As máscaras das máscaras: copi e a escrita transformista

Renata Pimentel*

Resumo

Copi: pseudônimo de Raul Botana (Buenos Aires, 1939 — Paris, 1987). Egresso de família atuante na cultura e política, opondo-se à ditadura peronista, acabou exilado no Uruguai e, depois, em Paris; onde se instalou definitivamente (1962). Toda sua obra é marcada por humor e violência transgressora, além de crítica brutal à sociedade contemporânea. A escritura copiana tem forte valor político: 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. A partir da ficção de Copi, surge a idéia da ‘escrita transformista’, centro deste artigo.

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

Abstract

Copi: Raul Botana’s pseudonym (Buenos Aires, 1939 — Paris, 1987). His family was cultural and politically active and against Peron’s dictatorship. He went to Uruguai in exile and than to Paris, where he settled himself definitively (1962). His work is marked by humor, violence and transgression, as well as brutal criticism on those days’ society. His literature has strong political values with mutant characters, who live their (homo)sexuality going through processes of transformism, sadomasochism, drug abuse and death. The central idea of this essay, “the transformist writing”, comes from Copi’s fiction.

Key-words: contemporary latin-american literatura; self-fictionalization; tranformist writing; cultural studies.

* Renata Pimentel é Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2007).

Résumé

Copi: pseudonyme de Raul Botana (Buenos Aires, 1939 — Paris, 1987). Sa famille était attaché a la culture et a la politique et, en s'opposant à la dictature peronista, s'exile à L'Uruguay, et après à Paris, où Copi s'installe définitivement (1962). Son œuvre est marquée par l'humour, la violence et la transgression; aussi par une critique brutale à la société contemporaine. 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). À partir de la fiction de Copi est né l'idée de "l'écriture transformiste".

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

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.
Aira (1991:50-51)

"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*¹ de Copi. Mas quem é Copi? Pseudônimo do desenhista de comics, dramaturgo e escritor argentino Raúl Damonte Botana (1939-1987), radicado pelo exílio em Paris, e que teve vasta produção e reconhecimento no continente europeu. Copi escreveu a maior parte de sua obra em francês, além de alguns textos em seu idioma natal. Era também ator-travesti, homossexual e, por "excesso de vanguardismo", segundo ironizou ele próprio, foi uma das primeiras vítimas da aids.

Em suas criações, ele explora as possibilidades de perturbação, transgressão e subversão das identidades existentes e desestabiliza-as, ao

¹ Título de um de seus romances, originalmente escrito em francês (*Le Bal des Folles* 1977; versão em espanhol: *El Baile de las locas* 1983).

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 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 confidência”: “a confissão foi, e permanece ainda hoje, a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo” (Foucault 1988:62).

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.” (Foucault 1988:27)

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” (Foucault 1988:43).

O poder e as instituições, então, tentam afirmar um padrão de saúde, de funcionamento “normal” das condutas sexuais, porém, ainda como adverte Foucault (1988:45):

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.

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 legítima, 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’. (Rosenzvaig 2003:50)

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 (1992:94):

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.

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 (lembremo-nos 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.

Copi, então, 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, 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. Os personagens de Copi 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? (como sugere cruamente o título de uma de suas peças: *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 do romance *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. (Copi 1983:34)

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. (Copi 1998:49-50)

Não importam a Copi, flagrantemente, as teorizações, e sim a criação, o potencial criador de uma imagem, de uma personagem, do contínuo do relato. Em *El Baile de las locas*, ele escreve: “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 havia escrito 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 está presente no romance *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. (Rosenzvaig 2003:70)

Assim sendo, os personagens atravessam, como acontece com Pietro², 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 Irina³, 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 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

² Personagem de *El baile de las locas* que é o amante de Copi (o autor dá a um personagem o seu próprio pseudônimo) e passa pelas mais variadas transformações: toma hormônios femininos e veste-se de mulher; abandona Copi e casa-se com uma mulher que trabalha como travesti; converte-se em místico religioso (voltando à forma física masculina) e, por fim, morre às vésperas de submeter-se a uma cirurgia para a mudança de sexo, para voltar a "ser mulher" e tornar-se freira carmelita.

³ Personagem de *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* (1971).

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 feminilidade⁴, 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;⁵ um rato se converte em escritor⁶...). Não apenas sugere a transgressão, Copi a materializa. Não há limites para sua criação, para sua voracidade: até o "deus dos homens" aparece como um de seus personagens se faz exposto em suas fraquezas.⁷

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 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":

⁴ Algo que, na visão de Copi, como mencionamos, é a "recuperação" do feminino, lembremos de sua resposta, por nós citada anteriormente, em entrevista.

