



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 17, v. 2

jan.2022-jun.2022

p. 159-172

Copi: inventando mundos e um teatro transgênero e transnacional¹

(Copi:
inventing worlds and a transgender and transnational theater)

(Copi:
inventando mundos y un teatro transgénero y transnacional)

Renata Pimentel²

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura da obra e do pensamento do artista argentino radicado em Paris Raul Botana, que assinava sob o pseudônimo Copi. Nascido em Buenos Aires, em 1939, e falecido em Paris, em 1987, sua obra inclui tirinhas cômicas, contos, novelas, romances e peças de teatro, além do seu trabalho como ator. Nosso foco é observar o quanto a obra de Copi conscientemente constrói mundos imaginados, propondo uma crítica às noções estabelecidas de nação, pátria e língua nacional, e desconstrói todas as estabilizações e cristalizações identitárias – de gênero e nacionalidade –, o que resulta em uma produção que antecipa a estética *queer*. Nesse intuito, dialogamos com os pensamentos teóricos de Pimentel (2011), Deleuze e Guattari (2017), Link (2017), Rosenzvaig (2003), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Copi. Queer. Nacional.

Abstract: This article proposes a reading of Argentinian artist, based in Paris, Raul Botana's work and thought, who signed under the pseudonym Copi. Born in Buenos Aires, in 1939, and deceased in Paris, in 1987, his work includes comic strips, short stories, novellas, novels and plays, besides his work as an actor. The paper focuses on how Copi's oeuvre consciously builds imagined worlds, critiquing the established notions of nation, country and national language, and deconstructing all identity stabilizations and crystallizations (of gender and nationality), which results in a production that anticipates queer aesthetics. Hence, it dialogues with the proposals of Pimentel (2011), Deleuze and Guattari (2017), Link (2017), Rosenzvaig (2003), among others.

Keywords: Copi. Queer. National.

Resumen: Este artículo propone realizar una lectura de la obra y del pensamiento del artista argentino radicado en París, Raúl Botana, quien firmaba bajo el seudónimo de Copi. Nació en Buenos Aires, en 1939, y falleció en París, en 1987, Copi incluye en su obra desde historietas, cuentos, novelas, obras de teatro hasta el trabajo como actor. Nuestro enfoque es observar cómo la obra de Copi construye de manera consciente mundos imaginados, proponiendo una crítica de las nociones establecidas de Nación, país y lengua nacional, y desconstruye todas las estabilizaciones y cristalizaciones de identidad –de género, de nacionalidad–, lo que resulta en una producción que anticipa la estética *queer*. Para ello, dialogamos con los pensamientos teóricos de Pimentel (2011); Deleuze y Guattari (2017); Link (2017); Rosenzvaig (2003), entre otros.

Palabras claves: Copi. Queer. Nacional.

1 Há uma versão reduzida deste artigo, publicada sob o título *Copi, do idioma argentino ao francês menor: por um teatro transgênero*, no livro *Hispanismos: outras margens*, organizado por Alfredo Corvidioli e Brenda Carlos Andrade e publicado pela Associação Brasileira de Hispanistas, em 2019.

2 Doutora e mestre em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e professora associada da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). E-mail: renatapimentel@gmail.com



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 07/12/2021
Aceito em 14/03/2022

Venho pesquisando a obra do artista múltiplo argentino Raul Botana, que assinava sob o pseudônimo Copi, há mais de uma década e constato que há agora uma difusão mais ampla de sua obra, sobretudo após o início de minhas pesquisas, em 1999, mas o artista ainda segue um ilustre desconhecido, em espectro mais amplo. Logo, segue sendo importante tecer uma breve apresentação de Copi e de sua vasta obra, repleta de facetas que constituem um manancial de pesquisa inquietante e instigante.

Logo, aos que já me leram escrevendo sobre esse autor, pulem este e alguns dos próximos parágrafos (risos da narradora). Aos que ainda não sabem muito sobre a trajetória, o contexto de criação, a atuação e a obra de Copi, sigo reinventando modos de dizê-los. Nasceu na Buenos Aires de 1939, em um período conhecido como a ‘década infame’, termo cunhado pelo historiador José Luís Torres (1976) em livro publicado em 1945, com essa expressão como título, que passou a ser usada genericamente para designar tal momento. O período a que a expressão se refere teve início em 6 de setembro de 1930 com o golpe civil-militar de José Félix Uriburu, que derrubou o presidente Hipólito Yrigoyen, e fim em 4 de junho de 1943 com o golpe militar que derrubou o presidente Ramón Castillo. Aqui já acrescentamos a informação, nada gratuita, de que o general Juan Domingo Perón participou no golpe ao lado de Uriburu e, ainda, que Perón foi presidente da Argentina por três períodos: 1946 a 1952, 1952 a 1955 e, por fim, de 1973 a 1974, ano de sua morte. Perón foi um líder controverso, adorado e detestado e um ditador populista. É durante o segundo período de governo de Perón que Copi, à época com 16 anos, e sua família inteira precisam fugir em exílio político; primeiro para o Uruguai e, logo em seguida, para Paris.

A família toda de Copi tem sua história ligada ao jornalismo, a ativismos políticos de vários matizes e à arte em mais de uma linguagem, com destaque às artes visuais e ao teatro. Aqui, indicamos um pouco desta trajetória mencionando seus avós maternos, seu pai e seu tio, Hélvio Botana. Principiando pelo avô, então: Natálio Botana era uruguaio de nascimento, mas se radicou em Buenos Aires e lá fundou o *Diário Crítica*, jornal de tom sensacionalista que mudou a face do periodismo argentino. Fundado em 15 de setembro de 1913, o jornal encerrou suas atividades em 1962 após uma existência cheia de reviravoltas, tendo chegado a ser um dos mais vendidos do país. Tinha uma sede luxuosa na Avenida de Mayo e se desdobrou em outras publicações culturais, como o suplemento *Crítica Magazine*, em que colaboraram Roberto Arlt, Alfonsina Storni e tantos outros, e a *Revista Multicolor*, publicada de 1933 a 1934, sob a batuta de Jorge Luís Borges. O caráter inicial do jornal foi marcado pela relação de Natálio com políticos conservadores, opondo-se ao primeiro governo de Hipólito Yrigoyen.

Imerso em uma rede de complexas posições e reviravoltas de alinhamento político, como



toda a história argentina e, quiçá, latino-americana, foram muitas as guinadas dadas pelo *Diário Crítica* em sua existência. Uma das maiores foi a influência nítida de Salvadora Medina Onrubia – avó materna de Copi –, que era anarquista atuante, ligada à *santería*, dramaturga³ e mãe solteira quando chega a Buenos Aires e se liga a Natálio Botana, com quem acaba se casando. Salvadora foi responsável pelo batismo literário do neto, pois foi ela quem lhe deu o apelido com o qual passou a assinar toda sua obra. Do hábito de apelidar filhos e netos, voltaremos a falar em breve. Quanto à avó, encontramos um depoimento do próprio Copi, que ressalta a força dela em sua vida e obra. O depoimento foi publicado no livro que recolhe diversas entrevistas dadas por Copi ao jornalista José Tcherkaski (1998) e alguns outros depoimentos de amigos do dramaturgo:

Minha avó era uma boa escritora de teatro, muito representado em Buenos Aires – comédias, farsas leves, com personagens lésbicas que enganam seus maridos, ambientadas entre os anos 1920 a 1940 –, ela ria como uma louca quando lia as minhas obras. Reconhecia em seu neto uma malignidade que lhe resultava própria⁴. (TCHERKASKI, 1998, p.121, tradução nossa)

Salvadora, de espírito forte de mulher feminista e atuante – como se constata –, quando casa com Natálio, passa a ter grande influência nos mais diversos aspectos da vida deste e muda o direcionamento do *Diário Crítica* para uma retórica marcadamente antiautoritária. Não havia no periódico, por exemplo, um editor que norteasse um tom único; os jornalistas atuavam livremente, expondo suas opiniões e seus posicionamentos. Um caráter, porém, se manteve: *Crítica* foi, sobretudo durante a ‘década infame’ que já mencionamos, um opositor direto e extremamente crítico ao governo de Perón.

O pai de Copi, de quem este herda o primeiro nome, chamava-se Raul Taborda Damonte. Foi jornalista, político, membro do partido Unión Cívica Radical – pelo qual se elegeu mais de uma vez – e dirigiu o *Diário Crítica* quando seu sogro faleceu em 1941. Deixou diversos escritos publicados que, em geral, tratam de temática política e análises críticas duríssimas aos sucessivos governos de Perón. Não havia como imaginar desdobramento diverso: acabou precisando deixar Buenos Aires e a Argentina natal durante o segundo governo ditatorial do general. Durante toda a vida foi também artista plástico, talvez uma das heranças do Copi desenhista de tirinhas cômicas.

A mãe de Copi, Georgina Botana, foi a única filha mulher de Salvadora e Natálio e nasceu em 1919. Segundo o relato de seu irmão Hélvio (1977), também ensaísta, contista e dramaturgo, no livro *Memorias: tras los dientes del perro*, destacamos o hábito que Salvadora mantinha de

3 Uma das temáticas recorrentes de suas peças, devemos destacar, são os enlaces lésbicos, ou seja, a orientação não normativa já na mira familiar.

4 No original: 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 leía mis obras. Veía en su nieto una malignidad que le resultaba propia.



criar apelidos para filhos e netos, para evitar que fossem enfeitizados: “Aliás todos temos nomes relativamente secretos para evitar ser enfeitizados”⁵. (BOTANA, 1977, p. 13, tradução nossa) Por meio desta mesma obra nos chega a cena de ‘rebatismo’ de Georgina, uma alcunha muito particular, pela qual será chamada toda a vida: ‘China’. E a explicação é mais um dos episódios que parecem ficção no anedotário privado desta família: “Salvadora não se cansava de repetir: ‘que feia, que feia, parece uma china’, e este apelido ficou para sempre colado a Georgina [...]”⁶. (BOTANA, 1977, p. 14, tradução nossa)

Copi tinha, ainda, dois irmãos mais novos, Juan e Jorge. Este último acompanhou muito de perto as atividades teatrais de Copi e foi responsável pelo registro de muitas imagens desse universo. É de Jorge Damonte, como assinava, a organização e reunião de textos e fotos que compõem a edição de um livro de registros de encenações das peças de Copi – com e sem o artista no elenco –, além de depoimentos sobre o artista, tanto do próprio Jorge como do editor francês Christian Bourgois. Desta publicação, extraímos a reveladora declaração de Jorge sobre o infante Copi, os exílios, o país natal proibido e o teatro:

Nossas vidas eram vidas de estrangeiros. Nosso país de origem nos fora proibido. Eu me lembro do Copi de infância. Ele já era o teatro. Meu irmão Juan, eu, os cachorros, o papagaio, seu auditório. Copi contava que antes de eu nascer, ainda na Argentina, seu público era composto por dois ursos adestrados, nascidos na mesma época que ele. Os ursos acabaram indo para o circo da cidade, porque cresceram muito mais rápido que o pequeno humano, o que certamente precipitou meu nascimento e também o do meu irmão Juan⁷. (DAMONTE, 1990, p. 7, tradução nossa)

Os pontos a que aludimos estão todos presentes: as vidas de estrangeiros exilados, as línguas vividas nesses trânsitos – o espanhol, seja em sua cotidianidade buenairense, seja na estadia uruguaia, e o francês, que se torna a ‘língua amante’, como se referia Copi ao dizer que escrevia em sua língua natal, o ‘argentino’⁸, e frequentemente em sua língua amante –, o teatro como lugar intrínseco de criação desde sempre, os animais como presenças/personagens recorrentes no imaginário criativo/ficcional/dramatúrgico de Copi – em suas tirinhas, nas peças e nos escritos ficcionais estão os caramujos, os pássaros, os ratos, os morcegos, as focas...

A partir dessas considerações se desenha o quanto Copi embaralha a ideia central de uma literatura nacional, conforme preconizada generalizadamente. Um artista é a língua natal que usa

5 No original: “Además todos tenemos nombres relativamente secretos para evitar ser embrujados”.

6 No original: “Salvadora no se cansaba de repetir: ‘qué fea, qué fea, parece una china’, y este mote le quedó para siempre a Georgina...”.

7 No original: “Nos vies étaient des viés d’étrangers. Notre pays d’origine nous était interdit. Je me souviens du Copi de l’enfance. Il était déjà le Théâtre. Mon frère Juan, moi, les chiens, le perroquet, son auditoire. Copi racontait qu’avant ma naissance, encore en Argentine, son public était composé de deux ours apprivoisés, nés en même temps que lui. Ils ont fini au cirque de la ville parce qu’ils avaient grandi plus vite que le petit humain, ce qui a sûrement précipité ma naissance ainsi que celle de mon frère Juan”.

8 Copi nunca se refere ao idioma como espanhol.



para se expressar e, assim, se “nacionaliza”? Ou, se ele usa uma língua de um país que colonizou o seu país natal, a qual nacionalidade ele pertence? E se ele escreve em uma língua de uma cidade/um país no qual fixou residência, seja por exílio político ou escolha, como o caso de suas obras em francês, ele se converte em um artista francês? O estudo de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017), intitulado *Kafka: por uma literatura menor*, de 1975, vai exatamente refletir sobre como um escritor judeu da República Tcheca que escreve em alemão permite uma percepção bem diversa do uso deste idioma eleito, que seria exatamente o uso menor, questionador a partir de uma perspectiva de dentro do uso dessa própria língua por um estrangeiro que deliberadamente a manuseia para escrever ‘estrangeiramente’.

Aqui, voltamos a Copi para conectá-lo a Kafka neste uso conscientemente desestabilizador da língua, das noções de fixação de identidade, dos sistemas classificatórios e das narrativas cristalizadas de nação. Ou seja, um primeiro fio que já nos aponta o quanto sua obra – em quaisquer das vertentes: desenho, narrativa, teatro – aponta, ao pensar e se realizar em uma presentificação constante e vertiginosa dos eventos, para o que hoje iremos designar como uma arte *queer*: um saber estranho, em constante câmbio, migrante, deslocado das noções e dos discursos da ciência normatizada – com os ecos dos séculos XVIII e XIX –, das imagens de pátria e tradição e das convenções de família, posses e capitalismo, os quais implode. Copi enuncia, em entrevista a José Tcherkaski, argutamente seu modo de “escapar ao beco sem saída”, para aludirmos mais uma vez ao pensamento deleuziano, das armadilhas do nacionalismo:

O que me pedes é que diga à Argentina que tenho um problema. Não tenho nenhum problema com a Argentina. [...] Minha avó era espanhola, meu avô, uruguaio; tenho um avô entrerriano (da província argentina de Entre Ríos -comentário nosso), uma bisavó judia, duas bisavós que eram indígenas. Que diabos me interessa ser argentino? A quem importa ser argentino? [...] ... a gente artista argentina é nômade; se encontra lá por casualidade e segue sua viagem a qualquer parte do mundo como fazem todos os artistas do mundo; não existe o artista argentino nem japonês. O único lugar do mundo onde me tratam como argentino é na Argentina; em nenhum outro lugar me colocam um problema de nascimento porque aquele país está ocupado por militares; eu fiz o que podia fazer quando jovem; sei que agora não posso fazer nada mais que o meu trabalho como artista em qualquer lugar do mundo. Se vou à Itália, sou um artista italiano; se vou à França, sou um artista francês; se vou a Nova Iorque, sou um artista americano-hispânico; se vou à Espanha, sou um artista espanhol; isso é a única coisa que tenho de reivindicar: minha nacionalidade, de artista. Eu não tenho nacionalidade; a nacionalidade está no passaporte e esse eu conservo sempre; tenho o passaporte de couro de vaca legítimo, azul; eu o lustro como faço com meus sapatos. (TCHERKASKI, 1998, p. 68-73, tradução nossa)

Aqui vemos o quanto a força de *transgressão* é potência central no universo-Copi, noção que balizou o trabalho que publiquei em 2011⁹, que me parece ser uma razão fundamental para o desconcerto e o riso nervoso que suas obras produzem, fazendo com que até hoje ele permaneça um autor incômodo à cultura oficial argentina, que deseja perpetuar as estereótipos do nacionalismo.

9 Copi: *transgressão e escrita transformista* (PIMENTEL, 2011).



A força da criação em Copi reside nessa ética e estética radicalmente **trans** em toda sua obra: **transsexual**, **translinguística**, **transnacional**, **transumana**, **transanimal**. Ele desestabiliza as bases em que as normas se assentam para controlar corpos e desejos ao instaurar a permanente potência de câmbio, sempre reversível. Ele realiza em seus ‘golpes de teatro’ ou na lógica do desenho da tirinha cômica as possibilidades de reverter a morte, realizar os sonhos, destituir autoridades opressoras, enlaçar seres humanos e animais e instaurar a família copiana, na qual não são necessários definições de gênero ou desejo, parentescos de sangue, tradições de normas comportamentais, sobrenomes e heranças ou nacionalidades. Basta um pseudônimo, Copi.

Daniel Link (2017, p. 16) ecoa nossas ideias em seu livro *La lógica de Copi*: “A lógica de Copi é simples: se trata de opor ao Estado-Nação e suas ficções de guerra a ideia de comunidade (transnacional e, ao mesmo tempo, impossível)”¹⁰. E o dispositivo para isso, e do qual lança mão Copi, é o teatro, a comunidade do teatro e, ainda, aquilo que aqui podemos chamar de uma cultura de artistas migrantes, artistas do mundo, a partir de como se vê o próprio Copi em sua “nacionalidade de artista”. Link retoma a expressão que Copi usava para si próprio, este argentino **de** Paris, apontando que não se trata de um argentino **em** Paris, mas forjado nessa comunidade diaspórica e transnacional na Paris inventada/imaginada por esses criadores e que “rechaça a identificação com uma língua, com um Estado, *ao mesmo tempo* que rechaça todos os demais transcendentais. Propõe uma estética **trans**: transnacional, translinguística e transexual, no sentido em que o trans deve ser entendido, como a passagem do imaginário ao real”¹¹ (LINK, 2017, p. 16-17, grifo do autor, tradução nossa). E Copi realiza o imaginário, nos ‘mundillos’ (LINK, 2017) – ‘pequenos mundos’ – que cria.

Assim, também vemos sua instauração de “melhores mundos possíveis” na Morte, interpretada pela rotunda cantora de ópera Regina Mortis, que visita o ator doente terminal em *Une visite inopportune* e é ludibriada em sua tarefa de findar a vida daquele a quem vem buscar, nas tantas reversões de mortes na peça *Les quatre jumelles* ou, ainda, na instauração de outra vida na Lua, com o nascimento do primeiro *Homosexual sapiens*, em *La guerre des pédés*. Estes são apenas alguns exemplos que revelam que os limites da multiplicidade e das potências trans, sempre inumeráveis vezes reversíveis, não existem no universo-Copi.

As ousadas e as escolhas criativas muito particulares sempre foram a via de Copi. O escritor, César Aira, também argentino, ao escrever sobre seu conterrâneo usando a mesma ferramenta do

10 No original: “La lógica de Copi es sencilla: se trata de oponer al Estado-Nación y sus ficciones guerreras la idea de comunidad (transnacional y, al mismo tiempo, imposible)”.

11 No original: “rechaza la identificación con una lengua, con un Estado, al mismo tiempo que rechaza todos los demás transcendentales. Propone una estética trans: transnacional, translinguística y transexual, en el sentido en que lo trans debe entenderse, como el pasaje de lo imaginario a lo real”.



humor irônico, afirma: “Pois bem: Copi se atreve. Se atreve a tudo. Este é o seu último e definitivo extremismo. Por exemplo, não sabe desenhar, e desenha”¹². (AIRA, 1991, p. 70, tradução nossa)

E deste atrevimento vem o que o dramaturgo, diretor, professor e pesquisador Marcos Rosenzvaig (2003), outro argentino, reconhece como a fagulha para uma criação de um mundo muito específico na dramaturgia e na ficção. Ele diz que o aprendizado inicial da arte, a partir da expressão pelas tirinhas cômicas, traz a Copi a radicalidade de produzir um ‘teatro-cômico’ e uma ‘ficção-cômico’, ou seja, ele cria peças, romances, contos e novelas tendo como base a lógica de suas tirinhas: no desenho, um corpo se rompe e se recompõe – as mortes reversíveis, os acidentes dos quais os personagens se recuperam com novos membros e superam as enfermidades, as mudanças infinitas de gênero com possibilidade sempre de reversão ou novo câmbio: “Foi um desenhista de *comics* em sua primeira juventude, e a partir dessa vertigem da imagem chegou ao teatro e à ficção para imprimir a esses gêneros um aspecto único e peculiar, uma estética que chamarei ‘teatrocomico’ e ‘novelacomic’”. (ROSENZVAIG, 2003, p. 17)¹³

Um universo criativo em que tudo é articulado e construído com a marca da ironia, do humor, da caricatura: gestual e exagero, a estética *camp* – que aqui já ampliamos, nomeando-a como uma arte *queer* –, a suprema desmesura que se plasma em um uso também peculiar do idioma e da língua como plasma criativo, como ‘paleta de formas e cores’. Copi faz uma reviravolta ao criar e desconstruir/desestabilizar o lugar confortável da língua no dizer-se do real e, mais ainda, ao instaurar o imaginário como sua proposição radical de real.

Questiona indireta, mas muito claramente, a dificuldade de se expressar quando é identificada essa ‘condição’ de homossexual ao afirmar como título de uma de suas mais emblemáticas obras – *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*, de 1971 – essa personagem inventada pelo discurso normativo e por aqueles que nos querem fazer crer serem tais pessoas – sermos nós – inaturais, desviantes, pervertidas. Trata-se, na realidade, tão somente de uma orientação da sexualidade, do desejo, da prática erótica entre criaturas humanas. Para Copi, o gênero flui como uma sucessão de epifanias, descobertas, performances, do mesmo modo que se vai de um quadrinho como humano ao quadrinho seguinte da tirinha se transformando em super-herói ou em animal ou em estátua... Já no monólogo *Loretta Strong*, temos a personagem-título vagando no espaço sideral, em uma cápsula, na qual testemunha a explosão da Terra, deixa-se fecundar por ratos, dá à luz filhotes híbridos morcegos, entre tantas peripécias: “Escuta, não recomeça, não vou enfiar uma barra de

12 No original: “Pues bien: Copi se atreve. Se atreve a todo. Ése es su último y definitivo extremismo. Por ejemplo, no sabe dibujar, y dibuja”.

13 No original: “Fue un dibujante de comics en su primera juventud, y desde ese vértigo de la imagen llegó ao teatro y a la novela para imprimirle a ambos géneros un aspecto único y peculiar, una estética que llamaré ‘teatrocómic’ y ‘novelacómic’”.



ouro na minha vagina! Você está louca? [...] Já tive dois ratos em menos de quinze minutos e teve um que mordeu meu útero!” (Copi, 2007, p. 59)

Retomamos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017), pois, após a imersão na obra Kafka – judeu nascido em Praga, cidade pertencente ao então Império Austro-Húngaro, hoje República Tcheca –, produziram uma interessante chave de aproximação ao uso da língua nesta perspectiva de desconstrução das normas e dos usos estabelecidos, instaurando novos modos de dizer e perceber aspectos do que se convencionou chamar de real e de ficcional e incorporando a língua como parte constitutiva do corpo que subverte, questiona. Kafka era falante do alemão em Praga, mas durante sua vida (1883-1924), a maior parte da população em sua cidade natal falava o tcheco, havendo que se considerar: a divisão entre falantes dos dois idiomas era visível, pois esses dois grupos estavam tentando fortalecer essa ficção, que dominou as ‘nações’ na transição do século XIX para o XX, de uma ‘identidade nacional’. A comunidade judaica se encontrava especialmente dividida: identidade política, religiosa ou cultural diaspórica e ainda vagando por um Estado-Nação para si como uma comunidade – em grande parte rica, mas desterritorializada – entre os dois idiomas. Kafka era fluente em ambos; no entanto, tinha o alemão como ‘língua materna’ – matrilinearidade da condição judaica e, de outro lado, da eleição linguística – o que não é uma surpresa, visto as questões sobre a origem do sujeito.

A proposição de leitura de Deleuze e Guattari (2017) aqui invocada considera, em consonância com o pensamento de Susan Sontag (1987), retirar a obra literária do sistema interpretativo plasmado quase como norma irrefutável. Os filósofos mencionados lançam uma concepção mais radical de coerência com o universo criado pelo autor: incitam a leitura como uma experimentação pela qual se dá a ver a obra literária como uma máquina político-experimental, no sentido de que subverte as expectativas convencionais e leva o leitor a expandir a sua sensibilidade e suas percepções dos mundos possíveis para além da ‘ficção da versão oficializada’ da história.

Assim é o uso que faz um escritor como Kafka – estrangeiro para si mesmo, lembrando aqui a búlgara Julia Kristeva (1994) –, judeu tcheco em Praga que adota o idioma dominante alemão para expressar uma visão de mundo, uma sensibilidade que explode e denuncia a estrangeiridade. Sua literatura não reproduz os códigos estabelecidos; ela configura uma máquina de experimentação política em que o humano explode nas milhares de formas que pode tomar, subvertendo a ideia normativa, mas estapafúrdia, de uma língua ou uma identidade higienista, comum a todos os indivíduos e inquestionável dentro de uma noção de nação/nacionalidade.

