

Paródia, tradição e identidade em *Cachafaz* e *a Sombra de Wenceslao*

Doutoranda. Maria Laura Moneta Carignano¹ (UNESP)

Introdução

A intenção deste trabalho é o estudo de duas peças teatrais do dramaturgo argentino contemporâneo Copi. (Raúl Damonte Botana) As obras escolhidas para a análise são: *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao*. Nelas aparece, como traço constitutivo, a paródia, tanto de formas pertencentes à tradição literária (a *gauchesca* e o *criollismo vanguardista*) quanto de formas provenientes da cultura popular *rioplatense* (o *sainete*, o *grotesco* e o mundo do *tango*). Através da paródia, os textos expõem uma crítica do mito da identidade nacional atingindo, de maneiras diferentes, o que chamaremos de os dois circuitos de construção da identidade: o culto e o popular. As estratégias utilizadas para cada caso supõem procedimentos de inversão, apropriação e re-contextualização que derivam em diferentes leituras da tradição literária e cultural argentina.

O teatro de Copi revisa criticamente os grandes mitos argentinos segundo uma estética que procura a provocação e o escândalo, através da abordagem de temas como a sexualidade, a homossexualidade, o travestismo, o canibalismo, a violência, e a paródia das grandes figuras da história e da literatura argentina.

Acontece que os grandes temas que vão ser ridiculizados, como a figura de Eva Perón, a identidade nacional, a “*argentinidad*” e a sexualidade viril da cultura *rioplatense* se expressam através da simultânea parodização dos grandes gêneros fundadores da Literatura Nacional: a *gauchesca* (cuja maior expressão é o *Martín Fierro*), o *criollismo* (da vanguarda), o teatro *gauchesco* (na adaptação teatral do *Juan Moreira*), o *sainete* e o *grotesco criollo*. Todos estes gêneros são considerados os fundadores da literatura nacional, e, no caso do teatro *gauchesco*, do *sainete* e do *grotesco criollo*, o verdadeiro começo de um teatro nacional enraizado na cultura argentina e diferenciado dos seus antecedentes europeus.

O mito da identidade

A idéia de identidade, complexa não só no caso argentino, mas na América Latina toda, representou um problema que diferentes gerações da história literária, cultural e social enfrentaram como um de seus desafios na tentativa de consolidar uma identidade cultural que servisse como projeto maior de consolidação do Estado.

As respostas a este problema na América Latina têm suas particularidades, mas há um traço que unifica o continente que é, precisamente, a necessidade e o esforço de “criar” essa identidade sobre uma base social complexa e heterogênea e sobre uma recente história e tradição cultural e literária.

No caso argentino, especificamente, a primeira tentativa de criação dessa “identidade” aconteceu a propósito do Centenário da Independência, no ano de 1910, e foi levada a cabo pelos representantes do movimento modernista (Lugones, Galvez, Rojas) como resposta à ameaçadora aluvião imigratória que chegava ao país desde 1880. A intelectualidade argentina sentiu-se ameaçada e procurou por todos os meios

definir o Ser Nacional Argentino, que corria o risco de se esfumar entre a profusão de línguas e culturas que conviviam na Buenos Aires do começo de século.

Era preciso criar a idéia tanto de uma tradição quanto de uma literatura nacional; e foi aí que a *gauchesca* e seu livro mais representativo, o *Martín Fierro*, se estabeleceram como centro e paradigma do nacional junto à figura do gaúcho e à valorização do rural. É no campo e no gaúcho que se encontram as “verdadeiras” raízes da identidade Argentina, em clara oposição ao cosmopolitismo “degenerado” da cidade de Buenos Aires.

A segunda grande tentativa de definição da identidade argentina foi, paradoxalmente, o momento vanguardista dos anos 20. Na verdade, a questão da identidade foi um problema que todas as vanguardas latino-americanas enfrentaram. Só que, no caso argentino, o movimento caracterizou-se pela revalorização da corrente purista da *gauchesca*, dando lugar ao que Beatriz Sarlo denominou de “*vanguardia criollista*”. Como a autora aponta, o gesto dos vanguardistas argentinos agrupados em torno à revista *Martín Fierro* supôs uma clara oposição entre “os argentinos velhos” e os “imigrantes ou filhos de imigrantes”.

A vanguarda argentina não buscou a identidade a partir da realidade social de mistura e heterogeneidade que Buenos Aires representava na década dos '20. Pelo contrário, negou a diversidade, deu as costas aos imigrantes e retomou a corrente *gauchesca* em seu sentido mais puro. Só que, em clara oposição à geração modernista do centenário, ela incorpora uma estética formal revolucionária que retoma os temas *gauchescos* de outras perspectivas.

O *criollismo* de Borges é crucial na tentativa de definição da identidade nacional por parte das vanguardas. Borges recria a *gauchesca* mantendo a veia telúrica, mas agora o cenário não é o campo e sim outro lugar criado pela literatura borgeana e que se constituirá em outro dos grandes mitos argentinos: o *arrabal*, e o seu protótipo, o *orillero*, e o *compadrito*, e também o *tango*. O *arrabal* é o espaço periférico da cidade, o limite instável entre a cidade e o campo; e o *compadrito* é uma figura popular urbana descendente da mistura entre o espanhol e o argentino, caracterizada por ter códigos específicos em relação à coragem, à masculinidade, à honra social e também à mulher. A virilidade exagerada é um dos traços que o caracterizam.