⁵ Situação que acontece no romance *La guerre des pedes* (1982).

⁶ No romance *La cite des rats* (1979).

⁷ Também no romance *La cite des rats* (1979).

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... (Copi 1997:33)

Mas é importante que não se subtraiam 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." (Copi 1997:33)

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" (Rosenzvaig 2003:115).

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.

Foquemos *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 Scheler (cf.: Scheler 1993), para quem se pode aceitar uma legalidade espiritual autônoma que sobrevive ao desaparecimento físico. Para ele, 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.

O luto pela morte, pela perda do amante Pietro é o motor da escrita do personagem-narrador Copi no romance, é motor de sua 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” (Bessa 1997:113). E a memória, sempre traidora (reiteradas afirmações faz o Copi escritor-personagem sobre seu processo de escrita e esquecimento), será o instrumento para lembrar Pietro, recriar Pietro. Várias são, repetimos, as mortes e os retornos das personagens (como a própria Marilyn, mulher-travesti que se casa com Pietro e faz-se rival do personagem Copi).

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.

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; como em sua peça *Une Visite inopportune*: o personagem Cyrille é um ator que

está enfermo, aguardando a visita de uma senhora (a morte). Como bem resume Guy Hocquenghem (1999: 81) em um posfácio a esta peça:

[...] 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.

Uma situação 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, como afirma Michel Cournot, em edição do jornal *Le Monde*, em 29 de outubro de 1988:

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.

Retomemos o romance *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. (Rosenzvaig 2003:71)

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 postigos 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, exagerados.

Esse 'exagero' 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* (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 (1987:323), o *camp* apresenta

“[...] uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade”. 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*. (Sontag 1987:323)

O teatro da vida em Copi, 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*. (Sontag 1987:323)

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. (Sontag 1987:332)

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*. (Sontag 1987:333)

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 (1987:336): “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*”.

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 retorpe 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 (2005:18) 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.

Para além da Marilyn, e da imensa diversidade de tipos e figuras criadas, na escrita de Copi está a capacidade de não perder a 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 1988), ao tango e sua linguagem corporal, ao espanhol estilizado dos folhetins dos anos 30 e 40 (*La Vida es un tango* 1979), à língua *das ratas* (escrita ao contrário, como num espelho invertido, pelo rato-personagem Gouri, em *La Cité des rats*), ao uso do francês língua estrangeira do exilado argentino-parisiense, como afirmou o próprio Copi (1990:81):

Je m'exprime parfois dans ma langue maternelle, l'argentine, souvent dans ma langue maîtresse, la française. Pour écrire ce livre⁸ 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.

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, quando explica o título que deu a uma de suas peças:

[...] *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 (Copi in: Tcherkaski 1998:39).

⁸ 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. Este texto foi publicado em um livro organizado por Jorge Damonte, irmão de Copi, no qual constam fotos de várias montagens de peças deste.

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 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” (Copi in: Tcherkaski 1998:113-114).

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 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.

A deriva, o deslocamento, o desvio, a potência do meio, do câmbio, daquilo que não é acorrentável em definição, nem apreensível numa cristalização de 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 (Copi 1998: 86).

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 (lembremos 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” (Copi 1998: 127).

Sim, alguns inventam histórias inacreditáveis, como o fez o argentino-parisiense, desenhista, ator-travesti, dramaturgo, personagem de mil faces (e disfarces) Copi.

Referência Bibliográfica

- AIRA, César. 1991. *Copi*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- 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.
- BESSA, Marcelo Secron. 1997. *A Literatura (des)construindo a Aids*. Rio de Janeiro: Record.
- COPI. 1971. *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*. Paris: Christian Bourgois.
- _____. 1973. *Les quatre jumelles*. Paris: Christian Bourgois.
- _____. 1999. *Une Visite inopportune*. Paris: Christian Bourgois.
- _____. 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.
- _____. 1989. *La Internacional Argentina*. Barcelona: Anagrama.
- COSTA, Jurandir Freire. 1992. *A Inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- COURNOT, Michel. 1988. *Le Monde*, Paris, 29 out. 1988.
- DAMONTE, Jorge. 1990. *Copi*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- FOUCAULT, Michel. 1988. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal. v. 1.

- HOCQUENGHEM, Guy. 1999. In: — Copi. *Une Visite inopportune*. Paris: Christian Bourgois.
- PERLONGHER, Néstor. 1997. *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- ROSENZVAIG, Marcos. 1978. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos.
- SCHELER, Max. 1993. *Morte e sobrevivência*. Lisboa: Edições 70.
- SONTAG, Susan. 1987. Notas sobre o camp. In: — *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM.
- TCHERKASKI, José. 1998. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna.