la que se hacía pasar por papa (...) y al no encontrar a la nina y a la señora sedujo el presidente para hacerle trabajar en los burdeles argentinos.” (1989, pp. 135-136)

Para um traficante de brancas que parte em busca de uma menina de seis anos e uma velha negra ter como funcionário de bordel o presidente do Uruguai parece uma bela conquista. A narrativa encaminha-se para o final. Após pedir a Copi que o perdoe por ter partido e o deixado só, o presidente confessa:

“Me ha confesado que en el fondo es a mi a quien siempre amo, pero que mi carácter cerrado le llevó a huir de mí. Me ha dicho que a menudo, en sueños, yo le llamaba y que esta era una prueba de que le amaba.” (1989, p. 137)

Como se o fato de o presidente sonhar que o outro que ele ama, em sonhos, o chama possa ser tomado como prova bastante de retribuição ao sentimento... Porém, a declaração emocionada de paixão comove a Copi que aceita formar um casal com o presidente, mesmo constatando algumas cenas de ciúmes injustificados por parte deste. Assim conclui-se a novela, com um “final feliz de amor” e a despedida do remetente a seu destinatário: “... *mañana tengo un día muy atareado. Hasta mañana, Maestro*”.

2.2. Um fio ininterrupto: Scherazade em Latinoamérica.

Tão detalhado resumo da novela pode parecer exagero, mas revela-se procedimento de grande utilidade para que se “tome pé” no mundo ficcional criado e possamos seguir em nossas especulações. Afinal, um dos primeiros pontos que nos fisga na prosa de Copi é, como ressalta César Aira, falando particularmente desta novela (mas que bem se aplica a todas as produções copianas):

“*El Uruguayo* impressiona en primer lugar como narración. Narración lineal, sucesiva, de cosas que suceden y se suceden. El relato en la civilización empieza siendo eso: qué pasa después. Y después.” (1991, p. 16)

A novela data de 1972 e é o primeiro “experimento puramente narrativo” de Copi (que já era conhecido desenhista de *comics*, autor de teatro e ator). Trata-se de uma espécie de conto ininterrupto, no qual o contínuo absoluto, o relato em si mesmo é o mais importante: a sucessão não só dos “puros” acontecimentos, mas do que se vai inventando. Afinal, a invenção da história é essencial.

Bourgeois.



Neste quadrinho, isolado, da mais notória personagem de suas personagens, a *mulher sentada (la femme assise)*, já vemos que um único desenho e uma única fala são o bastante para a produção de um condensado relato, que contém em si, porém, o germe da proliferação, da produção de sentido. Uma única declaração da personagem, e um leve mover de mão: “*Todas as manhãs me acontece uma coisa qualquer que me torna o dia histérico!*”¹⁹ Esta fala contém o espírito da personagem; em suas muitas tirinhas, de fato, sempre sobrevém um evento, por menor e banal que seja, que a faz sobressaltar-se e reagir (*tornando-lhe o dia histérico*), que é, inclusive, de onde nasce o humor, a ironia, a acidez da personagem. Proximidade com as vivências do personagem-narrador de *El Uruguayo*, cujos dias também se tornam bastante *históricos*, em decorrência de tantos inusitados acontecimentos.

Se todo desenho, mesmo sem ser parte de uma seqüência, ou ser explicitamente narrativo, contém um relato, o que dizermos da arte de narrar propriamente dita? Nas narrativas, então, deve haver como procedimento central o relato. E em *El Uruguayo* estão muito presentes os desenhos, que reificam e que “contam”. E esse sucessivo narrar opera uma presentificação, ou seja, faz do tempo um presente absoluto, a partir da voz narradora que vai contando a história.

Não há parágrafos, toda a novela é um imenso contínuo que apenas se “pontua” pelas expressões “*hola, Maestro*”; “*hasta mañana*”; “*buenos días*”; “*ciao, Maestro*”, que constituem, inclusive, parte da estratégia de configuração do tempo no relato, pois traduzem o passar dos dias, sem intervalos, constante. Todos os contos de Copi são, também, assim, constituídos de parágrafos únicos, longos e contínuos; e em seus romances, cada capítulo configura-se, do mesmo modo, em um único parágrafo, um bloco ininterrupto.

Aira aponta o parentesco desta novela com o relato em seu modo primitivo, primordial. Conectando realismo e invenção em Copi à idéia do tempo na narrativa, destaca:

¹⁹ Tradução livre.

“Porque al realismo del relato lo precede la invención de la vida. Para que alguien pueda contar una aventura, antes tiene que haberla inventado, por ejemplo viviéndola. Aquí también hay una inclusión: dentro del realismo, la invención. En Copi esta inclusión está siempre vinculada al tiempo: dentro del realismo de lo que pasa, está la invención de lo que pasó”. (1991, p. 16)

Como a aparente estranheza de *El Uruguayo* pode parecer extremamente moderna e até “avant-garde”, se apontamos sua religação com o ato de narrar em sua forma primitiva? Isso quiçá seja decorrente de o quanto a arte da narrativa está em decadência em nossa época, algo que nos remete ao estudo de Walter Benjamin sobre a obra de Nicolai Leskov.

“É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. (...) Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa...” (1986, pp. 197-198)²⁰

E seria a informação, segundo Benjamin, que estaria ocupando o lugar do relato na nossa civilização. Por informação devemos entender o relato explicado, de modo imanente (seja por contextualização, ou pela verossimilhança); por oposição ao relato “em si”, primitivo, o qual estaria absolutamente livre de explicações.

Para exemplificar suas considerações, Benjamin nos aponta um relato de Heródoto: trata-se da história de um rei egípcio derrotado que, quando prisioneiro, observa impassivelmente a escravização de seus filhos e ministros, mas cai em choro ao ver um velho que fora seu servo aprisionado pelo inimigo. Como o historiador não nos diz, em momento algum, os motivos deste pranto “deslocado”

²⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, Obras escolhidas I, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.

(aliás, Heródoto parece mesmo enfatizar o desconhecimento das razões para o comportamento do rei), a eficácia do relato se cumpre com ainda mais força.

“Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.” (1986, p. 203 – grifo nosso)

Afinal, o relato em sua forma pura sempre é o narrar de algo inexplicável, que faz o encanto pela história manter-se aceso por gerações. Uma explicação traria um possível esvaziamento do encanto dessa narrativa do rei e diminuiria seu poder de suscitar encantamento e reflexão. E, no caso específico de Copi, tomadas as associações já feitas com as teorizações de Benjamin como contraponto, destaca-se um outro elemento: a radical ruptura ao verossímil, como uma reação extrema à necessidade de explicação. Diz Aira:

“El reino de la explicación es el de la sucesión causal, que crea y garantiza el tiempo. El relato reemplaza esta sucesión por otra, por una intrigante y inverosímil sucesión no-causal.” (1991, p. 18)

No solo uruguaio de Copi está-se no espaço do teatro e do desenho, eis de onde vêm as possibilidades de abertura aos acontecimentos. Com apenas desenhar-se algo na areia este algo se faz existência concreta. Com cavar um poço ininterruptamente por horas, Lambetta pode, obviamente, desaparecer por ele, e deste buraco sem fundo começarem a surgir frangos, galinhas (que, também, muito logicamente, irão se assar ao sol ou pôr ovos que se fritarão no

calor)... Os desenhos ganham concretude, e se o narrador neles tropeça, é preciso refazê-los:

“Para atravesar las calles me deslizo entre los coches y he tenido la mala suerte de tropezar con un parachoques que casi he borrado y que he tenido que volver a dibujar.” (1989, p. 104)

A seqüência de eventos aqui ganha outra dimensão, mas tem uma lógica interna bastante peculiar. Diria Copi, em uma entrevista, “prefiero lo sobrenatural al azar”, ou seja, o acaso não lhe serve como ingrediente narrativo, menos ainda como fator “auto-explicativo” em qualquer criação artística sua. Vale-se de uma lógica interna entre os eventos que cria, mas sem ceder a uma racionalidade meramente verossimilhante.

Por que fazer esses desenhos? E mais ainda, por que refazê-los, quando se apagam? Nenhuma necessidade temática ou estrutural intrínseca à novela parece existir para justificar que o personagem os produza. Mas, sem dúvida, o personagem deve seguir desenhando por um motivo essencial ao relato: para que a narrativa prossiga. As ações se seguem, para que não haja vazios; a ausência, a falta de relato, é claramente rechaçada por Copi. Uma vez, em mais uma de suas declarações, respondeu a um jornalista que lhe perguntava sobre sua relação com o *happening*, dos anos sessenta:

“Se me ha asociado al happening. El happening, eso me da escalofríos. Es como que alguien entrara aqui y se meara en la botella; es odioso y vacío de historia. El happening es cuando no pasa nada.” (1998, p. 124)²¹

Logo, a sucessão de acontecimentos na novela (por exemplo, afinal, o que estamos aqui afirmando a propósito de *El Uruguayo* estende-se como válido e presente em outras das obras de Copi que “visitaremos” nos próximos capítulos),

²¹ In Tcherkaski, *op cit.*

por mais absurda que seja, tem clara validade e motivação; e, aliás, que pareçam eventos absurdos revela ainda mais fortemente sua função de dar continuidade ao que vinha sendo relatado anteriormente, à narração, para impedi-la de parar.

Sem falar que os elementos de que lança mão o escritor, com frequência, reaparecem na história, nada é gratuito ou dispensável, nem se trata de uma simples enumeração linear de eventos, por mais estranhos que pareçam. Mais uma vez usamos o exemplo do poço: primeiro, serve para o desaparecimento do cachorro Lambetta, que permitirá a condição de “flâneur” solitário ao narrador, e também servirá, mais à frente, como local de onde sairão as galinhas que servem de alimento ao uruguaio. Afinal, num país vitimado por uma catástrofe, de onde viria alimento para que o personagem se mantivesse vivo? Uma delicadeza com o personagem, ao evitar-lhe sofrimentos e jejuns (como bem ressalta César Aira em seu livro sobre Copi):

“... la delicadeza en la protección del personaje. Porque bien habría podido dejarlo ayunar. A ustedes les sorprendería saber cuánto hacen los novelistas por tener cómodos, abrigados, alimentados y contentos a sus personajes. Esa magia protectora es buena parte del arte del narrador. (Si se agrega la violencia de lo real que contrarresta esta magia, es *todo* el arte del narrador.)” (1991, p. 25)

Se retomamos o prévio resumo da novela, mais uma vez, o que poderia parecer uma seqüência de cenas soltas e disparatadas configura-se como um todo encadeado, com um fio de Ariadne, que não se rompe e nos guia pelo desenrolar da narrativa. Aliás, por vezes põe-se “em suspenso”, não se corta, apenas nos momentos em que o remetente cansa-se de uma jornada de escrita da carta e dá boa noite ao destinatário (o *Maestro*), retornando de imediato aos eventos no exato ponto em que os deixou. E há, ainda, que se acrescentar um aspecto na narrativa de Copi: a velocidade em que se sucedem os eventos e o relato “caminha”. Ele não se detém demasiado, não esmiúça razões e não se

detém em interpretações do que conta. Assim, mais uma vez, citamos a César Aira:

“La interrupción se vuelve fantasmática, entre ficción y realidad, no hace más que subrayar la falta de interrupción.”
(1991, p. 27)

Do mesmo modo que Scherazade seduziu o sultão com suas narrativas, o narrador Copi, com seu relato de exilado (em sua própria pátria, pois que se declara “uruguaio”) viajante e aventureiro, também nos prende como leitores e religa-se a mais dois aspectos que Walter Benjamin aponta (em seu estudo que vimos discutindo) à dupla raiz de fundação da narrativa: as tradições de um lugar (aqui bem “inventadas”, frise-se) e as notícias de terras distantes (enviadas por meio de uma epístola).

2.3. Memória, exílio e estrangeiridade

“- *Tu primera novela se llama El Uruguayo. ¿Por qué la elección del Uruguay?*

- Yo crecí en el Uruguay. De hecho, mi madre y su familia son en su mayor parte uruguayos. Tenía la costumbre de pasar las vacaciones en el Uruguay y pasábamos allí al menos la mitad del año. (...) Volví a Buenos Aires poco antes de los dieciséis. (...) Y así llegué a Buenos Aires, una ciudad muy especial a mis ojos y por la que no siento demasiado afecto y ninguna nostalgia. Pero, por el contrario, siento nostalgia del Uruguay, cierta nostalgia epidérmica de la infancia, la playa, la arena y la soledad.” (1998, pp. 114-115 – grifos nossos)²²

²² Entrevista a Raquel Linenberg, in: Tcherkaski, *op. cit.*

As lembranças, a memória, além de elemento fundamental para o narrador, em sua função de contar e transmitir histórias (desde as retiradas de sua suposta experiência pessoal, até as acumuladas pelo que ouviu ou somou como conhecimento em seu aprendizado de vida, e, sobretudo, as inventadas²³), é um tema recorrente em Copi. Porém, de um modo bem particular, é claro.

Na novela em questão, um dos temas centrais é justo a memória, pela sua via inversa, ou seja, a sua anulação. Já mencionamos a presentificação constante do tempo em Copi, mas trata-se de um presente constituído de instantes sem duração, ou seja, que não se transformam em memória, afinal, a borracha do Maestro vai apagando tudo que é escrito, para que não restem rastros.

“...o tempo deve ser apreendido duas vezes, de duas maneiras complementares, exclusivas uma da outra: inteiro como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos corpos, de suas ações e de suas paixões.” (Deleuze, 1998, p.06)²⁴

Acresceríamos à noção deleuziana que no universo desse Uruguai (e da prosa de Copi) as duas referidas apreensões possíveis do tempo não são unicamente exclusivas, mas sim funcionam tanto independentes, como forças possíveis no relato, quanto interagem, criando alternâncias e inclusões (um mundo dentro de outro; um tempo do desenho, mais estático, com o dinâmico fluir de ações).

O próprio procedimento epistolar, ressalta César Aira, em eco também às idéias de Deleuze (quanto à correspondência de Kafka e Proust), está ligado ao tempo. Aliás, é um procedimento também recorrente em Copi: aparece em *La Cité*

²³ “Cada uno debe inventarse sus historias. Algunos se inventan historias increíbles.” (1998, p. 127) Palavras do próprio Copi, em entrevista concedida ao *Libération*, in: Tcherkaski, *op. Cit.*

²⁴ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro, Graal, 1998.

des rats e em *El Baile de las locas*. Uma função primeira da “carta” é de promover uma inclusão temporal: o que se passou é posto na escritura que agora se faz; o passado dentro do presente. Além disso, o gênero epistolar funciona para manter a distância do outro, ou mesmo criá-la, extendê-la. E o que é essa distância senão a criação de um espaço, dentro do tempo. Assim: a distância entre autor e leitor (entre narrador uruguaio e Maestro) é constituída de espaço-tempo.

A velocidade é uma marca, também, como já mencionamos. Nada dura muito, os instantes se seguem marcados pela cotidianidade, por atos triviais e efêmeros, por anedotas e desenhos e passatempos, ações corriqueiras, como se o próprio fluir do tempo fosse perseguido. Mas o tempo sempre nos escapa, sempre foge. E a memória não consegue nem aprisionar o que vai ocorrendo nem recuperar o passado. Ela é instrumento dessa rapidez da narrativa, como se tudo houvesse de ser dito logo:

“... o segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto.” (1990, p.48 – grifo nosso)²⁵

Um dos valores que Calvino ressalta como fundamentais à literatura é a rapidez, e a conecta ao uso do tempo na narrativa, como uma riqueza da qual, na vida prática, somos avaros; mas, na arte escrita, podemos dispor com “prodigalidade e indiferença”. Para ele, a rapidez de estilo e de pensamento traduzem qualidades como agilidade, mobilidade, desenvoltura, que se combinam com uma propensão à *técnica da digressão*:

“A divagação ou digressão é uma estratégia para protelar a conclusão, uma multiplicação do tempo no interior da obra, uma fuga permanente...” (1990, p. 59)

²⁵ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1990.

Configura-se a integração dos elementos que vimos destacando na estratégia digressiva, que podemos tomar como uma “linha de fuga” (no dizer deleuziano), ou seja, a alternativa de dar seguimento sempre aos eventos, para que não se quede a narrativa imobilizada e, sobretudo, para dar conta de um elemento temático central na novela e na obra de Copi como um todo: a imaginação criadora sem limites, transfigurando o potencial e o hipotético em possível. Por isso, o puro interpretar ou atribuir de significados à ficção copiana faz-se vão, é preciso experienciá-la.

A multiplicidade, também uma das propostas de Calvino, é ingrediente de que se serve o mundo-Copi. César Aira faz a ressalva, deveras válida, de que muito facilmente se incorreria numa leitura de *El Uruguayo* como uma alegoria (do exílio, por exemplo), o que se configuraria em erro “letal”, porque se se quer buscar algum significado na narrativa deve-se fazê-lo no que se segue, e não no que já foi lido. O sentido está sempre em produção, não é aprisionável (aqui Aira faz coro com a teoria deleuziana, mais uma vez), configura-se no contínuo.

Ler a novela como uma pura alegoria sobre a estrangeiridade, o tema do exilado, é observar apenas um elemento presente e tomá-lo como um significado estanque, imutável. É esvaziar as tantas possibilidades que Copi cria: a sátira cultural, a ironia política, as transformações e toda a taxonomia sexual exposta, o mundo dos sonhos... E contradizer tudo que marcamos com as idéias de Benjamin acerca da narrativa, que amplia sua vitalidade ao evitar a incorporação da explicação. Propomos perscrutar, então, tal tópico como mais uma peça (de relevância, claro) entre as tantas na *engrenagem* que é o universo criativo copiano.

Neste rumo, volvemos mais uma vez à memória, e sua contrapartida – o esquecimento, ambos são complementos de uma mesma *função*, presentes de forma nada casual, mas sim como mecanismo pelo qual nos tornamos outros sem deixar de ser quem somos, ou seja: exilado de sua Argentina natal, Copi se repatria cidadão do mundo, desde neste Uruguai em que cresceu até na Paris onde se instalou.

Tal figura (o estrangeiro) foi bem perscrutada por Julia Kristeva, que a definiu como ser afastado da pátria, entregue a um exílio que, às vezes, é até voluntário (o que, a princípio, não foi o caso de Copi, o escritor-artista). Aquele que busca o deslocamento como expansão de suas experiências, espaço de troca com o mundo. Alguém que, embora eventualmente fixado ou retornado, não pertence a parte alguma. Em consonância com a concepção deleuze-guattariana, e também com as peripécias do Copi artista, do Copi-uruguaio personagem, diríamos: o que vive em permanente linha de fuga. Nas palavras de Kristeva:

“A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo.” (1994, p.12)²⁶

“O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais.” (1994, p.15)

Essas palavras se coadunam desde com a perspectiva do estranho em solo estrangeiro às do exilado propriamente dito, e com a velocidade e continuidade de eventos se sucedendo na prosa de Copi: um mundo onde o vazio ocupa espaço quando é espaço de significações possíveis, como certo silêncio ocupado pelo deslocamento, pela ação, pelo deambular do personagem, pelos entreditos.

Pelo senso comum, o estrangeiro é sempre “o outro”. Essa alteridade se configura das mais várias formas: outro país, outro lugar, outra língua, outro modo de viver, outros costumes, outro jeito de fruir a vida, de constituir laços, de gozar. Logo, o estrangeiro é a “contrapartida”, o outro do que é conhecido (o desconhecido), aquele que está distante, que não faz parte, que é ou vem de outra parte. Disso advêm o estranhamento, o desconhecimento, mas também o fascínio...

²⁶ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

Em *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Todorov, fazendo um recuo no tempo histórico, identifica princípios fundadores da alteridade, na idade de ouro grega (mais precisamente em Homero e Heródoto, respectivamente): que oscilariam entre o extremo da *Odisséia*, em que nos confins da Terra o diferente, o distante seria tomado como puro e doce, e a “regra de Heródoto”, pela qual certas sociedades se julgariam superiores, mais racionais e civilizadas que as outras, baseando-se em supostas supremacias econômico-culturais.

Todorov acaba por concluir algumas das razões que marcam a pulsão de viagem, entre os séculos XII e XVI: a curiosidade pela aventura; a busca e a descoberta do exotismo e o próprio desejo de se descobrir a partir do outro, por intermédio do choque, do encontro. Então, segundo Eliade²⁷, as metáforas e imagens das viagens (até hoje) vão permitir o definitivo renascer do outro, mesmo que redutoramente marcado como exótico, selvagem, primitivo, bárbaro.

Um contraponto ao senso comum, porém, pode-se encontrar na psicanálise, para a qual o estrangeiro é o próprio eu. Não como o mesmo senso comum toma a noção de eu (unitário, em identidade consigo mesmo), mas sim um eu colocado no centro de suas contradições, que é paradoxal, está cindido em vários em si mesmo (multiplicidade em choque, em discordância, diferente de si mesmo), como sintetizou Rimbaud: “Eu é um outro”.

Quando desconsidera o paradoxo em que se funda o eu, dentro de si mesmo, o senso comum (e também certa psicanálise incorre na mesma presunção, por vezes) repousa no desconhecimento e na ignorância do estranho que vive em nós: o que nos há de mais externo e, ao mesmo tempo, mais íntimo; de mais estranho e de mais familiar: nossos inconfessáveis. Afinal, o mais íntimo faz par não com a transparência (o “à tona”, a superfície); justo o oposto, ele se conjuga é com a opacidade.

Num ensaio intitulado “O estranho”²⁸, Freud parte de uma constatação semântica na língua alemã para estabelecer suas considerações e tese relativas a

²⁷ ELIADE, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Paris, Gallimard, 1959.

²⁸ FREUD, Sigmund. “O Estranho” (1919), in: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro, Imago, 1977, v. XVII, pp. 275-314.

este “encontro dos contrários”: o familiar e o estranho. O termo alemão que é o título original do artigo é *Das Unheimlich*. Nele está contida a palavra *heimlich*, traduzida exatamente como “familiar”. Ou seja, encontram-se no mesmo termo, que designa o estranho, este e seu “duplo”, o familiar. O estranho é, pois, algo que suscita certo terror, mas remete ao conhecido e familiar. Todavia, um familiar tornado alheio, pelo processo de recalque: aquilo excluído, recalçado, torna-se centro pulsante da experiência de subjetivação.

Lacan, também transitando por essas “terras estranhas do interior”, criou o termo *extimidade* (ponto de exterioridade íntima/interior): designação da presença problemática do real no simbólico. A nossa experiência analítica é organizada pelo nível simbólico, cuja estrutura traz a marca da heterogeneidade. Dito de outro modo: quando nos expressamos, pela linguagem, por exemplo, no universo de palavras de que dispomos há sempre um centro inatingível. O dito é sempre uma forma de expressar um conteúdo latente que não se pode versar no seu, talvez, formato “ideal”.

Entramos no terreno do imaginário, em que se fundem os registros simbólico e real, espaço no qual a linguagem não se faz imprescindível, não é preciso “nos dizermos” em nosso imaginário, assim tudo se representa (um teatro interno no eu), e por isso se apresenta sem ordenações mais palatáveis, daí o aspecto terrorífico a que aludimos antes. Esse estranho, no imaginário: tenta-se descrevê-lo, entendê-lo, aprisioná-lo no senso comum, mas ele acaba sempre por sinalizar algo de ruptura.

No espaço desse imaginário, puro, além da ilusão em que o sujeito pensa saber do que diz, o inconsciente se dá a descobrir como um dizer produzido numa língua que não é a sua, e é por isso que lhe escapa, que foge ao modo de ser do seu discurso.

E se somente nos é possível ser estrangeiros numa língua que não seja a nossa, o inconsciente revela este estrangeiro que somos na própria língua que nos constitui. É isso que Lacan nos indica ao afirmar que “*o inconsciente é o discurso do Outro*” (Lacan, 1966). Mas esse outro que habita em nós mesmos. Para dar vazão a tal discurso, portanto, o sujeito:

“...traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante.” (Deleuze, 1997, p.15)

Do conto *Le Horla*, de Guy de Maupassant, uma bela constatação da experiência de abrigar em si mesmo o estrangeiro:

“Alguém teria bebido esta água? Quem? Eu? Eu, sem dúvida... Não poderia ser outro além de mim! Então eu estava sonâmbulo, eu vivia, sem o saber, esta dupla vida misteriosa que nos faz suspeitar se há dois seres em nós, ou se um ser estrangeiro, impossível de ser conhecido e invisível, desperta, em certos momentos, quando nossa alma está amortecida, nosso corpo cativo - a ponto de obedecer a este outro como a nós mesmos, mais do que a nós mesmos.”(1997, pp. 19-20 – grifos nossos)²⁹

Então, mesmo que seja o estranho uma experiência aterradora, de algo sem forma definida, que não se enquadra no repertório de imagens e conceitos e palavras prévios (aliás, entra em certo choque com esse repertório), o indivíduo se sente compelido a dar algum tipo de ordenação a tal experiência. Eis como nascem figuras do estranho. Algumas delas estão presentes, espalhadas e reunidas, pelas obras de Copi. Vejamos.

Uma primeira, retomamo-la da novela de que falávamos (*El Uruguayo*): a figura do autômato. Lembremo-nos de toda a população uruguaia, que “volta à

²⁹ MAUPASSANT, Guy de. “Le Horla”, in: *Contos Fantásticos*, Porto Alegre, L&PM Editores, 1997.

vida”, após o cataclisma, como espécies de múmias, as quais apenas repetem as últimas palavras ditas ou ações em execução antes de morrer.

“O autômato é isso que rouba o lugar do que deveria ser espontâneo e natural, tão espontâneo e natural que não se faria notar. O autômato é a figura em movimento daquilo que deveria ser inerte, areia movediça no lugar de terra firme, voz no lugar do silêncio, animação no lugar da quietude.” (1998, p.157)³⁰

Podemos entender o automatismo como a presença de uma exterioridade (um alheamento), no centro da intimidade do sujeito (novamente a extimidade lacaniana nos serve para pensar aqui): presenças forçadas de palavras e atos que tomam sua mente e seu corpo, produzindo estranheza e transformando seu interior, sua intimidade em território estrangeiro.

Agora, é preciso que sejam chamados à cena outros personagens. Afinal, o tema do exílio e outras figuras do estranho percorrem praticamente toda a obra de Copi, não apenas a prosa ficcional, ressalte-se. E, também, não apenas a noção política do exílio, ou seja, a expulsão de um indivíduo da sua pátria, por exemplo, por regimes ditatoriais (como foi o caso da família de Raul Damonte Taborda, pai de Copi).

Tomemos um desvio da ficção de Copi, e nos detenhamos um pouco em um de seus textos teatrais: *Les Quatre Jumelles (As Quatro Gêmeas)*. Ressalta de imediato uma aparente incorreção lingüística no título, como o próprio autor destacou depois: pela lógica do francês deveria ser “as duas gêmeas”, afinal, trata-se de dois pares de gêmeas e, não, de quadrigêmeas.

A trama e a intriga são mínimas, e a peça está estruturada em um único ato. Um par de gêmeas, Maria e Leyla Smith são as ladras fugitivas, que estão escondidas num lugar isolado no Alaska, quando irrompem em seu esconderijo as aventureiras Fougère e Joséphine Goldwashing, o outro par de gêmeas. Durante

³⁰ SOUZA, Neusa Santos. “O Estrangeiro: nossa condição”, in: *O Estrangeiro*. Koltai, Caterina (org.), São Paulo, Escuta/Fapesp, 1998.

todo o texto se fala do produto do roubo (dinheiro, jóias, drogas...); e todas usam das drogas (injetam-se) ao longo da peça. Também, continuamente, as personagens falam das possibilidades de sair, evadirem-se, viajarem. Porém, jamais partem.

Por que trazermos, ao falarmos em figura do estranho, em outridade, a idéia do duplo e, sobretudo, numa obra que tematiza o gêmeo? Mais ainda, a reduplicação do gêmeo? Afinal, trata-se de dois pares de gêmeas... Esta é uma das obras de Copi em que mais acontecem assassinatos: ao todo ocorrem dezessete mortes e ressurreições entre os dois pares de gêmeas. Por que tão insistente desejo de eliminação, tanto entre uma irmã e sua respectiva gêmea, quanto entre os pares diversos? Rosenzvaig sustenta a seguinte tese:

“La necesidad de la individuación mediante la separación de los gemelos es la hipótesis que sostengo como tema de la obra.” (2003, p. 85)³¹

Uma necessidade de individuar-se pela separação, ou eliminação, do outro que para cada uma das personagens é uma metáfora visual do idêntico, do espelho. A inquietude e a estranheza que o duplo pode suscitar não são evidentes de imediato. Mas pensemos que, ao mesmo tempo em que reforça nosso narcisismo latente, pelo qual nos enamoramos, o outro idêntico, na figura do gêmeo, também serve de medida para assinalar as precariedades de cada um e a impossibilidade de ser único, indivíduo.

O aspecto terrorífico vem, pois, de que as gêmeas não podem destruir o espelho (sua irmã), nem o espelho do espelho (o outro par de gêmeas). E a peça termina em aberto, as personagens não vão a lugar algum, apenas saem do palco; afinal, a luta gêmina se desdobra por toda a vida. Seguirão as gêmeas tentando matar o reflexo, a ilusão do duplo, e não o duplo real: por isso nenhuma das dezessete mortes é efetiva. Atirar a pedra no espelho da água onde se mira Narciso é esforço vão; a imagem se refaz, e a luta narcísica para promover o corte

³¹ ROSENZVAIG, M. *op. Cit.*

segue, sem ele se conscientizar da impossibilidade de tornar-se um sujeito absolutamente único de identificação.

“Los estados de extrañeza y reconocimiento, de repulsión y fascinación, de separación y reunión con lo Otro, son también estados de soledad y comunión con nosotros mismos. Aquel que de veras está a solas consigo, aquel que se basta en su propia soledad, no está solo. La verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos. Todos estamos solos, porque todos somos dos. El extraño, el otro, es nuestro doble. Una y otra vez intentamos asirlo. Una y otra vez se nos escapa. No tiene rostro, ni nombre, pero está allí siempre, agazapado. Cada noche, por unas cuantas horas, vuelve a fundirse con nosotros. (...) ¿Es una imagen? Pero no es el espejo, sino el tiempo, el que lo multiplica. Y es inútil huir (...). El otro está siempre ausente. Ausente y presente. (...) El hombre anda (...) buscando a ese otro que es él mismo.” (2003, p. 134)³²

Essa longa citação de Octavio Paz condensa aspectos do duplo na percepção do estranho, como também do estranho que é tanto o Outro, como o outro que há em mim mesmo. E ainda destaca a solidão que acompanha o estranho e todo o processo de percepção dessa estrangeiridade. Aparentemente livre de quaisquer laços com os seus (família, pátria...), o estrangeiro vê-se em completa liberdade, mas que – paradoxalmente – encontra sua expressão absoluta na solidão.³³

“O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre

³² PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

³³ Relembremos o personagem de *El Uruguayo*, transitando solitário pelo país sucumbido ao cataclismo: aventura que nos remeterá, mais adiante, a uma discussão sobre a utopia, no tópico seguinte deste capítulo.

um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. (...) As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.” (2001, p. 46)³⁴

As palavras de Said são bastante fortes e até taxativas. De fato, na primeira frase é difícil enxergarmos brecha: parece consensual que o exílio suscita questionamentos, especulações, análise e, mais, que deixa marcas. Óbvio é, também, que um artista com a trajetória de Copi, exilado com sua família, ainda muito jovem, e não tendo retornado a sua terra natal senão depois de estabelecido, em Paris, como desenhista, ator e escritor, traga em sua obra tal tema. Mas o que não é nada óbvio é o modo como Copi aborda tal assunto.

Perguntado em entrevista sobre a Argentina como um tema recorrente em sua criação, Copi responde que, como sendo seu lugar de nascimento, nada mais natural que esteja presente em suas obras, mas não que o assunto lhe suscite algum tipo de compromisso com o país natal, ou ainda que se trate de algum “problema não resolvido” com sua pátria:

“Si yo escribo sobre la Argentina, escribo también sobre la Yugoslavia. (...) La Argentina no representa ningún problema, el problema argentino es como el problema homosexual, ustedes me quieren crear un problema. (...) ¿A quién le va a importar ser argentino? Es un lugar de pasaje, como es todo el mundo, y sobre todo es un lugar de puerto, porque toda la Argentina es Buenos Aires.” (1998, pp. 68-69.)³⁵

A sua real pátria é a arte que produz, como se constata na continuidade da mesma resposta de Copi:

³⁴ SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2001.

³⁵ in: TCHERKASKI, José. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires, Galerna, 1998.

“... la gente artista argentina es nómade; se encuentra allá por casualidad y sigue su viaje a cualquier lugar del mundo como hacen todos los artistas del mundo (...) . El único lugar del mundo donde me tratan de argentino es en la Argentina; en ningún otro lugar me plantean un problema de nacimiento porque ese país está ocupado por los militares (...) Si voy a Italia, soy un artista italiano; si voy a Francia, soy francés (...); eso es lo único que tengo que reivindicar: mi nacionalidad; de artista.” (1998, pp. 70-73 – grifo nosso)³⁶

Há, claro, que salientar a ironia dessas palavras, traço constituinte de toda a produção desse artista: um humor que não o deixa cair na pura melancolia, nem na lamentação pela expulsão da pátria; afinal, o “vagar nômade” é, antes de uma imposição do exílio, uma característica constituinte da natureza de artista. E assim, vemos o tema argentino aparecer em seguidos textos de Copi.

Em *La vida es un tango* (seu segundo romance, de 1979), o personagem central é justamente um exilado argentino em Paris. Mas nada que remeta a autobiografismos e, sim, puro relato. Vejamos. Trata-se da única de suas ficções escrita originalmente em espanhol, porém até a escritura de Copi em sua suposta língua natal (o castelhano) é peculiar. Nesse romance, o espanhol remonta aos anos quarenta e cinquenta, ao tom e à linguagem dos folhetins ou do cinema argentino dessas décadas.

E assim o faz Copi para, tão-somente, encontrar o tom do relato, pois estamos diante de uma novela histórica. Os três capítulos (ou parágrafos, pois assim é que estão organizados: cada capítulo corresponde a um único e longo parágrafo) tratam de acontecimentos da História: dois num plano mundial, a Revolução de 30 na Argentina e o maio de 68 na França, e o terceiro é o centésimo aniversário do protagonista, Silvano Urrutia, que se converte em espécie de mito, eminente figura de seu país.

³⁶ *Op. Cit.*

O estímulo primevo para esse romance parece vindo da publicação do livro de memórias de um tio (pelo lado materno) de Copi, Helvio Botana, intitulado *Tras los dientes del perro*³⁷. As memórias resultam numa história de fracassos familiares, cujo pano de fundo deixa entrever também aspectos políticos da vida portenha. E Copi faz em *La Vida es un tango* mais que dar sua resposta ao tio ou elaborar sua versão das anedotas, fracassos e triunfos familiares; elabora sua mordaz desconstrução da história canonizada da Argentina, de seus mitos e de seus vícios culturais.

De sua perspectiva de cidadão errante, nômade, exilado, Copi cria Silvano Urrutia, o personagem cuja longa vida de cem anos é contada. A saída da Argentina, o triunfo na França, a corrupção e o sucesso, a vida sexual orgiástica e desregrada, e o retorno triunfal, como mito, ao país natal. Uma paródia hilariante, um humor ácido que a nada respeita, um herói ao estilo picaresco e barroco. Abundam na novela o mau gosto, o clima popularesco do tango e sua emoção estereotipada, transbordante, os chavões e ícones da cultura portenha, a obscenidade. Demolidor, até o maio de 68 é “carnavalizado” por Copi:

“Al mismo tiempo se sintió excluido, como de todo lo que ocurriera en Paris esta mañana. – Esta gente es rarísima, pensó. Toda una ciudad es capaz de cambiar de personalidad en el espacio de una hora y no se trata de un carnaval como en Sudamérica, se lo toman muy en serio, como en un trip de ácido.” (1981, p. 106)³⁸

A vida de Silvano é uma errância erótica, corrompida, drogada, de um exilado que se “vinga” de sua condição forçosa de estrangeiro ao voltar à

³⁷ BOTANA, Helvio. *Tras los dientes del perro*. Buenos Aires, Pena Lillo Editor, 1977.

³⁸ COPI. *La Vida es un tango*. Barcelona, Anagrama, 1981.

Argentina como herói. Uma vida como no “teatro do mundo”, que Copi estava afeito a criar, tanto como dramaturgo quanto como ficcionista:

“Todo es así en el teatro, dijo Silvano, es imposible hacer la diferencia entre la realidad y la ficción del contenido de una botella, lo mismo que entre un personaje de teatro y un ser humano.” (1981, pp. 121-122)³⁹

Revelando a vida imunda de Silvano, depois sacralizada pela mitificação em herói, Copi mostra seu aprendizado da vida de ex-patriado, incorporado à festa e às fantasias do mundo gay, ao travestismo, ao mundo de personagens, máscaras, performances; mas sem perder a visão de sua Argentina “querida”, sem viver o exílio como um problema, e sim fazendo do suposto “luto” da estrangeiridade, da condição de homossexual assumido e, depois, de doente de Aids uma vivência que apela à vida, que denuncia: para morrer basta que se esteja vivo. Os riscos rondam a todos, e o insuportável seria o tédio:

“Porque curiosamente uma tal errância, dado o aspecto trágico que é o seu, diante do afrontamento da morte que a caracteriza – a morte da intensidade precária das relações, ou a do risco onipresente da Aids -, remete a um ideal comunitário.” (1997, p. 65)

Esse ideal comunitário é justamente “vazado” na necessidade das aventuras, no prazer dos encontros efêmeros, o desejo de estar sempre em outro lugar. A ruptura com as raízes, com o solo pátrio faz de Copi cidadão do mundo e de lugar algum, aquele cuja identidade é sempre um mosaico cambiante de possibilidades, aquele que não assenta em rótulos, porém, cujo arguto olhar é capaz de sempre voltar-se para as origens de modo a desnudar-lhes as imagens pré-concebidas, os ícones. Cidadão do mundo, porque artista.

³⁹ *Op. Cit.*

Copi escreve a saga de Silvano, reinventando a argentinidade, a “parisiensidade”, e, em toda a sua obra, a homossexualidade, a escritura.

“... Silvano Urrutia el cornudo les va a cantar un tango argentino.” (1981, pp. 122-123)

Um tango argentino, sim, mas também um tango irreverente, ácido. Um tango carnavalizado, como o maio francês de 68, como as pissotières parisienses (o *bas-fond* onde ocorrem tantos encontros sexuais furtivos e clandestinos), como um teatro de ilusão e travestismo: uma inegável transgressão, das tantas que seguiremos neste *mundo Copi*.

Agora, damos um salto ao seu último romance, de 1987, *La Internacional argentina*: Nicanor Sigampa é um obscuro, mas nada discreto milionário, vivendo em Paris, e que se dedica a financiar atividades espirituais, artísticas e políticas de uma ilusória comunidade de argentinos que vivem no exterior (e também de *simpatizantes* da causa). Como seria discreto um gigantesco negro que vive se deslocando por Paris numa limusine e distribui cheques de elevadas quantias entre um grupo de conterrâneos seus?

“Y en el extranjero, formando parte del grueso de las tropas que Nicanor Sigampa designaba con el nombre de Internacional Argentina, estábamos nosotros, que habíamos huido, no de la dictadura militar, sino de todo lo que hacía posible su existencia en la sociedad argentina: la hipocresía católica, la corrupción administrativa, el machismo, la fobia homosexual, la omnipresente censura hacia todo...” (1989, p. 72)⁴⁰

O grande objetivo de Sigampa é eleger um presidente argentino, e seu candidato ideal é justamente o escritor-personagem da novela, que mais uma vez

⁴⁰ COPI. *La Internacional Argentina*. Barcelona, Anagrama, 1989.

se chama Copi⁴¹. A escolha de Sigampa deve-se, sobretudo, à admiração que nutre por um poema (uma ode maoísta), que o poeta-personagem Copi despreza como uma bobagem criada na sua juventude. Assim se vê o personagem-escritor:

“Siempre me he considerado como un argentino de Paris, es decir, como un ser apolítico y apátrida, pero no exactamente como un exiliado; he hecho, si no mi fortuna, al menos mi vida en Europa. Nunca he experimentado, debo confesarlo, la menor añoranza de Buenos Aires.” (1989, p. 17)

Eis uma “intriga política”, ao delirante modo peculiar a toda a obra copiana, na qual se multiplicam personagens extravagantes: os pais do poeta-personagem (fugitivos do regime militar argentino, que se tornam embaixadores do Uruguai em Paris e viram hippies, depois de velhos); a ex-esposa do poeta (uma artista de “happenings”, espécie de sócia de Rita Hayworth; uma filha natural de Jorge Luís Borges, Raula, que é uma intelectual feminista; além de uma variedade de boêmios, travestis, prostitutas, agentes diplomáticos... Provocações e humor em uma sátira na qual a lucidez crítica é evidente e inquestionável.

Seguindo trajeto, mais uma figura do estranho se impõe em Copi: a do exílio de não se coadunar à norma sexual da heterossexualidade. Os personagens estão exilados duplamente, além do exílio que já é a própria existência no mundo (como o próprio artista Copi em Paris), seguem exilados como desejo “desviante”, como homossexuais, travestis, transexuais. São não somente estrangeiros, seu exílio vai além: é o de viverem nomeados como homem, mulher, falso homem, falsa mulher, ou seja, como alguém impossibilitado de ser nomeado, carente de fundamento jurídico, perdido numa selva obscura, ilhado num gueto.

⁴¹ Mesmo que este personagem nomeado Copi nada tenha a ver com as outras imagens-personagens Copi em outros de seus textos.