Voltamos a Copi e sacamos de imediato um exemplo desse uso ‘desviante’ e consciente



do idioma ‘maior’ dominante¹⁴ para implodir a ilusão do acolhimento e escancarar as fronteiras culturais e multiplicidades de identidades e usos dessa língua, fazendo dela o tal ‘uso menor’, revelando a marginalidade e as estratégias de dominação que seguem apontando a condição de elemento estranho, não nativo. Eis que o título de uma de suas peças aqui já mencionada, escrita originalmente em francês, é *Les quatre jumelles*, que equivaleria em tradução à lógica francesa à *As quadrigêmeas*, indicando quatro irmãs gêmeas entre si. Mas o que Copi põe em cena são dois pares de irmãs gêmeas entre si. E, mais radicalmente, todas são estrangeiras, marginais, fugitivas, proscritas socialmente e não necessariamente parentes genéticas, mesmo entre os pares de irmãs, porque a família em Copi se constrói em outras bases. Há quem mencione que Copi desconhece a língua, por ser estrangeiro, e comete um erro. Porém, uma leitura atenta revela o contrário: o artista tinha um conhecimento e uma consciência tais da língua que, politicamente, invoca a estrangeiridade comum a todos os humanos, ecoando as palavras da filósofa búlgaro-francesa, outra criatura fronteiriça, ‘entre territórios’:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada [...] ... o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994, p. 9)

Nesta peça, do uso transgressor do idioma francês – pensado pela lógica argentina – à implosão do esperado no gênero dramático, surge o teatro transgênero que enxergamos em Copi e do qual falaremos mais adiante: o teatro-cômico que faz a morte ser reversível – as personagens gêmeas se matam em cena mais de uma dezena de vezes e revivem –, como no recurso do desenho em série dos quadrinhos, e, ainda, que avança as questões específicas do corpo da língua irmanado ao corpo do estranho estrangeiro artista-personagem, cuja sexualidade e identidade de gênero é tão mutante quanto podem ser as mudanças de um quadrinho de desenho para outro.

Nesta mesma lógica está o relato-cômico de Copi, que vemos, por exemplo, na novela *O Uruguai*, na qual nos é fornecida uma observação – como epígrafe¹⁵ – fundamental à amálgama que tecemos aqui entre a lógica da criação a partir da linguagem do desenho cômico de tirinhas, o relato ou a cena vertiginosos, o uso desviante/‘menor’ da língua (proposta deleuziana) e a fusão língua/corpo no percurso do teatro/arte transgênero – transgressora, cambiante, mutante, *queer*, trans. Ressalvamos que esta é uma das poucas obras de Copi publicadas no Brasil e, na edição em

14 O francês do país europeu colonizador para o qual o estrangeiro, exilado, homossexual e artista precisa fugir para sobreviver em asilo político não obrigatoriamente integrado de modo pacífico/festejado.

15 “Ao Uruguai, país onde passei os anos fundamentais da minha vida, a humilde homenagem deste livro, escrito em francês, mas pensado em uruguai” (COPI, 1978, p. 85, tradução nossa). No original: “Uruguay, país donde pasé los años capitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro, escrito en francés, pero pensado en uruguayo”.



português, cometeu-se a falha de não aparecer essa epígrafe/dedicatória!

A novela é uma longa carta em relato contínuo, destinada a um ‘caro mestre’, escrita por esta criatura exótica que é ‘um uruguaio’ (narrador-personagem) e na qual constam as suas aventuras de viés onírico-surreal – cataclismas, o desaparecimento do seu cão, invasões militares, uma população zumbi, uma visita do papa da Argentina – que se revela um sodomita e traficante de escravos sexuais –, canonização, milagres, orgias etc. –, uma ironia vertiginosa. Corpos mutantes, são feitas brincadeiras com a língua desde a epígrafe: o que seria um relato-homenagem ‘escrito em francês, mas pensado em uruguaio’ por um autor que se declarava ‘argentino-parisiense’? Parece-nos plasmar em forma não aprisionável – como diz Rosenzvaig (2003) sobre o teatro de Copi: impossível de enquadrar/aprisionar – a babel de línguas que compõe o universo expressivo do estrangeiro/exilado em suas deambulações. A perda da pátria e da língua materna leva à busca de novos solos onde se adaptar; novas línguas ‘amantes’, como Copi se referia ao francês, para expressar sua cultura fronteiriça, híbrida e mestiçada.

O segundo romance escrito por Copi, publicado em 1979, é *La vida es un tango*, cujo personagem central é justamente um exilado argentino em Paris que não deve ser lido de forma imediata como um alter ego ou um personagem autobiográfico. Salienta-se que esta é a única das suas ficções (romance) escrita originalmente em espanhol, mas em um uso muito peculiar, que ecoa o que vimos atestando até agora. Neste romance, a língua remonta aos anos 1940 e 1950, com o tom e a linguagem dos folhetins policiais vendidos em bancas de revista ou do cinema argentino dessa época. Esta é uma escolha consciente para ajustar o tom do relato: estamos diante de uma novela histórica ao modo Copi. São três capítulos, ou, mais precisamente, três longuíssimos parágrafos, que tratam de acontecimentos da ‘História’: dois em nível mundial – a Revolução de 1930, na Argentina, e o Maio de 1968, na França – e o terceiro o evento histórico do centésimo aniversário do protagonista Silvano Urrutia, uma espécie de mito e uma eminente figura de seu país. Afinal, o que difere o discurso oficial que forja uma história e o olhar do escritor/ficcionista que descortina outros aspectos da história por trás dela mesma, sob as cortinas veladas do teatro do mundo?

A vida de Silvano pode conter a de tantos líderes políticos e mitos midiáticos portenhos: “[...] é uma errância erótica, corrompida, drogada, de um exilado que se vinga de sua condição forçosa de estrangeiro ao voltar à Argentina como herói”. (PIMENTEL, 2011, p. 58-59) Mais ainda:

Revelando a vida imunda de Silvano, depois sacralizada pela mitificação em herói, Copi mostra seu aprendizado da vida de expatriado, 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. [...] Copi escreve a saga de Silvano, reinventando a argentinidade, a ‘parisiensidade’, e, em toda sua obra, a homossexualidade, a escritura. (PIMENTEL, 2011, p. 59-60)

O último romance publicado em vida por Copi retoma essa obsessão e esse mote: *A internacional argentina*, de 1987, publicada no Brasil em 2015 pela editora Rocco, do Rio de Janeiro, no mesmo volume em que consta a novela *O Uruguaio*. O romance traz como protagonista o enorme Nicanor Sigampa, obscuro, mas nada discreto milionário argentino que vive em Paris e financia uma comunidade de exilados em suas atividades artísticas, espirituais e políticas. Seu grande objetivo é eleger um presidente argentino e seu candidato ideal é um poeta-personagem chamado Copi. Sigampa é um argentino muito mais atípico do que se possa imaginar: homem de alta estatura, corpulento e, não por acaso, negro. Copi sempre traz à cena o quanto a cultura e a sociedade patriarcal, conservadora, moralista e europeizada argentina tentou apagar homossexuais, índios e negros de suas ruas e de sua história oficial.

Em um relato inconcluso, publicado apenas postumamente, intitulado *Río de la Plata* e no qual o narrador afirma “Bendita Argentina! Esta novela não é de modo algum autobiográfica”¹⁶ (COPI, 2010, p. 358, tradução nossa), podemos colher, ainda, o seguinte trecho, muito ilustrativo da obsessão temática e de tratamento/concepção da língua como ferramenta imbricada no corpo-criador-exilado:

Durante meus anos de autor proibido escrevi mais que nunca em argentino, e sempre eram grandes dramas. A perseguição de meus irmãos e a morte violenta de algumas pessoas próximas da família me fizeram imaginar o Rio da Prata como um purgatório, do qual experimento sempre a vaga culpa de haver escapado¹⁷. (COPI, 2010, p. 348, tradução nossa)

Vemos que a negativa de ser um relato autobiográfico faz parte da ironia copiana e do sistema **transnacional** e **transexistencial** de sua obra, apontando para o tanto que a imaginação se imiscui no relato e na própria natureza do ato criativo e o quanto a violência leva às torções do exílio e, com ele, do idioma politicamente usado em sua forma menor deleuziana, política e demolidora: o texto é escrito em francês, por vezes pensado em uruguaio (?), mas alude aos anos de “autor proibido” em que Copi alega ter escrito seus “grandes dramas” em idioma argentino – um autor irônico, cujos textos sempre resvalam recursos da farsa, da comédia. As tradições uruguaias,

16 No original: “¡Bendita Argentina! Esta novela no es en absoluto autobiográfica”.

17 No original: “Durante mis años de autor prohibido escribí más que nunca en argentino, y siempre eran grandes dramas. La persecución de mis hermanos y la muerte violenta de algunos allegados a mi familia me habían hecho imaginar el Río de la Plata como un purgatorio del que experimento todavía la vaga culpa de haber escapado”.



rio-platenses, argentinas – dos pampas povoados de índios, negros, homossexuais massacrados pelo poder instituído e militaresco, durante tantas seguidas ditaduras – fundidas com a cultura europeia e parisiense, sobretudo, no endereço de exílio e reconhecimento artístico posterior.

O homossexual ou a dificuldade de se expressar, peça de 1971, sintetiza em muitos aspectos a obra de Copi, suas obsessões e seus modos de criar, inclusive, quando plasma em seu título o quanto se unem as temáticas discutidas neste artigo: um uso da língua que a subverte de modo absoluta e coerentemente interligado à compreensão deste ‘corpo monstruoso’ que traduz uma existência cambiante/mutante, flutuando entre gêneros e identidades. Este ser apartado da norma estanque da heterossexualidade compulsória em uma sociedade ocidental capitalista de base judaico-cristã que, por isso, enfrenta dificuldades em se expressar.

Uma cena do texto se plasma na fórmula-síntese mais precisa para ecoar a amplitude da questão: a personagem transexual Irina, espécie de centro em torno do qual toda a peça gravita, em diálogo com sua amante, também transexual e professora de piano, Madame Garbo, emite a seguinte fala: “Você sabe o que quer dizer ‘invertebrados’? É espanhol. Isso quer dizer um animal que não tem vértebras, como os caramujos”¹⁸. (COPI, 1998, p. 69, tradução nossa) Salienta-se que o texto é originalmente escrito em francês, língua na qual Copi criou a maioria de suas obras, e o vocábulo ‘invertebrados’ aparece escrito no original em português, mas Irina diz ser espanhol. Este voluntário e deliberado embaralhar dos idiomas – a obra **translinguística** de Copi – indicia a questão central: que língua daria conta de dizer/expressar corpos que não cabem na norma castradora? Corpos invertebrados, sem esqueleto e sem vértebras, para que sejam capazes de operar todas as mutações necessárias a suas epifanias de gênero, como são os transitórios seres transexuais/ transgêneros do mundo Copi?