Um “exemplar” inclassificável dentro das convenções da normalidade estabelecida, que requer outro parâmetro de assimilação estética, legal, cultural, social, afetiva... Como a “sexy mulher” copiana do desenho, observada e tomada como objeto de atração por outra figura tão indefinível (visualmente, em termos de gênero) quanto a própria:



Lançamos mão de um outro texto da dramaturgia copiana: *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* (*O Homossexual ou a dificuldade de se expressar*), cujo próprio título já é deveras significativo de o quanto é “minado” o terreno da homossexualidade como assunto, sobretudo por parte do próprio homossexual. Dizer-se nesta e desde esta condição, expressar-se homossexual é, em si, condição de dificuldade.

Mais uma vez, quase não há história. As personagens são todas transexuais: Irina, sua mãe (Mme. Simpson), o general Pouchkine, o oficial Garbenko e sua esposa Mme. Garbo, todos encontram-se na Sibéria, para onde foram deportados. A causa aparente da deportação é justamente a transexualidade.

Irina é a personagem central, que está grávida, e a princípio não se sabe de quem: poderia ser qualquer um dos outros personagens, inclusive sua mãe⁴²: Mme. Simpson. Esta é um transexual que faz um enxerto de genitália masculina para seguir sua suposta filha na deportação à Sibéria. Não se trata de uma maternidade genética, nem mesmo legal (uma adoção), e sim de um comum acordo, apenas. Pelo desamparo de Irina, ela precisa de alguém que dela se ocupe, e faz-se o arranjo.

Na segunda cena, entra no palco a professora de piano (e amante também) de Irina, Mme. Garbo, esposa do oficial Garbenko. Trata-se de uma transexual com uma história bastante peculiar: diferentemente de Irina e sua mãe, que mudaram de sexo por vontade e decisão próprias (que é o esperável), Mme. Garbo relata que se transformou em homem à revelia de sua vontade. É um caso de “transexualismo involuntário”. A personagem revela que aos dezesseis anos pariu um bebê com uma anormalidade, mas o matou, com suas próprias mãos, e o enterrou sob uma roseira. O avô do bebê, para castigá-la, obriga-a a enxertar-se um pênis; punição da qual o pai de Mme. Garbo se arrepende e que acaba levando-o à morte, por desgosto.

Após contar sua história, Mme. Garbo diz que veio à Sibéria em busca de sua amada Irina e do filho, de quem seria o pai. Mas a mãe de Irina revela que o aborto foi consumado há poucos minutos e que o bebê está enterrado na neve. Irina tratou de “defecá-lo”, ou seja, segundo Rosenzvaig:

“... aquí la imagen del parto defecado transforma la magia de parir en la vergüenza de la materia orgánica expulsada.”
(2003, p. 56)⁴³

O exílio das personagens, as constantes trocas de sexo (nenhum personagem é o que aparenta ser), as mutilações seguidas de Irina: tudo na peça

⁴² Ressalte-se aqui a transgressão (que será matéria central de nossa discussão mais adiante) levada ao máximo: uma transexual grávida de outra transexual, e inclusive com a possibilidade de que seja este o fruto de uma relação entre filha e mãe, mesmo que adotiva. Copi rompe a lei por completo.

⁴³ ROSENZVAIG, M. *Op. Cit.*

é uma tentativa de comunicar - como condensa já o título *O Homossexual ou a dificuldade de expressar-se*. Num diálogo que lembra um interrogatório policial, por exemplo, a mãe (Mme. Simpson) e Mme. Garbo questionam Irina, tentando averiguar como se chega a ser homossexual. Porém a memória de Irina é falha (tópico recorrente em Copi, como já assinalamos), e o que ela esquece parece conter ainda mais que as lembranças, por isso é tão importante para ser expressado. Segundo Aira:

“El ‘homossexual’, Irina, es un caso atípico en Copi: un transexual víctima. Aunque en realidad se hace víctima deliberadamente (se caga encima, aborta, se quiebra una pierna, un dedo, se corta la lengua) para ser mejor víctima de Garbo y Mme. Simpson, también transexuales y por lo tanto muy eficaces, muy difíciles de atacar. Las armas de Irina son pasivas: la demora, la negativa de actuar.” (1991, p. 110)⁴⁴

Irina tenta comunicar seu pensamento, entretanto vê-se sempre impedida. E o que tanto quer ela dizer-nos? Justamente o que não pode expressar: o homossexual. Irina acaba cortando a própria língua, e já não pode mais falar. Restam as perguntas: afinal, a sexualidade é uma história de perguntas que as sociedades seguem fazendo. O aspecto anatômico não é o determinante de uma sexualidade e, sim, a idéia que o homem ou a mulher têm de si mesmos. E o ser criado no imaginário do transexual, do heterossexual, do homossexual adquire nesta peça um peso vivo.

Falar de Copi (e isso fica deveras evidente nesta peça) é sobretudo falar de identidade e do poder que o sexo tem na estruturação do ser. Esse espaço “vazio” entre aquilo que se chegou a ser e o que se era (ou se é biologicamente) é um terreno ausente de palavras, de denominações precisas: eis o problema da identidade posto em questão, a resolver.

⁴⁴ AIRA. *Op. cit.*

“Aquellos que se alejan de la norma, como es el caso de los personajes de la obra en cuestión, reciben como castigo el exilio. El poder determina la normalidad, y para aquellos que escapen a esos valores están las instituciones y por último el exilio.” (2003, p. 60)⁴⁵

Irina simboliza tudo aquilo que as palavras não podem enunciar. Não há respostas prontas e possíveis. A medicina, a ciência ocupam-se do biológico; enquanto isso, a sexualidade é o resultado de uma subjetivação; e o homossexual, um fato do discurso, que se constrói através do discurso, mesmo que não se possa esgotá-lo em palavras, aprisioná-lo plena e satisfatoriamente a uma definição.

Na ficção de Copi, abundam essas figuras do estranho, do estrangeiro marcado pela sexualidade não padronizada nos estereótipos. Em *El Baile de las locas* (publicado originalmente em 1977), temos uma verdadeira história de amor, mas ao particular modo copiano, na qual o universo é o travestismo de gêneros e de fronteiras, e marcada pelos crimes, pela morte, pelos sonhos e pelas “desmemórias”. A história de Copi (personagem) e seu amante Pietro, que vai se transformando em mulher. E o rival do personagem Copi (com ele disputa seu amor por Pietro) não é outro homossexual, ou travesti, ou mesmo transexual e, sim, uma mulher!

Mas trata-se de uma criatura fêmea nada “convencional” que se chama Marilyn, justo por ser a imagem do ícone gay Marilyn Monroe, ou seja, um “exagero” do pressuposto da feminilidade, alguém também não submetido à norma, nem por sua imagem, nem pela sua vivência de prostituta, nem pelo seu desejo por um homem gay (Pietro) que se foi transformando em mulher.

Todos os personagens, então, estão também nesta condição de exílio, e de estrangeiridade, justamente por serem parte do “Baile de Loucas”. No glossário⁴⁶, ao final do livro, assim aparece a definição:

⁴⁵ ROSENZVAIG, M. *Op. Cit.*

⁴⁶ Chamado de *Diccionario sucinto para el lector no entendido* (“Dicionário sucinto para o leitor não entendido” – entendido, por sua vez, quer dizer, indivíduo que é ou exerce papel de homossexual).

“*Loca*: Nombre con que generalmente se designa a las que el lenguaje común conoce por ‘pasivas’ o ‘tomantes’. Desde un punto de vista más general, o si se quiere, ontológico, término con el que debería designarse a todo homosexual, cualquiera que sea su actividad más evidente durante el intercurso sexual o los atributos secundarios asumidos (...)” (1983, p. 155)⁴⁷

Já em *La Guerre des pédés* (1982), outro dos seus romances, a personagem central é Conceição do Mundo, uma hermafrodita brasileira, de 14 anos de idade, que é líder de um grupo de seguidoras da macumba. Assim ela é apresentada a Copi (mais uma vez personagem – um desenhista de humor):

“- Conceição do Mundo veut dire Conception du Monde. Il n’en naît qu’une par millénaire. C’est elle qui régnera sur le monde en l’an deux mille!” (1982, p. 41)⁴⁸

Ela é “filha” (também não se trata de um laço familiar genético convencional) de uma criatura que se apresenta a Copi deste modo:

“C’était sa mère, Vinicia da Luna. Elle était habillée en homme, d’un costume gris impeccable et un panama.

- Je ne suis pas sa mère, me dit-elle avec beaucoup d’accent mais en prononçant très lentement, je suis son père. (...)
- Je suis un sorcier amazone, me dit-il. Conceição est la fille d’une longue lignée qui se manifeste une fois tous les mille ans; elle est l’hermafrodite parfaite, la fine fleur des chefs-d’œuvre de la nature.” (1982, pp. 41-42)

⁴⁷ COPI. *El Baile de las locas*. Op. Cit.

⁴⁸ COPI. *La Guerre des pédés*. Paris, Albin Michel, 1982.

No entanto, da Luna não é verdadeiramente “pai” de Conceição, menos ainda mãe. A real genitora da hermafrodita é uma velha negra brasileira que, a certa altura do romance, Vinicio da Luna assassina. Vinicio “compra” Conceição a um circo de horrores para o qual ela tinha sido anteriormente vendida, por ser hermafrodita. Ele é o proprietário de uma mina de diamantes na Amazônia, e, na seqüência de eventos da ficção, acaba por desposar a mãe de Copi-personagem.

Por conta das ações e da ocupação das amazonas sobre a terra desencadeiam-se reações bélicas de vários governos de países diversos, bombas são lançadas pelos vários continentes:

“- Un accident épouvantable, la Terre a pratiquement explosé, dit Conceição.” (1982, p. 115)

Da Luna leva todo o grupo de amazonas, além de Copi e sua mãe para a lua, aliás, “transporta” para lá toda a Amazônia (que eles chamam de: “centro geográfico do mundo”):

“- Nous avons transporté l’Amazonie sur la Lune, me dit Conceição. Regarde la Terre!” (1982, p. 127)

Na lua, cria o seu Reino, no qual a ausência de lei (como mencionamos também em relação a *L’Homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*) é completa:

“J’aspirai deux prises que Vinicio da Luna m’offrit sur un miroir de poche, à l’aide d’une paille en argent.

- C’est de la cocaïne made in Amazonia, nous avons nos laboratoires au pied des plantes. Pas des restrictions sur la Lune! Que pensez-vous de notre Royaume?” (1982, p. 131 – grifo nosso)

De tudo acontece no romance, e entre o grupo das amazonas: canibalismo, mutações físicas, hermafroditismo e bissexualidade, rituais de magia. Seriam as amazonas a concretização viva da ausência de lei tão “invocada” por Copi? Assim a personagem-Copi conclui acerca das amazonas:

“Les Amazones (...) avaient la peau brune, cuivrée, sauf la colonne vertébrale qui était hérissée de poils continuant la crinière comme chez les chevaux. Ils n’avaient pas de queue, pourtant. Ils avaient entre sept et quatorze ans. A présent j’étais sûr que les Amazones étaient des produits d’une manipulation génétique qui dépassait notre notion de race, d’âge et de sexe.” (1982, pp. 117-118 – grifo nosso)

Voltando a sublinhar a noção/sensação marcada do exílio, no romance isso é claramente enunciado em algumas passagens, mesmo que sob certa ironia. Estando na Lua, Copi sente:

“J’eus la nostalgie de la Terre comme un immigrant italien a la nostalgie de la sienne, quand il comprend que le retour ne pourra être qu’imaginaire. Après tout, mon aventure n’était que trop humaine.” (1982, p. 130 – grifos nossos)



Nostalgia, sentimento de falta, saudade... Sentir-se como um imigrante, cujo único retorno possível é imaginário: eis uma aventura que, mesmo parecendo fantástica (como a do Copi-personagem do romance), é na verdade “velha conhecida” dos seres humanos. E sempre capaz de suscitar tal sensação de falta, incompletude.

Mas o personagem exilado é encontrado na Lua por “salvadores” que são, mais uma vez, figuras constantes deste mundo-Copi, “combatentes” de um dos lados dos exércitos em “guerra” (a que alude o título do romance). Aliás, justamente o lado que lá está anunciado, os *pédés*, ou em tradução para o “bom idioma brasileiro”, apresentado pelo próprio autor, em um breve (mas preciso) trecho:

“Défonce-moi si tu veux, sale bicha!” (pédé, en brésilien).”
(1982, p. 110 – grifos nossos)

A “Brigade des Pédés” encontra Copi, e o faz tomar conhecimento da Organização Interespacial Homossexual, da qual eles fazem parte, que consiste num avançadíssimo grupo de homossexuais que vivem espalhados por vários planetas e galáxias, povoando o espaço.

“- Vous allez le voir de vos propres yeux, Copi. Je suis étonné, à chaque occasion que l'un de nous arrive dans notre organisation, que personne sur Terre n'ait jamais soupçonné notre existence. Qui d'autre que les homosexuels ont toujours eu accès à tous les plans de l'humanité? Et pour qui d'autres auraient'ils travaillé, sinon pour cette Interspaciale Homosexuelle? Elle est tellement représentée dans la science-fiction et dans l'humour, qui sont des arts homosexuels, n'est-ce pas?” (1982, p. 161)

Homossexuais verdadeiramente conhecedores de todos os planos da humanidade, algo mais que notório e representado na ficção científica e no humor, que são “as artes homossexuais”... A ironia de Copi aqui, em sua plena forma, lança-se de modo tão aparentemente delirante e absurdo que nos leva a um riso “nervoso”, crítico, e põe em xeque estereótipos de toda sorte: desde os “negativos” até os “positivos” que se têm de gays (que seriam os estranhos; mas inegavelmente muitos, também, artistas inquestionáveis). O personagem Copi é, inclusive, um desses “heróis” homossexuais, para a “Brigade des Pédés”; aliás, o primeiro em solo lunar:

“Mon sauveteur était assis au pied du lit. (...) Il était comme n'importe quel pédé de mon âge. Il me sourit très ouvertement: ‘Vous êtes notre premier héros sur la Lune!’” (1982, p. 159)

Voltando às reviravoltas do enredo do romance: o planeta Terra entra em erupção. Ou seja, Copi deve fixar-se na Lua, com sua amada Conceição do Mundo, onde terão seu filho (provavelmente hermafrodita como a “mãe”), assim referido no texto:

“Nous aurons peut-être le droit d'assister à la naissance de l'Homosexuel Sapiens sur la Lune!” (1982, p. 171 – grifo nosso)

Porém, as brigadas homossexuais deixam a lua, e o romance termina bem ao gosto copiano: num dos tantos encontros sexuais entre Conceição do Mundo e o Copi-personagem. Uma espécie de final feliz, utópico, com o casal de amantes sozinhos e copulando, na Lua, às vésperas do nascimento de seu rebento.

2.4. Utopia e o racional ensandecer da palavra

Voltemos ao solo de *El Uruguayo*, para uma nova escala: primeiro destino de exílio de Copi, o homem; também primeiro experimento narrativo do escritor e por onde iniciamos este nosso percurso. Rememoremos: trata-se de uma espécie de conto ininterrupto, no qual o contínuo absoluto, o relato em si mesmo é o mais importante: esta figura “mais insólita que uma galinha, um uruguaio”, escreve uma carta a um *maestro* francês, para contar algo não só que lhe aconteceu, mas que ele foi inventando. Afinal, a memória sempre se lhe escapa, não sabe sequer como foi parar no Uruguai, sabe apenas que está em Montevidéu e é um uruguaio.

Este país tão raro, justaposto, a “banda oriental” (no dizer de Borges, pois é um país sem ocidente, é limitado “neste lado” pelo rio Uruguai), em uma relação de parte a todo com a Argentina, ainda para Borges: “é uma Argentina miniaturizada”. E, voltando aos eventos que se sucedem, o narrador começa por fazer uma advertência fundamental para a leitura da carta, de seus relatos: que o *maestro* (e nós, leitores, idem) vá apagando tudo que lê. Um indício da utopia copiana nasce já aqui: este apagar e concentrar-se sempre no que está por vir, na presentificação do que se conta, afinal o tempo utópico aponta uma natureza futura, e é de essência projetiva.

Sem mais prolegômenos, afirmar da necessidade da utopia é o lugar-comum maior. Uma obviedade até. Sobretudo para nós outros, do pedaço pobre da América, a que não se fez império:

“La utopia parece realizable a ojos de los que la sustentan como anhelo. De otra forma sería impensable la capacidad de movilización del sueño utópico en su historia concreta. A pesar de todo, quizá sea quimera. Podríamos concederlo, pero no es vista como tal por los ojos de sus creyentes. Perder este punto de vista podría extraviar la reflexión.” (1992, p. 111)⁴⁹

E buscar as especificidades de uma utopia latino-americana, que nos traria, que nos daria de base para pensar as especificidades deste lugar, ou mesmo, no dizer de Copi, deste “entre-lugar”? Afinal, relembremos as seguintes palavras, já por nós citadas, de Copi:

“(…) A quién le va a importar ser argentino? Es un lugar de pasaje, como es todo el mundo, y sobre todo es un lugar de puerto, porque toda la Argentina es Buenos Aires.” (1998, pp. 68-69.)⁵⁰ (grifos nossos)

E assim é que Copi cria o seu Uruguai, o seu espaço da utopia, e faz do tal lugar-comum uma reversão, uma explosão do beco-sem-saída deleuziano. Para abordar o óbvio: sejamos *hermanos latinoamericanos*, yankes, ou esquimós, teremos nosso quinhão de semelhanças e diferenças, teremos nossas utopias.

E Copi segue o caminho do delírio, um delírio nada comum, porque apenas por esse viés ele consegue abordar o óbvio, sem o ser. E, sobretudo, sua utopia não carece de ironia, leveza e penetrante senso crítico, que nos deixa clara a extrema ligação entre o inevitável *desejo* utópico e o exílio, a estrangeiridade, além da solidão advinda dessa condição.

⁴⁹ GULDBERG, Horácio Cerruti. “Peripecias em la construcción de nuestra utopia”. In: Zea, L. (org.) *El Descubrimiento de América y su sentido actual*. México DF, Fondo de cultura económica, 1992.

⁵⁰ in: TCHERKASKI, José. *Op. cit.*

Outro argentino, o escritor Júlio Cortázar, falando de seu próprio exílio (também na França), um exílio voluntário, porém não menos profícuo que o de Copi -e que, depois, “vestiu-se” de proibição de retorno à Argentina -, alerta para a importância da soma da estrangeiridade aos “sumos e à voz de sua terra”:

“... sinto que a argentinidade da minha obra (...) põe a sua visão num plano em que seus valores originais se inserem numa trama infinitamente mais ampla e mais rica, e por isto mesmo (...) ganham em termos de amplitude e de riqueza, *recuperam* o que podem ter de mais fundo e válido.”(2001p. 37).⁵¹

Cabe aqui o início de uma enumeração de utopias em Copi (tendo como base a novela *El Uruguayo*): a invenção propriamente como essência, um espaço do utópico em si. A invenção da vida, para o autor, precede o realismo do relato. A própria ficção já é o Uruguai, este espaço entre surreal, mas com uma seqüência absolutamente racional de eventos, e mágico: terra da permissividade e da desmesura.

Uma segunda utopia: a solidão mágica na cidade grande, cheia de prazeres, dos quais sonhamos desfrutar sem interrupções ou sanções, o que só se pode fazer plenamente quando se está só. E os acontecimentos seguem na narrativa, sendo retomados sempre do ponto onde foram deixados. Assim procede o narrador, sempre que há uma “interrupção” na carta: “*Buenas noches, maestro. Buenos dias, maestro*”, e segue o relato. Aliás, toda a novela é um parágrafo único (todos os contos e capítulos de romances de Copi são também parágrafos únicos: toda sua ficção é um contínuo. Isso também já assinalamos).

Enfim, recuperemos um pouco o enredo, em dado momento sobrevêm poderes psíquicos e mágicos ao protagonista (o que o fará ser, mais tarde, canonizado). E todos os uruguaios mortos voltam à vida: a ressurreição. Só que

⁵¹ CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*/3. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

retornam como espécies de múmias. Retorna o Presidente que havia morrido, para ajudar o narrador a lidar com os habitantes do país. O Uruguai começa a reduzir-se de tamanho, o Monte⁵² se despreza da terra e vai ao mar. Subitamente chega a figura do “Papa da Argentina”, que seduz o Presidente e o leva embora.

Terceira utopia copiana (a “definitiva”): a grande aventura. O protagonista agora ocupa o lugar do Presidente e cuida do Uruguai “miniatura”. Impera a tranqüila e aprazível vida cotidiana. Mas o relato tem que continuar; os incidentes precisam ter lugar. Descobre-se que o Papa da Argentina era um traficante sodomita de escravas brancas. O Presidente foge de seu cativo e retorna, agora uma “loca”: habitante por excelência do mundo de Copi. E reina, por fim, a calma cotidiana, mas no cenário do “mundo das locas”.

Ou seja, estamos diante do delirante teatro-gay que é/foi o *mundo real* de Copi. Em uma reviravolta do contínuo, passamos da ficção à realidade copiana: o “Baile das Loucas” (não o reducionismo do tema homossexual, guarde-se a distância devida). Temos, pois, uma utopia paradoxal e não-estável, na qual o elemento “gay” serve a Copi como estabilizador relativo do cotidiano, por tratar-se intrinsecamente de uma representação (a travestilidade⁵³, a cambiância identitária) feita mundo.

“Definamo-nos contra o previsível, contra o que se espera convencionalmente de nós”. (Cortázar, 2001: 153)

Eis o *modus operandi* de Copi. O infinito do cotidiano (um suposto real avesso do utópico) é justamente a força-motriz da utopia-delirante-mor do Uruguai (Argentina em miniatura, América Latina em miniatura; mas nunca apenas uma alegoria, porque esta pressupõe uma unicidade que a multiplicidade da ficção de Copi mata) que nos é revelado pelo argentino-parisiense exilado.

Voltando a Cortázar:

⁵² Copi diz do nome da cidade: monte video, vide o monte.

⁵³ Adota-se o termo *travestilidade* em oposição a *travestismo*, cujo sufixo (ismo) traz fortes marcas pejorativas que remetem às comuns denominações de patologias.

“La vie n’est plus sur la Terre, elle est sur la Lune! Vous le voyez bien, que la Terre agonise!” (1982, p. 133)⁵⁴

“La Terre n’existe plus, nous sommes sur la Lune...” (1982, p. 139)

E no satélite terrestre constroem seu espaço ideal, no qual a desmesura da lei alcança as dimensões copianas por excelência: os não-limites à produção desejante e aos câmbios, às transformações. Os homossexuais encontram seu espaço, onde são não os “desviantes”, mas sim têm um vasto espaço para si. Constituem não uma “nova norma gay”, e sim um pleno de liberdades bissexuais, transexuais, hermafroditas, animais... Copi conversa com seu “salvador” na Lua:

“- Nous comprenons cela mieux que personne, mais il faut réaliser à votre tour que nous nes sommes pas um groupement parce que nous sommes les seuls dans l’Univers! (...) Je sais que l’on met très, très longtemps à le comprendre, mais désormais nous nous trouvons dans la réalité de l’Univers et non dans celle de notre Terre; nous sommes dans l’Utopie, Copi!” (1982, pp. 166-167 – grifos nossos)

Mas quem escolhe “permanecer na ilha” (relembremos agora, também, do Uruguaio da novela já mencionada) se desadapta do continente. Robinson Crusóé, por exemplo, levará de volta à convivência coletiva, por mais que dela tenha sentido falta, a intolerância a tudo que o desagrada e certa melancolia, porque ele viveu a utopia da solitude e dominação completa do espaço.

Resulta, pois, como aquele que traz em si a consciência de sua própria diferença em relação ao universo do qual se originou. Essa abertura para uma auto-identificação como o elemento diverso o põe como a figura do estrangeiro e

⁵⁴ In: COPI. *La Guerre des pédés. Op. Cit.*

do proponente dos “desafios” à identidade coletiva forjada arbitrariamente para cada um do grupo.

É óbvio, pois, que seu discurso revele-se uma manifestação de singularidade explícita e dê início ao abalo das enraizadas estruturas dominantes: eis o “gaguejar revolucionário” em ação, desencadeando o processo de questionamento à tradição.

3. CAPÍTULO SEGUNDO: Acerca do sujeito na narrativa, ainda da memória e da ficcionalização de si.

3.1. “E se eu lhe contasse minha história?”

Cartas que, após muita dificuldade e idas e vindas, chegam ao seu destino. Outra peripécia é “decifrá-las”, trabalho que toma noites do tradutor. Mas, é bem marcada a ressalva, já no prefácio, de ter-se tratado de tarefa bastante prazerosa:

“Il me reste à vous souhaiter autant de plaisir à sa lecture que moi j’en ai éprouvé à son décryptage.” (1979, p. 12)⁵⁵

Como se percebe, o tradutor é, ele próprio, o destinatário das missivas e, mais ainda, aparece como verdadeiro mentor do remetente e é, por este, chamado pelo vocativo de “Querido Mestre” (“Cher Maître”, no original).⁵⁶

Por que a grande dificuldade em decifrar as cartas? Vêm elas codificadas, não por terem um conteúdo secreto, ou por se precisar manter alguma forma de anonimato do seu autor, mas tão-somente por se tratar do particular modo de ver - literalmente, no sentido de enxergar mesmo - do missivista: ele vê tudo ao inverso, ou seja, “de ponta cabeça” e invertido. A razão, em breve, se explicará.

Apresentemos o autor das epístolas: chama-se Gouri. Sua relação com o destinatário, o “querido Mestre”, vem desde a infância; afinal, foi recolhido da rua, adotado e, inclusive, batizado por este. Portanto, uma relação bastante estreita, marcada por um papel fundamental do “Mestre” na formação de Gouri, destacadamente seu gosto e influências literárias, que talvez sejam ressalva marcante para o “estilo” de sua prosa.

Eis o encontro entre o “querido Mestre” e Gouri:

⁵⁵ COPI. *La Cité des rats*. Paris, Belfond, 1979.

⁵⁶ Semelhança, imediatamente perceptível, com a narrativa (*El Uruguayo*) que abre o capítulo anterior: tanto a estratégia das cartas, quanto o vocativo de “mestre”.

“N’empêche que lorsque j’ai reçu ces lettres j’eus en moi-même le regret de n’avoir pas mieux connu Gouri (...), que j’avais rencontré sur le trottoir de la rue Dauphine sortant d’un bar une nuit d’hiver de dépression nerveuse. Je vis, je l’ai dit, dans une poubelle, une pelote de rats nouveau-nés et j’en choisis un que je mis dans ma poche avant de remonter chez moi. Il m’est difficile d’expliquer mon geste dû peut-être à la seule solitude. (...) Je me préparai à lire, laissant le petit rat près du chouffage à gaz quand il sautilla et se mit en face de moi, ouvrant les oreilles; je lui lus à voix haute je ne souviens plus quoi, trouvant cela drôle, jusqu’à m’endormir lourdement sous les effets de l’alcool. Le lendemain, Gouri (c’est moi qui l’appelai ainsi, pensant que c’était un joli nom pour un rat)...” (1979, pp. 121-122 – grifos nossos)

Esclarecida está, pois, a “identidade” do missivista Gouri: sim, trata-se de um rato. E o “querido Mestre” é tão-somente o humano que o recolheu de um ninho, na rua, e o levou para criar como “animal de estimação”, ou apenas num impulso para suprir a solidão. A citação nos serve ainda para atestar o batismo de Gouri, feito pelo seu Mestre e, também e sobretudo, o gosto, desde infante, do roedor em questão pela literatura. E mais, compreendemos muito da aparente estranheza de sua prosa invertida, e que precisou de tradução para ser versada em língua humana. Aliás, explicação mais precisa encontra-se, mais uma vez, no prefácio do tradutor:

“Je ne fis la connaissance des lettres qui composent ce récit que deux ans après la signature de la dernière. Elles ont parcouru un long itinéraire d’une poste à l’autre: ce cher rat avait écrit ‘Icubedeur 61’ sur l’enveloppe, mon

adresse étant 19, rue de Buci, parce que les rats voient à l'envers des humains et, quand ils apprennent à transposer leur pensée en littérature (c'est plus courant qu'on ne le pense), ils inversent la phrase entière et le déchiffrement n'est pas toujours aisé, mais je pense avoir réussi de mon mieux..." (1979, p. 11 – grifo nosso)

Um possível “retrato” de Gouri, nos traços do próprio Copi (aqui o Copi cartunista e autor do romance), em desenho que ilustra a capa de *La Cité des rats*:



Vamos aos eventos relatados por Gouri a seu Mestre, então. O início do relato é dando notícia justamente de onde e como está alojado o roedor, que encontrou novo abrigo, onde tem comida diariamente, mas isso não o impede de sentir falta dos tempos em que vivia, aquecido, abrigado nas chinelas de seu “adotivo” Mestre, ouvindo-lhe as leituras em voz alta. Porém, Gouri não tem como voltar ao apartamento de seu “dono”, porque a *conciierge* (espécie de zeladora/guardiã) do edifício o impediu nas duas tentativas que ele fez, jogando-

lhe pesados objetos, e espantando-o. Uma terceira investida foi coibida por uma gata, “provável cúmplice” da *concierge*, que ataca Gouri, fazendo-o desistir, definitivamente, da empreitada. Eis porque o jovem roedor decide escrever ao seu Mestre, dando-lhe notícias de seu “desaparecimento” e paradeiro.

Nesta primeira carta, num *post-scriptum*, Gouri informa ainda de sua associação a um outro de sua espécie, chamado Rakä: um rato muito jovem, mas já muito viajado (fez a volta ao mundo num cargueiro venezuelano). Aliás, uma “sociedade” a partir da qual Gouri afirma ter sua vida melhorado notadamente. E é na companhia do amigo Rakä que, ambos, convertem-se nos salvadores de Iris e Carina, duas jovens ratas, filhas nada mais nada menos que da Rainha dos Ratos:

“Soudain, une apparition: une grosse femelle de rat, habillée de véritable peau humaine, très serrée de partout, une épingle anglaise lui traversant le museau et les pattes postérieures introduites dans des carapaces de langoustines (...). Un silence de mort se fit dans l’audience, coupé bientôt par les sanglots des deux filles, Iris et Carina. ‘Vos gueules, les bâtardes’, s’écria la grosse femelle, et elles se turent aussitôt. Ce ton péremptoire nous confirma qu’il s’agissait de leur mère...” (1979, p.24)

“Je me présente, dit-elle en battant coquettement de la moustache enduite de rouge à lèvres, je suis la Reine des Ombres, mais vous pouvez m’appeler ‘Bijou’.” (1979, p.27)

Algum tempo depois, a própria Rainha dos Ratos, ao dar-se conta de que as suas filhas estão grávidas dos dois jovens ratos, será a proponente do casamento entre Rakä e Iris e entre Gouri e Carina. E assim, nossos *heróis* (o missivista e seu associado) passam a fazer parte da corte de sua espécie. Por falar nesta corte, devemos destacar que a guarnição real é feita por um exército

de hamsters, presentes e atuantes durante os vários eventos narrados nas cartas de Gouri.

São diversas as aventuras e perigos da vida de uma corte de ratos numa cidade como Paris. Se, por um lado, trata-se de uma cidade antiga, com muitos túneis e galerias, subterrâneos do metrô e outros tantos perfeitos alojamentos para a espécie; por outro, há diversos gatos, cães e seres humanos, por exemplo, espalhados e muitas vezes ameaçando os roedores.

Inclusive uma criança de poucos anos pode se tornar um verdadeiro e aterrador inimigo que quase consegue acabar tanto com a Rainha quanto com o autor do relato: Gouri. Uma simples brincadeira infantil - a nós, humanos, semelhante a um risco para a criança - se constitui, na ótica dos ratos, em um ataque quase mortal. A primeira vítima é a Rainha; e a segunda vítima, justamente nosso autor-roedor-protagonista.

“Puis l’enfant introduisit ma tête dans sa bouche, et là je me crus mourir d’un arrêt du cœur: des dents, il me serrait les côtes, tout en m’introduisant et me ressortant de sa bouche. Et, à mesure que ce jeu l’amusait, il me suçait et me mordait de plus en plus fort, m’introduisant plus profondément dans sa gorge...” (1979, p.37)

Gouri é agarrado pela criança, num momento de desatenção da mãe desta (imagine-se a reação materna a semelhante cena, o filho bebê “brincando” de pôr e retirar da boca um rato!), como um brinquedinho animado, uma espécie de “mordedor que reage”. Uma diversão bastante perigosa para o roedor; porém, dela Gouri escapa, brilhantemente: fazendo fricções com o bigode na garganta de seu algoz, provoca-lhe o vômito e consegue ver-se expelido e liberto. Assim se passa a vida da “corte dos ratos” e do “exércitos dos hamsters”, abrigados sob as raízes de um salgueiro, situado próximo ao rio Sena:

“Le square du Vert-Galant se peupla soudain d’humains et de chiens de tous âges et de toutes races qui nous firent la vie impossible.” (1979, p.48)

Todavia, da “batalha” contra a criança e, depois, sua mãe, associadas ainda a um homem (descrito como um homossexual vestido de branco com um relógio Rolex) e seu cão Fox-Terrier, o grupo de ratos (resumido à Rainha, suas filhas e seus genros) escapa num caixote de madeira, por sobre o corpo da criança “entalada” no buraco do caixote, pelas águas do rio Sena.

Mais à frente, a “embarcação” da corte encontra-se com um enorme navio turístico, repleto de orientais (com suas inseparáveis máquinas de fotografar, e que captam as imagens da criança no caixote). Até quase se chocarem com as hélices do barco turístico, os ocupantes do caixote resistem, porém, num dado momento, a criança joga-se nas águas, e nada, com os ratos segurando-se a ela. Assim é que chegam à terra firme e comemoram mais uma vitória:

“Une fois ses fesses appuyées sur la terre ferme (...) l’enfant nous prenait dans ses mains et nous jetait en l’air, nous rattrapant pour nous jeter aussitôt, ce qui nous provoquait un petit vertige rassurant. Nous comprîmes à cela qu’il nous aimait fort.” (1979, p.56 – grifo nosso)

Ao perceberem que a criança tem frio, por estar com suas roupas completamente molhadas, os ratos despem-na, usando inclusive os dentes para roer as roupas e retirá-las. Ao verem-na despida é que constatam tratar-se de uma menininha, de cerca de 2 anos (em idade humana, o que representaria, num paralelo que Gouri nos faz na narrativa, o equivalente a 1 semana de vida de um rato). Sendo assim tão jovem a pequena garota, os ratos decidem cuidar dela como se fosse um bebê da espécie deles. Neste momento também descobrem o nome da menina:

“Elle portait une gourmète au poignet où était écrit le nom ‘AIDAN’ ou bien ‘∇ID∇N’¹. (...) nous lavâmes ses couches en plastique trempées d’urine et d’excréments dans l’eau de la Seine, les frottant de nos moustaches, tandis que Vidvn² suçait une boîte de conserve...”

¹ Connaissant la façon dont les rats inversent l’écriture, je déduis que le nom de la petite fille était Nadia (N. d. T.)

² L’enfant d’humain sera appelée Vidvn durant le restant du récit (N. d. T.) (1979, p.57 – notas do tradutor, presentes no corpo do próprio romance)

Em seguida, dá-se o encontro da corte dos ratos com Mimile e Berthe, dois humanos (respectivamente, um homem e uma mulher, mais velha), que travam diálogo com os ratos (não sem surpresa de perceberem que os ratos são capazes de falar!). Após uma pequena disputa verbal com a soberana Rainha dos roedores, a propósito da criança (Vidvn), que a Rainha diz ser “refém” de sua corte, Mimile toma a menina nos braços e a acomoda em sua cadeira de palha. Berthe, enciumada, discute com Mimile, mas acaba sendo morta por este. O cuidado de Mimile com Vidvn revela aos ratos que ele é “amigo”; afinal, segundo o relato de Gouri, trata-se do único humano (além do caro Mestre-tradutor das cartas) que conversou com os ratos e lhes confidencia, inclusive, o resumo de sua vida.

À tona, um tema caro e recorrente em Copi – como já mencionamos – a memória e sua ausência, sua perda: Mimile começa seu relato justamente dizendo: “*j’ai pas de mémoire*”, ou seja, “não tenho memória”. Relata sua seqüência de internações em enfermarias, das quais escapa por dominar a arte da fuga (“*moi j’ai l’art de la fugue*”). E Gouri conclui: realmente os humanos devem ser mesmo muito fracos na capacidade de memorizar, caso contrário não se ocupariam tanto em escrever, pintar, esculpir, fotografar e gravar (a voz) os fatos

que lhes ocorrem e as atitudes que tomam. E Gouri, em oposição, destaca a excelente memória dos ratos, sem a qual a espécie estaria mais que ameaçada.⁵⁷

Mas é este homem desmemoriado, Mimile, que salva a corte dos ratos de um ataque do arquiinimigo natural da espécie roedora: um enorme gato negro.

“Tant de bonté de la part d’un être humain nous parut de nature divine, et nous nous demandâmes si Mimile n’était pas l’homme éternel qui, dans la religion des rats, descend du ciel une fois tous les dix mille ans pour débarrasser la terre des chats, quie, malheureusement, jusqu’à présent, continuent à renaître de leurs cendres.”
(1979, p.64 – grifos nossos)

Em meio ao sono reparador, num carro estacionado perto (um Landau), todos são surpreendidos por um grupo de policiais: o “salvador” dos ratos é identificado pela polícia como Emile Canard e acusado de ser o assassino da mãe de Vidvn (esposa do adido cultural do Senegal). A corte de ratos é presa juntamente, como “provas do crime”.

No entanto, uma nota do tradutor, ao final deste capítulo, nos esclarece que o verdadeiro nome de Mimile é Emilio Draconi; decapitado em agosto de 1978, sob a acusação de assassino de Mme. Koulobô (mãe de Vidvn) e de Bianco Cazzo di Fiore (o homossexual de branco que aparece no início do romance). Porém, destes crimes ele era inocente, como provam as cartas de Gouri. O tradutor diz, ainda, que bem tentou provar isso para inocentar Mimile (que era culpado de outros crimes, não desses); mas em vão, porque as autoridades não acreditaram na autenticidade das cartas.

Os ratos ficam presos, numa gaiola, no subsolo da “Prefeitura de Polícia Humana”, onde conhecem uma serpente (hermafrodita) e dois cães, também enjaulados. Os animais, após sugestão da Rainha dos Ratos, decidem associar-se contra os homens; mas, antes que tracem um plano de fuga, os roedores são

⁵⁷ Ironia copiana em relação à raça humana e à arte – seu próprio ofício...

levados ao tribunal de julgamento de Mimile. Porém, já na corte, por um descuido da oficial encarregada de cuidar de Vidvn, a menina corre até a gaiola e liberta os ratos, que escapam (aproveitando o susto e o pânico dos humanos). São “esperados”, na saída da sala, pela serpente, que escapara por entre as barras de sua jaula e os conduz no caminho de fuga.

Ao saírem do tribunal, a serpente guia o grupo (acrescido dos cães, que também fogem, aproveitando-se da confusão geral) até a Sainte Chapelle, onde vive o “Deus dos Homens”, segundo aquela o único que os poderá aconselhar. E toda a ironia copiana aqui se espalha: o “Deus dos Homens” é um velho peludo (que Gouri compara a um urso polar), de barbas brancas, já meio senil (que tem momentos de idiotismo e fica a cochilar e chupar o dedo em meio às conversas). É o Deus dos humanos, mas ama mesmo é seus animais (por isso o capítulo intitulado: “Le Dieu écologique”, o Deus ecológico).

Inclusive, a versão da criação do mundo, dada por este Deus-personagem do romance, é bastante peculiar: afirma ter criado Adão e Eva porque eram necessários jardineiros pra cuidar da natureza. E como próprio criador deles, ressentido-se, porque diz que eles traíram a serpente, roubando dela a maçã e invertendo os fatos, afirmando ter sido ela a “tentadora” e indutora ao pecado.

Surge, porém, um oponente ao Deus dos Homens: o “Diabo dos Ratos”, que provoca uma explosão na terra e declara à corte dos ratos estarem estes destinados a criarem uma Cidade dos Ratos, na qual os homens de boa vontade poderão viver ao lado dos roedores. Aparecem mais dois personagens animais: o “Emir⁵⁸ dos Papagaios” e seu emissário, o albatroz. O grupo ocupa a catedral de Notre-Dame, a Sorbonne, vários monumentos de Paris, pois só a “île de la Cité” escapa dum dilúvio que atinge a terra. Gouri descobre que ele é “o eleito” (e essa revelação lhe é feita pelo próprio Diabo dos Ratos, que, mais adiante, completa as surpresas afirmando ser o pai de Gouri) e a tarefa do herói-roedor é destruir os exércitos humanos.

Mas a “île de la Cité”, como espécie de “embarcação”, começa a deslocar-se nas águas do dilúvio e torna-se o meio pelo qual a comitiva chega àquilo que o

⁵⁸ Título dos chefes de certas tribos ou províncias muçulmanas; príncipe; governador.

tradutor nomeia como Novo Mundo: uma floresta tropical. Nela acabam por chegar a uma velha cidade abandonada, identificada como “A Cidade dos Ratos”: deserta e precedida de um imenso labirinto, até chegar-se a uma espécie de pátio central. Lá fixa-se o grupo. Até a última carta recebida pelo tradutor Copi, o relato encerra-se com a narração de Gouri e Rakä aventurando-se pela cidade, explorando-a e sendo seguidos por um dos filhotes de um deles, praticamente recém-nascido, a quem nomeiam de Gourakäreine, por não saberem exatamente qual é o pai e por o infante roedor assemelhar-se deveras à avó rainha.

Antes de concluir-se o romance, uma observação importante do tradutor:

“Je n’ai jamais su quelle est la part de réel et d’imaginaire dans ce récit, et ceci peut-être par manque de curiosité.” (1979, p.121)

E, ainda, num posfácio, este mesmo tradutor reitera o longo trabalho que teve para elaborar a versão em língua humana e, também, que se manteve fiel aos relatos de Gouri e ao estilo da escrita do roedor. Afirma que se empenhou na tarefa crendo resultar num belo livro infantil, afinal, a experiência de o quanto o relato divertia crianças ele tem em suas próprias filhas (sim, sabemos que este Copi-personagem-tradutor é um ex-alcoólatra, casado com uma bela loira e pai de trigêmeas). Ao concluir sua empreitada, porém, confessa-nos que se viu assaltado por delírios e visões de figuras da narrativa: como o Diabo dos Ratos no ombro de sua esposa e cenas semelhantes. Entretanto, após uma breve internação para repousar e ser medicado, retorna a sua vida e entrega os manuscritos a seu editor. Fim das odisséias: de Gouri e de seu “querido Mestre”.

3.2. A voz que fala: o sujeito na narrativa.

Trata-se de um relato cheio de peculiaridades. Recuperemos algumas delas: é um romance, com caráter autobiográfico (afinal, são as narrativas das vivências do rato-protagonista-escritor Gouri), mas que tem um “segundo”

narrador (o tradutor-personagem Copi, o qual não se limita estritamente a verter a língua de Gouri para a língua humana, por muitas vezes faz “inferências pessoais” no texto). Tem-se, portanto, um terreno ficcional com dois maestros, duas vozes enunciadoras, duas subjetividades de naturezas, pelo menos a princípio, distintas: o humano e o animal.

Poderíamos pensar, de imediato, em uma relação entre *La Cité des rats* e certa espécie ficcional clássica: a fábula. Esta é um gênero literário que veio do conto popular; é uma narrativa alegórica, cujos personagens são geralmente animais (como no romance em questão), e cujo desenlace reflete uma lição moral. Quanto à temática, é variada e costuma contemplar temas como a vitória da fraqueza sobre a força, da bondade sobre a astúcia ou a derrota dos presunçosos e sem caráter.

Numa curtíssima “cronologia” da fábula, vemos que ela era já cultivada entre assírios e babilônios. Porém, foi o grego Esopo quem consagrou este gênero e sempre enfatizando a moralidade, consagrada como a real função da fábula. La Fontaine foi outro grande fabulista, que imprimiu refinamento às histórias. Já próximo a nossa contemporaneidade, George Orwell, com sua *Revolução dos Bichos (Animal Farm)*, alargou as possibilidades estabelecidas para o gênero e compôs uma fábula com mais amplo sentido, assentada na sátira política.

No caso de *La Cité des rats* apenas pela via da transgressão ao discurso moralizante poderíamos pensar em uma fábula: ao avesso. Prova suficiente é lembrarmos a presença do “Deus dos homens” na narrativa, como é descrito por Gouri, e a versão divina para a criação dos humanos (Adão e Eva), jardineiros do Paraíso de Deus, traidores da serpente...

Uma espécie de oposição entre homens e animais se revela no romance, como dois mundos distintos, mas que precisam coabitar o mesmo espaço físico da cidade, uma Paris que os humanos construíram degradando o habitat natural dos animais, sobretudo os roedores, aos quais restaram apenas vielas e becos e *undergrounds*. Todavia, as duas “vozes-autorais” no romance são contramão desta oposição: um “mestre” humano que adota um rato “órfão de rua”; dois

solitários que vivem juntos, compartilhando o gosto pela leitura e desenvolvendo uma relação de afeto, sobretudo da parte de Gouri.

A “fala” desses dois sujeitos, nesta narrativa romanesca, é considerada, pois, um espaço de articulação de memória (cada um deles e sua “lembrança/esquecimento” dos eventos – mais uma vez destaque à recorrência deste tema em Copi) e história. Assim sendo, o relato de dois “anônimos”, um homem parisiense comum e um ordinário espécime roedor, passa a ser fonte bastante para um entendimento da vida social parisiense, ou seja, como a dinâmica coletivo-social pode ser refletida nas vidas singulares cotidianas.

Numa percepção moderna da figura do historiador como produtor discursivo individual, e não como puro relator científico objetivo, outros suportes discursivos e outras naturezas de relato passam a configurar-se como material possível de pesquisa e análise da História. Logo, a História passa a se valer de material como a “vida privada”, e as histórias de pessoas anônimas (inclusive de um “rato anônimo”) passam a ser dignas de atenção.

Assim, retomando uma idéia de Walter Benjamin, vemos que o romance se torna o lugar onde o indivíduo se revela, independente de uma sociedade que compõe, informa e mantém uma tradição. O que caracterizaria o romance, em oposição à noção de “narração” benjaminiana? O sujeito individual da criação, seu produto (o livro) e o leitor solitário (em oposição à transmissão oral e coletiva da narração); além de a escrita romanesca configurar-se como uma “nova” modalidade de criação, especificada por ser constituída em uma linguagem singular (a “literária”), que faz do seu produtor um *escritor*.

Este *indivíduo escritor*, então, destaca-se (junto ao gênio, ao louco, ao artista; figuras peculiares e desviantes) do todo social e pode falar tanto sobre a realidade e a sociedade, quanto observar além delas, de “fora”, com mais agudo olhar. O espaço literário, portanto, uma vez valorizado e enquadrado como espécie de desvio e consubstanciado num espaço individualizante (seja do produtor, seja do leitor), ganha legitimidade. Por não estar comprometida com uma específica responsabilidade social, apesar de ser contextualizável, a literatura adquire plena liberdade para revelar à sociedade a loucura, propor questões e

desafios, subverter e transgredir, instaurando a dúvida. Nas palavras de Luiz Costa Lima:

“Discurso do desvio por excelência (...), a literatura pode sê-lo sob o preço de nunca se tornar o discurso da sociedade.” (1974, p. 65 – grifo nosso)⁵⁹

Guardemos em mente a expressão grifada, afinal, a escolha pela rota desviante revela-se uma constante em Copi, eis uma percepção que nos acompanha ao longo de todo o percurso que estamos traçando por sua obra. Voltando, porém, a Costa Lima: esse referido “discurso do desvio” seria a produção de um indivíduo em relação ao discurso da sociedade; ou seja, eis a figura de um autor. Não nos interessa aqui a referência à pessoa biográfica, mas sim a essa instância ficcional, a essa *persona*, essa voz que se desloca pelo texto, prendendo-se tanto às personagens quanto à diegese.

Se nos valem de Lacan, sabemos que o autor “é falado” no romance, afinal, vários elementos denunciam a sua presença, desde escolhas lexicais a personagens, enredo e, sobretudo, digressões e inferências. Mas o autor também “representa papéis” (conf. Costa Lima: 1990, p. 123 ⁶⁰), do mesmo modo que suas personagens. Ainda nas palavras de Costa Lima: “desloco-me de meu papel para que eu seja meu próprio voyeur” (1990, p 127), ou seja, o autor, em relação a seu papel, diversas vezes distancia-se de seu ser biográfico, desde criando novas consciências, experimentando novas “vivências”, até invertendo o papel dele esperado para se fazer parte integrante do público e experimentar o “ver-se encenado”, o “ser lido”.

Então, assim como a personagem, na literatura, apresenta muitas máscaras - ou seja, encarna o “papel” ou as características e atitudes do homem -, o autor, quando constituído como ser enunciativo, em seu desdobramento sob a forma

⁵⁹ COSTA LIMA, Luiz. “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”, in: *A Metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro, Eldorado, 1974.

⁶⁰ COSTA LIMA, Luiz. “Persona e sujeito ficcional”, in: *Literatura e memória cultural*. Belo Horizonte, ABRALIC 2º Congresso, 1990.

textual, assume papéis os mais diversos. Cria, pois, espécies de “carapaças simbólicas do indivíduo”. Exercitando-se em variados papéis é que o homem tanto marca sua alteridade (seja ela a real, seja a ficcional), quanto constitui-se. Logo, o papel do autor (indivíduo, ser biográfico) constitui-se em recriar o mundo, ficcionalmente, como uma possibilidade discursiva.

Lígia Chiappini, discutindo as idéias de Wayne Booth em *A Retórica da ficção*, nos repete a afirmação de que, numa narrativa:

“(…) o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. A ele devemos a categoria de autor implícito, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração”. (Chiappini: 1991, p.18⁶¹ - grifos nossos).

Dos escritos de Booth surge, portanto, a idéia de *autor implícito*; todavia, Chiappini alerta para o risco de se cair em psicologismos, de se confundirem personagens com pessoas ou, ainda, de se confundir o autor real com o autor ficcional. Por isso destaca a importância do cuidado de Booth em considerar a obra na sua materialidade. E mais, Chiappini acrescenta:

“O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA.” (1991, p.19).

⁶¹ CHIAPPINI, Lígia M. Leite. *O Foco narrativo*. São Paulo, Ática, 1991.

Essa imagem, espécie de “projeção” do autor, criada por ele mesmo, nos permite ainda ressaltar a importância do leitor, de sua mediação na percepção dessa figura que *orquestra* o mundo ficcional e impõe-se, indo além das limitações seja de um narrador, de uma personagem ou mesmo de um indivíduo real (um ser biográfico) e se tornando uma presença sígnica, constituída e desdobrada na linguagem, metalingüística.

O autor, então, quando se nomeia personagem, seja ele narrador ou apenas participante da narrativa, instaura, independente das peculiaridades de cada obra e numa visão genérica - a princípio -, uma “escritura de si”. Este escrever-se desdobra-se em possibilidades várias, das quais a teoria da literatura se ocupa desde há muito: os gêneros e formas autobiográficos, a escrita de inspiração biográfica, o diário, as memórias, o jornal íntimo, a autoficção...

Em relação à autobiografia, Philippe Lejeune empreendeu um longo estudo, publicado em mais de uma obra, e que serve de partida para algumas especulações. A definição que Lejeune apresenta, em *Le Pacte Autobiographique*⁶², inicialmente, é a seguinte:

“Récit retrospective en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.” (1975, p.14)

Nesta definição, o esforço do autor é de diferenciar o que permaneceria restrito à autobiografia, se a comparamos com outras “espécies” ou modalidades de discurso que guardem com ela alguma semelhança (como as memórias, a biografia, o diário íntimo, o romance pessoal, o ensaio...). Para Lejeune, o resultado é que a autobiografia é sobretudo uma narrativa (un *récit*), marcada por uma perspectiva de retrospectiva e que traz como assunto a vida individual, na

62

qual está implicada a necessidade de constituir-se uma só e mesma *identidade* entre autor, narrador e personagem (conferir 1975, pp.14-15).

Sendo assim, a condição essencial da autobiografia, e que Lejeune condensou como sendo o *pacto autobiográfico*, está na identidade entre o nome impresso na capa e na folha de rosto do livro (nome equivalente a uma assinatura) e o nome que o narrador atribui a si mesmo como personagem principal, inclusive, diversas vezes ainda reforçada pela ressalva explícita de tratar-se de uma autobiografia. Tal pacto se contraporía ao “pacto romanesco”, que seria uma espécie de declaração de negação da coincidência de identidade entre autor/narrador/personagem principal e da referência entre os fatos narrados e os vividos, ou seja, seria um atestado do caráter ficcional da escrita.

Lejeune chega a evocar a hipótese de um tipo textual no qual se faria do autor um personagem, inteiramente apresentado como ficcional. Conclui marcando a possibilidade, em tese, de se considerar uma tal tipologia de texto, porém, em seguida, destitui-lhe de uma existência de fato. A esta altura, é importante que se intrometam nesta discussão as idéias de Doubrovsky, em seu livro *Fils*, travando um diálogo com o pensamento de Lejeune, especificamente nesta questão do “autor-personagem”.

É a Serge Doubrovsky que se deve a criação de um termo que nos permite designar a atividade escrita da *ficcionalização de si* em literatura: trata-se da “autoficção”. A princípio, pode-se tomá-la como a nomeação de, apenas, uma forma inédita de autobiografia; porém, a fortuna crítica de tal termo alcançou uma extensão muito maior, abarcando e designando obras totalmente inclassificáveis no perfil de projetos autobiográficos.

Em sua obra intitulada *Fils*, de 1977, Doubrovsky emprega pela primeira vez o neologismo “autoficção”. Diferentemente de suas escritas ficcionais anteriores, o autor se coloca em cena neste livro: ele é, ao mesmo tempo, o narrador e o personagem principal dessa narrativa que relata um dia de um professor de literatura francesa (um certo “Serge Doubrovsky”), em uma universidade de New York, e sua condição de estar dividido entre duas línguas, dois empregos, duas mulheres, entre o passado e o presente também... Na capa

de *Fils* lê-se a indicação genérica de “romance” e, no prefácio, além de uma espécie de resumo do conteúdo da obra, uma espécie de análise do seu “status de gênero”:

"Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, *fil*s des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir".⁶³ (1977, prefácio. Grifos nossos)

Dobrovsky, além de neste prefácio, em outros dois artigos: *Écrire sa psychanalyse* (1979) e *Autobiographie/Vérité/psychanalyse* (1980), comenta essa sua prática da autoficção :

“L’autofiction, c’est la fiction que j’ai décidé, en tant qu’écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même; en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte” (Dobrovsky: 1980, p. 96)⁶⁴.

⁶³ DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Grasset, 1977.

⁶⁴ DOUBROVSKY, Serge. "Autobiographie/Vérité/Psychanalyse", in: *L'Esprit créateur*, XX, n°3, automne 1980.

Algumas características que particularizariam a autoficção, por oposição à autobiografia, seriam que esta última é espaço de relato reservado à vida dos memoráveis, das grandes figuras públicas, enquanto aquela seria o refúgio das vidas ordinárias, comuns. A autoficção franqueia a qualquer um o direito de contar sua vida, basta apenas que dote o relato com contornos de ficção: "Les humbles qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman" (Dobrovsky : 1980, p. 90). Esse primeiro traço atribuído por Dobrovsky à autoficção nos revela a linha que o autor usa para separar essa forma de ficção da autobiografia, como se a autoficção fosse uma espécie de metamorfose desta última.

Um segundo traço da escritura autoficcional seria o fato de ser um relato verdadeiro, ou seja, a autenticidade de algo vivido e recontado. Muito embora o autor reconheça existir uma parte de invenção (lembre-se o termo "romance" na capa de *Fils*), uma espécie de licença narrativa para colocar na escrita de um de seus dias a condensação das percepções, lembranças, impressões e dos sentimentos e fatos de uma vida inteira. Saliente-se, porém, que a contração de uma vida inteira em uma duração breve é um procedimento narrativo muito comum tanto na literatura romanesca como no cinema, o que a faz constituir-se em uma espécie de convenção romanesca até.

Enfim, é claro que tal designação (autoficção) não foi criada para nomear o que hoje ela designa, pois o termo alargou-se muito no universo que abrange, recebendo hoje um uso bem mais generalizante. Dobrovsky, quando o propôs, tinha por base um projeto preciso de escritura, em função de uma tática individual de escrita autobiográfica, que ele supôs inovadora e inaugural de um gênero. Mas não podemos ignorar a vantagem que o termo traz de pôr em destaque a ação de o autor ficcionalizar-se, escrever a sua própria ficção, a ficção de si.

Voltando, agora, a Lejeune :

"Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait

tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. Et si le cas se présente, le lecteur a l'impression qu'il y a erreur si la contradiction interne était volontairement choisie par un auteur, elle n'aboutirait jamais à un texte qu'on lirait comme une autobiographie; ni vraiment non plus comme un roman; mais à un jeu pirandellien d'ambiguïté. A ma connaissance, c'est un jeu auquel on ne joue pratiquement jamais *pour de bon*"(Lejeune : 1975, pp. 31-32).

Ou seja, segundo o autor, para que um leitor considere uma narração aparentemente autobiográfica como uma ficção, mais precisamente como uma "autoficção", é necessário que ele perceba a história como impossível, ou como incompatível com uma informação que ele previamente possuía. Ele não reconhece realizações efetivas de uma autoficção, senão o uso particular que dela propõe Doubrovsky, como um caso isolado, uma forma específica de realização autobiográfica.

Ampliando o conceito para uma compreensão menos fechada e mais generalizada, indo além das peculiaridades e querelas entre tais estudiosos citados, temos a tese de doutorado de Vincent Colonna (*L'Autofiction: essai sur la fictionalisation de soi en Littérature*, defendida em 1989, na École des Hautes Études en Sciences Sociales), que sintetiza a autoficção, numa primeira e ligeira definição, como um termo técnico para identificar uma obra literária na qual um escritor se inventa uma personalidade e uma existência, mas sempre conservando sua identidade real (seu verdadeiro nome). Apresenta, então, a propriedade de, em paralelo, ser algo fictício e de enredar seus autores no mundo imaginário que lhes é próprio.

O objetivo do estudo de Colonna é falar do limite entre ficcional e vivido, imaginário e referencial, que surge como uma consideração no século XVII e ainda suscita discussão, no âmbito literário. Assim, destaca que o vocábulo é

recente e abarca uma série muito diversa de textos, de uma forma problemática, por se tratar de uma classificação a posteriori e exterior aos textos, os quais não foram obrigatoriamente produzidos com tal intenção e não apresentam qualquer unidade que os identifique entre si.

"En commençant cet essai, on a noté qu'un certain nombre de textes se retrouvait dans la fictionnalisation de leur auteur et que ce phénomène méritait un examen attentif. Ne s'agissait-il pas d'une illusion? Cette pratique de la fiction de soi n'est-elle pas une fausse fenêtre? Une catégorie produite par notre manière d'appréhender les rapports entre la fiction et l'autobiographie? (...) Dans cette perspective, *l'existence générique de l'autofiction est une hypothèse de travail* (...) Pratiquement, notre enquête consistera donc à chercher de la façon la plus générale comment un auteur peut se fictionnaliser, consistera à identifier les paramètres de cette figure d'énonciation, consistera à décomposer les présupposés de cette "situation communicative globale" par laquelle un écrivain fait coïncider son rôle d'auteur avec le rôle fictif de l'un de ses personnages." (1989, pp. 34-36)

Esta prática, mais que comum, de tantos escritores de criarem um 'duplo de si mesmos', de se colocarem "em cena" ficcionalmente, marcando um personagem do universo diegético com um mesmo nome que o seu próprio é o ponto de partida das especulações de Colonna. Podem tratar-se de exemplos desde os declaradamente autobiográficos (o que também pode ser visto como um índice que, não obrigatoriamente, indica factualidade rigorosa e comprovável) até aqueles em que há um mesmo nome autor/personagem, mas em cuja obra o escritor pode insistir justamente no oposto: não se tratar em absoluto de um discurso autobiográfico, apenas de uma concessão de identidade homonímia ao

personagem (o que também pode ser tomado como uma 'camuflagem' da estratégia autoficcional, por parte do autor).

"Un écrivain peut ainsi attirer l'attention du lecteur, dans son Journal ou dans un entretien, sur le fait que le personnage qui porte son nom est bien un double fictif de lui-même. S'il a transformé son nom ou utilisé un substitut, il peut expliquer le mécanisme de ce change. S'il a mis en œuvre plusieurs formes de fiction de soi, il peut les différencier et éclairer ces différences. A l'inverse, l'écrivain peut insister sur le fait qu'il n'a donné que son identité à son homonyme, qu'il ne s'agit pas de sa personne réelle, qu'il n'a pas voulu faire œuvre autobiographique. Ce type d'indications relèvera alors du discours d'escorte de l'écrivain sur son travail autofictif, sur la nature et les effets de cette mise en scène fictionnelle de soi." (Colonna: 1989, p. 78)

Num terreno movediço, de disfarces, declarações que podem traduzir tanto um objetivo quanto uma 'falsa pista', o estudo dos índices da autoficção e das estratégias relativas a ela são propício campo para uma empreitada bastante fecunda pelo universo da escrita literária. Muitas são as fronteiras entre autor/narrador/personagem e mais ainda os embaraços identitários entre tais 'componentes' da diegese.

Quem não recorda, por exemplo, a frase emblemática de Gustave Flaubert, quando inquirido sobre a inspiração para a personagem de Madame Bovary? A tão célebre declaração em questão é: "Mme Bovary, c'est moi ." Devemos nós, leitores, tomar tal declaração ao pé da letra? Podemos crer que se tratava, pois, de um travestimento de um desejo real do homem/escritor Flaubert, que buscou realizar-se transformando-se em mulher em um romance de costumes? Se assim reproduzida, descontextualizada, pode até parecer mesmo que o romancista

queria ver-se identificado sob a máscara de sua heroína, que Emma seria seu duplo, uma reprodução de sua personalidade. Mas, esclarece-nos atentamente Colonna:

"(...) rétablie dans son contexte et dans son intégralité, elle est sans équivoque: "Mme Bovary, c'est moi! - D'après moi". A la question du modèle de Mme Bovary, Flaubert répond que la source est essentiellement lui-même, qu'il s'est inspiré de ses tourments et de son incapacité à vivre la réalité pour élaborer le caractère de cette héroïne. C'est là établie une filiation entre "le bovarysme" et son propre dégoût de l'existence; c'est dire qu'il avait mis beaucoup de lui-même dans ce personnage; mais ce n'est pas s'identifier à Emma Bovary, inviter le lecteur à voir dans ce personnage un autoportrait déguisé." (1989, p. 79 – grifo nosso)

A idéia fundamental de certa 'vulgata' subjacente à percepção mais comum de tal frase flaubertiana é a de que um escritor não produz nada que não seja sobre si mesmo, que ele é sempre inevitavelmente seu personagem principal, não importam quais sejam as máscaras, os disfarces ou outros recursos quaisquer de que ele lance mão para ocultar-se. E uma consequência direta disso é: toda obra é referencial. Qualquer que seja seu registro de leitura, sua forma de enunciação, ou seu modo de representação, todo texto, em última instância é, pois, autobiográfico. Logo, não somente as diferenças de gênero se atenuam, se apagam, ocorre o mesmo com as fronteiras entre um auto-retrato e uma peça de teatro; um registro íntimo e um registro fictício que passam a se ver distintos superficialmente.

O resultado é uma espécie de teoria da literatura largamente difundida (por certo senso comum) segundo a qual um escritor, inescapavelmente, não versa sobre outro assunto além de si mesmo, sua existência, seus estados de alma,

suas experiências e traumas e posicionamentos ideológicos, culturais... Portanto, em cada texto literário haverá a presença implícita de um 'eu biográfico'. A única diferença reconhecível entre as apreensões de leitura, entre o que seria conteúdo ficcional e não-ficcional (referencial) passa a ser em função das transposições elaboradas pelo autor na construção narrativa e, conseqüentemente, do trabalho de interpretação exigido ao leitor para que perceba os sentidos do texto.

Nas palavras de Roland Barthes podemos encontrar eco a essa visão :

"...l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment* écrire (...) le réel ne lui est jamais qu'un prétexte (pour l'écrivain, *écrire* est un verbe intransitif)" (Barthes: 1960, pp. 148-149)⁶⁵.

E, em seguida, prossegue Barthes afirmando que a unidade 'orgânica' decorrente dessa tomada do real como nada além de um pretexto retira do escritor o direito de produzir algo que se possa tomar como um "testemunho":

"... en s'identifiant à une parole, l'écrivain perd tout droit de reprise sur la vérité, car le langage est précisément cette structure dont la fin même (...) est de neutraliser le vrai et le faux" (1960, pp. 149-150).

No entanto, não se pode ignorar, sobretudo depois dos trabalhos de Jauss, que é impossível imaginar uma obra literária situada numa espécie de vazio de informação e a qual não guarde relação com situações específicas de compreensão:

"(...) toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire un ensemble de règles préexistant pour

⁶⁵ BARTHES, R. "Écrivains et écrivants" (1960) in: *Essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1964.

orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception..." (1970, p. 82 – grifo nosso).⁶⁶

Inclusive, a oposição entre ficção e não-ficção está estreitamente relacionada a esse "conjunto de regras", o qual faz parte do grupo de categorias 'transcendentais' (de gênero, de tema, de estilo...), ou seja, aquelas cuja transformação histórica é muito lenta e permite, portanto, a apreensão e, inclusive, o aprendizado da literatura; além de ser elemento fundamental para a construção dos cânones literários mais variados (seja de época, de estilo, de nacionalidade...).

Aliás, para o leitor, elemento inquestionável dessa corrente (autor-texto-leitor), nenhuma obra pode ser percebida de forma totalmente isolada, independente de qualquer referência cultural e, mesmo, literária. Se o leitor é capaz de perceber e compreender os textos literários é porque ele dispõe de um acervo mínimo de conhecimentos acerca da literatura o qual, entre outras bases, repousa também na citada oposição entre discurso ficcional e não-ficcional. Sem essa grande divisão básica, mal se pode ver em qual base o leitor apoiará sua competência de leitura; como ele irá reconhecer o literário, distinguir a literatura dos outros tipos de discurso?

Da mesma forma, nenhum autor, quando escreve, poderá ignorar essa mesma bipartição. É possível até que ele tente transgredi-la, ou torná-la confusa, deliberadamente, com alguma intenção discursiva, estética, política ou ficcional mesmo. Do horizonte de expectativas discursivas, éticas, políticas, sociais, culturais e econômicas é que o escritor tomará referência e posição para se manifestar e produzir. Inclusive, as tais categorias 'transcendentais' a que aludimos são bom exemplo (além da contextualização histórica e da oposição ao não-ficcional), pois é a partir delas e em relação às mesmas que ele se conduz nas tentativas de renovar fronteiras, romper padrões, criar. Lembremo-nos de Baudelaire, ao tentar ir além da dicotomia estabelecida entre prosa e poesia, quando procura romper tal fronteira criando o poema em prosa.

⁶⁶ JAUSS, H.-R. "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* n°1, 1970.

Por mais original que uma obra se pretenda, e possa até ser (mesmo chegando a constituir uma provocação, ou uma ruptura), deve se situar em relação à divisão entre ficção e não-ficção. Todo escritor que pretender contrapor-se a ela, trabalhar contra ela, não só e inevitavelmente a colocará em questão, mas também se apoiará nela, abrirá espaço a uma referencialização, inclusive, para poder preparar o leitor e torná-lo apto a aceitar toda a carga de novidade que deseja imprimir a seu trabalho. Toda obra 'dialoga' com a tradição, mesmo retroativamente, como nos ensina Jorge Luís Borges, em seu '*Kafka e seus precursores*', segundo o qual Kafka nos faz reler a tradição anterior a ele mesmo com outro olhar, porque sua obra nos impele a buscar nos antecessores ao escritor tcheco de onde poderia ele ter 'nascido', qual sua 'filiação' literária.

Mas há a contrapartida, no quadro da modernidade, por uma parte da crítica e da teoria literárias, que procuram se desligar de algumas balizas e grandes divisões classificatórias, como a crítica radical de alguns estudiosos à noção de gênero. Esta é compreendida como uma categoria inútil, historicamente ultrapassada, que não se justificaria mais na modernidade.

"Le propre de notre temps serait d'ignorer toute séparation générique et, en-deçà, toute limite entre les pratiques littéraires pour viser une sorte de littérature totale, absolue, qui comprendrait tous les genres et toutes les pratiques, qui intégrerait toutes les différences et toutes les propriétés discursives" (Todorov: 1978, p. 44 – grifo nosso)⁶⁷.

Também Maurice Blanchot formulou uma crítica que endossa essa visão de Todorov, como uma espécie de exigência subordinada ao que entende como o verdadeiro destino da literatura:

⁶⁷ TODOROV, T. *Les Genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

"Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la

"En faisant varier ces trois paramètres, l'auteur établit une relation d'analogie plus ou moins étroite, plus ou moins contrastée, entre lui-même et son double fictionnel. Mettre en place une typologie rigoureuse de ces relations d'analogie n'est pas pensable. Il est possible, néanmoins, de distinguer trois grands choix dans le degré de ressemblance que peut avoir un personnage avec son créateur". (1989, p. 134)

Quanto a esses graus de semelhança de um personagem com seu criador, Colonna os enumera assim: 'analogia total entre autor e personagem', bastante raro, cujo risco é de se ocultar o trabalho de ficcionalização (afinal, a maioria dos escritores, por mais que se pretenda fiel em sua autoficção, não quer que seja desprezado seu trabalho ficcional); 'analogia parcial entre autor e personagem', mais sedutora, porque permite ao escritor maior liberdade de sua fantasia e de sua criatividade e, por fim, uma 'relação de contraste entre autor e personagem', na qual, mais que uma fidelidade ao retratar-se, o autor procura eliminar qualquer semelhança com seu duplo, às vezes chegando a produzir uma representação de si mesmo diametralmente oposta a sua identidade, personalidade ou a seu universo.

Saliente-se que a 'escritura de si' implica obrigatoriamente um desdobramento entre um 'eu-narrador' e um 'eu-narrado', identificando-se, com freqüência, o primeiro com o autor, que desempenha um papel de testemunha e o segundo com o personagem, com o papel de um protagonista, às vezes quase autônomo (no universo narrativo), dependendo do grau de semelhança com seu criador, conforme nos revela Colonna :

"Il est temps cependant de noter que cette transformation de l'auteur en narrateur est une sorte de fictionnalisation, une fictionnalisation de soi restreinte. Comme dans

l'autoficção. l'écrivain se dédouble dans le texte, et son double conserve son identité, mais en étant métamorphosé, dépersonnalisé, doté d'un emploi fictif de conteur, quoiqu'il n'intervienne pas dans l'histoire (...) Ainsi, même quand la présence du narrateur est insensible, l'*ir-réalisation* de l'auteur est effective, c'est même le comble de l'irréalisation si on y réfléchit. On a alors comme le degré zéro de la fictionnalisation de soi, une mutation où le récit paraît s'énoncer de lui-même et l'auteur avec le narrateur s'être évanouis". (1989: pp. 341-342 – grifo nosso)

Logo, entre aquele que narra e aquele que é narrado estabelece-se um jogo, uma relação que transmuta o escritor em ser ficcional (ou em vários seres ficcionais). Tais desdobramentos condicionam uma multiplicação de possíveis imagens, mas, em todos os casos, tratam-se de papéis, de posições discursivas ou narrativas que não se devem confundir com o autor real, seja em sua vida privada ou pública. O sujeito narrado, portanto, e que se desdobra, se 'irrealiza', se desrealiza, sofre transformações, conserva, porém, a mesma identidade, a qual corresponde à do escritor real. Conclui-se que toda ficção *fictionaliza* o sujeito que a profere, ou seja, ao escrever e assinar uma obra literária, o escritor encontra-se já no espaço da 'ficção de identidade'.

"Autrement dit, le statut imaginaire du narrateur ou de l'auteur n'est jamais complètement coupé de la réalité imaginaire des personnages et de leur monde." (Colonna, 1989: pp. 343)

Num texto em que figura o dispositivo da autoficção, segundo as escolhas do escritor, em seu desdobramento ficcional, na história narrada, serão

submetidos a um trabalho de deslocamento fundamental o próprio autor, o personagem, os índices de ficcionalidade, o lugar do leitor, o efeito de leitura ou a estratégia discursiva; desde um deslocamento um a um, ou vários ao mesmo tempo, ou ainda todos em conjunto.

"L'autofiction apparaît ainsi comme une machine à problématiser les conventions, les attitudes et les attentes reçues en matière littéraire; comme une machine à duplexer les failles cachées, les antinomies rentrées, sur lesquelles s'est bâtie la fiction".(Colonna, 1989: p.346)

A autoficção, e a consciência de sua existência e prática por parte de tantos autores, nas múltiplas modalidades de sua realização, resulta, pois, como um potente instrumento de análise para se pensarem tantos escritores que, ao usarem de dispositivos autoficcionais (independente de em que grau), exploraram os limites da ficção. E numa lista assim é que Colonna inclui Copi :

"Cette affirmation vise naturellement tous les écrivains insolites, réputés inclassables, comme Restif, Nerval, Cendrars ou Gombrowicz et, pour citer des contemporains immédiats, Copi, Sollers, Charyn, Salinger, que les outils d'analyse ordinaires échouent à cerner. Pour tous ces écrivains en marge des partages traditionnels, en rupture par rapport aux systèmes de communication conventionnels, le mode de la fictionnalisation donne, directement ou par comparaison, des moyens pour aborder *positivement* leur excentricité. Alors que la plupart des lectures de leur œuvre méconnaissent leur détermination fictionnalisante, ce modèle permet de leur donner comme un coefficient de fictionnalisation, de formuler les coordonnées de leur dérive énonciative. Loin

de s'engluer dans des notions inconsistantes comme celles de "roman insincère" ou de "l'autobiographie mensongère", d'annuler la fermeté de leur programme en les mettant au compte du fantasme, de la poésie, du délire, de l'ésotérisme ou d'une lubie personnelle, ce modèle ouvre sur une analyse qui prend au sérieux leur "torsion" fictionnelle, apporte une valeur à l'inconnue qui travaille leur lisibilité". (1989, pp. 346-347)

Após a forma e as questões relativas ao entorno contextual, um último parâmetro que Colonna levanta como importante para a existência de um 'protocolo nominal de autoficção' (essa ferramenta que nos abre espaço para uma análise mais acurada e pertinente da 'torsão' ficcional promovida por tais autores) é o *emprego*, termo que somos advertidos a tomar na sua acepção dramática e designa o papel preenchido na narrativa pelo duplo do autor, nomeado de variadas formas: 'duplo ficcional', 'figura autoral', 'homônimo do autor', 'personagem vicário'... enfim, e essa figura autoral pode aparecer ocupando os empregos mais diversos na narrativa, seja de narrador-personagem, herói, testemunha, ou personagem secundário.

No caso de Copi, segundo a visão de Colonna, aparece a figura do narrador-herói, uma 'estratégia' que permite ao escritor praticar a ficção de si com certa continuidade, realizando-a ao longo do conjunto de sua obra, e não apenas em um texto isolado. Há ainda o dado da *inverossimilhança*, que Colonna identifica na obra de Copi, e que define assim :

"...une œuvre peut afficher un protocole modal de fiction exclusivement par des éléments diégétiques. Il lui suffit pour cela de représenter des "étants", personnes, lieux ou états de choses, qui n'ont pas (ou pas encore) d'équivalent dans l'univers du lecteur. (...)Le dénominateur commun à tous ces indices sémantiques de fictionalité est

leur *invraisemblance*. (...) Sera considéré comme invraisemblable tout élément diégétique en contradiction avec ce qu'enseigne une sémantique élémentaire de l'expérience quotidienne. Tout écrivain voulant faire apparaître clairement la fictionalité d'une histoire où il joue un rôle, cherchera à la déréaliser, à la rendre invraisemblable, en introduisant des données inexistantes, contradictoires ou fausses par rapport à la réalité physique et culturelle". (1989, p. 213)

Ainda perseguindo a observação de Colonna sobre a obra de Copi, vemos que o único texto copiano ao qual o teórico se refere é *La Guerre des Pédés*, em que reconhece a *inverossimilhança*. Mas não é no plano dos elementos históricos, sociais, econômicos, políticos que se revela a irrealidade, e sim apoiada na pessoa física do autor representada na narrativa. E no romance de Copi citado Colonna destaca os deslocamentos do autor-narrador-herói pelo espaço (como vimos, as idas à Lua e os retornos à Terra). O caráter imaginário do 'auto-retrato' é óbvio, o leitor precisa apenas de bom senso para perceber isso; muito embora, algumas vezes, a percepção de certos índices ficcionais exija o conhecimento mínimo de algumas informações sobre a biografia do autor.

"En quoi l'autofiction peut servir la recherche en littérature? Il nous semble qu'elle constitue une puissante incitation à la réflexion théorique, qu'elle fonctionne comme un instrument extrêmement sensible pour enregistrer les points névralgiques du discours littéraire. On se sera peut-être étonné de la multitude des problèmes de fond rencontrés au cours de ce travail. L'étude de l'autofiction conduit comme inévitablement à entrecroiser des problématiques distinctes: problématique de l'onomastique littéraire, du personnage, de la théorie et de la description

de la fiction, des stratégies discursives et de leur évolution, des effets de lecture et de la réception, de l'auteur et de la nature de l'activité littéraire, problématique si complexe, enfin, de l'histoire littéraire". (1989, p. 340 – grifos nossos)

Esbarrei, então, numa "formulação", em Colonna, semelhante à que estou aqui desenvolvendo para pensar a obra de Copi, e uso expressão semelhante (não a auto-ficção), mas a *ficcionalização de si*, algo que constato como muito mais do que um traço temático da obra copiana (em qualquer de suas realizações, seja nos desenhos, na dramaturgia, nos contos e romances).

Trata-se do seguinte: mesmo em alguns textos de Copi, quando se constata uma possível "sugestão" de motivação autobiográfica, o que constato é algo diverso (e até além): mais que um disfarce, a *ficcionalização de si* é um travestimento (termo que remete diretamente ao *transformismo*⁶⁹ dessa linguagem); não apenas uma transposição de identidade/ficcionalização de vivências (aumentadas, exageradas que sejam) e, sim, uma liberação total ao jogo de forças imaginativas (que serve perfeitamente ao processo delirante de criação do teatro/mundo e da ficção de copi). Porém, não deixa de ser revelador da vida intelectual e, até, de marcos morais (ou amorais, no caso em questão) do autor, marcador de posições suas.

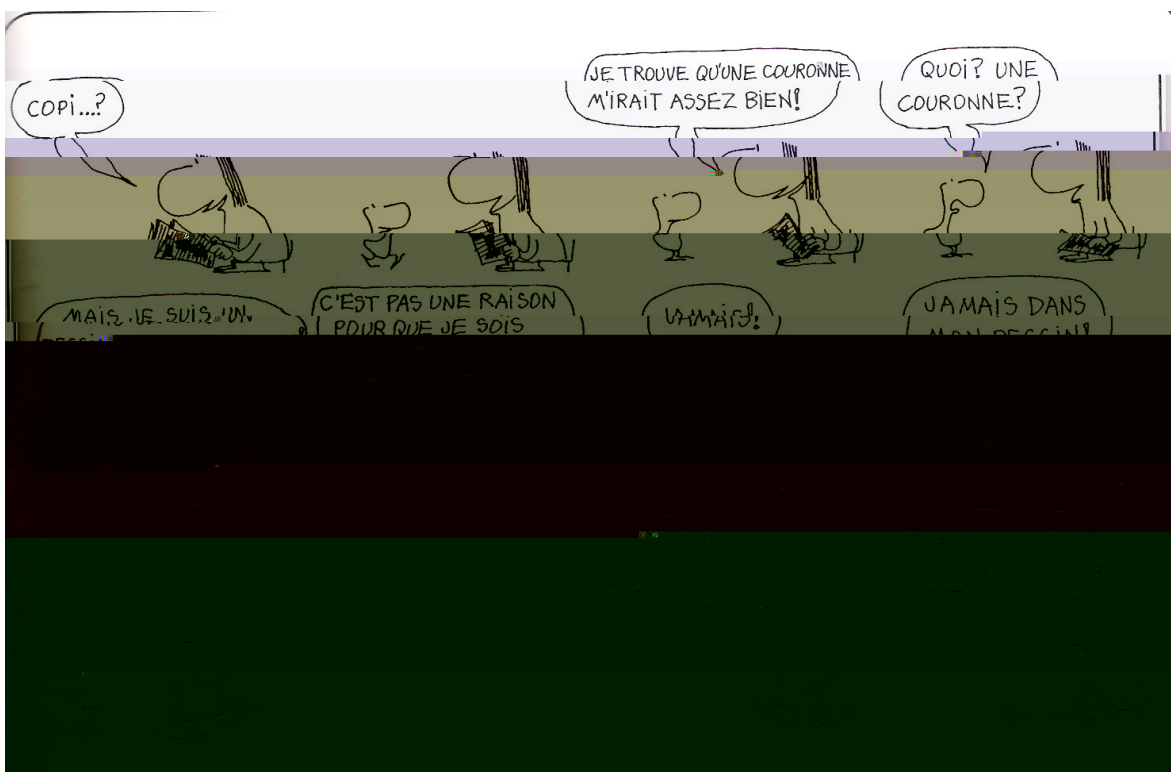
Assim sendo, a "ficcionalização de si" é, na origem, uma forma de ficção muito mais ambígua, retorcida (barroquizante, pois) que qualquer outro tipo de ficção de inspiração autobiográfica.

3.3. Transgredindo limites do "eu": a *ficcionalização de si*

Os recursos, assim os chamemos, de que se vale Copi para "transmutar-se" em seus textos, para realizar esse processo de *ficcionalização de si*, abrangem

⁶⁹ Idéia que está desenvolvida no quarto capítulo. Por agora, podemos tomá-la como "torções de linguagem", na criação do universo diegético de Copi.

desde usar o apelido familiar como assinatura - e mesmo “personalidade, batismo como artista” -, como pseudônimo (uma forma de disfarce, na origem) a fazer-se personagem, sob as mais variadas “existências e vivências ficcionais”.



Como na discussão “direta” entre o Copi desenhista-autodesenhado da tirinha anterior, negando-se a satisfazer uma exigência (a reivindicação de uma coroa) de sua mais famosa personagem, a “mulher sentada”, com a justificativa que é um marco de posição “político-existencial”: “mais jé suis un dessinateur de gauche!”. E o desfecho irônico-cômico: a rebeldia da personagem é freada pelo custo “real” elevado de uma coroa, o que a leva a voltar atrás em seus planos e declarar: “Je garde mon poste dans la gauche!”.

Retomando um fio, cuja primeira ponta abre este capítulo, em *La Cité des rats*, dos disfarces de Copi (chamemos assim, também, as “máscaras ficcionais”), talvez encontremos um uso dos mais extremados: o nome na capa do livro é do Copi “de carne e osso”, ficcionista/dramaturgo/desenhista/ator e também do Copi personagem-tradutor do romance, cujo “real” autor seria o rato Gouri. Múltiplas

superposições de identidades, o autor do romance é Copi, o tradutor das cartas que compõem o romance é Copi, que é narrador e personagem e, além de traduzir as cartas do rato Gouri também “abre” intervalos no romance para contar de si um pouco, de sua vida ficcionalizada de heterossexual casado, pai de família, ex-alcoólatra...

“Bon, je ne vous ennuierai plus en vous racontat une période de ma vie semblable à celle de tout um chacun. Mon actuelle compagne, Ingrid, fut séduite par mes écrits et décida de me désintoxiquer dans les Pyrénées-Orientales. C’est comme ça que j’ai perdu de vue Gouri que j’ai abandonné sur le pas de ma porte, lui faisant cadeau d’une de ces bibles que l’on vole dans les hôtels de passe. A présent je suis marié et l’heureux père de triplées blondes qui ressemblent à leur mère. Je ne bois plus. Je laisse la parole au rat, vous répétant que ces lettres sont datées d’um na après les précédentes.” (1979, p. 123)⁷⁰

Várias são as histórias incluídas neste romance: desde a relação do Copi-tradutor-narrador com Gouri (e os hábitos de leitura partilhados); as aventuras e deambulações de Gouri (narradas nas cartas dirigidas a Copi); as intervenções de Copi-tradutor contando de sua vida (recuperação do álcool, casamento, paternidade), expediente bastante comum no conjunto de obras de Copi (aqui o escritor-desenhista-ator) e que nos remete – como já mencionamos – ao universo barroco de Copi (aspecto que exploraremos no capítulo seguinte).

Também encontra-se neste romance a recorrência de temas constantes ao autor (alguns que nos remetem diretamente à *ficcionalização de si*, uns no sentido de guardarem mais proximidade autobiográfica; outros por evidenciarem o “travestimento” de vivências no relato – algo como a *inverossimilhança* de que fala

⁷⁰ *Op. Cit.*

Colonna). Um de tais temas recorrentes é o exílio, presente na vida de Copi-escritor também:

“Ensuite, nous, La Cour en exil, nous tîmes conseil autour d’une table improvisée sur une brique. La Reine était du parti de couper les deux entrées du pont Alexandre-III et de faire face aux humains (...) pour regagner notre île de la Cité...” (1979, p. 57 – grifos nossos)

São diversos os exílios, até a fixação fora do lugar de origem: a corte dos ratos é expulsa de sua moradia, nas raízes de um salgueiro; ocorre uma explosão na terra (provocada pelo diabo dos ratos) e a île de la Cité resta como única parte inatingida, que depois vaga pelas águas de um dilúvio servindo de embarcação na qual ruma a corte dos ratos até chegar a uma espécie de floresta tropical, onde se localiza uma cidade meio abandonada, identificada como a Cité des Rats (que nomeia o livro) e onde fixam-se os roedores, por fim.

Outro tema que reaparece é a falta de memória, que atinge o personagem Mimile:

“Mes spécialistes disent que j’ai pas de mémoire parce que j’ai reçu un éclat d’obus sur la tête quand j’étais dans la Légion, mais c’est faux, je n’en ai jamais reçu, c’est la seule chose dont je me souviens.” (1979, p. 63 – grifos nossos)

E que se opõe ironicamente à excelente memória da espécie roedora declarada por Gouri:

“Nous, rats, nous fûmes un peu déçus par le raccourci de l’histoire, mais nous pensâmes qu’il était excusable que

les humains n'aient pratiquement pas de mémoire vu le nombre d'entre eux qui s'occupent à écrire, peindre, sculpter et photographier, et à enregistrer leur voix, leur faits et attitudes, tandis que nous, si nous n'avions pas de mémoire, cela provoquerait inexorablement l'extinction de notre espèce." (1979, p. 63 – grifos nossos)

Diversas são, também, as passagens em que a sexualidade vem à tona no romance (desde a presença de cenas de cópula, de personagens nomeadamente homossexuais, à “amamentação” da criança no pênis de Mimile ou ao grotesco deste personagem com os excrementos da criança):

“...puis il (Mimille) éclata de rire (...) avant de sortir son sexe du trou de son pantalon et de le secouer, l’offrant à Vidvn qui se mit à le sucer goulûment. Nous ne savions pas que chez les humains le pénis du mâle remplissait la même fonction que le pis de la femelle, sinon mieux, puisque le plaisir qu’ils y prennent est plus intense, la forme du pénis d’homme s’accommodant mieux à la forme d’une bouche humaine dépassé l’âge des gencives édentées, bien que le lait soit plus long à arriver chez le mâle que chez la femelle, et qu’il arrive par saccades, comme nous avons pu le constater de près. Je vous ennuie peut-être, cher Maître, avec des observations qui, tout en étant surprenantes pour nous, rats, sont pour vous banales (...)” (1979, p. 64)

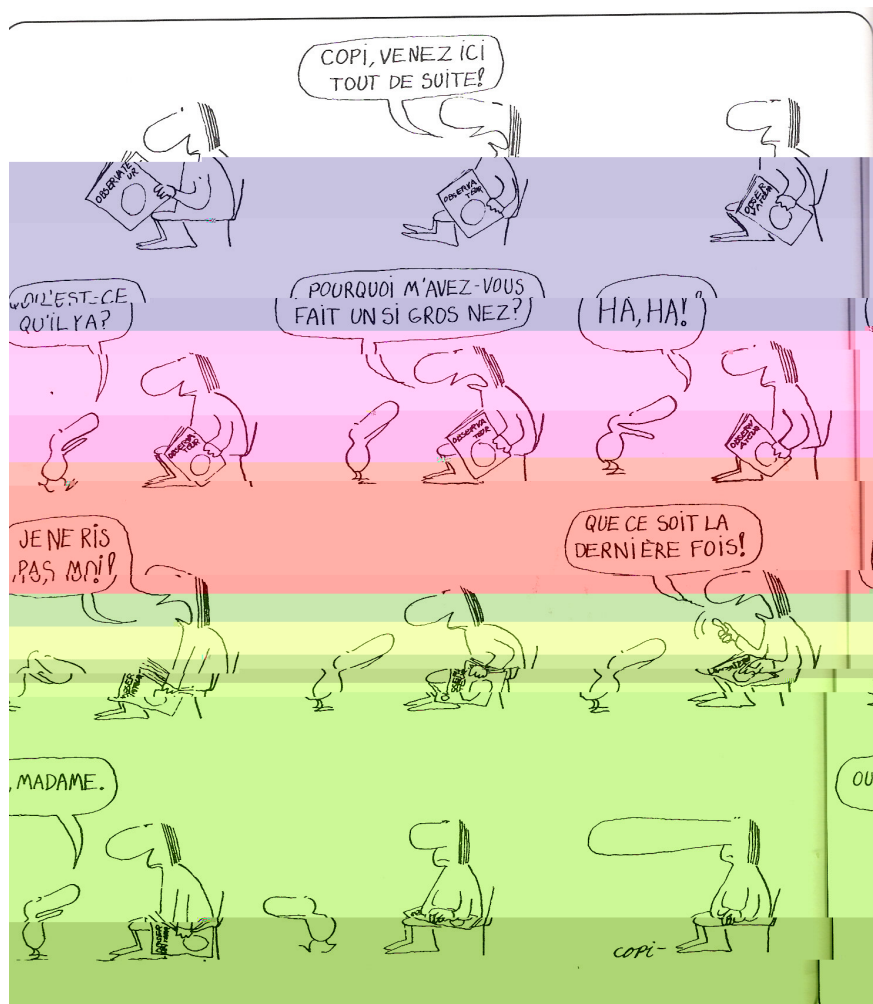
“Mimile entra, une bouteille de Préfontaines à la main et Vidvn nue dans l’autre bras, ses vêtements presque brûlés, chantant (...)Vidvn, qui était de toute évidence ivre, criait pipi! caca! en riant et se soulageant sur Mimile qui

suçait ses excréments et son urine.” (1979, p. 110 – grifo
nosso)

O vocativo que Gouri usa para se dirigir a Copi-tradutor-personagem (“Cher Maître”) é o mesmo que usa o uruguaio (da novela *El Uruguayo*) para dirigir-se a seu destinatário. Outra coincidência entre essas duas obras é quanto ao contínuo no relato. A finalização de um capítulo pela suspensão do discurso em uma palavra e a retomada da narração no próximo pela repetição da mesma palavra; ou ainda, a declaração clara: “Cher Maître, je vous reprends où je vous laissé.” (1979, p. 67).

Mas essa presença do Copi personagem-narrador-“herói” se espalha por quase toda a sua obra narrativa, à exceção apenas de em seus contos (não todos) e do romance *La Vida es un tango*, mas mesmo neste estão os temas caros ao autor: o exílio, a argentino-parisianidade, a ironia política, o sexo desmedido... Nos demais, lá está o Copi-narrador-protagonista, cuja história mistura elementos de “motivação autobiográfica”, ou seja, que coincidem com dados da vida real do autor (o nome/pseudônimo, o fato de ser desenhista, ser argentino, estar exilado em Paris, ser homossexual...), ou às vezes são absolutamente díspares em relação à vida real do autor: perder uma perna, comida por um tubarão, e substituí-la por uma prótese de madeira, ter filhos ou casar-se com uma mulher (em *El Baile de las locas*); viajar à Lua e casar-se com uma hermafrodita (em *La Guerre des pédés*).

Mas as transformações de Copi, a *ficcionalização de si* que ele opera, vão além da escrita, da narrativa, e chegam aos desenhos. Ele é personagem que dialoga com suas criações em suas “tirinhas”, ou é assunto dos diálogos entre as figuras desenhadas, sobretudo a sua talvez mais notória criação, a *femme assise* (“mulher sentada”) e seus interlocutores:



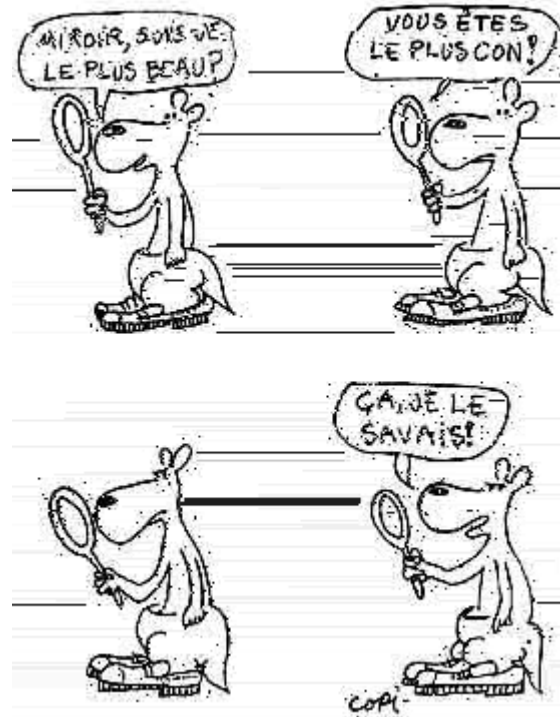
A ironia do “grande nariz”, da reclamação feita pela personagem a seu criador e a relação com a figura real de Copi, que tinha, ele próprio, um nariz de proporções bastante “avantajadas” e, mais ainda, o desfecho da tirinha: a solução pelo exagero barroco e grotesco da figura da “mulher sentada”.

Na tirinha seguinte, a criatura (“mulher sentada”) invade a vida - supostamente real, e retratada pelo desenho – de seu criador e, mesmo alegando não importuná-lo, “vinga-se” (talvez); afinal, o que vemos é que tem sua chance de expor-se como autônoma opinadora sobre a obra ficcional de Copi, inclusive, emitindo uma opinião nada animadora!



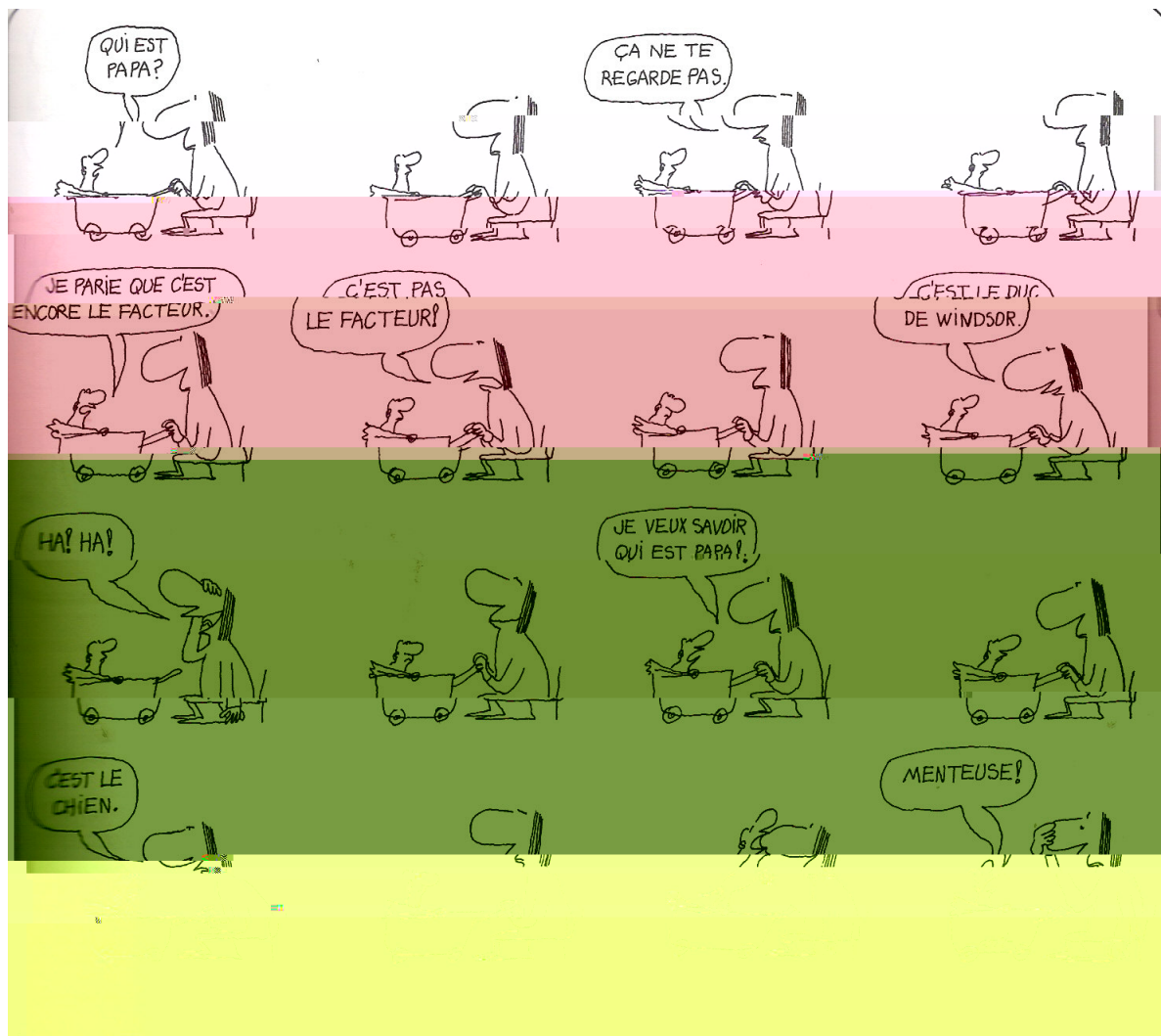
Ainda além, nas transformações realizadas por Copi em seu universo criativo, um dos elementos mais presentes são os personagens animais, que interagem com os humanos, desde Lambetta (o cão de *El Uruguayo*), àqueles protagonistas, que falam com os humanos, escrevem-nos cartas (como Gouri, de *La Cité des rats*, e todos os outros ratos, hamsters, a serpente...). A galeria é imensa: focas, corvos, onças, cães, tubarões desfilam em suas páginas; também

não se pode esquecer de Kang (seu personagem canguru, nas tirinhas desenhadas) e, ainda nos desenhos, pássaros, *escargots*, mais ratos e cães...

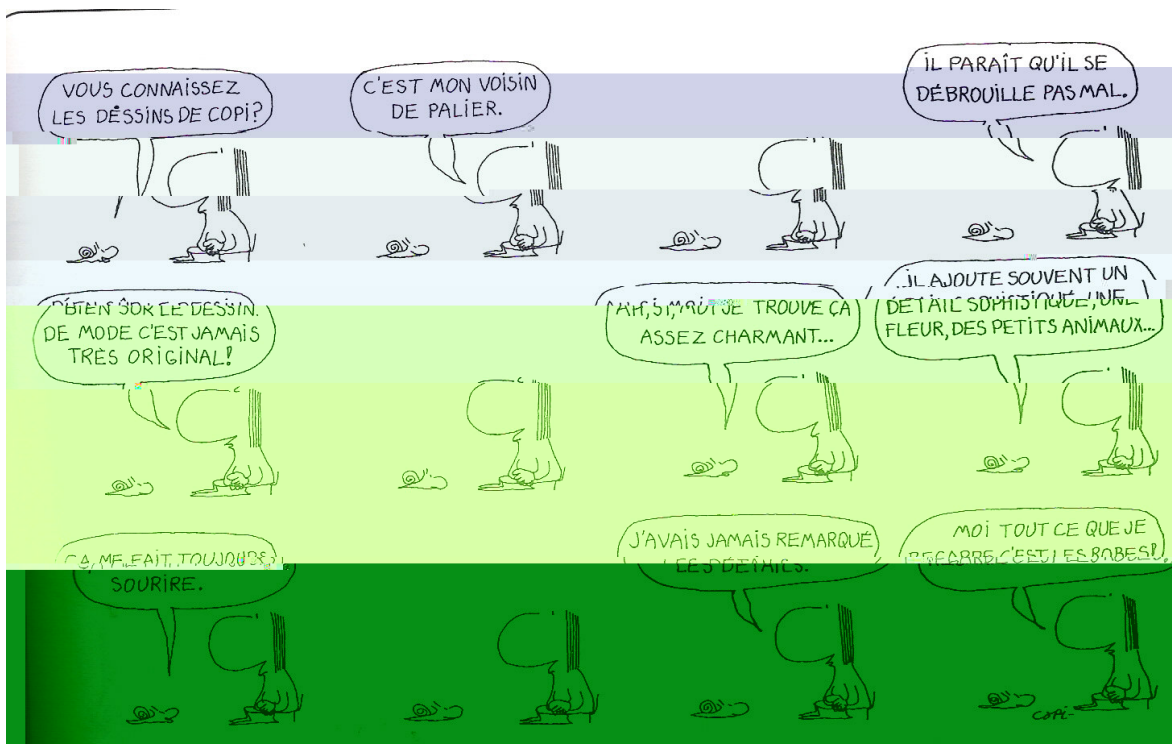


Eis Kang, numa cena que remonta à história infantil da Branca de Neve (a bruxa que se olha ao espelho e vive a repetir-lhe a pergunta de se é a mais bela), mas, no caso do personagem de Copi, a resposta é irônica e ácida, com o desfecho cômico esperado.

As possibilidades são tão infinitas, e desmedidas, que podemos encontrar cenas como a seguinte, em que a “mulher sentada” passeia seu filhote (literalmente), enquanto é por este abordada, insistentemente, para revelar quem seria o desconhecido pai da “criança”. As respostas da mãe são esquivas e, também como no exemplo anterior, irônicas com o próprio filho: primeiro ela diz ser o carteiro, depois o Duque de Windsor (e ri), para finalmente “revelar-lhe” ser seu pai o cachorro! A resposta do filho, “indignado” e descrente, acaba por denunciar o humor mais sarcástico (e o possível/provável fruto da zoofilia) :



Como um último exemplo, quase uma auto-definição do uso dos animais na obra de Copi, vê-se o encontro entre um molusco e a “mulher sentada”, cujo diálogo gira exatamente em torno da obra gráfica de Copi (criador deles). O molusco ressalta a presença constante, nos desenhos, de “pequenas flores e animais”, que julga serem detalhes charmosos e sofisticados, além de que provocam o riso; enquanto a “mulher sentada”, aumentando a comicidade da tira, declara que seria Copi um desenhista “de moda” pouco original, afinal, ela só “observa as vestimentas” dos desenhos!



São inúmeros os *devires*, portanto, na obra copiana; o que nos remete à obra de Gilles Deleuze, tanto no que se refere à idéia do rizoma, quanto do próprio processo do devir. Os rizomas são estruturas que não têm começo nem fim, estão sempre no meio, entre as coisas, entre os termos - o que não significa que tenham uma relação de reciprocidade (que vai de uma coisa a outra), “mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que leva uma e outra, um riacho sem começo nem fim (...)”. (Deleuze & Guattari, 1980: p.37)⁷¹

Trata-se, pois, de uma “potência do meio”, a conexão se faz pela conjunção “e” que desfaz a ilusão da origem (ponto de partida) ou de um ponto de chegada, e promove uma reversão de toda a ontologia do verbo ser. Contrário à identidade, o rizoma tem por princípio a heterogeneidade e a multiplicidade.

Logo, contrariamente à estrutura que se apóia em pontos e posições definidos e estanques, as multiplicidades rizomáticas traçam diagramas

⁷¹ DELEUZE, G. *Mille plateaux - l'anti-Oedipe II*. Paris: Editions de Minuit, 1980.

provisórios, cartografias mutantes - porque não reproduzem nenhum desenho, antes produzem e modificam seus próprios mapas. Se a elas se pode chamar de “sistemas”, são então acentrados, nem ao menos policentrados; desconhecem a hierarquia, as ligações preestabelecidas e o significante. A questão do rizoma é, então:

“uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício (...) toda a sorte de 'devires'”. (1980: p. 32)

Podem-se perfeitamente perceber as múltiplas conexões válidas para uma abordagem “rizomática” à obra de Copi; afinal, as relações constantes e diversas desta com a sexualidade, o animal, o mundo, a política, o artifício (sobretudo barroquizante), o travestismo estão por demais marcadas já.

E aponta-se, a seguir, para a simultaneidade dos devires e sua multiplicidade, o que leva, inclusive, a uma espécie de atemporalidade, um contínuo (o que nos religa, de novo, a uma característica já constatada e enfatizada na obra de Copi):

“Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo (...). O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável, mas o paradoxo é afirmação nos dois sentidos ao mesmo tempo”. (Deleuze, 1969/1974, p.1)⁷²

⁷² DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. (L. R. S. Fortes, Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1974. (Originalmente publicado em 1969)

4. CAPÍTULO TERCEIRO: Acerca dos contos, ainda das máscaras e do barroco.

4.1. Constelações e microcosmos: mundos incluídos.

Um pouco mais de outras tantas histórias, curtas, proliferando-se os mesmos temas, o mesmo universo contínuo, a mesma verve irônica, as pinceladas e os mesmos traços que compõem o desenhar surrealista... e mergulhemos, de novo, em alguns personagens, enredos, eventos que se repetem. Datas “extremas” na cronologia de produção de Copi separam as duas compilações de contos seus editadas.

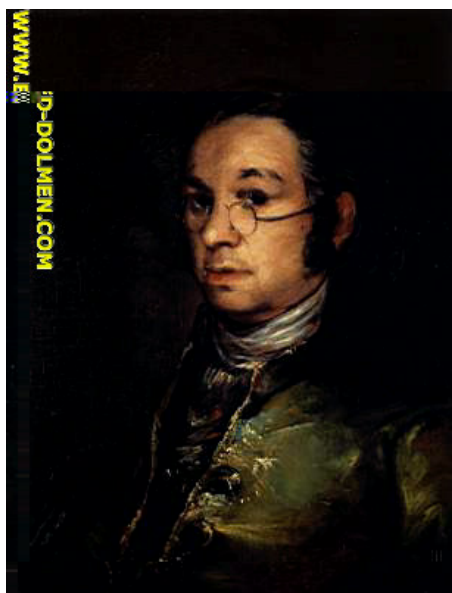
A primeira data de 1978, com o título de *Une Langouste pour deux*, na qual constava a novela *L'Uruguayen* (de 1972); com tradução espanhola (no mesmo ano) intitulada *Las Viejas travestís y otras infamias* (da qual citaremos). A segunda foi publicada em 1983: *Virginia Woolf a encore frappé*, cuja tradução para o espanhol apareceu em 1984 (*Virginia Woolf ataca de nuevo*). Ou seja, cinco anos separam uma da outra, e considere-se que a última obra de Copi foi publicada em 1988 (*L'internationale argentine*), um ano após a morte do autor.

César Aira declara sobre as histórias de *Las Viejas travestís y otras infamias*:

“... los cuentos tienen algo de la prehistoria literaria de Copi, son cuentos-comic. (...) Ante su visualidad exacerbada y sus complicadas catástrofes, uno se pregunta si no serán los comics que Copi no se tomó el trabajo de dibujar, y entonces escribió. El dibujo de Copi, tan escueto y razonable, no condesciende al cataclismo. Pero el cataclismo es necesario en sus historias. De ahí que en ocasiones escribir haya sido lo más económico para él.” (1991, p. 41)⁷³

⁷³ *Op. Cit.*

Essa relação conto-comic fica patente já na primeira narrativa que abre o livro (*El Autorretrato de Goya*), desde o título - as referências ao pintor e à atividade de retratar-se -, até ao fato de que a personagem central (a Duquesa de Alba) surge “saída” também do célebre quadro:



Na ficção copiana, o auto-retrato de Goya, quando jovem, é um “espelho” do jovem “nobre argentino”, o príncipe Florencio Goyete Solís (no dizer de Aira, “Goyete es un Goya rioplatense”), o outro protagonista do conto (junto à duquesa):

“A izquierda y derecha, los cuadros de Goya salpicaban las paredes. ‘He ahí el autorretrato de Goya de joven’ dijo ella, señalando el cuadro situado sobre la silla negra. Florencio no daba crédito a sus ojos: el autorretrato se le parecía como dos gotas de agua: la forma de la cara, el bigote, la mirada, todo idéntico.” (1978, p. 18)⁷⁴

⁷⁴ COPI. *Las Viejas putas y otras infamias*. Barcelona, Anagrama, 1978.

Segundo a história, agora a ciência humana que registra os fatos da vida dita “real”, a Duquesa de Alba retratada por Goya era uma mulher famosa por sua beleza ímpar, uma das mais atraentes de Madrid, no século XVIII. No conto de Copi, esta seria a tataravó da personagem, esta última de uma fealdade diametralmente oposta a sua ancestral. A personagem de Copi, de tão magra, recebe o apelido de “la esqueleta”. A beleza da ancestral, porém, não se esvaneceu de todo na família: o oposto da “esqueleta” é sua irmã mais nova, a Duquesa de Málaga, como a tataravó:

“... era considerada la mujer más bella de todas las Españas, en quien habían puesto sus ojos algunas de las más importantes testas coronadas de Europa, hasta el momento en qué, alcanzada la mayoría de edad, y teniendo que elegir entre tres jóvenes monarcas, decidió imprevistamente entrar en religión. ” (1978, p. 9)

Assim, a bela entre as irmãs quedava-se isolada, num convento; e a “esqueleta” converte-se em rica herdeira de toda a fortuna de seu nobre pai, que acaba por definhar e morrer de desgosto, após a entrada da Duquesa de Málaga para o convento. Assim, a Duquesa de Alba, uma rica e solteira jovem de 21 anos, põe-se a buscar um pretendente. Sua aparência, todavia, afasta a todos. A moça vai tornando-se reclusa, e convive apenas com os dois velhos nobres amigos de seu pai: um de rosto cheio de asquerosas verrugas; o outro, um corcunda:

“Poco a poco fue recluyéndose en su castillo de El Escorial, sin atreverse jamás a pasear por Madrid a no ser encerrada en su carroza, a la que había hecho poner cristales negros, para evitar las burlas de los niños madrileños, inmisericordes con su fealdad. Los viejos nobles a los que recibía en sus salones eran amigos de su difunto padre, y tan feos como ella. El viejo Conde de las

Asturias estaba cubierto de verrugas, y el Duque de Castilla, su padrino, era jorobado. (1978, p. 12)

Eis que surge no conto o personagem do príncipe Florencio Goyete Solís, levado a um jantar na propriedade da Duquesa de Alba pelo padrinho desta, o Duque de Castilla. Neste primeiro, e único, encontro, o “casal” é deixado a sós, rapidamente e dá-se a tentativa de cortejo por parte de Florencio (que imaginava casar-se, manter a imagem de bom marido por uns poucos anos até engravidar a Duquesa, a qual ele julgava que não resistiria ao parto – dada sua magreza e aparente fragilidade física –, e se tornaria realmente nobre⁷⁵ e rico). Mas os planos nada duram. Ocorre o encontro “sexual” na mesma noite, entre os protagonistas, mas de forma violenta e fatal para Florencio. O desfecho da narrativa é fulminante e catastrófico, situação recorrente no mundo-Copi:

“La Duquesa de Alba se sentía transformada (...); se imaginaba poseer el cuerpo y la cara de la Duquesa de Málaga (...) La Duquesa le mordía el glande con demasiada fuerza. (...) La Duquesa de Alba, por primera vez en su vida, experimentaba placer, y apretó los dientes, Florencio lanzó un grito, dio un salto de dos metros y fue a estrellarse contra una de las vidrieras de la biblioteca. (...) perdiendo sin cesar sangre por el abierto agujero de su sexo que la Duquesa le había seccionado con sus dientes. Tuvo un último pensamiento piadoso para su madre, luego dijo en voz alta: ‘¡Que cosa, ché!’ Y expiró.” (1978, pp. 19-20)

⁷⁵ Não apenas um representante da duvidosa nobreza argentina. (ver p. 14 do relato)

A história seguinte apresenta uma curiosidade já no título: *Los chismorreos de la mujer sentada*⁷⁶, a presença da personagem mais famosa dos comics de Copi (a “mulher sentada”) e, ainda mais, o fato de que esse título não guarda nenhuma relação com o assunto do conto, algo deveras incomum nos relatos copianos. Diz César Aira:

“Este es el cuento que cuenta el comic. La mujer sentada, hierática, egipcia, puede relatar u oír, una historia dotada de todos los movimientos. (La mujer sentada de Copi es un acelerador de partículas narrativas.)” (1991, p. 43 – grifos nossos)⁷⁷

A protagonista é Trudy Loreley, uma turista americana que, na estação de trem, ao buscar sair da França, é vítima de sucessivos ataques, que constituem um verdadeiro pesadelo, e contra os quais se vê completamente impotente; mais um caso raro na ficção de Copi⁷⁸. Outra exceção é o fato de que Trudy é tão-somente uma mulher! Sim, nem travesti, nem lésbica, nem imagem apenas...

Então, Trudy é vítima do sonho e daqueles que o comandam (morre guilhotinada!) e, não por casualidade, seu algoz é justamente um sujeito que “se parece a Charles Boyer⁷⁹, y se llama Charles Boyer y es Charles Boyer: un hombre-imagen, atrozmente poderoso.” (1991, p. 44) Ou seja, ela é vítima de alguém que “domina o câmbio em si”, que é uma imagem, um famoso artista de cinema... Aquele que pode “mudar de suporte”: de astro de cinema da vida real a personagem-imagem, na análise de Aira:

“... los personajes de Copi son eficaces, pueden actuar
cd [a)6(l1-162(é)x4(i)2(t)-2(o)6(72-7(e)6(n)(l1-162(c)-10(o)6(n)6(t)-12(r)3(a)(l1-162()-7(o)-

que sucede, disponen de una técnica, un know-how, una suerte de adaptabilidad mágica; más que soñadores, parecen sonámbulos. Es como si el continuo realidad-ficción fuera benévolo con ellos, quizás porque tienen la práctica del transexualismo y el cambio de soporte. Copi anti-onírico. En él no se trata nunca del personaje de la realidad extraviado en el sueño, sino más bien del hombre del sueño (por ejemplo el sueño de ser mujer o artista) dominando todos los flujos caprichosos de la realidad.” (1991, p. 44 – grifos nossos)

Comentários a tão precisas palavras de César Aira podem ser redundantes apenas, mas vale salientar os grifos, no sentido de que revelam uma estratégia recorrente no mundo-Copi: a prática do “câmbio” entre as personagens, aliás, todo o universo criativo copiano se encontra no espaço do câmbio: as mudanças de sexo (transexualismo), os disfarces, a função-ator (o “contínuo realidade-ficção” não só na criação artística, mas na própria existência do Copi-homem-ator-deseñista-escritor-personagem ficcionalizado) e, também, o que Aira chama de “cambio de soporte”: as muitas intercorrências e passagens do desenho ao plano ficcional, da realidade a qualquer outro desses universos...

E eis mais uma recorrência em Copi, a aparição de personalidades destacadas do mundo real em seus relatos, como com a figura do ator Charles Boyer. No conto *La Criada* (também presente neste mesmo livro de Copi), a personagem-título costuma encontrar-se com Sartre e Simone de Beauvoir, no mesmo café (e orgulha-se de cumprimentá-los e receber retorno):

“La criada conservaba aún la costumbre de (...) tomarse un pastís en la *Coupole* a mediodía, frente a su desnudo juvenil (...). Decía siempre buenos días a Jean-Paul Sartre y a Simone de Beauvoir que se sentaban

un movimiento de cabeza; luego, Simone de Beauvoir continuaba leyendo en voz alta y a toda prisa los periódicos, mientras Sartre mojaba su croissant en una taza de café y reía.” (1974, p. 51 – grifos nossos)

Os trechos em destaque, na citação, evidenciam o “parentesco” da *Criada* à Duquesa de Alba: ambas “saltam” dos desenhos: a Criada “desce” da pintura (“frente a su desnudo juvenil”) que a representa como uma odalisca em um afresco no la Coupole; outra recorrência copiana. Mais uma constante personagem faz sua aparição: *la rata*.

“Un día, la criada llegó a casa con una rata metida en la cesta de compra, diciendo que se trataba de una rata huérfana que había encontrado a la puerta de casa. La rata, durante algunas semanas, se quedó tranquila en el interior de la cocina, luego empezó a tomar la costumbre de deslizarse en la biblioteca...” (1978, p. 48)

Do mesmo modo que Gouri (protagonista do romance, a que já aludimos bastante, *La Cité des Rats*), a rata do conto é uma “órfã” recolhida das ruas por um humano que a adota. Porém, esta humana é apenas a criada de Monsieur Alphand, um velho miniaturista e bibliófilo, que, obviamente, não fica nada satisfeito com sua nova hóspede. Nesta narrativa, mais uma inversão: a divisão de papéis entre vítimas e vitimados sofre uma rachadura: não é o senhor da casa (o “viejito maricas”, M. Alphand) que domina e sim a “mulher-imagem”, a criada, que se impõe⁸⁰. Acaba por assassinar seu patrão (com a ajuda da rata), toca fogo no apartamento e segue para la Coupole, onde crê que iria encontrar Sartre e Beauvoir, a quem apresentaria a rata e com cuja ajuda espera contar.

Mas a presença da rata causa pânico nos freqüentadores do lugar, até que se torna vítima também, como sua “tutora”, a criada:

⁸⁰ Poderíamos aqui ler alguma alusão à criação de Genet, *As Criadas?* A disputa entre serviçal e patrão...

“... uno de los jefes de camareros le arrojó un cuchillo, y la rata quedó clavada en una mesa, dando aullidos; la criada intentó abrirse paso entre la gente, mientras la rata era tirada a la basura, pero fue expulsada rápidamente por dos camareros, que le impidieron así hacer nada. Se volvió para echar una última mirada a su desnudo juvenil, se apoyó en el respaldo de una silla, y empezó a sumergirse en la última oscuridad.” (1978, pp. 59-60)

A criada, vitimadora neste conto, em mais uma reviravolta do contínuo narrativo, “câmbia” de situação e termina por ser também vítima, pois acaba derrotada: morre sem, inclusive, conseguir salvar sua protegida: a rata. Ainda algumas palavras de Aira sobre este conto:

“La rata es la eficacia plena, ante la cual todas las demás se inclinan. La rata es en Copi lo que Dios en Leibnitz.

Preferiría no hablar todavía de la rata. Su sentido se me escapa. Por el momento, podría ser eso: lo que se escapa, una pieza móvil que corre delante del sentido.” (1991, p. 46)

Confluência imediata com as idéias de Gilles Deleuze: aqui está o sentido movente, o sentido que está sempre em produção e que não é algo apreensível numa cristalização, numa fórmula pronta: sentido que se faz no contínuo e nas inúmeras e constantes transformações dentro do teatro-do-mundo-copiano.

A mais curta narrativa de Copi (*Una Langosta para dos*, que nomeou a edição original em francês) parece nem ter história; são duas espécies de linhas paralelas que se contrastam: duas mulheres se conhecem na praia, conversam, simpatizam uma com a outra e saem a jantar nesta mesma noite; enquanto isso,

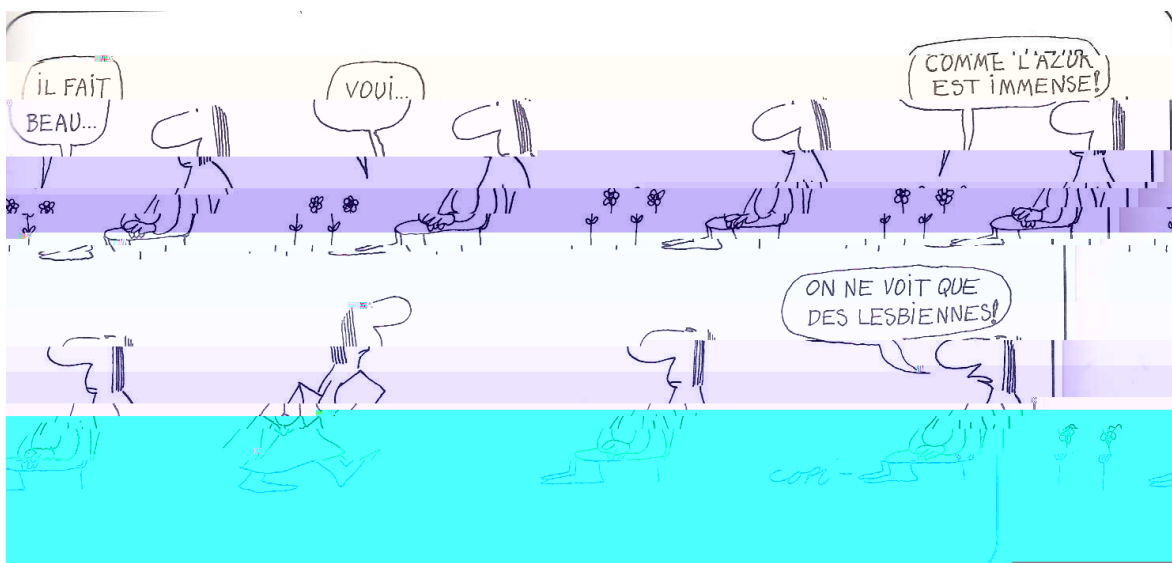
seus filhos pequenos ficam no quarto de hotel, em meio aos jogos e brincadeiras infantis, brigando, se violentando, se assassinando... O conto se encerra com a cena das duas em um restaurante, diante de “uma lagosta para dois” (no caso, duas). Segundo César Aira, o “monstro marinho” situa-se no lugar impossível no qual as paralelas se unem:

“El cuento parece no tener sentido, no ser nada. Es como si al elegir las paralelas en lugar de la inclusión habitual en él, Copi se enfrentara al vacío. Eso no lo hace menos magistral. Cuando un artista verdadero da la nada, está muy lejos de dar nada (...): da la vuelta completa, la vuelta al mundo podría decirse, y asoma por un Oriente donde la nada es la plenitud.” (1991, p. 47 – grifos nossos)

Alguns detalhes que Aira não menciona estão lá, presentes neste conto: uma das personagens é Françoise, a mesma francesa, mãe e casada com um homossexual, a quem Trude Loreley telefona da estação de trem, em *Los Chismorreos de la mujer sentada*. Eis aqui mais uma vez as inclusões de mundos em Copi. E mais, os temas recorrentes e o contínuo, de uma história a outra, a vida das personagens segue: a violência, a violação, a morte entre as crianças (recorrências copianas); os maridos gays de ambas as mulheres:

“¿Eres feliz?’ preguntó Françoise. Marina suspiró. Oía el rumor de la mar (...), y se sentía, en efecto, completamente feliz en aquel momento. Apretó con fuerza la mano de Françoise. ‘Si no fuera que mi marido es homosexual’ suspiró. ‘El mío también’ dijo Françoise.” (1978, p 62 – grifo nosso)

A narrativa continua, pois, até Françoise declarar-se lésbica; o cocheiro “estacionar” e as duas descerem ao restaurante. Seguem falando-se, francamente, de suas vidas, “delante de una langosta para dos.”



Um dos tantos comics em que Copi põe os resmungos (*chismorreos*) de sua “mulher sentada”, constatando: “não se vê outra coisa que lésbicas por aí”⁸¹, ao referir-se à conversa lúdica entre duas flores, versando sobre a beleza do tempo e a imensidão do céu. Numa conexão a *Una Langosta para dos* e, também, às palavras de Aira, mais uma vez, sobre esse conto e as interligações (câmbios de suporte) da narrativa de Copi com seus desenhos:

“... observen que en su narrativa ‘escrita’ Copi nunca cedió a la tentación de emplear el recurso de comic de la *punching line*, del chiste que da sentido retrospectivo, volviéndolo su preparación, a lo anterior.” (1991, p. 47 – grifo nosso)

⁸¹ Tradução livre da última fala da tirinha, chamada comumente de *punching line*, na qual se encerra o tom de humor, o fechamento que dá sentido retroativo à piada.

Madame Pignou, no conto de mesmo nome, é uma personagem recorrente em outras duas histórias deste mesmo livro. Segundo Aira, é um “personagem-tópico”, que assim define:

“una de esas viejitas sórdidas de París que inventó Baudelaire, y que hacen de París una metrópoli, porque las perciben los extranjeros. Un personaje tópico es una especie; matarlo es un gasto inútil, porque habría que resucitarlo cuando se lo vuelve a necesitar...” (1991, p. 45)

Ou seja, ela sobrevive a todos os percalços por que passa, reaparece em outros contos, sofre a “ressureição” necessária à economia narrativa: aqui nos é contada a reunião casual de quatro mulheres e, em um episódio no qual se vai precipitando e ampliando a violência, nos é revelado que todas são membros de uma mesma família, começando-se o tronco genealógico em Mme. Pignou até sua bisneta.

Mme. Pignou entra em uma confeitaria para comprar um ovo de páscoa com que vinha sonhando; enquanto é atendida pela confeitadeira, porém, o processo é interrompido pela entrada de uma prostituta e seu pequeno cão poddle. A troca de insultos e violência entre a confeitadeira e a prostituta vai se avolumando, até acabar em tragédia, após sabermos que se trata de mãe e filha e, mais ainda, respectivamente, filha e neta de Mme. Pignou. Além delas há, ainda, a filha da prostituta, que a confeitadeira cria (bisneta de Mme. Pignou), chamada Nadia.⁸² Até a pobre criança acaba morta; apenas a personagem-título sobrevive e, mais adiante, nos dois últimos contos da compilação a reecontramos.

Em *Las Viejas travestís*⁸³ estamos absolutamente imersos neste “mundo dentro del mundo’ que es la escena gay en la que Copi encontró su destino barroco”⁸⁴.

⁸² Saliente-se: mesmo nome da garotinha “adotada” pelos ratos no romance *La Cité des rats*.

⁸³ Nesta história, Mme. Pignou aparece como vizinha das personagens-protagonistas Mimí e Gigí.

⁸⁴ Aira, 1991, p. 48.

“Mimí, atiende, hay un negro que nos mira’ dijo Gigí. Eram dos viejas travestís con pelucas rubias que hacían la calle por la acera de Rue des Abbesses. El hecho de vestirse como si fueran gemelas⁸⁵ les conservaba una cierta clientela, a pesar de sus sesenta años bien cumplidos.” (1978, p. 65 – grifo nosso)

Uma espécie de conto das mil e uma noites, no qual as protagonistas são Mimí e Gigí (obviamente duas velhas travestis, personagens que também “voltam à cena”: aparecem primeiro na peça *Les Escaliers du Sacré Coeur*, de 1975), que, em poucas horas, se vêem retiradas de Pigalle, onde viviam miseravelmente se prostituindo, e passam a ser “rainhas e deusas” de um rico país africano (daqueles de contos de fadas), onde vão viver com o príncipe Koulotô.

“Una vieja leyenda africana decía que el dios del Universo Futuro nacería de la coyunda de un rey negro y dos mujeres idénticas de cabellos rubios, que tendrían pene y que llegarían a su reino en un pájaro metálico. En Orly, un avión construido en forma de ave del paraíso, sutilmente pintado por los más grandes artistas del reino Koulô, resplandecía bajo el primer sol de la mañana...” (1978, p. 70 – grifo nosso)

Eis as velhas lendas de exóticos países tropicais, já apontada por nós como presente em *La Guerre des pédés*, com as amazonas hermafroditas e Conceição do Mundo...

Enfim, este conto é o que se costumaria chamar de “um sonho feito realidade”: a história da gata borralheira; o mito/sonho/desejo de imensa parte das prostitutas de encontrarem aquele que as “redima” desta vida e as despose,

⁸⁵ A condição de “semelhança; identidade, espelho” dos gêmeos, tópico constante.

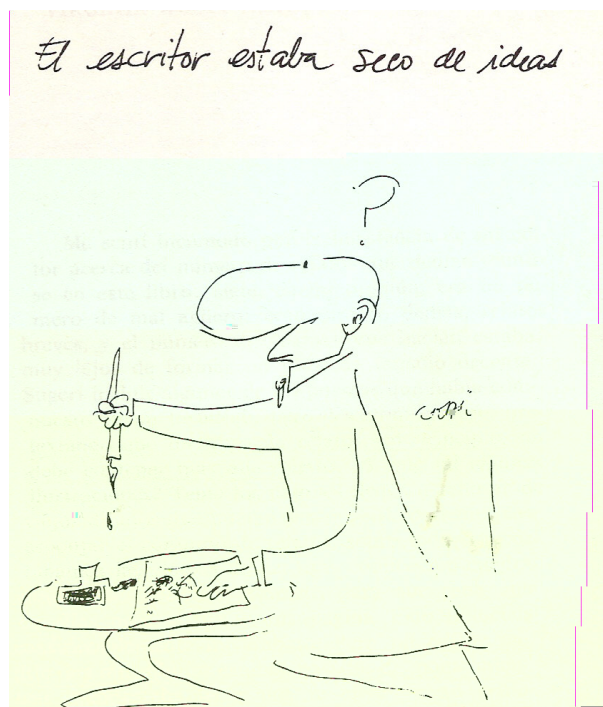
dando-lhes outra condição econômica e de “respeitabilidade/reputação”. E assim se conclui o relato:

“El príncipe Koulotô, que se había puesto una chilaba de lino blanco y un turbante del mismo color, se inclinó ante las dos travestís que, locas de alegría, se pusieron a cantar la *Marsellesa*. Koulotô tomó a cada una de un brazo y bajó la escalerilla del ‘Concorde’, aclamado por la multitud indígena. Gigí y Mimí ingresaron así, con gran naturalidad, en el destino de su sueño común, que habían presagiado desde siempre.” (1978, p. 72 – grifo nosso)

Os dois pólos deste relato estariam entre o mito e o sonho. O aspecto mítico corresponde justamente àquele conteúdo conhecido por todos e que, mesmo assim, ninguém se cansa de ouvir (a relação com os contos de fadas; a figura repetida da “mocinha” resgatada por um príncipe). Já o sonho é a parte íntima e secreta de cada um, ou seja, que apenas o sonhador conhece e não desperta o interesse geral da audiência. Segundo Aira:

“Son los dos extremos, la repetición y la novedad; el interés y el aburrimiento (...); en realidad el interés no es algo que esté esperando a lo interesante que lo colme, sino que és un epifenómeno de la distinción mito/sueño. Más importante para nosotros es que el mito es ininterpretable, y el sueño es pura interpretación. El título de la obra de Freud, *La Interpretación de los Sueños*, es redundante: si hay sueño, hay interpretación. Y viceversa. En cambio al mito, cuando se lo interpreta, es porque hace el papel de sueño. Pero el mito sobrevive a todas las interpretaciones, renace siempre intacto. El sueño no soporta nada que no sea la interpretación.” (1991, p. 49)

Aira segue alinhando Copi ao mito, afinal, Copi é o “anti-onírico”, em cuja obra sempre estão presentes os sonhos, mas travestidos, cambiados. Trata-se muito mais de um artista no qual a repetição inerente ao mito se manifesta como uma inventividade constante, para manter em movimento a repetição e fazer funcionar o “teatro de mundos incluídos” e o contínuo (aspectos barrocos).



No último conto deste livro, intitulado *El Escritor*, um dos temas emblemáticos de Copi está em cena: os tempos sobrepondo-se no contínuo; o passado que desemboca no presente. O personagem-título recebe a visita de um de seus filhos, que vem trazer-lhe a notícia da morte da mãe (ex-mulher do escritor) e promete o envio de uma quantia mensal ao pai, após deixar alguns francos, impressionado com a extrema miséria em que vive o velho.

O relato se abre com uma frase no suposto presente, uma fala do escritor: “¡Gracias a Dios!’ se dijo el escritor, ‘¡Hoy puedo comer!’ “ (1978, p. 73) E a narrativa segue, recuperando eventos do passado imediatamente anterior a esta declaração, quando nos é contada a visita do filho. Ficamos sabendo, também,

que o escritor era farmacêutico até os cinqüenta anos e largou mulher e quatro filhos, num dia de aniversário seu. Quando o filho, advogado, o convida ao enterro da ex-mulher:

“Mamá há muerto’ dijo el abogado. El escritor tosió. ‘Queríamos que vinieras al entierro.’ El escritor tosió por segunda vez y pretendió convencerlo de que no salía nunca. Explicó a este respecto una confusa historia, de la que se deducía que su editor esperaba con toda urgencia su manuscrito,⁸⁶ y rogó el abogado que se fuera.” (1978, p. 74 – griffo nosso)

Após o filho sair e deixar-lhe a quantia de sessenta francos, o escritor logo pensa em convidar sua vizinha Mme. Pignou (em mais uma aparição dessa personagem) para jantar. Acabam por comer em um Mac Donald’s e retornam ao apartamento dela, com uma garrafa de vinho. Mal iniciam-se os jogos eróticos, Mme. Pignou sai um segundo para desligar a água fervente para o chá:

“Mientras Mme. Pignou servía el té, se deslizó furtivamente (...) y entró de nuevo en su casa. Buscó nerviosamente su pluma de oca: había tenido una idea para su próxima novela, y se había olvidado ya por completo de su hijo y de Mme. Pignou.” (1978, p. 76)

Neste desfecho, o passado em que se sucedem os eventos narrados, todo o conto, entram no contínuo e se transformam, então, no presente da novela que virá a ser escrita pelo personagem...

Para “amarrar” todos os fios que unem estas historietas de Copi, nova recorrência às palavras de Aira:

⁸⁶ Em quantos escritos de Copi este mesmo mote se faz presente... Lembremos *El Baile de las locas* e adientemo-nos a citar o último conto (de mesmo nome) de *Virginia Woolf ataca de nuevo*, por exemplo.

“Los cuentos de Copi son historias completas. Es para subrayar este carácter que culminan en catástrofes y en muerte. Son lo que pasó en su dimensión irrevocable. En ellos no hay tiempo para la resurrección: no por ser breves, sino porque el pasado en que suceden es tiempo compacto, sin huecos. Al revés: es por eso que son breves.” (1991, p. 45)

4.2. Um destino barroco: especulações no “teatro do mundo”.

Começamos pela pergunta que também se faz Affonso Ávila: “por que esse interesse, essa curiosidade, essa paixão do homem de nossos dias pelo barroco?” (1994, p. 25)⁸⁷. As aproximações possíveis entre o homem de hoje e o homem do barroco “inicial” (do século XVII) são inúmeras:

“... são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as idéias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade – ontem a contra-reforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas.” (1994, p. 26)

Logo, a atração que o barroco exerce sobre a mente moderna (da segunda metade do século XX até hoje) é conseqüência das semelhanças e das afinidades que põem tão próximas essas duas épocas (cronologicamente tão distantes).

⁸⁷ ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

Trata-se de dois momentos da civilização ocidental em que se encontram em crise os mesmos valores, e os homens de cada uma dessas épocas experimentam, pois, uma espécie de perplexidade existencial afim. O resultado disso é a produção de duas artes que trazem, em sua linguagem e composição criativa, uma tensão análoga da historicidade (o contexto caótico das crises) e uma instabilidade de formas.

Essa retomada do barroco, então, vai muito além de uma revisão valorativa apenas; mais pertinente é falar de uma recolocação conceitual, ou seja, um novo enfoque ao processo e à criação em si, como se ambos, em nossa época, despontassem como uma organização de pensamento e uma estratégia artístico-estética de representação maiores que um simples “estilo de época”.

“... o barroco, não enquanto tão-só um estilo artístico, mas sim como fenômeno de maior complexidade – um estado de espírito, uma visão do mundo, um estilo de vida, de que as manifestações da arte serão a expressão sublimadora.” (1994, p. 12)

Irlemar Chiampi também sintetiza essa compreensão destacando que o valor de tal reapropriação do barroco nas duas últimas décadas do século XX funciona como uma sorte de “experiência poética”:

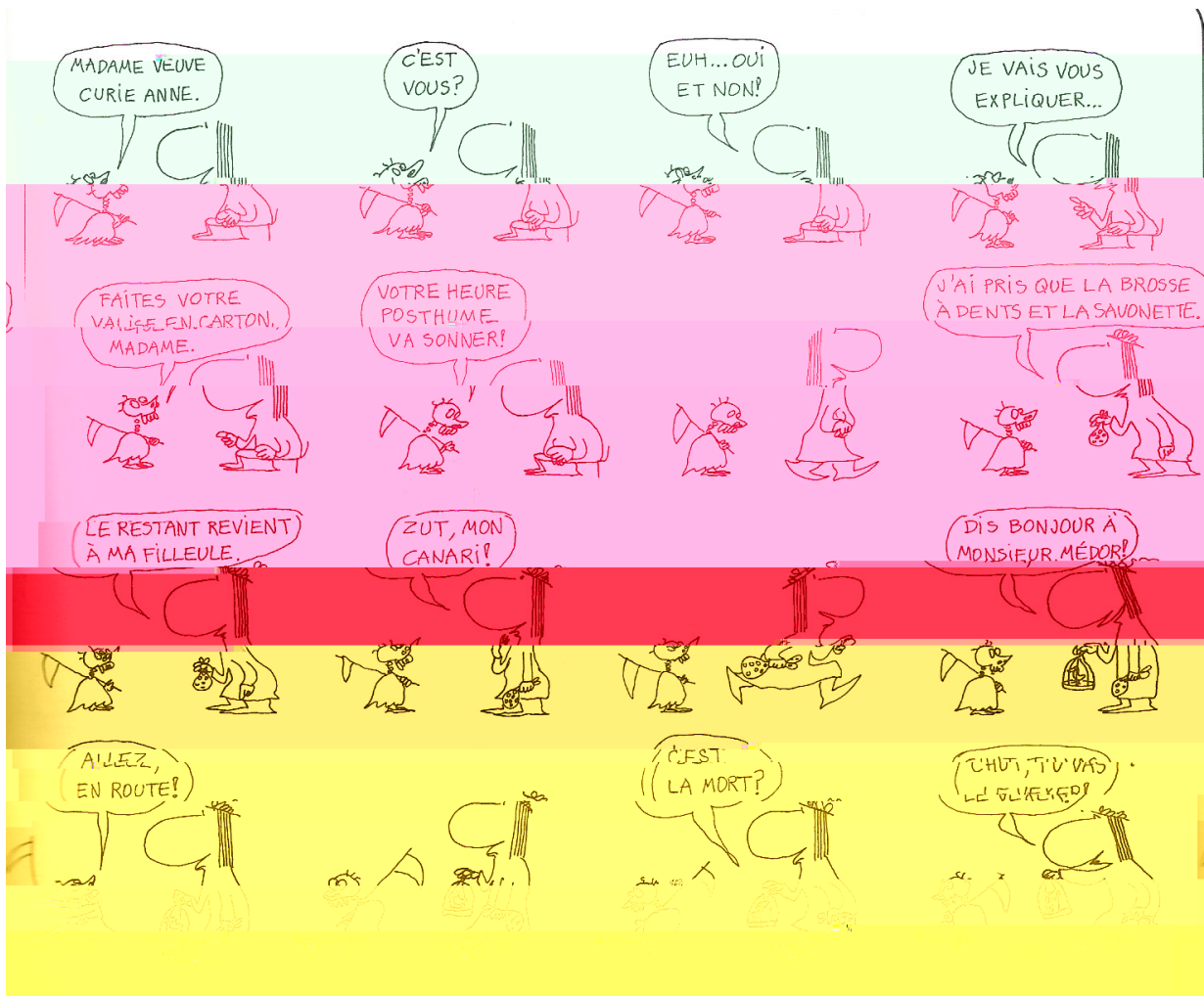
“... que inscreve o passado na dinâmica do presente para que uma cultura avalie as suas próprias contradições na produção da modernidade. (...) O barroco, encruzilhada de signos e temporalidades, funda a sua razão estética na dupla vertente do luto/melancolia e do luxo/prazer, e é com essa mescla de convulsão erótica e patetismo alegórico que hoje revém para atestar a crise/fim da modernidade, ao tempo que desvela a condição de um continente que

não pôde incorporar o projeto do Iluminismo.” (1998, p. 3 –
grifos nossos)⁸⁸

Os dois primeiros trechos sublinhados remetem-nos a algumas de nossas percepções no universo de Copi, conforme até já desenvolvemos no capítulo primeiro: como em relação à vivência do luto da estrangeiridade e da condição de homossexual assumido e, ainda, de doente de Aids que ele transforma numa vivência que incita à vida e, também, denuncia o risco bastante e maior que é, simplesmente, estar vivo. Em coro a isso, salta-nos outro representante, brasileiro e universal, deste neobarroco latino-americano, Guimarães Rosa, em seu *Grande sertão: veredas*: “viver é muito perigoso...” (1956, p. 18)⁸⁹. Em Copi, nada de melancolia, mas o recurso ao prazer do sexo, dos amores, da vida; à “convulsão erótica” do teatro do mundo gay, no *Baile de las locas*.

⁸⁸ CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 1998.

⁸⁹ ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. (1ª edição)



Afinal, ao receber a visita da morte, em pessoa, como reagir? A mulher sentada nem se altera, apenas vai recolher seus gêneros de primeira necessidade (acessórios de limpeza, um chapéu) e seu canário, a quem apresenta sua “visita” e condutora. Sendo questionada pelo pássaro a identidade da morte, a única resposta da mulher sentada é: “Cale-se, vais ofendê-la!”. Uma recepção bastante irônica e unsuspeita para aquela conhecida como “a indesejada das gentes”...

E, retomando, quando ao último grifo da citação de Chiampi, remete-nos a um determinado grupo de autores hispano-americanos entre os quais se faz ainda mais nítido esse trabalho de “reapropriação” do barroco (Néstor Perlongher, Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy...), marcada por uma postura contestativa do passado colonial, sobretudo. Segundo o cubano Sarduy, que designou essa nova vertente estética barroca como “neobarroca”, seria ela uma

arte de transgressão, capaz de instaurar uma outra legibilidade poética e histórica, na qual se reescreve o passado pelo olhar daqueles excluídos pelos discursos históricos oficiais.

Carpentier, por exemplo, em uma conferência proferida em 1975, ressalta com ênfase que é um “erro fundamental” se considerar o barroco “uma criação do século XVII”, ou mesmo um “estilo histórico”; na sua visão essa estética deve ser definida como “uma constante humana”, ou seja, uma espécie de pulsão criadora, com cíclicos retornos durante toda a história humana⁹⁰. O mais interessante, porém, nas idéias de Carpentier é a estratégia que ele adota de universalizar o barroco como uma estética inserida numa modernidade trans-histórica e transgeográfica.

Já Sarduy põe seu foco no teor transgressivo desse “neobarroco”, que muito nos interessa também para a obra de Copi (traço que já mencionamos diversas vezes):

“Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótica, que metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução.” (1979, p. 178)⁹¹

Uma arte barroca, de antemão, pode ser tomada como aquela que nos impele a livrarmo-nos dos parâmetros clássicos estabelecidos, marcados pelas proporções rigorosas, e que, “recusando toda instauração”, instaura uma nova visada estética.

⁹⁰ Conferir: CARPENTIER, Alejo. “Lo Barroco y lo real maravilloso”, in: *Razón de ser*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1976. (p. 53)

⁹¹ SARDUY, Severo. “O Barroco e o Neobarroco”. In: MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

“O barroco já não representará então apenas um *estilo artístico*, mas uma sistematização de gosto que se reflete em todo um *estilo de vida*, um estilo portanto global de cultura e de época para cuja síntese o lúdico poderá, sem o risco da especiosidade, ser tomado como categoria crítica.” (Ávila: 1994, p. 60)⁹²

Esse lúdico a que alude Affonso Ávila remete-nos à idéia do *jogo*, que caracteriza a criação e a linguagem barrocas. Uma arte propensa à abertura para uma forma multifacetada, que se desdobra numa indeterminação de limites e numa imprecisão de contornos, apelando para recursos de impressão sensorial.

Mas essa arte não pretende, apenas, comunicar a informação estética, e sim busca produzir esta nova impressão estetizada sob um grau de tensão extremo, que conduz o receptor (leitor/espectador) além de uma fruição intelectual e contemplativa para uma saturação de sentidos, um êxtase sensorial liberto de parâmetros pré-fixados, por isso, tantas vezes, repousado no feio, no grotesco, no exagerado, no aparentemente vulgar.

Para o artista barroco, efêmero e contingente, que deseja conciliar opostos, fazê-los conviverem, a duplicidade é a única atitude compatível, daí o uso de temas opostos: amor e dor, o erótico e o místico, o refinado e o grosseiro, o belo e o feio que se misturam, ressaltando o bizarro, e até a morte, como uma espécie de denominador comum de todas as aspirações humanas.

A alternância de focos, que estimula a recepção a novas direções de leitura/recepção/interpretação, é certamente um dos fatores que levaram Umberto Eco a identificar nas obras barrocas o gérmen do que ele viria a denominar de *obra aberta*⁹³: uma estrutura artística que se concretiza na multivocidade, na plurisignificância.

Retomando-se o recurso do artista barroco ao jogo, eis um esclarecimento de Ávila:

⁹² *Op. Cit.*

⁹³ Conferir: ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 1968.

“O jogo para o homem barroco, especialmente para o artista, mais sensível ao dilaceramento humano, foi a saída instintiva que teve para deter, ainda que ilusoriamente, o lento escoar de sua situação absurda no mundo. (...) Aliás, o artista barroco, ao proceder em seu jogo criador a um verdadeiro descascamento, a um desnudamento da realidade, fragmentando-a em detalhes e minudências até então inapreendidos, ele não o fez em detrimento de um universo totalizado que deve ser o objeto artístico, mas como uma forma de adensamento de sua arte...” (1994, pp. 30-31 – grifo nosso)

Portanto, em sua manifestação moderna, o neobarroco, representa a discordância em relação ao centro, ao *Logus* absoluto, à razão imposta pelo suposto centro europeu aos continentes periféricos, como a América Latina e a África, ou seja, é uma arte da sublevação. Assim sendo, está o neobarroco intrinsecamente *"relacionado à literatura e à cultura dos países saídos do colonialismo"*⁹⁴.

A dúvida existencial, própria dessa arte (e que já mencionamos), se expressa pela consciência e pelo recurso ao ludismo, pela fusão dos contrários que se suplementam em espirais de gozo, de forma labiríntica, libertando-se dos círculos redutores do racional. O jogo barroco se afirma, pois, como instrumento de rebeldia. O excesso e o exagero, a abundância e o desperdício caracterizam essa linguagem, cuja vazão exprime o ilimitado, o prazer, o erotismo: uma festa dos sentidos. As palavras de Ávila bem dizem disso:

“O artista do barroco não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de

⁹⁴ VASCONCELOS, José Manuel de. “Apresentação de Severo Sarduy”, in: SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa, Vega, 1989, p. 7.

libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular, pela pressão histórica, a sua plenitude de ser no mundo. É em contrapartida a essa realidade que ele tenta fundar uma outra que será a da sua própria criação, isto é, a autônoma realidade da arte.” (1994, p. 73)

Walter Benjamin, outro teórico do barroco, que também se deixou fascinar pela modernidade, mas com um sentimento ambíguo: por um lado, um horror (perceptível em sua obra) correspondente ao reconhecimento das formas degeneradas e decadentes (nas figuras da prostituição, da *flânerie*, do jogo, da mercadoria, da moda) e, por outro, pelo encantamento, patente na busca de compreensão da decadência, da morte, do eterno retorno.

Para ele, o barroco se configura como uma “alegoria do desengano”, é uma espécie de espelho deformado. E através do estilhaçamento do sentido, das formas faz os pólos opostos e, até, ambíguos contracenarem: como o riso com a melancolia e com o vazio.

“...a similitude já não é a forma do saber, mas antes a ocasião do erro (...); por toda parte se desenham as quimeras da similitude, mas sabe-se que são quimeras; é o tempo privilegiado do *trompe-l'oeil*, da ilusão cômica, do teatro que se desdobra e representa no seu interior outro teatro, do quiprocó, das fantasias e visões; é o tempo dos sentidos enganadores; é o tempo em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem.” (1967, p. 77)⁹⁵

⁹⁵ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa, Portugal, 1967.

A episteme barroca segundo Michel Foucault nos é fundamental, sobretudo por apontar características e recursos dos mais recorrentes em Copi: a ilusão de comicidade, a ironia, o humor ácido (tanto nos desenhos, quanto nos escritos, claro), o “tempo de sentidos enganadores” (a presentificação constante) e, acima de todos, o “teatro que se desdobra e representa no seu interior outro teatro”. Nas palavras de Severo Sarduy, e que ecoam a obra copiana, trata-se esta produção barroca de: “Arte de descomponer un orden y componer un desorden”. (1973, p. 20)⁹⁶

Relembremos um antigo exemplo já mencionado, o romance *El Baile de las locas*: nele estão duas histórias “paralelas”; nele estão os tempos que se confundem e se presentificam continuamente, pois que não há como separar em tempo do relatado – a narração da novela “romântica” da relação de Copi (personagem) com Pietro, supostamente passada – e tempo “real” do relato supostamente em curso – das semanas em que Copi (aqui outra ficcionalização do autor, como suposto narrador do vivido) escreve a história encomendada pelo editor.

Outro aspecto importante dos opostos barroquizantes é a relação corpo/alma, uma aparente contradição desvelada por Deleuze:

“No Barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que a fará ascender a dobras totalmente distintas.” (1991, p. 28)⁹⁷

Na obra barroca, segundo Deleuze, cada intervalo é espaço aberto para surgir uma nova dobra, uma redobra. Esses dois movimentos (o dobrar e o

⁹⁶ SARDUY, Severo. *Cobra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

⁹⁷ DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo, Papirus, 2000. (2ª ed.) Edição primeira em 1991.

redobrar), porém, não se opõem de forma direta ao desdobrar, que é, em essência, uma expansão de algo antes escondido na dobra. No conflito barroco, exaustivamente citado, entre divindade e vida profana, por exemplo, estariam presentes os três movimentos (dobra, redobra, desdobra). Complementares que são, representam e constituem os afastamentos e as aproximações tangenciais e contínuos à essência divina. Como resultado, a obra por inteiro se encontra em uma espécie de constante “suspensão” no espaço; afinal, não se consegue superar tal conflito.

A propulsão de tal vida profana está no desejo, responsável por moldar a criação das dobras e redobras. E como, em síntese, a perspectiva barroca independe do sujeito, e determina-se pelo local a partir do qual qualquer sujeito pode observar o objeto barroco e apreendê-lo: o ponto de vista. O artista barroco, então, põe sua representação pessoal do desejo sob a possibilidade de ser admirada, interpretada e avaliada pela humanidade. Conseqüentemente, a *dobra barroca* se torna também a *dobra do desejo*, e, ainda, pelo ilimitado conjunto das possibilidades de redobramentos e desdobramentos, esse desejo se lança ao infinito, ao devir.



As múltiplas possibilidades de dobras e desdobras, saturadas de sentidos possíveis e que nos remetem ao par barroco que usamos como exemplo (divindade/vida profana) encontra-se condensada no desenho de Copi: o homem sentado num “trono” que em tudo lembra um assento sanitário, nu, é observado por uma mulher/travesti lânguida, magra e alta, com uma espécie de máquina fotográfica, e a declaração/vaticínio dela para ele: “Tu serás deus”.

A fragmentação em que se divide um artista como Copi; as diversas máscaras que utiliza; a multiplicidade de transgressões, de possibilidades de leitura, de mundos criados e incluídos; a busca constante pelo devir; a produção desejante contínua são traços que o fundem a essa criação barroquizante. Qualquer transeunte, flanando pelo território-Copi, experienciará uma recepção em constantes dobras e desdobramentos sobre si mesma, proliferando sentidos nunca estáticos, por mais que recorrentes.

O desejo, em Copi, é produção incessante lançada ao infinito (nele podemos ver as palavras de Deleuze encontrando eco). Na estrutura gemelar, tão recorrentemente encontrada no universo de Copi, e por nós apontada, vemos que o autor encontra outra possibilidade de tratar a duplicidade, o espelho. Na sua obra, são abundantes as “mulheres-imagens”, por exemplo (como, além das gêmeas, as travestis, ou mesmo a personagem Marilyn, de *El Baile de las locas*, que é uma mulher – biologicamente – mas é uma imagem do ícone gay/estrela de cinema Marilyn Monroe). Estamos em um mundo habitado, até a saturação, por imagens, e elas se convertem em objetos de desejo, quando não são produzidas mesmo pelo desejo, mas não necessariamente se engendram sexualmente.

O jogo da “aparência-verdade” é, em Copi, o “teatro dentro do teatro”: as máscaras, as imagens e simulacros, os câmbios (pensa-se numa morte e o personagem retorna; pensa-se em um culpado, mas o executante daquela ação é outro). Abramos parênteses a um paralelo: para Jean Genet, o caminho de busca da verdade é a santidade, porém, para se chegar a ela é preciso percorrer os becos mais pérfidos da delinqüência. Todavia, os extremos se unem: não se pode ser santo sem, antes, ser traidor.

Em Copi, está o jogo aparente-verdadeiro, mas na encenação da encenação. O caminho é também o extremo, porém sem culpas (portanto, sem santidade/pecado/delinquência). A doença, uma sentença irrevogável, é vivida no palco, como talvez o caminho de Copi para “negociar” com a morte: *Une Visite inopportune* (Uma Visita inoportuna), de 1988 (Copi morreria no ano seguinte), tem como tema justamente o título: a visitante inoportuna é a morte. Copi, disfarçado no personagem Cirilo (um ator, homossexual, doente terminal de aids), em seu quarto de hospital, recebe os amigos. A morte aparece ridiculamente personificada como uma mulher gorda (Regina Morti), apaixonada por Cirilo, mas que perde na disputa; afinal, até no último suspiro, ele está nos braços de outro homem.

Um caleidoscópio de situações: quando se crê estar em uma ficção se descobre que, na realidade, se está em outra ficção. Em várias de suas obras narrativas, e em quase todo o seu teatro, Copi se duplica inventando um personagem (alguns nomeados com seu próprio pseudônimo, outros – como Cirilo – não). Uma das recorrências copianas é essa busca da verdade, da autenticidade, dentro mesmo da arte. A partir do uso das máscaras para desvelar uma inviável sinceridade, de tão direta, ácida, crítica e lúcida, ele chega a seu leitor/espectador. Mas, afinal, não se trata da verdade do personagem apenas, mas da verdade do próprio ser (barroco e contraditório): detrás das máscaras não está o rosto do ator; detrás das personagens não está Raul Damonte, mas sim uma nova (e novas outras) máscaras possíveis e desdobráveis. E a ironia é o caminho de saída (do “beco-sem-saída” deleuziano) à inautenticidade.

“La obra de teatro se va gestando en el teatro; el actor y el personaje se han unido en la falsedad, sólo unidos desde las apariencias, porque detrás de cada uno de los actores-personajes (...) hay un hombre, Copi. Alguien que desde la ironía, desde la ácida mordacidad, nos dice: ‘Esto no es más que teatro, artificio, superchería, en tanto arte.

¡Es todo mentira! ¡Todo lo hacen para darle miedo a la gente simple como yo!” (2003, p. 92)⁹⁸

Sabendo que o sentido é algo que não se cristaliza, Copi segue enunciando e propondo as mesmas perguntas, como a da sexualidade (que melhor desenvolveremos no capítulo seguinte): “o que é o homossexual?”, “como poder encontrar-se se o personagem não passa de uma imagem de outra imagem, que é o autor?” E como não há resposta incontestável ou verdade última, só resta o riso sarcástico, a ironia, o humor rasgante, e o movimento de atravessar o espelho (da água narcísica) e inventar um novo devir.

Perceber-se um reflexo, ou seja, apenas mais uma imagem (cambiante e passageira) e, como tal, conscientizar-se da “condenação” do homem a conhecer-se sem, jamais, chegar a se compreender por completo: desse lugar perto/longe do reflexo espelhar e fugaz nascem a construção e a desconstrução permanentes da obra e erigem-se os vários mundos dentro de outros mundos no imenso teatro barroco copiano.

4.3. “¡Cualquier idea es buena para un relato!”⁹⁹

Agora, o salto. Vamos na direção da outra ponta que deixamos anunciada desde o principiar deste capítulo, no ano de publicação de 1983 do calendário Copi: um “novo ataque”. Para César Aira, os contos de *Virginia Woolf ataca de nuevo* estão no outro extremo da produção copiana, e se abstém de comentá-los mais detidamente:

“... el motivo de que no los tratemos (...): son demasiado buenos. Creo que muy pocos escritores han llegado a escribir cosas así. Son tan buenos que es como

⁹⁸ ROSENZVAIG, *op. Cit.*

⁹⁹ COPI. *Virginia Woolf ataca de nuevo*. Barcelona, Anagrama, 1984. (p. 79)

si dejaran de ser Copi, como si salieran de su sistema personal y entraron a uno general, de la humanidad.”
(1991, pp. 89-90)

Concretização ao extremo do projeto barroco? O artista que franqueia sua representação pessoal, seu universo de criação à humanidade de modo tal, como se sua produção passasse a ser “sistema desta mesma humanidade”, no apagamento do sujeito-criador.

Se iniciarmos pelo título do livro, corramos ao último dos contos, ao qual corresponde o mesmo batismo: afinal, *Virginia Woolf ataca de novo*. Recurso habitual na obra de Copi, no relato está introduzida a figura do editor, quase sempre uma personagem meio cômica, em geral homossexual também, e que aparece quase sempre pressionando Copi (também personagem) a escrever. Neste caso, sete pequenas narrativas para se compor um volume. A última delas, este conto do qual falamos, é o que ainda falta escrever. Mais uma recorrência: o escritor está sem idéias.

A ficção da narrativa, como se saltando ao real: o paradigma do conto será o que acontece a Copi e a seu editor. Encontram-se os dois, casualmente, em um bar gay. O editor não perde tempo em suas cobranças, inclusive, sugerindo idéias ruins para Copi criar o último relato e concluir o livro esperado:

“-Tú sabes que hablo en serio. Necesito ese relato. Está en juego el porvenir de la editorial – dramatizó -. Tú eres mi Virginia Wollf. (...)

- ¡Ya te he dicho que no se me ocurre nada, Jean-Paul!¹⁰⁰ ¡No insistas!” (1984, p. 80 – grifos nossos)

Quando os dois decidem deixar o bar, encontram a porta trancada. No interior do lugar há uma parte reservada à dança e, também, um *back room* (ou

¹⁰⁰ Aqui aparece o nome Jean-Paul, por uma única vez, depois o editor é nomeado como Jean Pierre (sem nenhuma explicação; ou trata-se de um erro tipográfico na edição espanhola?) ao longo de todo o restante da narrativa.

cuarto oscuro; ou ainda: *cuarto oscuro*), local comum em boates gays, onde acontecem os encontros e as práticas sexuais. Está acontecendo, como de se esperar, uma orgia. Copi e Jean Pierre se separam, à procura do porteiro, que os liberaria a saída.

Expediente clássico do gênero policial: os personagens se separam em busca de algo e, quando se reencontram, vem à tona uma nova situação dramática. Copi encontra Jean-Pierre com uma faca de cozinha na mão e os antebraços empapados de sangue. A vítima é o barman, cujo corpo jaz em um dos espaços reservados do banheiro, com as calças abaixadas e a cabeça pendente para trás:

“De un gran tajo que le atravesaba la garganta, manaba a borbotones un chorro de sangre que se deslizaba por sus piernas y por ta taza del retrete. Jamás hubiera imaginado que un barman contuviese tanta hemoglobina.” (1984, p. 82 – grifo nosso)

Marcos Rosenzvaig, sobre esse trecho grifado, marca a “auto-inscrição” de Copi na história da dramaturgia, dialogando com Shakespeare:

“Remedando con ironía a *Macbeth*, Copi dice: ‘Jamás hubiera imaginado que un barman contuviese tanta hemoglobina’. Lady Macbeth dice en la primera escena del quinto acto: ‘Pero, ¿quién hubiera creído que el anciano tuviera todavía tanta sangre en las venas?’”. (2003, p. 111)

De retorno ao enredo do conto, os outros freqüentadores do bar/boite (que estavam distraídos na orgia) acabam por descobrir o cadáver e Jean-Pierre, coberto de sangue, com a faca na mão. A pronta reação do grupo é trancafiar em um quarto escuro os suspeitos imediatos: Jean-Pierre e Copi. Nas palavras de Rosenzvaig, mais uma vez, comentando este conto: “Somos testigos de un

asesinato en un cuento que se forja en el próprio acontecer de la vida.” (2003, p. 111). As suspeitas, no entanto, variam, recaem sobre outros: uma velha travesti islandesa, o porteiro sumido, além de Jean-Pierre...

A esta altura, presos no quarto escuro, Copi e seu editor conseguem abrir uma janela, de onde vêem um grupo descendo de um carro. De início, pensam ser a polícia, mas depois reconhecem tratar-se de um grupo de lésbicas. Elas invadem a boite e disparam suas metralhadoras contra os freqüentadores do lugar, gritando: “- ¡Por la liberación de las lesbianas cubanas!” (1984, p. 90). E irrompe o sarcasmo de Copi em relação a esses grupos militantes (que sempre se fazem presentes em seus textos), que fazem de sua sexualidade um aparato político violento, numa espécie de “cruzada”, uma guerra tribal:

“- ¿Unas mujeres? ¡Lesbianas cubanas! A la vista de su situación, uno comprende que estén fanátizadas, pero de ahí a atacar un bar de locas de Pigalle... ¡No tiene el menor sentido!” (1984, p. 91)

Em seguida, o Copi-narrador-personagem do conto refere-se aos episódios do enredo, numa rememoração na qual se vale da linguagem teatral, a divisão em atos:

“Nada en aquella historia tenía la menor coherencia lógica. Por más vueltas que se le dieran, aquello no casaba. Durante el primer acto, nosotros hablábamos ante el guardarropa, mientras en el segundo reflexionábamos en el interior del cuarto oscuro. ¿Qué podíamos saber de la verdadera intriga?” (1984, p. 91 – grifos nossos)

Outro câmbio: Copi e Jean Pierre escapam ilesos da suspeita, pois toda a culpa dos assassinatos recai sobre o grupo de lésbicas, que, “em verdade”, são travestis. E mais um pouco do sarcasmo copiano:

“- ¿Y por qué militan en favor de las lesbianas?

- Es fácil comprenderlo si se lo mira desde una perspectiva cubana. ¡Quieren que todos los homos practiquen la ablación del sexo!” (1984, p. 91)

As dúvidas sobre a identidade pairam sempre, pois são tantas as reviravoltas neste relato sem nenhuma aparente “coerência lógica”. Jean Pierre nega a autoria do crime, mas sustenta a acusação de que o barman (assassinado no início do relato) era um chantagista e que o ameaçara com a publicação de alguns documentos que o arruinariam, e à editora, em consequência. Em um extremo, ao final, Jean Pierre assume a culpa: “- Tenía que elegir: o él o la editorial.” Os absurdos são tantos, que Copi conclui ainda duvidando de Jean Pierre:

“- No me creo una sola palabra de tu historia, Jean Pierre. ¿De verdad mataste tú al barman?

Los colores se le subieron a la cara.

- ¿Acaso no te parece una buena idea para tu relato?

- ¡Conmigo no cuentes! ¡Soy tu cómplice y no quiero acabar mis días en la trena!

- ¡Imagina la obra literaria que podríamos escribir en prisión!” (1984, p. 92)

Os dois seguem pelas ruas de Paris, voltando ao fim da noitada (já é dia), e constataam tratar-se de uma manhã muito bela para se ir dormir. Como se nada de tão grotesco lhes tivesse acontecido, decidem alugar trajes de banho e ir, normalmente, a uma piscina. Fim do relato.

De volta ao início, o primeiro conto tem o estranho nome de *¿Como? ¡Zis! ¡Zas! ¡Amor!* O universo aqui é o dos desenhos, mundo mais que íntimo a Copi. O protagonista do relato chama-se Ninu-Nip e é o rotulista, ou seja, aquele que desenha a caligrafia das “falas” nos comics da revista Hara-Kiri (outra vez a vida real confluindo na narrativa: Copi publicou muitas de suas tirinhas nesta revista). E Ninu-Nip é reconhecido pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, recebendo um prêmio de vinte mil dólares por seu trabalho como rotulista. É quando decide retornar ao Japão, sua pátria (eis o tema do exílio).

Mas a arte preferida de Ninu-Nip é mesmo o travestismo, e havia sido com este propósito que rumara à Europa:

“Su dominio del canto y el arte del pincel, que él consideraba idénticos, le abrirían las puertas de los salones parisinos, donde pensaba brillar como travestí; su arte preferido era el travestismo, donde quedaban unidos la sombra del varón, el atuendo femenino y la voz del artista.” (1984, p. 10)

A proposta que o rotulista recebe da revista, ao declarar sua partida para o Japão, é de lá se encarregar de uma filial da publicação:

“-Bueno, pues ahora te diré lo que vas a hacer por nosotros en Tokio: ¡Vas a abrir allí una delegación de *Hara-Kiri!* ¡Te enviaré todos los meses el material por télex y tú lo traducirás al japonés!