A operação criativa de Copi abrange, então, a quebra das imposições da língua (para denunciar a ‘dificuldade de se expressar’ das personagens de gênero dissidente) e a transgressão ao corpo normatizado, por isso invoca a imagem dos moluscos, seres sem a rigidez da armadura dos esqueletos, das vértebras, seres que se reinventam pela **transgeneridade**. Esse ser exilado que é o artista, que só encontra nacionalidade em sua condição de artista, faz um uso do espanhol que o flexiona ao argentino, ao uruguaio e ao franco-português. Adendo: língua que é modo de nomear idioma e, também, órgão do corpo. Neste caso, órgão da ordem dos músculos; invertebrado, portanto, articulado e articulador da fala – e de seus silêncios – e fonte erógena. Da língua ao corpo, então – **transgênero**, sexo e contaminação, Aids e falecimento em Paris, em 1987 –, Copi é

18 No original: “Vous savez ce que ça veut dire ‘invertebrados’? C’est de l’espagnol. Ça veut dire un animal qui n’a pas de vertebres, comme les escargots”.



o estrangeiro que cria para propagar a viralização da própria vida. Novamente, retomamos Kristeva (1994, p. 15-16):

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. 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 [...]
Sem lar, pelo contrário, propaga o paradoxo do comediante: multiplicando as máscaras e os ‘falsos selfies’, ele jamais é inteiramente verdadeiro, nem inteiramente falso...

Mais uma vez, visto a consonância com o nosso pensamento, pinçamos as palavras de Daniel Link (2017, p. 201-202, grifo do autor, tradução nossa)¹⁹:

Promíscuos e pós-históricos (e transnacionais e translinguísticos e transgênero ou *queergênero*), os seres de Copi se entregam a estranhas investigações filosóficas e existenciais sobre o *self* e, sobretudo, sobre as comunidades (impossíveis) do dia depois de amanhã.

O problema do futuro – político, ético, humano – para Copi está na resistência absoluta ao ‘enquadramento’, no constante escapar às classificações que matam a potência de vida, dos golpes de teatro, do relato e seus vertiginosos desdobramentos e das tirinhas em quadrinhos.

A obra de Copi não é apenas uma alternativa ao nacional, é também uma potência intrínseca à profusão de ‘mundillos’, pois instaura uma outra forma de sensibilidade e outra noção de comunidade, assentadas nas potências de uma radical ética da liberdade e do câmbio. Ele declina das ideias impostas, falsas e cristalizadas de nação, pátria, língua, gênero... tudo que é imposto como ‘universal’ e ‘norma’. Sua instauração dos melhores mundos possíveis, plurais e abertos ao **trânsito** sempre é uma ‘caosmopolítica’ (DELEUZE; GUATTARI, 2017) e gera indivíduos e subjetividades, como as hermafroditas amazonas em *La guerre des pédés*, a aliança entre o negro e o judeu em *La internacional argentina*, a aliança entre o humano tradutor de cartas do idioma rato e o rato escriba em *La cité des rats*, o canibalismo, a antropofagia, o sonho e os hiperespaços isolados da Sibéria, do espaço sideral em *Loretta Strong* etc.

Buscamos ampliar os ecos dos mundos criados por Copi e pelo uso desterritorializado, viral e dessacralizante que ele faz da língua ao criar a morte reversível no palco, na cena, nas tirinhas de desenhos cômicos e nos relatos vertiginosos e contínuos, como a vida humana e, sobretudo, como a arte (marginal), capaz de reinventar as memórias, o léxico e a sintaxe dos corpos, dos desejos e das nossas dificuldades de nos expressarmos.

19 No original: “Promíscuos y poshistóricos (y transnacionales y translinguísticos y transgénero o *genderqueer*), los seres de Copi se entregan a extrañas investigaciones filosóficas y existenciales sobre el *self* y, sobre todo, sobre las comunidades (imposibles) del día después de mañana.”



Referências

- AIRA, C. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- BOTANA, H. *Memorias: tras los dientes del perro*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1977.
- COPI. El uruguayo. In: COPI. *Las viejas travestís y otras infamias*. Barcelona: Anagrama, 1978. p. 85-139.
- COPI. *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*. Paris: Christian Bourgois, 1998.
- COPI. *Eva Perón – Loretta Strong – A geladeira*. Tradução de Giovana Soar, Ângela Leite Lopes, Maria Clara Ferrer. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- COPI. Río de la Plata. In: COPI. *Obras (tomo I)*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- DAMONTE, J. *Copi*. Paris: Christian Bourgois, 1990.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LINK, D. *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- PIMENTEL, R. *Copi: transgressão e escrita transformista*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.
- ROSENZVAIG, M. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- SONTAG, S. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM, 1987.
- TCHERKASKI, J. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- TORRES, J. L. *La década infame*. Buenos Aires: Freeland, 1976.