La idea de ser representante en Japón de una revista llamada *Hara-Kiri* le pareció a Ninu-Nip perfectamente repulsiva.” (1984, p. 12)

Ninu-Nip ganha, também, simultaneamente quase, um prêmio em sua pátria. É condecorado como “Príncipe Universal de la Poesía Nipona”. Na

verdade, nem dava crédito à honestidade desse prêmio, mas todos os anos, “como todos los poetas japoneses del mundo, escribía una vez al año un verso de cuatro sílabas” (p. 14). E supunha menos ainda que pudesse alcançar êxito com os últimos versos que enviara:

“Las últimas sílabas enviadas, lo recordaba perfectamente, estaban inspiradas en las tiras cómicas en las que trabajava en aquel momento. Había escrito en japonés: ‘¿Cómo? ¡Zis! ¡Zas! ¡Amor!’, bocadillos del todo vulgares, ya que no le entraron ganas de hacer el menor esfuerzo de concentración. (...) el emperador en persona iría a recibirlo en el aeropuerto de Tokio. Ninu-Nip se puso su viejo kimono de travestí de antes de la guerra y se miró en el espejo del armario; pensó que los agujeros de la polilla servirían para realzar aún más su imagen de viejo poeta que vuelve del exilio.” (1984, pp. 14-15 – grifo nosso)

O desfecho, no entanto, é ainda mais “de golpe”: Ninu-Nip decide por nem tomar o avião de volta: “Volvió a colocar el kimono en su sitio, y fue a descolgar su viejo cuchillo de cortar el pan para hacerse el hara-kiri.” (p. 16) Ironia final, mais uma morte no teatro copiano: a prática do Hara-kiri (suicídio ritual japonês), cujo nome é o mesmo da revista que acolheu o personagem em Paris...

A história seguinte passa-se na Groelândia (mais uma das terras distantes como cenário) e intitula-se *Muerte de una foca*. Assim se inicia:

“Glu-glú Bzz no era un nombre casual. Ella era esquimal, y su nombre era onomatopéyico, según me explico acodada sobre el mostrador de la Ice-Cream Inn, el único local que a pesar del frío polar estaba abierto en Koon, el poblado más septentrional de Groelandia. Yo

formaba parte del contingente de europeos que habíamos ido a salvar a los bebés-foca de manos de los cazadores canadienses. Me había enrolado en un grupo ecologista para escapar de mi país, pero eso a nadie le importaba.” (1984, p. 17 – grifo nosso)

Uma outra forma de exílio, voluntário, leva o protagonista a buscar essa “fuga” a um lugar estrangeiro e longínquo. Ele vê-se assediado por Glu-glú Bzz, algo que vai se revelar sua ruína. Não porque seja ele homossexual, como tantos na galeria de Copi, mas por, mesmo tendo interesse sexual por mulheres (e revelando-se mesmo homofóbico), recusar-se aos apelos da referida mulher, para ele nada atraente:

“... llevábamos una vida más bien agradable, si se exceptúa la ausencia de sexo, que empezaba a convertirse en un suplicio. Tanto más, cuanto que todos mis compañeros de expedición (...) eran homosexuales, y se las arreglaban entre sí, mientras que a mí este tipo de relaciones me producía horror, incluso en el Polo Norte. ¡Y ahora aparecía aquel cacho de tía! No solo gorda, sino inmensa.” (1984, p. 18 – grifo nosso)

Glu-glú Bzz é a mulher mais rica da região, proprietária de “três quartas partes da Groelândia”, e a negativa a seus caprichos é tomada como uma ofensa, a qual custará caríssimo ao protagonista. Como um membro da “Brigada Ecológica da Unesco” (B.E.U.)¹⁰¹ deveria “oferecer-se em sacrifício” e satisfazer a matrona, para não pôr em risco a missão. Glu-glú Bzz não aceita a negativa e literalmente ataca seu objeto de desejo:

¹⁰¹ Copi com suas siglas e instituições, organizações políticas, partidárias, ecológicas... Uma forma sarcástica de ridicularizar e criticar os movimentos reivindicatórios estereis da sociedade civil, dita organizada.

“Me sacó la polla y vertió sobre ella el contenido de una botella de ginebra. Sentí que el glande y los testículos me ardían horriblemente; a continuación, Glu-glú me cogió la polla entre los dientes y mordió con fuerza (...). Abandonando el miembro, siguió con los testículos, que empezó a mascar como si fueran de chicle. No sé qué alma piadosa vino finalmente en mi ayuda y la arrancó literalmente de mis testículos, aunque llevándose un trozo de carne entre los dientes.” (1984, p. 20)

Salvo desse ataque, mas não por tempo suficiente, o protagonista é expulso do grupo e “degredado”, condenado a nova espécie de exílio: fornecem-lhe um helicóptero para que se vá, mas com poucos litros de combustível. Obviamente, ele cai na neve, em um lugar deserto, que será sua paragem final:

“... me eché al colete una buena rociada de ginebra, al tiempo que me enjugaba las lágrimas. Mi sexo empezaba a adoptar un tono violáceo; podía sentir sus latidos: era el principio de la gangrena. Me dije que como muerte no estaba mal del todo, al menos estaba solo.” (1984, p. 26)

Num movimento de retorno: seria a morte do protagonista aquela referida no título? Uma tal identificação (um devir) com o animal a ponto de ser ele mesmo assim “descrito”? Em alguns de seus desenhos (e até já mencionamos essa relação estreita de Copi com os animais e os devires adjacentes a isso), o desenhista aparece, sob uma forma que em tudo se assemelha a um animal, como uma espécie de pequeno “pássaro”.¹⁰²

Em *La Travestí y el cuervo*, conto seguinte, reúnem-se no título o animal e a figura por excelência do universo copiano, a travesti. María José é a

¹⁰² Conferir tirinhas incluídas no capítulo anterior, nas quais aparece o “auto-desenho” de Copi, dialogando com a sua “mulher sentada”.

personagem-protagonista, que nasceu José María, na província de Misiones (norte da Argentina), e foi criada pelo irmão mais velho, Pedro, (que o vestia de menina e o prostituía, desde os seis anos), até vendê-lo (aos quinze) para um riquíssimo francês colecionador de obras de arte (Louis de Corbeau). E a transformação (essencial em Copi), cuja figura mais emblemática é precisamente a que se converte no outro sexo:

“Louis de Corbeau poseía un château en el Berry, cerca de la clínica donde José María se transformó en María José, después de una docena de delicadas operaciones quirúrgicas.” (1984, p. 30)

Mas o rico proprietário mantém María José cativa no castelo, e a vida para ela, assim, é um infortúnio: de nada valem os presentes e os mimos sem a liberdade de ir e vir. María José acaba assassinando Louis de Corbeau, durante um vôo no jato particular dele, quando estão a caminho de Paris. Fica viúva e rica, mas o avião atinge o solo de forma acidental, e ela sofre um traumatismo craniano. Internada no hospital, descobre poderes mágicos que “desenvolveu” após a queda: basta pensar em algo e se torna fato (paralelo óbvio com o que ocorre ao personagem de *El Uruguayo*).

Sua recuperação é assaz rápida, intrigando inclusive os médicos. Ao receber alta, María José instala-se no hotel Ritz, em Paris (onde sempre quisera viver), e como sonhava com Pigalle (espécie de grande “área” das travestis), toma um táxi e ruma para lá.

Dirige-se a um cabaret, obviamente gay. Lá a maior das surpresas se inicia pelo reencontro com o irmão mais velho, que a prostituía e vendera. Pedro é, então, uma decadente figura que María José reconhece sob a imagem de uma velha travesti negra.

“María José se preguntó si el odio que sentía por Pedro no habría jugado algún papel en la consumación de su

atroz destino. Tal vez poseía más poderes de los que sospechaba. ¿Por qué, si no, de todos los lugares donde hubiera podido recalar en París había ido a dar precisamente a aquel antro? (...) La coincidencia, con todo, era demasiado grande, y el azar nunca hace tan bien las cosas.” (1984, pp. 38-39)¹⁰³

Prepara-se o desfecho, em mais uma reviravolta, e María José deixa de ser a protagonista bem-sucedida, que se recupera das catástrofes. A porta do bar se abre e a atordoante aparição de Louis de Corbeau (aquele que se acreditava morto e volta à história, outro expediente comum em Copi) torna-se centro da cena:

“- Te entrego en manos de tu hermano mayor, que es donde te encontré. Puedes quedarte con los aretes y con el dinero que llevas encima.” (1984, p. 39)

María José procura invocar seus poderes e atingir Louis de Corbeau, mais uma vez, com uma faca que repousava sobre a mesa. Porém, fracassa: seus poderes estão perdidos. O final que o conto lhe revela é o oposto completo ao de Mimí e Gigí (de *Las viejas travestís*): passa o resto de seus dias trabalhando no decadente cabaret, ao lado do irmão Pedro, e morre de overdose, no banheiro do lugar, aos vinte e seis anos.

O próximo protagonista da galeria destes sete contos é Ahmed, imigrante marroquino em Paris, que foi viver na Europa “iludido” com a possibilidade de enriquecer, ou fugindo da pobreza em que vivia, ou apenas dando uma desculpa de que ganharia melhor e enviaria mais dinheiro para sustentar a esposa e os quatro filhos, em Agadir (sua terra natal).

¹⁰³ Não esqueçamos a declaração de Copi, em uma de suas entrevistas: “Prefiero el sobrenatural al azar”.

“No le había enviado a mi mujer más que cuatrocientos cincuenta francos el último trimestre, y esperaban que fuera a pasar las vacaciones de agosto a mi país de Africa del Norte; les había prometido llegar con una fortuna, pero me lo había gastado todo en putas durante el invierno.”
(1984, p. 42)

O título do conto: *La Baraka*. Enigmático? Provocativo? Elucidativo? Baraka é uma palavra Sufi que significa "o fôlego da vida". O Sufismo é uma doutrina mística do Islã que versa sobre a "nostalgia do infinito", ou seja, o espírito do

imigrante e minoritária que, como *Las Viejas putas* (Mimí e Gigí), mais uma vez, triunfa.

Nosso percurso agora vai dar numa tribo nômade argentina, cheia de peculiaridades, denominada pelos conquistadores de “los boludos”, devido ao tamanho de seus testículos. Além disso, têm uma sexualidade exacerbada (não formam casais estáveis e não possuem nenhuma noção de família) e, quando procriam, nascem sempre gêmeos!¹⁰⁴ Os “boludos” têm, ainda, um dom: percebem o tempo com a mais absoluta precisão, todo o tempo; e outro detalhe, não sonham (o Copi anti-onírico de que nos fala César Aira).

Também não falam nada além de notas musicais e números, estes são uma espécie de obsessão:

“La verdadera diferencia entre los ‘boludos’ y cualquier otra sociedad humana, o incluso animal – señala Darwin – está en que no sueñan. Su obsesión por el tiempo se lo impide.” (1984, p. 56)

E uma das possíveis (prováveis e plausíveis também) razões para que não sonhem é que não têm inconsciente, por isso lhes sobrevém uma memória atávica:

“Desde Jung, son millares los psiquiatras que se han preocupado por desentrañar el misterio del sueño de los ‘boludos’. ¿Se puede soñar cuando no se tiene inconsciente? Y si no tienen inconsciente ¿de dónde les viene la memoria, una memoria ancestral que les lleva a recorrer el mismo itinerario todos los años, desde hace milenios?” (1984, p. 57)

¹⁰⁴ Como não poderíamos, embora nem seja necessário, deixar de ressaltar uma nova vez: reincidência da figura espelhar do gêmeo.

O narrador deste conto, intitulado *La Deificación de Jean-Remy de la Salle*, é quem recebe o diário de Jean-Remy, um pesquisador que se aventurou indo em busca dos ‘boludos’. É recebido pela tribo como um deus (algo historicamente notório num encontro entre ditos “civilizados” e “selvagens”). Porém, neste relato, o transe místico sobrevém é ao “cientista”, que decide ser levado pelos ‘boludos’ ao vulcão, na região do Aconcágua, para ser jogado às larvas.

Seguem-se, então, os eventos mais inesperados no relato: vários fiéis católicos da paróquia do Aconcágua passam a crer em milagres atribuídos a Jean-Remy. Uma carta é dirigida, inclusive, ao Papa, solicitando a canonização do pesquisador (outro personagem canonizado é o protagonista-narrador de *El Uruguayo*, não esqueçamos).

E o final: uma erupção do vulcão (lembramos evento semelhante em *La Guerre des pédés*; em *La Cité des rats*) provoca o desaparecimento da tribo:

“Parece cierto que esta tribu, formada por unos trescientos o cuatrocientos individuos desde tiempo inmemorial, fue exterminada la noche antes de la erupción del volcán. Jean-Remy de la Salle habrá sido, pues, un dios violento, pero efímero.” (1984, p. 63)

Por fim, o penúltimo conto, *La Cesarea*. Jacqueline Mignot e Linda Davis são duas anãs que acabam por tornar-se um casal lésbico. A primeira delas abandona o marido (um fracassado, com péssimos dotes e desempenho sexuais) e o filho (Jean-Paul), homossexual não assumido para os pais. Aliás, explicação para o título da narrativa é encontrada (e está ligada a Jean-Paul) num trecho:

“Al mes de casados, ella (*Jacqueline*) quedó encinta. Su embarazo fue difícil, y hasta se llegó a temer que se tratara de gemelos. Jean-Paul vino al mundo con ayuda de una cesarea...” (1984, p. 73 – grifos nossos)

Após a separação, Christian (ex-marido de Jacqueline) vai buscá-la, tentando persuadi-la a voltar ao casamento. Mas acaba morto pelas duas “liliputienses” (como Copi se refere às anãs no conto. Remissão clara ao romance do irlandês Jonathan Swift: *As Viagens de Gulliver*). A cabeça do morto, depois de retalhada, é enviada a Jean-Paul, que, ao recebê-la, assim reage:

“Jean-Paul, medio dormido aún, abrió el paquete, que despedía un olor nauseabundo, y la cabeza mutilada de Christian echó a rodar por el césped. Después de un instante de estupor, Jean-Paul se sintió por primera vez en la vida culpable de su homosexualidad.” (1984, p. 74)

Em boa medida, pode-se dizer que o “surrealismo” (seguindo palavras de César Aira) é uma espécie de “sistema de réplicas; lo imprevisto de la respuesta, su inadecuación a la pregunta, espacializa el tiempo que las separa, crea visibilidad”.¹⁰⁵ Ligando-se estas palavras (e o surrealismo) à idéia do chamado “teatro do absurdo” (espécie de teatro teórico, no qual se faz teatro sobre o teatro; como uma metaliteratura), constata-se: eis uma miniaturização, na qual os personagens se mantêm no espaço “microscópico” do diálogo. Afinal, tudo que podem obter um do outro (e esperam obter) é a imediata réplica.

E o grande triunfo de Copi, ainda de acordo com Aira, é produzir uma “miniatura generalizada”. Basta-nos o conhecer dessas duas coletâneas dos contos que produziu, nas duas pontas cronológicas de sua escrita, e aí está: os temas, as repetições, os câmbios têm lugar no “mundo-teatro-miniatura”, com múltiplos outros mundos incluídos, onde o contínuo se consuma numa presentificação constante.

¹⁰⁵ AIRA, *op. Cit.* (1991, p. 103)

5. CAPÍTULO CUARTO: Acerca da sexualidade, da identidade (ainda das máscaras) e da *escrita transformista*.

5.1. Bem-vindos ao *Baile das Loucas*!

“Es martes, pero martes de carnaval. Hoy las locas del Continental tienen permiso para travestirse, y van y vienen a las Galerías Lafayette que están al lado, por la noche habrá un gran baile junto a la piscina. Todas ellas son unas burguesas taradas que cambian de color cuando se les habla de cambiar de sexo.” (1983, p. 117)¹⁰⁶

Locas, travestismo, mudança de sexo, um grande baile... Retornamos, pois, a uma obra capital de Copi, como já mencionamos, a obra-prima deste, segundo César Aira. E que este constante avanço-retorno não nos assuste mais, pois a presentificação e os retornos são elemento já mais que destacado no universo copiano em que estamos imersos.

Já dissemos algo sobre este romance, é fato. Mas se faz imperiosa uma nova visita, com mais vagar, aos eventos desta vertiginosa narrativa. É, afinal, a partir dela que pretendemos dar seqüência a nosso passeio pelo mundo-Copi. O que já sabemos é tratar-se de uma “história de amor”, mas muito diversa do que certa vulgata convencionou como tal.

“La novela que iba a escribir (y digo iba porque ya estoy en ello) era otra: una novela de travestís, porque me divierto creando situaciones entre ellos, pero ya lo he hecho en el teatro, es más bonito que en una novela, donde no se ve nada, y el travestí debe ser visto. (...)... me quedaba todo un gran territorio poblado de personajes indefinidos...” (1983, p. 8 – grifos nossos)

¹⁰⁶ *El Baile de las locas. Op. Cit.*

O que seria, no dizer de Copi, uma novela de travestis? Uma pista estaria na declarada diversão ao criar “situações entre eles”; porém, o espaço preferido para tal criação seria o teatro, onde a performance, o visual, o figurino dariam real dimensão e possibilidade de realização do imagético, parte fundamental do travestismo: “o travesti deve ser visto”. Todavia, tal declaração entra em choque com o gosto médio e a norma estabelecida. O travesti deve, justamente ao contrário, estar escondido, conformar-se à condição de marginal. A exposição do desvio é um atentado à moral! Não em Copi...

Mas, então, em que uma “história de amor” estaria relacionada a uma novela de travestis? O “grande território de personagens indefinidos” é justamente onde Copi se sente mais à vontade, porque é o espaço em que impera o câmbio; as possibilidades todas estão em potência e, de fato, realizam-se as transformações e reversões que se queira, à revelia das normas estabelecidas.

E há ainda mais “ingredientes” inusitados, como nos adverte o autor, no segundo capítulo, intitulado “confesion”:

“Les diré de antemano que lo que van a leer es una novela policiaca, que hay varios crímenes y dos culpables, pero nada de policía (es algo que no soporto en las novelas policiales) y por tanto, tampoco castigo. Y he aquí lo que les propongo para el primer día de trabajo (pues ustedes van a trabajar conmigo en busca del placer cuando los crímenes ocurran, sin que les proponga, por supuesto, otro placer que el completamente intelectual).

He aquí lo que les propongo: en esta novela yo seré masoquista.”(1983, p. 19 – grifos nossos)

Juntando os elementos, até agora levantados, temos algo como: uma novela de travestis que é, também, romance policial e, ao mesmo tempo, é a narrativa “confessional” de uma história de amor. Um escrito feito sob

encomenda, para um editor (personagem constante e recorrente em Copi) que vive a pressionar o escritor, forçando-o a produzir:

“Mi editor me monta escenas. Me ha adelantado sobre esta novela más dinero del que nunca ganaré con ella. Pero estas escenas forman parte de nuestra relación desde hace ya unos buenos diez años, independientemente del éxito de mis libros. Mi editor me empuja a escribir.” (1983, p.7)

No entanto, a dificuldade da escrita vem, em grande parte, da desmemória (outra recorrência copiana). O Copi narrador-personagem-escritor, em *El Baile de las locas*, esquece tudo que escreve, e precisa constantemente reiniciar. Tem muitas crises de amnésia, sonhos que lhe parecem ter sido realidade. Há outro elemento complicador: Pietro/Pierre, o amado de Copi e personagem fundamental da narrativa.

“Me pregunto por qué Pierre ocupa tanto lugar en esta novela, porque Pierre existe, es mi amigo en la vida real ¿Qué puede tener de irreal para ser el único ser viviente que tan fácilmente se desliza en mi imaginación entre tantos personajes? Cuando de pronto se produce el shock: Pierre há muerto. Y la novela se compone por sí misma en medio del dolor que su muerte me produce, viviendo de mi dolor. (...) Es la única persona a quien he amado de verdad... (...) Italiano del sur de mirada lánguida, su verdadero nombre era Pietro Gentiluomo.” (1983, pp. 9-10 – grifos nossos)

“Estás muerto, y no puedo escribir sino sobre ti. Te añoro terriblemente...” (1983, p. 23)

O luto pela morte do amigo torna-se o motor da novela, sob o clássico mote do escritor em crise que, por precisar entregar uma produção a seu editor, decide-se por relatar vivências pessoais. E preenchendo os vazios deixados pela memória traidora está a ficção, afinal, até o que é lembrado (ou esquecido) é fantasia, criação. Copi ficcionaliza a si e aos eventos que vai criando. Alternam-se passado e presente, sendo o próprio tempo um elemento fundamental nesse jogo de vida/morte/sonho/memória.

E, nesse processo de escrever/reescrever, passado e memória “revezam-se” numa presentificação constante. As aventuras se desdobram, sempre pela recorrência aos eventos, inclusive e sobretudo, inusitados, como artifícios para o império do *contínuo narrativo*, ao qual já aludimos como característica copiana. Seguem-se, pois, as evoluções narrativas:

“Pierre se instaló a vivir conmigo en un apartamento para dos del Bd. St. Germain con tres ventanas sobre el Sena, que le encantó.

Fue en este apartamento que aún añoro (...) donde viví la transformación de Pierre. No en parisino, sino en mujer. Y no de manera progresiva, sino de golpe.” (1983, p.12 – grifo nosso)

Entre conhecer Pierre/Pietro e ir viver com ele em Paris há um mínimo intervalo; todavia, mais breve ainda é o processo de *transformação*, “de golpe”, deste em uma mulher. E as descrições do processo seguem, rememoradas por Copi-personagem-narrador:

“... tú te depilas las piernas, el pecho, pronto la barba, adoptas un peinado afro y tomas hormonas femeninas. Tu voz se hace más suave, empiezan a aflorarte pequeños senos (...) ¿No fuimos acaso felices? Si no fuera por esa obsesión tuya

de hacerte cada vez más mujer que te absorbe demasiado.
(1983, p. 22)”.

Em paralelo, como dissemos, alternam-se no romance a narração do que vai Copi-personagem vivendo enquanto escreve e o relato da vida passada com Pierre. Após a morte do amante, Copi não consegue permanecer no apartamento em que viviam, e sai mudando de hotel em hotel, vivendo dos adiantamentos que recebe de seu editor para escrever o romance em questão.

Em seguida, nos é apresentada a rival¹⁰⁷ de Copi, neste *Baile de Locas*, e trata-se não de outro homossexual, ou mesmo um travesti, mas sim de uma mulher-travesti: Marilyn.

“Marilyn es una mujer de mariquitas que se peina, se maquilla, se viste como Marilyn Monroe e imita todas sus muecas y sus gestos, todo está ahí, el movimiento de los párpados, la boquita glotona. Tiene copias de los vestidos de Marilyn en sus films, y sólo usa estos vestidos, desafiando todas las modas. Naturalmente, hace una imitación de Marilyn Monroe en el Alcazar, y durante una época ha sido el ídolo de las travestís, pero nosotros la encontramos ya en su decadencia, sustituida en su número por un travestí de verdad que tenía exactamente la misma especialidad. Star de un día, la afectaba cruelmente su fracaso, que intentaba ahogar en vodka con naranja por todas las boites de locas, donde aún conservaba algunos acólitos. Mi pobre Pierre se convirtió en uno de ellos.” (1983, p.25 – grifos nossos)

A descrição é bastante eloqüente, ponhamos, apenas, alguns elementos em destaque. O fato de ser uma mulher (e não outro homem, gay, ou mesmo travesti) faz de Marilyn uma rival bastante inusitada e com recursos contra os

¹⁰⁷ Já mencionamos esta personagem no capítulo primeiro, em breve comentário a *El Baile de las locas*.

quais Copi não tem muito como lutar. De certo modo, Marilyn é aquilo a que almeja Pierre: a fascinação do ícone “gay” e ídolo, da “supermulher” estrela de cinema (Marilyn Monroe), de um simulacro, no qual este se espelha e em quem gostaria de se transformar. Para ela, a chance de ver-se adorada, quando estava em franca decadência, e poder manipular não só Pierre, como também o próprio Copi é uma verdadeira forma de compensação pelo fracasso. Além de tudo, não esqueçamos, ainda há o fato de que, sendo mulher, Marilyn pode dar à luz. Conclusão de Copi: “Mi desprecio por esta mujer me hizo siempre subestimar su fuerza.” (1983, p. 38)

Marilyn é perita em “viver de expedientes”, ou seja, obtém tudo através de roubo ou troca; segundo o narrador: não comprava, nunca, nada. A primeira grande vitória de Marilyn é conseguir casar-se, efetiva e legalmente, com Pierre e instalar-se no apartamento de Copi, fazendo todos serem sustentados por este último!

Desde o casamento, a vida de Copi vira um inferno: Pierre não permite mais os contatos físicos entre os dois; o apartamento se converte em “quartel general” de um verdadeiro exército de travestis que “trabalham” para Marilyn (traficando, por exemplo). Copi chega a pensar numa alternativa extrema:

“Por un instante me viene a la cabeza la idea de cambiar de sexo, creo que es la única manera de recuperar a Pierre. Pienso en mi cuerpo delgado, en mi gran nariz puntiaguda. Tal vez si se me hubiera ocurrido más joven.” (1983, p.34)

Sob o pretexto de “viverem uma vida normal de casal”, Pierre e Marilyn resolvem partir. Mas Pierre toma uma decisão de abandonar Marilyn. Na verdade, esta que o deixa sozinho no aeroporto Charles de Gaulle e toma um avião, sozinha, para Ibiza. A esta altura, Marilyn já vinha substituindo as pílulas de hormônios de Pierre, que mais e mais retomava formas e caracteres físicos masculinos. Assim reage Copi a esta descoberta:

“Mi excitación se va mudando en cólera fría, la cólera del juez. Cambiar las píldoras me parece un acto criminal contra la identidad humana. ¡Como si no hubiera bastantes hombres normales en el mundo!” (1983, p. 36 – grifo nosso)

Afinal, Copi invoca o direito a um amor que respeita a natureza de Pierre e todas as suas possíveis nuances, contradições, reviravoltas e câmbios (sua “identidade humana”). E mais, a normalidade imperativa e dominante, além de irreal muitas vezes, para ele parece uma forma de desperdício e negação da possível e tão mais rica diversidade (como destacam os trechos grifados).

Sigamos com o relato: Copi recebe Pierre de volta no apartamento do Bd. St. Germain. Passamos ao capítulo seguinte do romance, intitulado “*La Serpiente de Nueva York*”. Copi é despertado com a notícia do suicídio de Marilyn, quando estava presa, em Roma, por tráfico de heroína. No “presente” da escrita da narrativa, Copi rememora que nos últimos anos (desde seu triunfo sobre a rival com relação a Pierre) a havia visto muito pouco. Uma temporada em Nova York, quando ela se havia transformado em Greta Garbo.

“... se había instalado en Nueva York en una habitación del Chelsea Hotel y intentaba hacer cine underground. Para eso había cambiado de estilo: nadie quería ya Marilyn, se había transformado en Garbo, aunque estaba ya un poco vieja. (...) Pierre y yo, que nos habíamos vuelto por esta época dos personas de treinta y tantos años (...), somos extremadamente sociables, y queremos reencontrar Marilyn, en esta Nueva York de locas dementes que nos da miedo, el vínculo perdido con nuestra, digamos, juventud.” (1983, p. 45 – grifos nossos)

Nesta malfadada visita, mais uma série de reviravoltas no enredo: Pierre abandona Copi outra vez e decide ficar com Marilyn/Greta e, depois, mais uma

vez, volta para Copi. Este é mordido na perna por uma serpente de estimação que Marilyn cria e acaba por perder o membro inferior e receber uma prótese de metal em seu lugar: “... me acostumbro a mi prótesis de metal ligero, muy dolorosa los primeros meses.” (1983, p. 54)

Após a cirurgia de implante da prótese, Copi e Pierre mudam-se para uma casa em Ibiza, na qual as várias mutações de Pierre continuam. Pára de tomar hormônios, tanto masculinos quanto femininos, e começa a entrar em sua fase mística. É quando conhecem Michael Buonarrotti, um velho hippie, meio artista plástico, que mora numa casa a trezentos metros deles e vive apenas em companhia de uma loba.

Michael, durante as manhãs, cuida de trigêmeos¹⁰⁸ (chamados Piggy, Moonie e Rooney, com sete anos de idade), num abrigo para filhos de hippies. Eles são filhos de uma argentina que está presa em Ibiza, por tráfico de drogas, desde que as crianças nasceram. Aos poucos, Michael, apaixonado por Pierre, vai se instalando na casa deste e de Copi, e leva consigo a loba e os trigêmeos. A esta altura, o misticismo de Pierre atinge certo auge e, mais uma vez, Copi se vê obrigado a defrontar-se com sua maior rival:

“Pierre me anuncia que va a hacerse guru. Posee la verdad eterna. Eso no me inquieta demasiado, pero quiero saber en qué consiste. En nada, eso es todo. Pero hay todavía un detalle: Marilyn, con quien ha estado carteándose abundantemente a espaldas mías, va a ser su sacerdotisa.” (1983, pp. 61-62)

A volta de Marilyn resulta terrível para Copi. Ela o chantageia, após se instalar na casa e fotografar a vida de “pai hippie” dos trigêmeos, e exige que Copi case-se com ela (o fato de ter ela se casado já com Pierre em Amsterdan em nada a detém). Ressalte-se que, na Espanha, a pedofilia é um crime abominado,

¹⁰⁸ Mais uma recorrência da figura dos gêmeos em Copi.

e os trigêmeos são criados em plena liberdade, nus, beijando Copi nos lábios e dormindo abraçados a ele.

“... tan sólo me odia, no se mueve más que por odio hacia mí. ¿Por qué me odia hasta ese punto? No lo sabe, me odia desde el primer día que me vio, su amor por Pierre no ha sido más que una comedia para joderme. Pierre no le interesa, ahora es a través de los niños como intenta torturarme. Me veo obligado a casarme con ella en la catedral de Ibiza, ante un horrible cura de noventa años. (...) yo lloro de rabia e impotencia.” (1983, p. 68)

Após esta descrição, encerra-se o capítulo. No próximo, intitulado “La Bola de Cristal”, um salto narrativo: Copi está novamente no “tempo presente do relato”, buscando com sua amiga Marielle de Lesseps (a qual tem acesso privilegiado às informações do telex) descobrir as reais circunstâncias da morte de Marilyn, de quem agora é viúvo. Esta busca leva Copi a conhecer a sua sogra, uma vidente (daí o título do capítulo) casada com um padeiro, e que vive dessas duas fontes: a venda dos pães do marido e a “vidência”. Mais uma descoberta: a irmã gêmea¹⁰⁹ de Marilyn, que vive também na padaria, trabalha na caixa registradora do lugar e tem uma filha criança, também vivendo com a família.

Copi rememora quando ele e Pierre conheceram Marilyn, por volta de 1965, num bar chamado *Pim's*, onde ela trabalhava no serviço de guarda-roupas, apanhando casacos, chapéus dos clientes:

“Así fue como la encontramos hace diez años. Se parecía mucho más en aquella época a su hermana gemela, la que se ha quedado de cajera en la panadería. La detestamos de inmediato como detestábamos en aquella época (¿65 ó 66?) a todas las mujeres que empezaban a

¹⁰⁹ Mais uma recorrência deste “duplo” em Copi.

introducirse en nuestras boites, generalmente hermanas o primas del gigoló del dueño. Las llamábamos entre nosotros ‘payasas chaqueteras’¹¹⁰.” (1983, pp. 76-77)

Voltando à cena que transcorre, Copi segue em sua “consulta” com Mme. Audieu (sua sogra), e o clima vai ficando tenso entre os dois, sobretudo quando vem à tona o assunto da morte dos trigêmeos. Ficamos sabendo que eles foram devorados por um tubarão, na praia (acontecimento que é detidamente relatado no capítulo posterior). Como resultado da discussão, Copi assassina a mãe de Marilyn, estrangulada em sua cadeira, e escapa do local ileso.

Mais um retorno no tempo do relato, voltamos à temporada em Ibiza. Na mesma época em que morrem as crianças (no acidente no Mediterrâneo), Pierre está internado numa clínica (dirigida por freiras) para desintoxicação e lá tem mais um de seus transe místicos, crê ter-se transformado em Jesus Cristo. Numa de suas crises, as freiras o “diagnosticam” como possuído pelo demônio, fazem-no ser exorcizado e Copi acaba por retirá-lo da clínica e levá-lo de volta a casa.

Capítulo seguinte, de volta ao “presente” do relato: Marielle descobre e informa a Copi que Marilyn não morreu (mais uma reviravolta do enredo), pôde ser salva na “última hora”. A esta altura, Copi havia feito mais uma vítima, um ruivo que o persegue e se identifica a ele como Jean-Marie. Este diz saber do crime cometido por Copi, o assassinato da vidente, e acaba por ser, também, assassinado. Jean-Marie, na verdade, era também escritor, contratado do mesmo editor de Copi e Marielle.

Após mais este crime, Copi vai esconder-se numa sauna gay, onde acaba por encontrar seu editor! Este questiona porque Copi ainda não se entregou à polícia, ao que Copi retruca contando seu último assassinato, o do escritor Jean-Marie Sèvres, contratado dos mais importantes desse editor. A partir desta conversa, mais eventos se precipitam:

¹¹⁰ Algo como ‘palhaças volúveis’, ou ‘palhaças vira-casaca’, porque tiram proveito de um ambiente que não é delas, como invasoras, e acabam casando com ‘locas’ já velhas e usufruindo o dinheiro destas.

“Le pido disculpas de nuevo. No tienes remedio, me dice, y se pasea como si estuviera en Fresnes. Empiezo a sentir bullir en mi pecho el odio como ayer con la vidente. Levanto mi pierna de metal y le golpeo. El pobre no esperaba algo así. Pensaba que, aunque asesino, seguía siendo uno de sus escritores, y nunca me atrevería. La sangre le corre por las gafas, y me dice: ¿También yo, Copi? Me saco el cinturón de la bata y lo estrangulo.” (1983, pp. 110-111)

Mais um crime, talvez? Se não for mais um sonho do Copi-personagem... Seguimos adiante com o relato. A sauna gay é o esconderijo ideal, um gueto no qual todos buscam mais que tudo o anonimato, e no qual se trava uma espécie de “acordo de cavalheiros”, afinal, se há um encontro de duas figuras cuja vida pública, no “mundo de fora”, já se cruzou por uma razão qualquer, ninguém irá expor o outro, pois ambos estão ali “marginalmente declarados e mascarados”, pelas senhas do gueto. “No corro aquí el más mínimo peligro, todo el mundo es anónimo.” (1983, p. 112)

O assassinato de Jean-Marie é atribuído a Marielle de Lesseps, e a vítima é identificada como sendo Copi. Mas este tem consciência de que, brevemente, suas impressões digitais serão localizadas no cadáver de Jean-Marie, e que o cadáver em processo de putrefação próxima de seu editor, na sauna, também “exigirá” que Copi saia de seu esconderijo o mais breve. Uma “loca” freqüentadora do lugar acaba por ficar demasiado curiosa em relação a Copi e seu “acompanhante”, que nunca sai do quarto, e decide visitá-los. O resultado é tornar-se mais uma vítima. Copi a mata com pancadas na cabeça, usando, mais uma vez, sua prótese de perna.

“A causa de mi prótesis estoy condenado a los peores sitios de las burguesas. Me gustaría poder matarlas a todas, pero es mejor que no pierda los estribos, ya está bien con cuatro crímenes en veinticuatro horas. No, en cuarenta y

ocho. No obstante, le he tomado un cierto gusto a lo criminal.”
(1983, p. 117)

Numa estratégica falha da administração da sauna, crêem que Copi é o morto accidental do quarto trezentos e trinta e quatro. E este corpo segue para o necrotério com as roupas de Copi; mais uma vez, este será dado como morto. Jules, barman e responsável geral pela administração do lugar, tenta ajudar Copi como pode, oferecendo-lhe as próprias roupas, sempre muito gentilmente, para compensar o mal-entendido.

Mas, Jules é mais uma potencial testemunha contra Copi, caso tudo venha inevitavelmente à tona. Então, é preciso eliminá-lo. Pronto: mais uma vítima fatal da prótese de perna! Isso acontece para que Copi possa, usando a chave de Jules, ir até a sala de controle do termostato da sauna e aumentar ao máximo a temperatura, com a intenção de explodir as máquinas e fazer inundar-se o lugar de água fervente.

Capítulo seguinte: “La Amnesia”. A desmemória, o esquecimento recorrente, o sonho não poderiam deixar de ocupar lugar fundamental neste romance. Os bombeiros chegam para controlar a situação, após a explosão da sauna, e socorrer eventuais sobreviventes. Copi aproveita para “cambiar de aires” e escapar. Telefona, em seguida, a sua amiga Marielle, que acaba por fazê-lo constatar que os quatro últimos dias dele foram fruto de pura imaginação, e não reais:

“Entonces he soñado. ¡Mis cuatro últimos días no han existido más que en mi imaginación! ¿Que he hecho entretanto? No lo sé. (...) Cuelgo, lo confieso, bastante tranquilizado: no me acuerdo de lo que he hecho estos cuatro últimos días pero lo importante es saber que no he matado a nadie. Mi novela no existe, tanto da, pero soy inocente, y es lo principal. (...) no me gusta esta mezcla de sueño y de

realidad, tengo miedo de ser llevado al asesinato como en mis sueños precedentes. (...)" (1983, pp.121-122 – grifos no

em que saem de Ibiza para Roma, o objetivo maior é uma tentativa de curar Pierre. Marilyn fica em Ibiza, “la ruptura esta vez era definitiva” (1983, p. 127).

A amnésia é contagiante:

“Pierre ha olvidado ya por completo que un día se llamó Pierre y fue travestí en Paris, sus pechos caídos son bastante corrientes, a su edad, entre los romanos.” (1983, p. 129)

E, também, são contagiantes os câmbios, as flutuações. Michael tem duas amantes mulheres, Laura e Patrizia. “Este muchacho superhomosexual ha caído en la trampa de las mujeres.” (1983, p.130).

Pierre parece estar curado do vício das drogas. Trabalha, sem pagamento, num teatro religioso, subvencionado pelo Vaticano, no papel de Cristo. Mas, algum tempo depois, Pietro/Pierre retoma o hábito, mais um vez, de vestir-se de mulher, dentro de casa. Laura, uma das amantes de Michael revela-se traidora. Leva as idéias artísticas deste a outro suposto artista plástico (Lucio da Vinci, amante dela) que as executa antes de Michael. Depois de descoberta, é expulsa da casa.

E a outra amante, Patrizia, resulta soberana, como espécie de nova Marilyn, porém piorada, porque feminista e “anti-loca”. Isso é o bastante para que Copi expulse-a, junto a Michael. Enfim, ficam sós, Copi e Pierre/Pietro. Porém, Pietro decide mudar definitivamente de sexo, para tornar-se freira carmelita! Copi fica furioso. Não pela mudança de sexo, que seria precisamente desejo de ambos, mas pela motivação; afinal, esperava que o motivo fosse casarem-se os dois, finalmente. Depois de operado, Pierre será *aceita* como virgem na ordem das carmelitas.

A última “crise amnésica”, que é ao mesmo tempo um lampejo de pura lucidez, de Pietro/Pierre é na noite anterior à cirurgia: “jamás he sido yo misma en femenino, (...) hay que terminar (...) Yo no soy yo, debo ser fuerte para más tarde” (1983, p. 137). No entanto, Pietro/Pierre amanhece morto, nos braços de Copi.

Quanto a Marilyn, casa-se, por fim, com Michael e ambos têm uma filha, a quem nomeiam Pierina, obviamente, em homenagem a Pierre.

Chegamos ao capítulo final: “La Ultima pissotiere”, termo que, segundo o “dicionário sucinto para o leitor não entendido¹¹¹” (anexo ao final do romance), é especificamente francês e significa o sexo casual praticado entre homens nos mictórios públicos parisienses. Neste desfecho, o editor de Copi diz que o romance resultou excelente, mesmo que seu autor de nada recorde:

“El hecho de haber terminado la novela me anima, es como si me despertara de una pesadilla. Me pregunto la impresión que me producirá cuando tenga que corregir las pruebas ¿Podrá acaso el lector sospechar que olvido todo lo que escribo?” (1983, p. 143 – griffo nosso)¹¹²

A “dor” da escrita: concluir o romance é como se livrar, pois, de um pesadelo, e o esquecimento resulta quase como uma proteção a este sofrimento. Copi recebe uma visita final de Marilyn e Michael, que levam Pierina, afilhada de Copi, para passar a noite com o padrinho, de surpresa. Já Copi, retorna de uma de suas investidas sexuais com um anão dotado de um genital impressionantemente grande. A menina é estuprada pelo anão, chamado Américo, com a anuência de Copi, que acaba por matar Pierina estrangulada. Copi despacha-se do anão. Banha a menina, escreve mais um capítulo e sai para encontrar-se com seu editor. Deixa o corpo da garota num mictório (pissotière) público.

Em seguida, entrega todo o original a seu editor: “¡Una novela en una semana!” (1983, p.150). O tempo presentificado, a alternância constante entre passado/presente nos faz perder-nos na conta geral dos dias. Enfim, o relato encerra-se. E Copi sai de cena, para descansar uma semana em Roma (talvez encontrar a um novo Pietro/Pierre?)...

¹¹¹ Entendido: indivíduo homossexual.

¹¹² Mais uma ênfase à desmemória, ao esquecimento.

5.2. Espelho, sexo, identidade: as máscaras das máscaras.

“El mundillo gay es la escena que necesita Copi, y Copi es el artista que necesita esta escena para volver-se alma, mónada; para expresar ‘el mejor de los mundos posibles’, el mejor por ser el real. (...) Esta novela, *Le Bal des folles*¹¹³, es probablemente la obra maestra de Copi.” (1991, pp. 50-51)¹¹⁴

“O melhor dos mundos possíveis” é aquele em que todas as possibilidades são, de fato, realizáveis, são caminhos trilháveis, e inclusive reversíveis. Ou seja, as transformações, as identificações, os reconhecimentos, as diferenciações, os estranhamentos são potências e, também, realidades. Bem-vindos ao *Baile das Loucas* de Copi.

Por hora, tomemos emprestada a visão de Lacan, para quem o sujeito unificado é sempre um mito. A ênfase lacaniana à linguagem como um sistema de significação tem aqui papel central: o significante será o elemento que determina o curso de desenvolvimento do sujeito e a(s) direção(ões) que tomará o seu desejo. A identidade, portanto, resulta como um efeito do significante e de tal articulação do desejo, ou seja, é moldada externamente ao sujeito, mas tem palco e efeito dentro dele próprio.

A “fase imaginária”, anterior à entrada na linguagem, é quando a criança ainda não se sabe uma consciência distinta e separada da mãe. Mas, na fase seguinte, justamente a “fase do espelho”, o sujeito se dá conta, ainda na infância, de que há um reflexo de sua imagem (no espelho, ou nos olhos dos outros) e ele constata que é um organismo apartado da mãe. Mas, o que vemos no reflexo de nossa imagem é uma ilusão de unidade. Logo, a subjetividade que se vai formando a partir daí é dividida, ilusória, passível de câmbio.

¹¹³ Na versão que citamos, em espanhol, *El Baile de las locas*.

¹¹⁴ AIRA, César. *Op. Cit.*

A fase do espelho não é, porém, um começo de algo, mas uma espécie de interrupção (uma perda, uma divisão, uma falta), que dá início a um processo de “fundação” do sujeito, inclusive como alguém sexualmente diferenciado. Vale salientar que isso não depende, nem resulta, apenas da formação de alguma capacidade cognitiva interna, mas também, e em grande medida, da ruptura e do deslocamento que são produzidos pela imagem refletida pelo olhar do Outro.

Mas o Outro não é a única alteridade que produz uma identificação, ou não, no sujeito. A alteridade do sujeito em si mesmo também desempenha fundamental papel neste jogo. Dito segundo o senso comum, a identificação é resultado do reconhecimento de alguma origem comum, ou mesmo de características que são partilhadas com outros grupos ou indivíduos, ou ainda da partilha de um mesmo ideal.

A identidade, porém, segundo as palavras de Stuart Hall:

“... é um desses conceitos que operam ‘sob rasura’, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma idéia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem sequer ser pensadas.” (2000, p. 104)¹¹⁵

Não nos serve, então, um conceito essencialista de identidade, e sim um conceito estratégico, relacional, posicional, fruto de um processo de articulação. As identidades não são unificadas, muito mais elas são fragmentadas, fraturadas. Uma identidade é multiplamente construída ao longo de discursos, de práticas e de posições, que podem se entrecruzar, se tanger, ou ser até antagônicas. As identidades estão sujeitas à historicização, mas também estão em constante processo de mudança e transformação.

Mais uma vez, recorreremos às palavras de Stuart Hall, segundo o qual as identidades:

¹¹⁵ In: HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”, in: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/ Rio de Janeiro, Vozes, 2000.

“Têm a ver não tanto com as questões ‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios’. Elas têm tanto a ver com a *invenção* da tradição quanto com a própria tradição, a qual elas nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração mas como ‘o mesmo que se transforma’ (...) uma negociação com nossas ‘rotas’. Elas surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política...” (2000, p. 109)

As identidades resultam, podemos dizer então, como espécies de pontos de apego temporário às posições subjetivas que as práticas discursivas nos engendram; são ‘projeções’, imagens de sujeito, representações que pertencem ao imaginário e, de acordo com James Souter, as identificações:

“... constituem a estruturação presente da alteridade, contida na formulação mesma do eu. As identificações não são, nunca, plenamente e finalmente feitas; elas são incessantemente reconstituídas (...). Elas são aquilo que é constantemente arregimentado, consolidado, reduzido, contestado e, ocasionalmente, obrigado a capitular.” (1995, p. 105)¹¹⁶

A representação, entretanto, é efeito de um sistema lingüístico e cultural arbitrário, indeterminado e muito estreitamente ligado a relações de poder, como bem nos advertiu Michel Foucault. Ou seja, no centro mesmo da crítica à

¹¹⁶ Citado em HALL, Stuart (2000, p. 130). *Op. Cit.*

identidade fixa e estanque, ou até da crítica à diferença está uma crítica das formas de representação dessas.

Assim sendo, o cruzamento de fronteiras e o cultivo proposital de identidades e identificações ambíguas é, ao mesmo tempo que uma poderosa estratégia (política, inclusive, embora não obrigatoriamente militante!) de questionamento das operações de fixação de identidade, uma demonstração e uma denúncia do caráter artificialmente imposto das fixações identitárias. Espécies de “desidentidades”, então?

“Como nos lembra José Muñoz ao falar em desidentidades, não se trata de um discurso contra a identidade mas a busca de uma política de identidades reconstruídas (1999, p. 164)”. (2002, p. 23)¹¹⁷

Copi, em meio a toda essa discussão, funciona de que modo? Em suas criações, ele explora as possibilidades de perturbação, transgressão e subversão das identidades existentes e desestabiliza-as, ao denunciar seu caráter arbitrariamente construído, impositivo, e sua artificialidade. Lança sua voz, não político-militante, mas que não se ignora como parte contribuinte numa construção outra, num arranjo outro, possível e não ignorável “embaixo do tapete”, de identidades que não se enquadram nem se resumem às fixações normatizantes e artificiais.

O travestismo, o cruzamento de fronteiras tão forte em sua obra, estimula, em matéria de identidade, o impensado e o arriscado, o inexplorado e o ambíguo, em vez do consensual e do assegurado, do conhecido e do assentado. Enfim, empreende uma experimentação que dificulta o retorno do eu e do nós ao idêntico, ao normatizado e, pretendidamente, “normalizado”.

É fundamental, todavia, que se faça uma ressalva: a aproximação da “diferença” que se marca e se produz no universo copiano se aproxima mais da

¹¹⁷ MUÑOZ, José. *Desidentifications*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999. APUD: LOPES, Denilson. *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

noção do múltiplo, e não da de “diversidade” (termo deveras marcado no discurso e nas políticas engajadas de movimentos de afirmação gay, lésbica, bissexual e transgênero). Afinal, a diversidade é estática (é um estado), enquanto a multiplicidade é um fluxo, é produtiva e inquieta, cambiante. No dizer deleuziano, Copi “exagera” sua homossexualidade; o universo gay, travestido e transformista, para escapar do beco-sem-saída das armadilhas e cristalizações identitárias.

Segundo Michel Foucault, em sua *História da sexualidade*, se o sexo é reprimido, ou seja, vê-se sob uma espécie de condenação à proibição, à inexistência, ou mesmo ao mutismo, o mero fato de se falar dele e de sua repressão já ganha contornos e ares de deliberada transgressão.

E, nas ditas sociedades modernas, quando se vai além da manutenção do sexo na obscuridade, é para se falar dele, com certa devoção, valorizando-o como ‘o segredo’. No entanto, a articulação social relativa ao ‘saber do sexo’ não se faz pela transmissão do segredo, e sim “em torno da lenta ascensão da confiança”: “a confissão foi, e permanece ainda hoje, a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo” (1988, p. 62)¹¹⁸

Mas é crescente, e muito antiga, a força do interesse público sobre tudo que é proibido, e que dá prazer. Esconder os “segredos de alcova” é procedimento para a tentativa de preservação de uma moral, apenas dominante no jogo social, e em certo contexto, em certo plano. Nem os altos muros dos conventos, nem as interdições dos celibatos são o bastante para frear o desejo... Sendo assim:

“... cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo.” (1988, p. 27)

¹¹⁸ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. (volume 1) Rio de Janeiro, Graal, 1988.

E juntando todo este caldeirão, do segredo que se trai, que se confessa, da lei que tenta estigmatizar para abafar e condenar, o século XIX fez do homossexual (um dos seres desviantes mais condenáveis pela norma) um personagem; afinal:

“Nada do que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas (...); inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre.” (1988, p. 43)

O poder e as instituições, então, tentam afirmar um padrão de saúde, de funcionamento “normal” das condutas sexuais, porém, ainda como adverte Foucault:

“O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer não a todas as sexualidades errantes ou improdutivas mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo.” (1988, p. 45)

O poder, portanto, acaba “contaminado”, deixando-se invadir pelo prazer que persegue e tenta sufocar, e mais: confere poder à resistência, à transgressão. Não apenas não consegue erigir fronteiras não-ultrapassáveis, em torno dos corpos e dos sexos (que presume “errantes ou improdutivos”, por não serem destinados à reprodução? À manutenção da saúde pública? Como se só as

supostas sexualidades 'desviantes' fossem afetáveis pelas patologias...), como alimenta as espirais de respostas e ultrapassagens.

O poder legitima, mesmo pelo avesso do que pretende, o discurso que julga condenar e quer abafar. Não é, pois, exata e unicamente o segredo do homossexual que o trai e o revela, à revelia do sujeito, mas sim o próprio poder, que se “vicia” em seu objeto de controle e (se) trai...

Foucault estudou as várias formas de que se vale o poder para prescrever uma ordem ao sexo, à sexualidade. O sexo, então, se decifra a partir de sua relação com a lei. Assim sendo, quando há transgressão à lei, quando as regras se diluem e o sexo escapa à norma, e “não há” um discurso que consiga estruturar aquilo que não é a reiteração dessa norma, ou daquilo que vai ainda além, e não é nem masculino nem feminino:

“Ahora bien, cuando se transgrede la ley, cuando las reglas se diluyen y el sexo escapa de la norma, cuando el fenómeno se torna inexplicable y las toneladas de palabras vertidas sobre el sexo y su discurso no alcanzan a estructurar aquello que no es ni masculino ni femenino, estamos hablando de un polimorfismo sexual con numerosas variantes, todas encuadradas fuera de la ley y de la norma y agrupadas bajo la palabra ‘perversión’.” (2003, p. 50)¹¹⁹

Como nos faz ver Marcos Rosenzvaig, são tão diversas as variantes de tal “polimorfismo sexual”, que todas elas acabam por ser enquadradas fora da lei e da norma, sob a denominação de “perversão”. Desde a homossexualidade ao travestismo ou à transexualidade, tudo o que permaneceu por séculos oculto, calado, velado, marginalizado, excluído, quando irrompe ou aflora de um golpe, rompe as opções do “cardápio” autorizado pela lei.

Bem nos resume Jurandir Freire Costa:

¹¹⁹ ROSENZVAIG, Marcos. *Op. Cit.*

“Nos costumes leigos, científicos ou literários, homossexual e relação homossexual pertencem à gramática da devassidão, obscenidade, pecado, hermafroditismo, promiscuidade, bestialidade, inversão, doença, perversão, falta de vergonha, sadismo, masoquismo, passividade etc.” (1992, p. 94)¹²⁰

Mas a força-motriz de Copi é a autenticidade. Poderíamos até dizê-lo ‘escritor maldito’, no sentido de “artista que resiste ao meio”, pois só assim se faz arte. A obra que constrói é uma seqüência e uma soma de perguntas; afinal, a arte é justamente um espaço de questionamentos e respostas que são, elas próprias, novas indagações. E as criações de Copi, seu universo, se constitui em excelente lugar para a metáfora, e para um ocultamento nesta: mais uma máscara, que mais revela do que esconde.

O sentido se faz em produção, sempre evoluindo, sem fixações (lembremos de Deleuze), ou seja, o ‘estar-no-mundo’ é já em si uma pergunta; e o que é a sexualidade se não uma ‘história de perguntas’? Falar de Copi, pois, é falar de identidade e do poder que o sexo tem na estruturação do ser humano. Algo que, já em 1908, foi percebido por Richard von Kraft-Ebing¹²¹. Para ele, o pensamento, a personalidade, o comportamento de uma pessoa respondem ao instinto sexual concreto, ao papel sexual com o qual o indivíduo identifica a si mesmo, e não simplesmente ao sexo a que o sujeito pertence anatômica e fisiologicamente.

Existe aí, entretanto, uma espécie de ‘problema de identidade’: dentro da identidade dessa ‘pessoa em questão’ há perguntas que parecem encobertas, por véus ou máscaras que, quando caem, parecem levar consigo pedaços desse rosto. O que se revela é, em muito, o que se tenta esconder, pois é isso o divergente da norma, mas nada atende à norma em todos os requisitos. O estigma tem alcance muito amplo, muitas são as “vítimas”, por ele atingidas; mas aceita vitimar-se passivamente quem não reage de modo algum.

¹²⁰ COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1992.

¹²¹ KRAFT-EBING, Richard von. *Psychopathia sexualis*. Paris, Payot, 1969.

Copi se pergunta, desenha, escreve, atua, dá entrevistas, faz sexo e ama: vive. Em sua obra inteira perpassam várias questões, entre elas, ‘o que é o transexualismo?’ ‘E a travestilidade, também?’ Talvez seja esta uma possibilidade capaz de criar uma dimensão na qual a identidade se ‘perde’ completamente (vejamos Pietro, em *El Baile de las locas*), ou se condensa de forma tal em todas as multiplicidades e nuances possíveis.

Busca-se a origem da ‘nova pessoa’ a partir da mudança de sexo, ou do parâmetro de identificação com um outro gênero. Mas, talvez, não haja solução: Pietro vira e desvira ‘mulher’, e acaba morto, antes mesmo da cirurgia que o ‘aprisionaria’ numa configuração identitária fêmea. Os personagens de Copi, já aludimos a isso, estão exilados de um primeiro exílio que é a própria existência neste mundo, como o próprio Copi-escritor-ator-desenhista, em Paris, perguntando-se: como se expressa o homossexual? (*L’Homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*).

O que é ser transexual? Seria, por acaso, um terceiro sexo não-legitimado, por isso a “dificuldade de exprimir-se”? Será que o órgão genital determina o sexo? E as possibilidades todas de câmbio? Enfim, quem são tais personagens? Qual o sexo deles? E aquele que cruza as fronteiras de forma mais radical - o transexual – qual a sua verdadeira condição: a não aceitação de sua definição de gênero pelo órgão genital?

Alguns dos personagens de Copi parecem dedicar-se a perseguir certo entendimento de como se chega a ser homossexual e, mais ainda, como se chegar a desejar o câmbio da fronteira de gênero, pela “mudança genital”. É o caso do próprio personagem-narrador Copi de *El Baile de las locas*:

“Las tetas se las pone uno (...), hasta usted puede si quiere. (...) Por un instante me viene a la cabeza la idea de cambiar de sexo (...). Pienso en mi cuerpo delgado, en mi gran nariz puntiaguda. Tal vez si se me hubiera ocurrido más joven. Todos los que conozco se decidieron muy tarde, en los USA se apresuran a cambiar de sexo a los dieciocho años, la

edad legal, y ya entonces resulta demasiado tarde. Debería permitirse el cambio de sexo en la pubertad, antes de que los caracteres viriles empiecen a acentuarse. ¿Cuántos muchachos de doce años no se decidirían a convertirse en chicas de no ser el miedo a la pesadilla de las clínicas? ¿Me hubiera atrevido yo a hacerlo a los doce años, cuando me sentía más niña que nunca? Estoy casi convencido, pero en aquella época las cosas no se planteaban así, y ni siquiera podía imaginar que fuera posible. Hasta dentro de diez años no habrá en Francia travestís verosímiles.” (1983, p. 34)

O que seria uma travesti verossímil? Aquela que melhor se assemelhe a uma mulher, ou ao exagero de uma mulher? Copi (agora o homem, o artista), em uma das entrevistas a que respondeu, quando perguntado se “teria gostado de ser mulher”, diz:

“... no, porque muchas veces en el teatro he hecho de travesti; muchas veces en el teatro me he disfrazado de rata, de tortuga, de Drácula; muchas veces he hecho de travesti, me encanta como traje de teatro, me encanta el traje de mujer (...) uso muy bien el vestido de mujer, tengo un cierto tipo de cosas que hacen que en el teatro sea un travesti muy bueno; me encanta en el teatro vestirme de mujer pero no se me pasaría por la cabeza vestirme de mujer en la vida. Jamás, porque ni las mujeres se visten de mujer, las mujeres andan vestidas de blue jean (...) ¿A quién se le ocurre vestirse de mujer ahora? A los travestis (...) porque ser mujer es solamente eso, es vestirse de mujer.” (1998, pp. 49-50)¹²²

¹²² In: TCHERKASKI, José. *Op. Cit.*

Não importam a Copi, flagrantemente, as teorizações, e sim a criação, o potencial criador de uma imagem, de uma personagem, do contínuo do relato. Como já mencionamos, em relação a *El Baile de las locas*, ele escreve no texto: “as travestis devem ser vistas”. Ou seja, são do terreno do visível, do apreensível pelo sentido visual. E uma travesti verossímil, por exemplo, seria aquela que “se veste como mulher”, coisa que as próprias mulheres não mais fazem.

O entrevistador insiste que ser mulher é também, além de vestir-se como uma, ter um par de tetas e uma vagina. Copi responde: uma vagina tenho eu também. E quanto a um par de tetas, qualquer um pode pôr (isso já disse ele, no mesmo romance que citamos). Partes genitais são, tão-somente, zonas erógenas, catalogadas até pela ciência desde tempos imemoriais, e qualquer um, independente das genitálias, pode ter a mesma sensualidade.

Perguntar-se, então, e seguir buscando respostas várias, é mais importante e mais produtivo que formular uma resposta definitiva. Inclusive porque a memória falha, e tanto a arte, quanto a filosofia, a psicanálise, a medicina são incapazes e incompletas para dar conta de um evento tão mais complexo como o desejo e a identidade (as identificações) de um ser.

Pode-se chegar até a um extremo bastante fértil no que cala, por mais contraditório que pareça. *L’Homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*, segundo Rosenzvaig, é a melhor obra de Copi. Nela, a personagem transexual Irina corta-se a língua e não pode mais falar: assim, reflete o que toda a sociedade se pergunta sem poder se responder. Irina expressa apenas a dor, em seu “calar-se”, pois seu silêncio, sua “dificuldade/ impossibilidade de exprimir-se” traduz tudo aquilo que as palavras não podem enunciar, porque não dão conta da tarefa.

Uma diferença se apresenta, entre o sexo biológico e o sexo social. Hoje já se considera que o gênero é uma construção social, e que algumas pessoas vivem a contradição entre a idéia que têm de si e seu sexo biológico, entre seu sexo de mulher e seus genitais masculinos, ou vice-versa. Há aí um espaço carente de precisa denominação, ausente de palavras: esse espaço vazio entre o que o indivíduo chegou a ser (como se percebe, como construiu seu desejo, ou

sua percepção de desejo) e o que ele biologicamente é, eis o problema – a se resolver - da identidade.

Os que se desviam da norma recebem uma ‘sentença de separação’. Afinal, o poder determina o que é a ‘normalidade’ e, para os que fogem a tais regras, restam as instituições sociais (punitivas ou ‘reabilitadoras’, como o manicômio ou o divã da psicanálise, por exemplo) ou, por último, o exílio. Os homossexuais, travestis, transexuais, artistas (como os personagens de Copi, e ele mesmo), freqüente e reiteradamente, tomam este caminho.

No entanto, Copi vai além: ele transborda, ultrapassa os estereotipados discursos da masculinidade e da feminilidade e a construção cultural dos gêneros; ele busca na desconstrução dos corpos a identidade perdida. Os fluxos, os cortes, o coito violento, a defloração, a pedofilia, as mortes (e os retornos à vida), o incesto, até a antropofagia (o canibalismo, em *La Guerre des pédés*) são caminhos para mostrar o quanto é impossível materializar o que está perdido ‘para sempre’, o que é inafixável e constitui-se em eterna busca humana: a identidade.

“Todo aquello que un artista no se atreve a realizar en la vida cotidiana, lo realiza en el campo de la ficción. De esta forma libera a través del lenguaje toda una proyección simbólica. En el caso de Copi, el objeto de estudio, logra un *exorcismo* de las pulsiones agresivas y sexuales transformándose en un artista desmesuradamente simbólico. Copi es una legión de símbolos a descifrar.” (2003, p. 70)¹²³

Assim sendo, os personagens atravessam, como acontece com Pietro, com o próprio Copi-personagem, todas as perdas, mutilações, câmbios e retornos “transformados” (pois nunca se retorna absolutamente igual, mas sim modificado). No caso de Irina, além das perdas em seu corpo, há cúmulos: da expulsão de um feto, num aborto por via fecal (violentíssima situação que soma pulsão de morte e anúncio de vida) à castração completa, cortando-se a própria língua. Seu verbo se

¹²³ ROSENZVAIG, Marcos. *Op. Cit.*

faz carne e ela própria o extirpa, porque é incapaz de contar algo impossível de se explicar: condenar-se ao silêncio é sua mais extrema e última defesa contra a monstruosidade do mundo, que a castra já anteriormente e a exila.

A ordem, como se vê, necessita do caos, da desordem, da transgressão; do mesmo modo que a normalidade precisa, para existir e legitimar-se, da anormalidade. O gênero “homem”, a partir do qual se tece a norma falocêntrica, por exemplo, é algo fechado. Em certa referência a ele (pela falta do pênis), está o gênero “mulher”, que já é uma construção, um processo. E ainda mais além está a travesti, a transformista: construção radical, para a qual é necessária a liberdade do exagero.

Nesse afã por assimilar-se ao sistema binário dos sexos, o transexual elabora a exacerbação da feminilidade¹²⁴, ao perseguir a construção física do que ‘projeta’ como externalização de sua imagem interior. Mas a imagem é tão-somente uma representação do sujeito, porém como algo que está fora e é ilusório (toda imagem o é), podemos constatar que tal projeção acaba por nos deixar perdidos, na busca dessa tal identidade. Mas isso acontece com toda imagem, toda projeção – como dissemos -, logo, permanecemos perdidos tanto com o transexual, quanto com a travesti, o ator, ou qualquer homem/ mulher e as identidades possíveis que nos chegam a partir deles.

A quase totalidade das personagens de Copi atravessa as fronteiras da proibição, mas de um modo que a sua “anormalidade” suposta é vista, sentida e vivida como normalidade, ou seja, pela transição da fronteira, normaliza-se o suposto anormal; cria-se um novo paradigma de normalidade, na qual tudo é possível (a Brigada Interespacial Homossexual toma a lua; um rato se converte em escritor...). Não apenas sugere a transgressão, Copi a materializa. Não há limites para sua criação, para sua voracidade: até o “deus dos homens” se faz exposto em suas fraquezas (lembramos de *La Cité des rats*).

Néstor Perlongher, em seu artigo *El Sexo de las locas*, propõe que, quando se indaga sobre a normalidade, é cabível questionar também a pretensão de se

¹²⁴ Algo que, na visão de Copi, como mencionamos, é a “recuperação” do feminino, lembramos de sua resposta, por nós citada anteriormente, em entrevista.

classificar os sujeitos de acordo com quem se deitam. Fazendo eco às idéias de Deleuze e Guattari, menciona o “devir mulher”, que abriria as portas para todos os demais “devires”. Assim, sugere Perlongher que podemos pensar tanto a homo quanto a heterossexualidade não como identidades e, sim, como “devires”:

“Como mutaciones, como cosas que nos pasan. Devenir mujer, devenir loca, devenir travesti.

La alternativa que se nos presenta es hacer soltar todas las sexualidades: el gay, la loca, el chongo, el travesti, el taxiboy, la señora, el tío etc – o erigir un modelo normalizador que vuelva a operar nuevas exclusiones. El sexo de las locas, que hemos usado de señuelo para este delirio, sería entonces la sexualidad loca, la sexualidad que es una fuga de la normalidad, que la desafía y la subvierte. (...) Hablar del sexo de las locas es enumerar los síntomas – las penetraciones, las eyaculaciones, las erecciones, los toques, las insinuaciones – de una enfermedad fatal: aquella que corroe a la normalidad...” (1997, p. 33 – grifo nosso)¹²⁵

Mas é importante que não se subtraíam e se resumam tais singularidades a uma generalização ‘personológica’: essa abstração nomeada ‘o homossexual’, literalmente inventada no século XIX, como fruto de uma combinação entre o saber médico da época e o poder policial. E sugere a idéia do *idiosexo*:

“... la noción viene de idiolecto, usos particulares del lenguaje (...): idiosexo, usos singulares de la sexualidad. Que cada cual pueda encontrar, más allá de las clasificaciones, el punto de su goce.” (1997, p. 33)

¹²⁵ PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue, 1997.

As personagens de Copi, escondidas atrás da máscara de um ator, ou nas opiniões e simulações, por estarem impossibilitadas de desvelar a verdade última do ser (sua identidade cristalizada, como pretende o discurso da norma, supostamente despojada de todas as máscaras), aceitam, pelo viés do humor, a sina de viverem divididas, transeuntes em uma multiplicidade de identificações.

Copi vai a este “além das classificações”, dos valores, e instaura uma linguagem, um ‘gaguejar’ próprio seu: um mundo aparente onde os seres (personagens) não questionam nada, tudo está legalizado e é possível. Os leitores, espectadores é que ficam a se perguntar quanto aos valores ou às identidades, ou mesmo às máscaras. Neste mundo-Copi, da transgressão se faz norma; assentado no humor, na ironia, numa acidez mordaz, ele nos diz: isso não é mais que desenho, teatro, relato, artifício, arte; portanto, vida. Escapa da armadilha da culpabilidade:

“La realidad fue haciéndose caricaturesca; detrás de la risa está el hombre preguntándose, buscándose a sí mismo en la dura faena de morir constantemente para encontrar los restos de la identidad.” (2003, p. 115)¹²⁶

Como jamais se esgotam o ser e suas possibilidades, o riso crítico e a reflexão instauram o vertiginoso jogo entre o “gato e o rato”; tudo se teatraliza, se ficcionaliza, se exagera: eis a autenticidade de Copi. Os sentidos são forças moventes, sempre em produção (mais um eco deleuziano), daí nascem a construção, a desconstrução e a reconstrução permanentes da obra.

Não há resposta incontestável ou verdade absoluta, o caminho de Copi é, portanto, o riso sarcástico, o humor rascante e o movimento de “atravessar o espelho” de Alice no País das Maravilhas (a Argentina natal, o Uruguai, Paris, a Sibéria, o mundo das Locas...) e inventar-se sempre um novo devir. Até a doença, o luto, a morte se fazem reversíveis e constituem-se fértil campo de fuga e produção.

¹²⁶ ROSENZVAIG, Marcos. *Op. Cit.*

Retornemos a *El Baile de las Locas*: nessa verdadeira história de amor, mas ao particular modo de Copi, este mundo do travestismo, do sexo, das travessias de gêneros e fronteiras, dos crimes se torna palco às alternativas de saída ao “beco sem saída” que são a vivência da morte, e os lutos que a ela se seguem.

Numa visão generalizante, a filosofia da morte vai de encontro à idéia de Max Scheler¹²⁷, para quem se pode aceitar uma legalidade espiritual autônoma que sobrevive ao desaparecimento físico. Para Scheler, tanto a idéia da morte, quanto a própria morte pertencem aos elementos constitutivos de nossa consciência, bem como de toda e qualquer consciência vital.

Sendo assim, a morte encontra-se, essencialmente, contida na estrutura mesma do processo orgânico. Logo, em toda experiência vital se dá em simultâneo uma experiência da morte, de se “estar morrendo”. A morte, sendo, pois, um ingrediente substancial da vida, não se encontra nem apenas ao término desta, nem mesmo como uma expectativa desse término, e sim acompanha a vida inteira, como elemento de todos os seus momentos.

Copi parece, também, rejeitar a idéia pontual da morte (como um acontecimento meramente casual), ao excluir da sua criação a morte como um inanimado repouso, um apagamento do ser. Como se a arte literária legitimasse desse modo o benefício da dúvida sobre a última viagem, e, ao reconstituir o percurso arcaico da humanidade, edificasse a metáfora da morte sobre as leis da metamorfose operadas na natureza, na qual a toda morte se segue uma vida.

O aniquilamento da morte afigura-se, então, como uma idéia repleta de ser, um renascimento, uma metáfora investida de vida. Por vezes, também uma ilusão. Mas também um excesso de memórias. Uma forma que não passa de aparência, que toma sempre a forma de sonho, de delírio, de certa negação fantástica. Assim, os procedimentos estéticos assentam, em certa medida, na morfologia dos contos maravilhosos, do surrealismo, do realismo fantástico.

¹²⁷ SCHELER, Max. *Morte e sobrevivência*. Edições 70, Lisboa, 1993.

O luto pela morte, pela perda do amigo é o motor da escrita, na superação da perda. Assim enluta-se Copi, escrevendo, ficcionalizando. “O passado torna-se uma cilada: a experiência da vida se choca com a inexperiência da morte.” (1997, p. 113)¹²⁸ E a memória, sempre traidora (lembremo-nos de quantas reiteradas afirmações faz o Copi escritor-personagem sobre seu processo de escrita e esquecimento), será o instrumento para lembrar Pierre, recriar Pierre. Várias são, repetimos, as mortes e os retornos das personagens (como a própria Marilyn)

Entre a vida e a morte dá-se a ascensão a uma nova consciência em cada uma das cenas criadas. Nova criação de cada personagem que retorna da morte, livre, depois de operadas algumas transformações de ordem mais ou menos metafísica, em todo o caso, alheias às leis biológicas. A morte é experimentada como certa ausência, cumpre um papel de artifício narrativo, mas há sempre uma espécie de “memória do passado”, que por todo o relato Copi perde e recupera, que religa os afetos e os faz perdurar.

Curiosamente, encontramos um elemento comum em todas essas ausências e a configuração da morte em tópico privilegiado: a palavra. Claro, a palavra, a linguagem ondulada de uma energia que nos refaz, dando-nos ao outro, salvando-nos assim de todas as mortes e de todas as solidões. Assim, Copi é o escritor-personagem que cria para manter-se vivo e para superar as muitas mortes que em vida se nos oferecem. Pois:

“... la mort est un processus, non un état. On doit également admettre que si la vie(...) se définit comme l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort, elle est encore le temps que nous mettons à mourir.” (1988, p. 17)¹²⁹

No seu ensaio sobre a interioridade do corpo, também Marc Richir admite que existem relações complexas dignas de interrogação entre a morte física e a morte simbólica. Que existe uma enigmática complexidade entre o excesso

¹²⁸ BESSA, Marcelo Secron. *A Literatura (des)construindo a Aids*. Rio de Janeiro, Record, 1997.

¹²⁹ THOMAS, L-V. *La Mort*. Paris, PUF, 1988.

dinâmico do vivenciado do corpo, vivido sobre ele mesmo. Qualquer coisa da vida e da morte permanece enigmaticamente fugidia; gera-se um abismo selvagem, de uma insuportável violência, original e sublime.

E a inocência da surpresa com as reviravoltas possíveis desencadeadas por cada uma dessas mortes torna-se um signo incontestável da jovialidade, tanto da renovação do relato, da sua presentificação, quanto signo que permite às personagens, ao escritor, ao leitor atravessarem todas as idades . A jovialidade ou, pelo contrário, o envelhecimento da alma tomam caminhos independentes às idades do corpo. E, no centro do sentido da vida, pode dar-se uma ameaça ao seu próprio sentido, o que será a morte simbólica.

Até a aids, doença fatal que vitima Copi e se torna uma espécie de oportunidade de vivenciar a morte em vida, ou uma sentença de espera mais premente da morte, torna-se ficção, encenação: basta lembrarmos *Une Visite inopportune*¹³⁰.

“... Copi (...) est tellement vivant qu’il n’hésite pas à nous faire éclater de rire avec la plus terrible des situations, celle d’un homme, d’un malade qui voit venir la mort. Rire de tout, même de la mort annoncée, de la peste moderne, du sida, puisqu’il faut l’appeler par son nom, ce n’est pas mépriser les malades mais être victorieux contre la souffrance et la peur, la haine et l’égoïsme.” (1999, p. 81)¹³¹

Uma situação, já frisamos isso, que em muito remete à ficcionalização radical e sem limites que faz Copi de si mesmo, em que o iminente fim é também uma festa entre amigos, uma representação. Ao invés de morrer no teatro, Copi renasce a cada encenação:

¹³⁰ COPI. *Une Visite inopportune*. Paris, Christian Bourgois, 1999.

¹³¹ HOCQUENGHEM, Guy. In: COPI. *Une Visite inopportune*. Paris, Christian Bourgois, 1999.

“Mais Copi, insensiblement, divinement, fait danser les fils de son illusion, opéra, grand-guignol, cirque, tragédie. Tout cela d’une touch si légère...

Dans sa gaieté et sa modestie, *Une Visite inopportune* est une pièce immense. Elle provoque le rire. Elle ratisse la détresse.” (COURNOT, Michel. *Le Monde*. 29/10/1988)

5.3. “Escrita transformista: falar da máscara para falar de si”¹³²

Em *El Baile de las locas*, a personagem Marilyn representa uma espécie de “mulher fatal”, aquela que provoca fascínio, desejo, mas também temor. Eis a pior rival de Copi, afinal, trata-se de um exagero, de uma máscara do feminino ainda além das com que ele está habituado a lidar, por isso, nela se agiganta a dimensão do monstruoso, da potência de câmbio constante, das transformações. São tantas as metamorfoses, tanto físicas quanto psicológicas, que sofre Marilyn ao longo das décadas, que parece não haver explicação possível para dar conta desta criatura:

“... todas las transformaciones son producto de las distintas décadas en que transcurre la novela. Comienza en la época del hippismo: Marilyn es un(a) travesti líder de los años 60 que manipula a una banda de travestis. Más tarde la vemos convertida en la Marilyn-Garbo. Afín a la cultura de los años 80, no bebe, es macrobiótica, le da pánico la polución, tiene una boa como mascota y adhiere a la medicina oriental. (...) En síntesis, atravesamos más de dos décadas en las que todo y nada ha cambiado.” (2003, p. 71)¹³³

¹³² LOPES, Denilson. *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002 (p. 81).

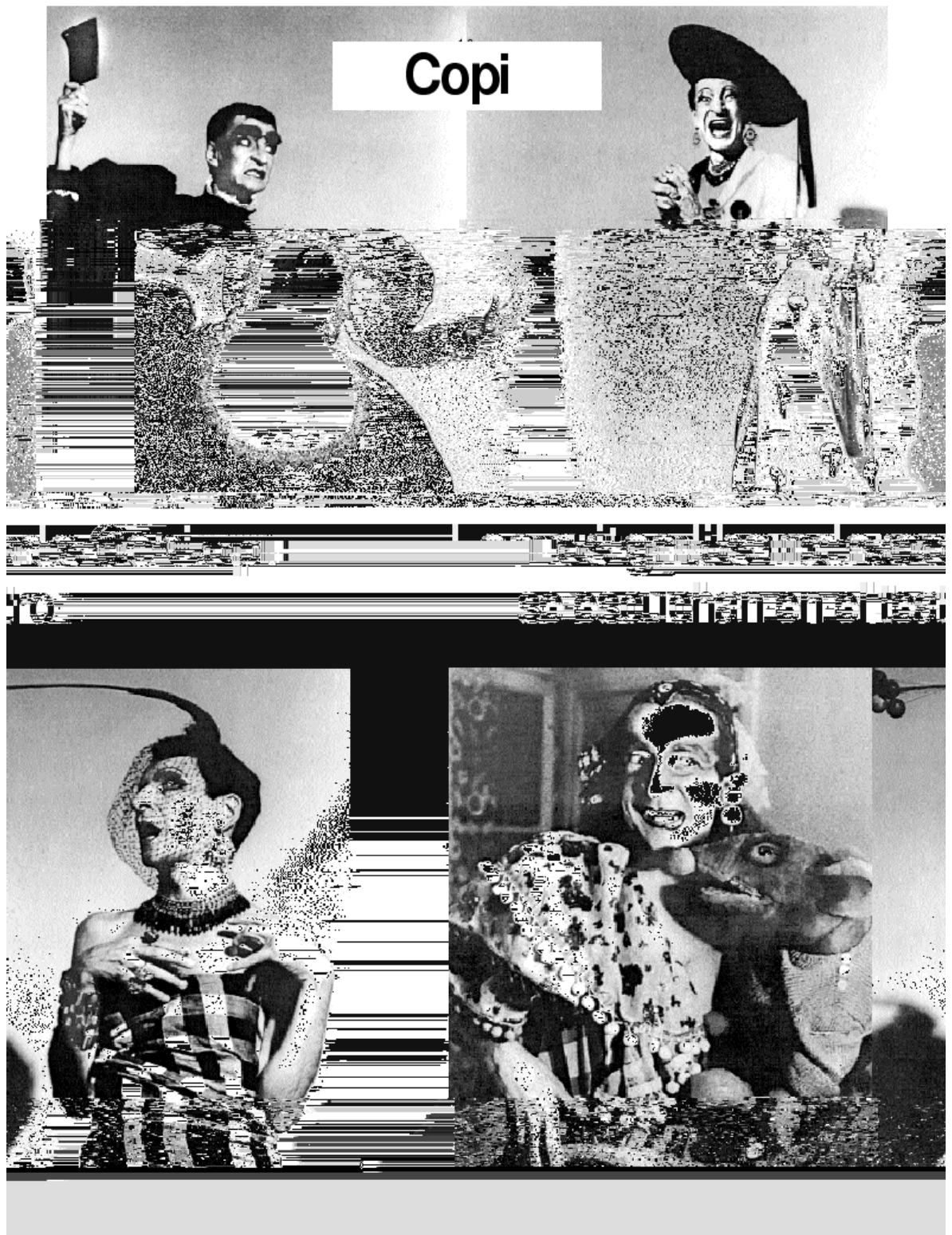
¹³³ ROSENZVAIG, Marcos. *Op. Cit.*

Aponta-nos essa imagem para a figura exagerada de Marilyn, sempre ao extremo possível das transformações. Ela é uma mulher, mas é uma travesti; ela é um ícone feminino, uma 'réplica' de estrela do cinema, mas também um ícone do desejo masculino e do desejo de muitos gays (sobretudo as travestis e transexuais); ela se converte em outro ídolo (Greta Garbo), tão logo lhe parece mais conveniente. Freqüentadora e líder do mundo travesti, normalmente regado a álcool, em dado momento se converte à macrobiótica e à medicina oriental, a um estilo de vida normalmente oposto ao de uma 'figura da noite', identidade prévia de seu travestimento como Marilyn...

Nada mais teatral que a travesti, se nos damos conta de que o teatro é um 'espelho ilusório', mas em paralelo algo tão real como irreal (pois reproduz a vida, porém sem ser a vida). A travesti é uma imagem refratária: construída pelo artifício, pela máscara, com maquiagem, adereços postiços e atuando como aquilo que não é (mas sem deixar de sê-lo).

Trata-se de um permanente jogo de indistinção sexual; parodiando fantasias masculinas, exacerbando a feminilidade e jogando com ela, de forma lúdica e sedutora, como se às escondidas com os homens. Uma verdadeira arma inatingível: um feminino que reside num masculino, mas é uma terceira instância subjetiva. Um espelho ilusório (lembramos Baudrillard): algo que não tem natureza fixável, e reflete ambos sintetizados, expandidos, retorcidos, modificados, singularizados.

Como o próprio Copi em seus figurinos de ator, em tantas de suas representações (em montagens de textos de outros autores, como em *Les Bonnes*, de Jean Genet – primeira foto; ou de seus próprios textos):



Esse 'exagero' (visível nos figurinos, nas expressões faciais e no gestual) nos remete à idéia do *camp*, conceito que, segundo Susan Sontag o compreende,

é uma espécie de reação, por meio da exacerbação dos estereótipos, ao domínio opressor da 'norma heterossexual'. É em seu ensaio *Notas sobre o camp*¹³⁴ (originalmente publicado em 1964) que ganha força como termo teórico. Não se pode defini-lo como uma noção puramente gay, mas é impossível dissociá-lo da identidade homossexual, como um elemento referencial desta. Um gosto pelo terreno da indistinção e das fronteiras do sexual, do andrógino, da máscara; segundo Sontag, o camp apresenta "...uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade". (1987, p. 323) E mais, aproximando-se os dois universos, o camp e Copi:

"O Camp vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma 'lâmpada', não uma mulher, mas uma 'mulher'. Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro". (1987, p. 323 – grifos nossos)

O teatro da vida em Copi, o mundo barroco de realidades incluídas em outras realidades, a representação constante o aproximam desta noção que nos dá Sontag do camp: a potência da máscara, exagerada; do disfarce; mas também da conversibilidade, do câmbio, das indistinções da androginia (de Greta Garbo, por exemplo, na qual se converte Marilyn):

"... o vazio andrógino que paira na beleza perfeita de Greta Garbo. Nesse caso, o gosto Camp inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo". (1987, p. 323 – grifo nosso)

¹³⁴ SONTAG, Susan. "Notas sobre o camp" in *Contra a interpretação*. Porto Alegre, L&PM, 1987.

Explorar as linhas da fronteira, os traços femininos da virilidade masculina; certa masculinidade nas mulheres mais femininas; a androginia e, ao extremo, o hermafroditismo; as possibilidades de mudar de sexo incontáveis e infindas vezes: eis o que faz Copi em seu “baile de Loucas”. E esse caminho se faz sempre ancorado no riso.

“A questão fundamental do Camp é destronar o sério. O Camp é jocoso, anti-sério. Mais precisamente, o Camp envolve uma nova e mais complexa relação com o ‘sério’. Pode-se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério”. (1987, p. 332)

“Os recursos tradicionais que permitem ultrapassar a seriedade convencional – ironia, sátira – parecem fracos hoje, inadequados ao veículo culturalmente supersaturado no qual a sensibilidade contemporânea é educada. O Camp introduz um novo modelo: o artifício como ideal, a teatralidade”. (1987, p. 333 – grifo nosso)

O gosto camp, então, nos leva a concluir Sontag, é acima de tudo uma forma de prazer, e não de julgamento. O camp quer nos revelar que a norma, a sensibilidade estabelecida pela cultura erudita não detém o monopólio do refinamento, e propõe a descoberta do “bom gosto do mau gosto”, e seu conseqüente poder liberador. Enfim, ainda segundo Sontag:

“O gosto Camp é uma espécie de amor, amor pela natureza humana. Ele se deleita com os pequenos triunfos e as embaraçosas intensidades do ‘personagem’, não os julga. (...) Camp é um sentimento *terno*”. (1987, p. 336)

Muito bem, também, define o termo camp, em seus limites e em sua expansão, Denilson Lopes:

“O termo é de difícil tradução para o português, ainda que muito presente na nossa cultura. Como comportamento, o camp pode ser comparado à fecheação, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. (...) O camp se caracteriza por uma predileção pelo artificial e pelo exagero, por um tipo de esteticismo, uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético (SONTAG, S.: 1987, 318/20). A estetização da vida cotidiana implica uma revitalização lúdica da comunicação, da representação, artifício de sedução e liberação de uma identidade individual única. A aparência do vestuário faz do próprio corpo algo indeterminado, indefinido, fluido.” (2002, p. 95)

Trata-se de um imaginário singular, que faz do mundo uma espécie de “teatro”, onde a representação exagerada, delirante, irônica brinca com os limites do estereótipo, tanto masculino, quanto feminino, e até (sobretudo) homossexual. Em Copi, este “fazer do mundo um teatro, um comic de traços ligeiros” é componente fundamental.

A idéia desta ‘maquiagem’ camp, aparentemente exagerada, traz-nos a percepção de o quão artificiais são as categorizações sociais e de gênero, e também o quão arbitrários e opressores são os padrões de comportamento estabelecidos pela norma. É uma construção que se situa num espaço intervalar e junta extremos em si: de um lado, a ironia, o teatral, o extremo de imagens; do outro, uma forma radical e autêntica de expressão de sentimentos, também extremados.

Vai-se mais longe, então, do que apenas uma expressão homossexual, desloca-se o discurso para além da marca da simples diferença, ou alteridade radical (que representaria a travesti, por exemplo), para a criação de um discurso

da estranheza de cada um, em suas peculiaridades. Marilyn é mulher, mas é travesti; e ao ser travestida, não é mais nem mulher, nem (ex-)homem, e sim uma espécie de simulacro com uma saturação e condensação de potências, imagens, desejos, cujas máscaras constituem um fim em si próprias e mais desnudam que escondem. Uma mulher que se traveste de mulher, um artifício, uma aparência que denunciam a imagem-mulher.

Simulação, olhares, adereços, maquiagem, jogo de sedução: eis a estética do artifício, do mascaramento camp deste travestismo copiano de que falamos (não só na personagem Marilyn; mas também em Pietro. E em vários outros livros e personagens, como a ‘hermafrodita perfeita’ Conceição do Mundo, de *La Guerre des Pédés*). A maioria dos personagens de Copi atravessa as fronteiras da proibição, sem culpabilidades, caminha pra essa consciência intrínseca das singularidades. A sua suposta “anormalidade” é vista e sentida (“vívida”) como a mais pura normalidade.

Pela transição da fronteira, pela transformação operada nesses personagens, cria-se uma nova norma, ou melhor, novas várias e singulares possibilidades do normal. Tudo está conectado: o monstruoso, o abjeto, o amor, o luto, a morte, a violação, o incesto, a pederastia estão em quaisquer dos gêneros em que crie. Tudo nasce da festa da palavra, de uma orgia que extravasa o reprimido; o belo, o grotesco, o feio, tudo se torce, se retorce e se transforma.

Daí emerge, lembremo-nos, o barroco “teatro do mundo”, a representação copiana, seja no desenho, na ficção, no texto dramático ou na atuação propriamente, sobre o palco. Uma festa de sentidos e imagens e máscaras, o câmbio e suas mil possibilidades, o transformismo...

Difícil é chegarmos a uma definição de o que seria uma transformista, e nem mesmo nos interessa fazê-lo. Mas podemos recorrer às palavras de Marcos Benedetti sobre o que caracterizaria esta prática (e esta identidade), por diferenciação às das travestis e transexuais, uma idéia que nos será muito fértil para pensarmos a escritura de Copi:

“... os principais fatores de diferenciação entre uma figura e outra se encontram no corpo, suas formas e seus usos, bem como nas práticas e relações sociais”.

(...) As transformistas, por sua vez, promovem intervenções leves – que podem ser rapidamente suprimidas ou revertidas – sobre as formas masculinas do corpo, assumindo as vestes e a identidade femininas somente em ocasiões específicas. Não faz parte dos valores e práticas associadas às transformistas, por exemplo, circular durante o dia *montada*, isto é, com roupas e aparência feminina.” (2005, p. 18)¹³⁵

Para além da Marilyn, e da imensa diversidade de tipos e figuras criadas, saindo um pouco do universo de personagens copianas, e situando-nos na percepção acerca da sua escrita, retomamos as palavras de Denilson Lopes (com as quais nomeamos esta parte do capítulo), associadas a essa percepção do transformismo, para as usarmos numa perspectiva de apreensão do modo de escrever de Copi.

Na sua escrita, está a capacidade de não perder sua mobilidade de retorno e nem as multiplicidades, ou seja, uma *escrita transformista*: que remete ao gay, ao homo, à “loca”, mas também ao feminino, ao machão latino-americano (o personagem Nicanor Sigampa, de *La Internacional argentina*), ao tango e sua linguagem corporal, ao espanhol estilizado dos folhetins dos anos 30 e 40 (*La Vida es un tango*), à língua *das ratas* (escrita ao contrário, como num espelho invertido, por Gouri, em *La Cité des rats*), ao uso do francês língua estrangeira do exilado argentino-parisiense...

“Je m’exprime parfois dans ma langue maternelle,
l’argentine, souvent dans ma langue maîtresse, la française.

¹³⁵ BENEDETTI, Marcos. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro, Garamond, 2005.

Pour écrire ce livre¹³⁶ mon imagination hésite entre ma mère et ma maîtresse. Quelle que soit la langue choisie, mon imagination me vient de cette partie de la mémoire qui est particulièrement sensible aux flèches cachées dans les phrases anonymes.” (1990, p. 81)¹³⁷

Uma língua materna, uma língua amante: até o idioma em que escreve faz parte das máscaras, muitas e diversas entre si, das quais se vale Copi para falar de si mesmo, do mundo, dos seres. Um duplo, ou mesmo triplo, distanciamento, que deriva deste “não estar montado” o tempo inteiro e permite a Copi ir além na exploração de seu universo, na criação de um teatro do mundo no qual toma parte uma miríade de tipos e figuras que podem ser listados na “categoria trans”, independente e além da sexualidade e do gênero.

O próprio Copi, em entrevista, nos dá esclarecedoras idéias de como, conscientemente, *transforma* o uso que faz do francês, língua literária por ele adotada:

“... *Le Quatre jumelles*, sí, las cuatro gemelas, que es un título incorrecto en francés; en francés se debería llamar “Las Dos gemelas”; es como una contorsión del idioma francés, que muchas veces hago de gusto, porque eso sacude; porque es como en Argentina cuando hablamos con italianismos; tienen su importancia.” (1998, p. 39 – grifo nosso)¹³⁸

“Y yo siempre he sido un argentino de París. (...) Pero de todas maneras, no soy un francés, pertenezco a una categoría de extranjeros que los franceses consideran como tales durante dos generaciones. No soy francés ¿no es

¹³⁶ Referência a *Rio de la Plata*, último romance, que Copi não chegou a publicar. Esta citação é um trecho do prefácio que ele criou para o livro.

¹³⁷ COPI, in: DAMONTE, Jorge. *Copi*. (textes rassemblés et photos par Jorge Damonte). Paris, Christian Bourgois, 1990.

¹³⁸ In: TCHERKASKI, José. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires, Galerna, 1998.

cierto? Pero soy un argentino de París. Es decir que desde que me puse a escribir y que comencé a escribir, mis excentricidades del lenguaje, que son las mismas que un argentino se permite con el español – que son una idea de la libertad con la cual uno puede trabajar una lengua sin estropearla -, fueron aceptadas por todo el mundo, de la misma manera que puede aceptarse un pintor que utiliza los colores de su país.” (1998, pp. 113-114 – grifo nosso)

Situações, portanto, como o exílio parisiense (e a assimilação do francês como língua de expressão e criação literária) e as tematizações constantes e recorrentes da morte, da desmemória (e tantas outras que já mencionamos) são representações recorrentes em Copi e sinais comuns do seu universo.

Afinal, num exemplo mais extremo, antes de morrer na vida há sempre a possibilidade de continuar atuando, representando; ou seja, a própria *ficcionalização de si* é um procedimento da *escrita transformista* de Copi. Se a arte é tal simulacro, representação, reflexo, ao converter a morte em mera idéia, Copi a torna tão mortal quanto ele próprio e podem seguir sucedendo novas mortes ficcionais a novas ressurreições: o teatro da vida no teatro, mundo dentro de outro mundo, barroco.

Com a palavra, mais uma vez, Denilson Lopes:

“As possibilidades do jogo que vivificam a subjetividade pelo uso de máscaras residem na compreensão da natureza imagética da sociedade atual. A máscara não é disfarce de um vazio existencial, mas uma tática de coexistir numa sociedade onde o primado é o da velocidade.” (2002, p. 70)¹³⁹

A deriva, o deslocamento, o desvio, a potência do meio, do câmbio, daquilo que não é acorrentável em definição, nem apreensível numa cristalização de

¹³⁹ LOPES, Denilson. *Op. Cit.*

sentido: uma escrita que vai ganhando a forma do que se tem por dizer, do que se quer sugerir e representar, e, mesmo assim, não se presta a interpretações categorizantes, nem a defesas militantes de causas gays, ou políticas, ou de qualquer natureza.

Uma celebração da vida em suas múltiplas possibilidades, um “jardim de veredas que se bifurcam” *ad infinitum*, que usa máscaras, maquiagens, adereços, figurinos para desnudar a vida e pô-la no grande teatro de Copi que foi sua inteira obra, em todas as suas vertentes e formas de realização (o desenho, a ficção, o texto dramático, a interpretação). O estilo de Copi, como ele mesmo dizia, era a folha de papel em branco e a continuidade necessária e inevitável do relato:

“Cada pieza debe ser de naturaleza totalmente distinta de la anterior. Porque yo no tengo estilo, no cultivo un estilo. La gente que tiene estilo es la que solo puede desempeñarse bien en una sola cosa, en cosas siempre del mismo tipo.”
(1998, p. 86)¹⁴⁰

Mais uma vez, damos a palavra ao autor, para que ele se diga, e de si mesmo diga, sob uma das suas tantas máscaras, pela qual desnuda a si próprio (lembramos sua última peça teatral, *Une Visite inopportune*, na qual a ‘transformação’ da morte tão próxima de si mesmo é colocada em cena e vivida previamente no palco):

“Cada uno debe inventarse sus historias. Algunos se inventan historias increíbles.” (1998, p. 127)

Sim, “caro Maestro”, alguns inventam histórias inacreditáveis, como o fez o uruguaio, argentino-parisiense, desenhista, ator-travesti, dramaturgo, personagem de mil faces (e disfarces) Copi.

¹⁴⁰ In: TCHERKASKI, José. *Op. Cit.*

6. DAQUILO QUE CHAMAM “CONSIDERAÇÕES FINAIS”.

A primeira urgência é salientarmos, mais uma vez, que a obra de Copi, tão múltipla, não se presta a conclusões categóricas, interpretações que lhe definam um sentido este ou aquele, mas sim reivindica as explorações todas de possibilidades sensoriais, imagéticas, estéticas e conteudísticas pelas quais esse artista passeia com maestria.

As transformações, os câmbios: eis o terreno de mundos barrocamente incluídos em que adentramos, quando passeamos pelas criações de Copi. Um “sistema” que interpenetra toda a sua produção: os desenhos, a dramaturgia, os contos, as novelas, os romances. Um mundo como o país das maravilhas de um Copi/Alice, no qual, tanto ficcionalizado em seus outros personagens quanto ficcionalizado com o personagem batizado pelo seu próprio pseudônimo, nosso Raul Damonte, já numa primeira transformação feito Copi, permite-se todos os possíveis desdobramentos de sua intuição.

E mais, indo além, nos põe, como leitores/espectadores, também neste permanente aprendizado de perseguição/produção de sentidos múltiplos, que não se prestam a cristalizações, e sim se mantêm moventes, fluidos, produtivos. Alberto Manguel, ao lembrar sua primeira leitura da *Alice no país das maravilhas & através do espelho*, aponta com muita propriedade:

“Como toda criança sabe, o mundo da experiência (como o bosque de Alice) não tem nome, e perambulamos por ele num estado de atordoamento, com a cabeça cheia de murmúrios de aprendizado e intuição.” (2000, p. 25)¹⁴¹

O mundo de Copi resulta uma criação que é uma sincera declaração de amor à vida, utilizando-se de todas as máscaras possíveis justamente para desnudar as falsas moralidades e as mil faces que esta mesma vida tem: usam-se

¹⁴¹ MANGUEL, Alberto. *No Bosque do espelho*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2000.

todos os recursos da ficcionalização e dos mascaramentos para revelar o que o discurso da “norma artificial e castradora” tenta desesperadamente velar, esconder, banir.

O teatro, a representação, o palco, as linhas do desenho, os personagens marginais e excluídos, o sexo, a violência, a ironia e o humor ácidos são uma afirmação da entrega de Copi: do mesmo modo que para ele o seu “estilo era uma folha em branco”, não havia limites para a criação. Havia, sim, o rigor do texto esmeradamente arquitetado, que parece fácil e jocosamente construído, mas que é resultado de uma visão crítica aguda do mundo e de seu/nosso tempo.

No mundo de Copi, nada é o que parece ser. Em meio às tantas “reviravoltas”, sempre estão a pulsão sexual, o desejo. Copi leva o leitor a duvidar dos critérios biológicos essenciais que costumam ser bastantes para a distinção entre homens e mulheres; afinal, uma mulher aprende a sê-lo, e tal aprendizado é que constitui o gênero. O mesmo acontece com o homem. Ou seja: **ser** homem ou mulher resulta de um aprendizado. O problema é que estamos, como “consenso social”, habituados a pensar:

“La mayoría de las personas que se visten como hombres tienen pene, y no la mayoría de las personas con pene son hombres pero tal

heterossexualidade como modelo de vida. Embora nunca panfletário, a *política* que faz é a da transgressão ao exagero, ao cômico, até mesmo à grosseria e à incontinência. Em estreito parentesco com Jean Genet, nesse aspecto, Copi não deixa de inventar e reinventar a homossexualidade a cada momento.

O escritor pergunta-se: o que é o transexualismo, o travestismo? Para ele, trata-se de um espaço capaz de criar uma dimensão na qual a identidade se perde completamente, e isso fica claro na trajetória do personagem Pietro, no *Baile das Loucas*, que de amante/gay/homem de Copi passa a travesti, depois apaixonar-se e casa-se com Marilyn (mulher/travesti também), passa por uma crise mística (na qual se acentua sua física semelhança à figura do Cristo), volta a travestir-se e sonha com a operação de mudança de sexo, para tornar-se freira carmelita. Enfim, após a última noite de amor com Copi, Pietro, na véspera da cirurgia, amanhece morto.

Vemos que os personagens estão sempre no espaço do exagero, do extremo, do discriminado. E todos assumem sua condição sexual, seja ela qual for: o machão, a bicha louca, o travesti. Vivem o sexo como um navegante cego e à deriva; estão sempre num espaço de duplo exílio: a própria existência no mundo e, nela ainda, ocupam o espaço à margem. São exilados como o seu próprio criador, o argentino-parisiense e gay assumido Copi.

“Voyageur et voyeur, mon expression prend la forme de scènes fugaces telles l’amour sous un réverbère ou la mort fatale; nourri de sensibilité du Rio de la Plata j’en garde l’exiguïté des décors; les voyages m’ont appris que peu de vêtements bien assortis font l’assurance et le crédit de l’exilé. Exilé? Ce mot sorti tout seul de mon stylo, suivi d’un point d’interrogation.” (1990, p.81)¹⁴³

¹⁴³ COPI, in: DAMONTE, Jorge. *Copi*. (textes rassemblés et photos par Jorge Damonte). Paris, Christian Bourgois, 1990.

A argentinidade é algo que Copi questiona, também: da posição do exílio, mas um exílio de “assimilado” (“*Paris m’a bien reçu...*”)¹⁴⁴ na sua nova terra (e em sua língua amante francesa). Trata-se de um artista “nômade”, como ele próprio se disse, argentino-parisiense, provocando as instituições argentinas, os mitos nacionais, a identidade nacional (*el gaucho, los militares, el tango, el compadrito, el aborigen, Eva Perón*); e também o mesmo fazendo na cultura “franco-parisiense” (não esqueçamos o quanto carnavaliza a intelectualidade parisiense, o maio de 68, as pissotières).

E, sobretudo, Copi desnuda a homofobia dos argentinos, ironiza a virilidade de seus conterrâneos (e o machismo cultural neles entranhado), além de toda a carga de preconceitos da sociedade argentina. Daí nasce o vasto campo de símbolos que cria em sua obra: um mundo de imagens fantásticas e delirantes: animais, objetos, travestis e transexuais e transformismos de toda ordem; mortes; violações; sonhos; memórias e esquecimentos; escrita e apagamento, contínuo e multiplicidade. Uma galeria de “degredados” da norma.

Assim, tais criaturas, que representam o todo reprimido pela cultura dominante, assumem a dimensão do *monstruoso*, que dessacraliza o sexo, o erotismo e o amor, e os aproxima da animalidade. O exílio dessas personagens (sobretudo do travesti, do transexual) não é apenas o da estrangeiridade, é ainda mais: o de viver apontado por rótulos descabidos (ora como homem, mulher, falsa mulher) e, acima de tudo, como alguém impossibilitado de ser nomeado com precisões. Afinal, não há como dar conta desse espaço intermediário e contestador que representam. Encontramos eco nas palavras de Alberto Manguel, mais uma vez:

“Todo grupo que é objeto de preconceito tem isto a dizer: somos a língua em que somos falados, somos as imagens em que somos reconhecidos, somos a história que somos condenados a lembrar porque fomos barrados de um papel ativo no presente. Mas somos também a língua em

¹⁴⁴ 1990, p. 85 In: DAMONTE, Jorge. *Op. Cit.*

que questionamos essas pressuposições, as imagens com que invalidamos os estereótipos. E somos também o tempo em que vivemos, um tempo de que não podemos nos ausentar. Temos uma existência própria, e não estamos mais dispostos a permanecer imaginários.” (2000, p. 35-grifos nossos)¹⁴⁵

Copi faz do gueto o grito, que poucos têm a coragem de dar: a margem vem à tona e se faz mais que centro, uma existência que nem pleiteia forma alguma de status pré-estabelecido, porque ela própria é tudo aquilo que não se tem coragem de afirmar:

“Todo aquello que un artista no se atreve a realizar en la vida cotidiana, lo realiza en el campo de la ficción. De esta forma libera a través del lenguaje toda una proyección simbólica. En el caso de Copi, el objeto de estudio, logra un *exorcismo* de las pulsiones agresivas y sexuales transformándose en un artista desmesuradamente simbólico. Copi es una legión de símbolos a descifrar.” (2003, p. 70)¹⁴⁶

O segredo de Copi é o deslocamento; a capacidade de mutação, de transformação, a sua *escrita transformista* em todos os possíveis sentidos: do uso da própria língua às construções identitárias cambiantes e inafixáveis, em trânsito permanente e sempre possível – mesmo que não se consume nova mudança, ela está sempre lá, em potência, latente – identidades em trânsito; enredo em trânsito contínuo. Seu universo aponta para a diversidade, simultaneidade e multiplicidade de uma dimensão simbólica, na qual convivem o barroco, a aura de novela

¹⁴⁵ MANGUEL, Alberto. *Op. Cit.*

¹⁴⁶ ROSENZVAIG, Marcos. *Op. Cit.*

policial, a ficção delirante e aparentemente absurda, a violência, a morte, o sexo, o exagero.

Em sua obra, Copi e seus amantes estão sempre marcados pelo coito (como uma urgência que necessitam consumir de modo contumaz), por um desejo de se submeter e ser submetido para, logo em seguida, fugir do lugar em que estão. Na verdade, fugir da “perda do eu”, do pânico de deixar-se prender e ver-se castrado¹⁴⁷. A suposta anormalidade é vivida como normal; o transbordamento é comum no universo copiano, na possibilidade de atravessar as fronteiras da proibição como procedimento comum.

Ultrapassam-se os estereotipados discursos da masculinidade e a “engessada” construção cultural dos gêneros: na desconstrução dos corpos, na assumida e pleiteada *monstruosidade* de assumir-se gay e viver sem dramas essa condição, Copi busca a perda identidade que todos nós buscamos, independente de rótulos e de para onde direciona-se, ou de como orientemos, nosso desejo. Afinal, na medida em que essa identidade é uma construção tanto individual quanto coletiva, e mesmo cultural, seja por assimilação ou em rechaço ao *status quo*, é preciso nos desprendermos da ilusão de que algum dia ela será realizada de maneira estável e definitiva.

“Copi cree que la homosexualidad es más revulsiva para el sistema cuando es expuesta abiertamente, cuando transita en la periferia anónima de las grandes ciudades. (...) La obra de Copi no es la denuncia del movimiento de liberación *gay* sino la suma de interrogantes que plantea ‘lo

morais), pela violência, a homossexualidade em Copi percorre e povoa a periferia, os espaços ambíguos da marginalidade, e incomoda a ordem com o necessário caos de que aquela necessita para se fazer existir.

Ficam-nos expostas as tantas máscaras que usamos. O próprio Copi é um personagem, uma transformação interpretada todo o tempo por um certo Raul Damonte Botana. E, no *Baile das Loucas*, todas as fantasias que não nos são possíveis viver no cotidiano supostamente real são permitidas e efetivadas por Copi. Ele próprio percorreu o caminho do sexo como busca de si, de seu exílio, de sua argentino-parisianidade, e morreu vitimado pela aids, a cruel doença que parece ser a polícia castradora do sistema para pôr freio ao exercício do desejo, em particular, e sobretudo, o marginal e desviante.

Foi, porém, vivendo e representando até o último momento esse feroz amor à vida que Copi (não) nos deixou. E segue, pelas palavras e ações de sua imensa galeria de personagens, ele mesmo destacadamente entre eles, rindo do mundo; provocando; ironizando e fazendo-nos pensar. Que possamos nós dar vazão, aprendido com Copi, a toda nossa capacidade de transformistas, como leitores, como espectadores, como seres viventes e múltiplos.

7. A ÚLTIMA “PISSOTIÈRE”.

Querido Orientador:

São três e meia de uma tarde muito quente. Estou sentada aqui, procurando passagens para o Uruguai. Decidi, porém, que

vez na narrativa do uruguaio. Caro Orientador, me trazes muitas novidades, vou abandonar-te as missivas por suficiente tempo para um passeio detido pelas novas linhas de Copi que por tuas mãos me chegaram. Muito agradecidamente, despeço-me, por enquanto. Volto, antes do previsto, porém, para te contar dos sonhos que me povoam à noite, nascidos das leituras copianas. *Sou uma travesti, querido Orientador, e esta noite mudei de sexo três vezes durante um mesmo sonho, no qual me vi casada com Marilyn Monroe, ela mesma, a rival de Copi no Baile das Loucas. Quero dançar com ela, na cerimônia de nosso casamento, um tango, mas o discurso de Eva Perón, na sacada, ofusca as atenções até mesmo de nossos convidados, e acabo me vendo seqüestrada por Néstor Sigampa, que me violenta nos fundos da casa de recepções onde eu trocava o sim com Marilyn.* Acordo com um sorriso no canto dos lábios. Bom dia, querido Orientador. Tenho um esboço de projeto de estudo das obras de Copi: irei me concentrar na narrativa ficcional, que os desenhos e as peças teatrais me sejam outras portas muito freqüentes, inevitavelmente. Temos um problema, porém, caro Orientador: faltam dois romances, apenas publicados originalmente em francês, nunca traduzidos para o espanhol, e esgotados! Empreenderei as buscas a eles. Até breve, caro Orientador. Foram semanas difíceis, desoladoras. Os amigos deixados em Paris nada localizaram nos sebos de lá. Minha “senhora padroeira das tias velhas”, valei-me! O mundo virtual salva desesperados do outro lado do oceano que buscam livros desaparecidos... Localizei um sebo em Rennes (chamado La Bernique Hurlante¹⁴⁹, cujo endereço é: 40 rue de St Malo 35000 Rennes, norte da França), querido Orientador, que dispõe das duas peças que me faltavam neste “quebra-cabeças”: *La Cité des rats* e *La Guerre des pédés*. Mas, caro Orientador, que fazer? Temos um problema operacional: O senhor Jacques Ars, proprietário da Bernique Hurlante (e leitor de Copi!), não dispõe, ainda, de um sistema de cobrança por cartão de crédito, para uma cliente do outro lado do oceano, em terras brasileiras... Vamos correr os riscos, então, irei enviar dinheiro em espécie (euros, claro), disfarçados entre papéis escuros, cartões postais do mundo gay brasileiro, assim me pede o livreiro-ativista Jacques Ars! Bem, enviei a missiva

¹⁴⁹ A Bouquinerie La Bernique Hurlante pode ser visitada no endereço: <http://www.bouquinerie.com/>

com o dinheiro, aos cuidados de Santo Expedito! Querido Orientador, acabo de receber correio eletrônico do senhor Jacques Ars, confirmando o recebimento do envelope com a quantia. A sorte sopra a nosso favor! Segundo me diz o senhor livreiro, os romances estarão aqui em minhas mãos, no máximo, dentro de vinte dias. Segunda parte da missão: aguardá-los. Caríssimo Orientador, são já quase três semanas de silêncio, eu sei. Mas não me desculpo, ora. Se de fato tua “função” tem certo parentesco com o editor que “persegue” Copi e lhe cobra escritos, a minha função tem sua parte Copi de abandonos, sumiços, entregas à vida. Estive lendo, muito prazerosamente. Fui à praia, onde encontrei um grande amigo de adolescência que há muito não via. Estava em Paris há uns bons anos. E qual não foi a minha surpresa: é ele hoje uma linda mulher! Conversamos sobre amores, sobre travessuras, sobre Paris e seu circuito das noites “selvagens”. Meu amigo, hoje amiga, está apaixonada por mulheres, vejamos só. E tudo isso só me traz de volta a Copi, as sucessões de transformações. Ah, e há mais, querido Orientador, neste ínterim, chegaram, em um final de tarde, os livros que me faltavam. Mais uma coincidência, na manhã do mesmo dia. Ou como diria o próprio Copi: “Estoy más dispuesto a creer en lo sobrenatural que en el azar.”¹⁵⁰ (1983, p. 114) Recebi um telefonema de minha mãe, pela manhã. Desde que meu cachorro - não o Lambetta do uruguaio - mas Salsicha (assim o batizou meu sobrinho, por ser ele esguio e com a pelagem cinza meio bege. Um lindo exemplar da raça Weimaraner, de olhos cor de âmbar), deixou o lar, têm aparecido muitos ratos pelo quintal e, até, dentro da casa. Ela me chama para que eu vá lá, dar cabo deles. E à tarde, após voltar da primeira batalha contra os roedores, o que me aguarda? *La Cité des rats*, de Copi: os relatos de Gouri por Paris. E o que me ocorre? A solidariedade com a corte dos roedores e a incapacidade de combatê-los no quintal de minha mãe. Mas isso é assunto dos mais prosaicos, os ratos são espécie das mais espertas. Eles saberão se safar das armadilhas que para eles montemos. Se alguns poucos tombarem; muitos outros sobreviverão. E se entre eles estiver algum parente mais direto de Gouri, que o sobrenatural nos ponha em contato, quem sabe, eu cultive neste “primo latinoamericano” de Gouri um mesmo

¹⁵⁰ in: *El Baile de las locas*. Op. Cit.

senso e gosto literário! Vou à guerra, então. Olá, caro Orientador. Bons ventos saúdem-te e à tua nova indicação de leitura. Mas por que razão será que todos os livros de que preciso para adentrar devidamente neste mundo-Copi são tão difíceis de conseguir? O livro das memórias de Hélvio Botana (tio de Copi) que me recomendas é mais um esgotado... Pressinto-me já na busca labiríntica da biblioteca de Babel borgiana, pelos vãos e desvãos da internet. Afinal, parece-me que será o meu caminho mais possível de encontrar mais esta pecinha para o quebra-cabeças em que venho mergulhando, por obra de tuas apresentações e seduções (tuas e de Copi), querido Orientador. Passeios virtuais pela tua terra natal, em busca das memórias de Hélvio me deixaram uns dias sem comunicar-me. Mas eis que retorno com boas novas, afinal, delas deve ser feito o “evangelho”, não? O livro chama-se *Memórias: tras los dientes del perro*. Acabo de ter a confirmação de que em San Isidro, na província de Buenos Aires, há um livreiro sebista que me conseguirá um exemplar. E mais, é a segunda edição (de julho de 1977); saliento que a primeira saiu em maio do mesmo ano! Porém, como nada parece ser simples neste processo, mais uma vez precisarei recorrer ao “disfarce de notas de dólar”, entre cartões postais e papel madeira. E a muita “fé”, de que o livro me seja devidamente enviado! Ao fim e ao cabo de duas inteiras semanas de espera: eis o esperado “viajante escrito” que me chega! Ah, caro Orientador, acaso sabes tu o porquê do subtítulo das *Memórias*? Aliás, memória é um tópico recorrente na família Botana, não é mesmo? Constatamos tanto isso nas temáticas do “sobrinho” Copi. Voltando ao mote: a parábola do Cristo. Mal ponho as mãos, começo a lê-lo e, ao chegar ao segundo capítulo já encontro este título: **“La cocinera Yolanda y la búsqueda de los dientes del perro”**: *“A su manera me contó un cuento que años más tarde reencontré en la leyenda de Los Dientes del Perro: ‘Érase un perro muerto, espantoso, horrible Los vecinos comentaban sus máculas, uno señalaba los gusanos, outro la sarna, otros las pústulas, las hemorroides, los ojos purulentos y sin luz, las heridas. Todos estaban de acuerdo en que no existía nada tan repugnante, cuando de pronto se acercó un señor, y señalándole la boca dijo: ‘Pero, ¡que hermosos dientes tiene! Parecen perlas.’ El señor era El Señor, quien bajó especialmente del cielo para explicarnos*

que hasta en lo más feo hay algo lindo, que hasta en lo más malo hay algo bueno' (1977, p. 18).¹⁵¹ Passeando pelos relatos de Hélvio Botana posso ver de que matéria, em imensa parte, foi feito Copi. A avó, dramaturga, sedutora, infiel, com “quedas” por mulheres, Salvadorá; esposa do avô Natálio Botana, fundador do Diário Crítica, berço dos intelectuais e artistas da família e de toda Buenos Aires (e até países vizinhos). A mãe, a China; o pai Raúl, jornalista e artista plástico. Este tio Hélvio, que também foi escritor de muitos ensaios, contos e peças teatrais, e se julgava anão, quando criança. O universo das memórias e desmemórias, o contar da vida portenha entre gerações de um clã muito peculiar. Obrigada, querido Orientador, por mais esta pista no universo-Copi. Aliás, um universo de escritas e de teatro e de desenhos desde sempre. Até logo, caro Orientador, sigo, pois, em meus afazeres. Querido Orientador, um bom dia cheio de ânimo! Mal sei como contar-te a surpresa que me chega, direto de terras do velho mundo, com sotaque lusitano! Eis que recebo o convite para assumir o laboratório de dramaturgia numa montagem de uma das peças de nosso Copi. Sim, vou a Lisboa, juntar-me às *Quatro Gémeas* (texto escolhido, e grafado como lá se faz, ‘em português de Portugal’). A diretora do grupo, Joana Leal Brandão, encarrega-se da versão do texto para o português. O interesse é manter todo o universo trans-gressor de Copi, mas a partir também de uma transgressão: serão mulheres a interpretar as personagens. Quatro atrizes: Joana Brandão, Joana Seixas, Carla Bolito e Rita Calçada. A estréia se dará dia 25 de maio de 2006, no teatro Taborda, em Lisboa.¹⁵² Mais este percurso se abre a mim, nas veredas de perseguição aos inafixáveis sentidos copianos. Às vezes, querido Orientador, sinto-me num enredo de Copi, tantos eventos subseqüentes num contínuo ininterrupto. Como têm sido meus dias, atarefados e quase sem descanso. Fico a imaginar quantos eus serei, tão visivelmente, após a conclusão de semelhante processo. Como quanto de nós, querido Orientador, deixaremos revelado ao fim de tudo? Bem, sempre nos resta mais um golpe de teatro, não é verdade? Assim é que, mais uma vez, sento-me à

¹⁵¹ BOTANA, Hélvio I. *Memórias: tras los dientes del perro*. Buenos Aires, Peña Lillo/Hachete, 1977.

¹⁵² Conferir: http://www.lisboacultural.pt/cgi-bin/lxcultural/T0001583.html?area=Teatro&tabela=teatro&genero=&datas=&dia=&mes=&ano=&numero_re_sultados=

8. BIBLIOGRAFIA:

8.1. Obras de Copi:

8.1.1: Teatro:

- COPI. 1969. *Eva Perón*. Paris, Christian Bourgois.
_____. 1971. *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*. Paris, Christian Bourgois.
_____. 1973. *Les quatre jumelles*. Paris, Christian Bourgois.
_____. 1975. *La Tour de la défense*. Paris, Christian Bourgois.
_____. 1999. *Une Visite inopportune*. Paris, Christian Bourgois.
_____. 2002. *Cachafaz/ La Sombra de Wenceslao*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

8.1.2: Ficção:

- COPI. 1978. "El Uruguayo" in: *Las Viejas travestís y otras infamias*. Barcelona: Anagrama.
_____. 1978. *Las Viejas travestís y otras infamias*. Barcelona, Anagrama.
_____. 1979. *La Cité des rats*. Paris, Belfond.
_____. 1981. *La Vida es un tango*. Barcelona, Anagrama.
_____. 1982. *La Guerre des pédés*. Paris, Albin Michel.
_____. 1983. *El Baile de las locas*. Barcelona: Anagrama.
_____. 1984. *Virginia Woolf ataca de nuevo*. Barcelona, Anagrama.
_____. 1989. *La Internacional Argentina*. Barcelona, Anagrama.

8.1.3: Comics:

- COPI. 1982. *Las Viejas putas*. Barcelona, Anagrama.
_____. 2002. *La Femme assise*. Paris, Stock.

8.2. Obras referenciais:

- AIRA, César. 1991. *Copi*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
ÁVILA, Affonso. 1994. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva.
BARTHES, R. 1964. "Écrivains et écrivants" (1960) in: *Essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. Tel Quel.
BAUDRILLARD, Jean. 1991. *Simulacros e simulações*. Lisboa, Relógio d'Água.
BENEDETTI, Marcos. 2005. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro, Garamond.

- BENJAMIN, Walter. 1986. *Magia e técnica, arte e política*, Obras escolhidas I, São Paulo, Brasiliense.
- BESSA, Marcelo Secron. 1997. *A Literatura (des)construindo a Aids*. Rio de Janeiro, Record.
- BLANCHOT, M. 1971. *Le Livre à venir* (1959), Gallimard (Coll. Idées).
- BOLLON, Patrice. 1993. *A Moral da Máscara*. Rio de Janeiro, Rocco.
- BOTANA, Helvio I. 1977. *Memórias: tras los dientes del perro*. Buenos Aires: A. Peña Lillo editor.
- CALVINO, Ítalo. 1990. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Cia. Das Letras.
- CARPENTIER, Alejo. 1976. "Lo Barroco y lo real maravilloso", in: *Razón de ser*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- CHIAMPI, Irlomar. 1998. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp.
- CHIAPPINI, Lígia M. Leite. 1991. *O Foco narrativo*. São Paulo, Ática.
- CORTÁZAR, Júlio. 2001. *Obra crítica/3*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- COSTA LIMA, Luiz. 1974. "Mito e provérbio em Guimarães Rosa", in: *A Metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro, Eldorado.
- _____. 1990. "Persona e sujeito ficcional", in: *Literatura e memória cultural*. Belo Horizonte, ABRALIC 2º Congresso.
- COSTA, Jurandir Freire. 1992. *A Inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará.
- DAMONTE, Jorge. 1990. *Copi*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- DELEUZE, G. 1974. *Lógica do sentido*. (L. R. S. Fortes, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1980. *Mille plateaux - l'anti-Oedipe II*. Paris: Editions de Minuit.
- _____. 1998. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro, Graal.
- _____. 2000. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo, Papirus, 2000 (2ª ed.).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 1978. *Kafka: por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- DOUBROVSKY, Serge. 1977. *Fils*, Grasset.
- _____. 1980. "Autobiographie/Vérité/Psychanalyse", in: *L'Esprit créateur*, XX, n°3.
- ECO, Umberto. 1968. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva.
- ELIADE, Mircea. 1959. *Initiation, rites, sociétés secretes*. Paris, Gallimard.
- ERIBON, Didier (org). 1998. *Les Études gay et lesbiennes*. Paris, Ed. du Centre Pompidou.
- FOUCAULT, Michel. 1967. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa, Portugal.
- FOUCAULT, Michel. 1979. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal.
- _____. 1988. *História da sexualidade: a vontade de saber*. (v. 1) Rio de Janeiro, Graal.
- FREUD, Sigmund. 1977. "O Estranho" (1919), in: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro, Imago, (volume XVII).
- GARBER, Marjorie. 1997. *Vice-versa: bissexualidade e vida cotidiana*. Rio de Janeiro, Record.

- GUATARRI, Félix. 1992. *Caosmose*. Rio de Janeiro, 34.
- GULDBERG, Horácio Cerruti. 1992. "Peripecias em la construcción de nuestra utopia". In: Zea, L. (org.) *El Descubrimiento de América y su sentido actual*. México DF, Fondo de cultura económica.
- HALL, Stuart. 2000. "Quem precisa da identidade?", in: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/Rio de Janeiro, Vozes.
- HOCQUENGHEM, Guy. In: COPI. 1999. *Une Visite inopportune*. Paris, Christian Bourgois.
- JAUSS, H.-R. 1970. "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* (nº).
- KRAFT-EBING, Richard von. 1969. *Psychopathia sexualis*. Paris, Payot.
- KRISTEVA, Julia. 1994. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro, Rocco.
- LACAN, Jacques. 1966. *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- _____. 1988. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- _____. 1988. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LIPOVETSKY, Gilles. 1988. *O Império do efêmero*. São Paulo, Cia. das Letras.
- LOPES, Denilson. 2002. *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- MACRAE, Edward. 1990. *A Construção da igualdade*. Campinas, Ed. da Unicamp.
- MANGUEL, Alberto. 2000. *No Bosque do espelho*. São Paulo, Cia. das Letras.
- MARAVALL, José Antonio. 1997. *A Cultura do Barroco*. Lisboa, Instituto de Novas Profissões. (original de 1975)
- _____. 1986. *Estado moderno y mentalidad social*. Madrid, Alianza.
- MAUPASSANT, Guy de. 1997. "Le Horla", in: *Contos Fantásticos*, Porto Alegre, L&PM Editores.
- MENDÉS-LEITE, Rommel. 2000. *Le Sens de l'altérité: penser les (homo)sexualités*. Paris, L'Harmattan.
- MOTT, Luiz. 2003. *Crônicas de um gay assumido*. Rio de Janeiro, Record.
- MUÑOZ, José. 2002. *Desidentifications*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999. APUD: LOPES, Denilson. *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- PARKER, Richard. 2002. *Abaixo do Equador*. Rio de Janeiro, Record.
- PAZ, Octavio. 2003. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Econômica.
- PERLONGHER, Néstor. 1997. *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- _____. 1999. *El Negocio del deseo: la prostitución masculina em San Pablo*. Buenos Aires, Paidós.
- ROSA, Guimarães. 1956. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio (1ª ed).
- ROSENZVAIG, Marcos. 1978. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos.
- SAID, Edward. 2001. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo, Cia. das Letras.
- SARDUY, Severo. 1973. *Cobra*. Buenos Aires, Sudamericana.

- _____. 1979. "O Barroco e o Neobarroco". In: MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva.
- SARLO, Beatriz. 2005. *A Paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo/ Belo Horizonte, Cia. das Letras/ Ed. da UFMG.
- SCHELER, Max. 1993. *Morte e sobrevivência*. Lisboa, Edições 70.
- SILVA, Hélio. 1993. *Travesti: a invenção do feminino*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará.
- SONTAG, Susan. 1984. *A Doença como metáfora*. Rio de Janeiro, Graal.
- _____. 1987. "Notas sobre o camp" in *Contra a interpretação*. Porto Alegre, L&PM.
- SOUZA, Neusa Santos. 1998. "O Estrangeiro: nossa condição", in: *O Estrangeiro*. Koltai, Caterina (org.), São Paulo, Escuta/Fapesp.
- TCHERKASKI, José. 1998. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna.
- THOMAS, L-V. 1988. *La Mort*. Paris, PUF.
- TODOROV, T. 1978. *Les Genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil.
- TREVISAN, João Silvério. 1997. *Troços e destroços*. Rio de Janeiro, Record.
- _____. 2000. *Devassos no paraíso*. Rio de Janeiro, Record.
- _____. 2002. *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro, Record.
- VASCONCELOS, José Manuel de. 1989. "Apresentação de Severo Sarduy", in: SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa, Vega.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)