Na história da literatura argentina, estes espaços e os seus protótipos aparecem como os grandes momentos da definição da “identidade” entendida como uma substância fundada tanto na idéia de algo natural (oposta a toda aquisição) quanto na idéia de uma origem remota e espessa. A “argentinidade” é uma criação mítica construída pela elites intelectuais e que se mantém até nossos dias.

A “identidade nacional”, a “argentinidade” criou-se a partir das políticas culturais e projetos programáticos das elites culturais. Daí que podemos ver nela não um verdadeiro processo de incorporação das diversidades próprias da sociedade argentina, mas a criação ficcional de um **mito** que aglutina diversas questões, todas elas associadas à vertente “*purista criolla*”. Os semas dessa identidade são, por um lado, a *literatura gauchesca*, o *gaucho* e o campo; por outro, o *criollismo*, o *arrabal*, o *orillero*, o *compadrito* e o *tango*.

Por outro lado, fora dos circuitos das elites e da literatura culta foi-se construindo uma outra corrente de afirmação do nacional, que provinha de manifestações populares e, particularmente, do teatro. Nesta outra vertente da tradição literária argentina, sim, apareceu o imigrante, os seus conflitos e particularidades. Também aqui encontramos a busca de uma identidade que se afirma como argentina, mas que não possui uma “genealogia” nem uma “naturalidade” que a legitime.

O processo de criação desta identidade é diferente do operado pelas elites intelectuais. Aqui é a mistura e a diversidade o que marca a particularidade. É em função da diversidade lingüística e cultural, mas também de um comum destino social e econômico, que os filhos dos imigrantes constroem uma identidade argentina, cujos principais tópicos são a mistura expressada no espaço do “*conventillo*”; a diversidade lingüística compartilhada no mesmo espaço no qual, como em uma Babel, diferentes línguas convivem; a conflituosa aquisição da língua espanhola e da oralidade *rioplatense*; o sentimento de frustração e nostalgia pela pátria deixada e pelo confronto com uma realidade oposta ao que tinham imaginado ao vir para a América: o sonho do enriquecimento.

O circuito popular, proveniente da imigração, forma um outro paradigma e uma outra definição da identidade nacional. Seu campo de expressão é o teatro e os gêneros que o fundaram foram o *sainete criollo* e a forma mais acabada (formal e tematicamente) do *grotesco criollo* que é considerado o momento de modernização e nacionalização do teatro argentino.

A obra de Copi trabalha com ambos os paradigmas, o culto e o popular, porque foram ambos os criadores do que será identificado como o propriamente “argentino”. Suas peças parodiam ambos os sistemas num gesto que aponta para a desmistificação crítica daquilo que o discurso oficial postula como a tradição cultural-literária argentina. Seus textos retomam todos os traços estereotipados de ambos os sistemas, fazendo-os eclodir através da inversão, da ridicularização, da paródia e de um particular humor negro corrosivo que convoca a estética do absurdo.

Cada circuito de definição da identidade nacional - o culto e o popular - está representado por diferentes setores da sociedade argentina dos começos do século XX. O culto corresponde às elites intelectuais e os gêneros característicos desta vertente são: a *gauchesca tradicional* e, posteriormente, a poesia do *vanguardismo criollista* cujo maior expoente foi J.L. Borges. O circuito que temos chamado de popular representa a classe dos imigrantes ou filhos de imigrantes e apresenta uma série de gêneros vinculados ao teatro que também resultaram chaves na definição da identidade argentina: o *drama gauchesco*, o *sainete* e o *grotesco criollo*.

É necessário revisar como ambos os sistemas contribuíram na criação daquilo que entendemos por “argentinidade”. A obra de Copi trabalha a partir da parodização desses gêneros e de seus protótipos produzindo uma crítica bufona da identidade nacional, em que ambos os circuitos e suas versões do que é ser argentino resultam igualmente questionados.

Ambas as duas concepções acabaram sendo identificadas pelo discurso oficial como o propriamente argentino. Daí que seja necessário pensar essas duas versões, que representam setores sociais opostos porque, em definitivo, com o transcurso do tempo, ambos os sistemas terminam cumprindo a mesma função ao se canonizarem: definem e propagam uma idéia de identidade. Contudo, é necessário distinguir que o que estamos chamando de “oficialização” ou “canonização” destes gêneros é diferente para cada caso e, portanto, o trabalho de parodização sobre eles na obra de Copi implicará procedimentos e resultados diferentes. Se para a *gauchesca* e o *vanguardismo criollista* podemos falar de canonização, não acontece o mesmo no caso do teatro popular e do tango. As figuras convocadas nas peças de Copi que pertencem a este âmbito, como *Tita Merello*, *Libertad Lamarque*, *Gardel* e as letras de tango, não sofreram o mesmo procedimento de oficialização que a “alta” literatura. No caso do teatro e do tango é preciso levar em conta uma outra questão: a do mercado e seus mecanismos de divulgação e imposição. Há nas peças de Copi uma recuperação do ambiente teatral e tanguero da década dos trinta, época de apogeu destes gêneros. Mas aqui,

diferentemente do que acontece em relação com a literatura alta, mais do que de inversão paródica, temos que falar de recuperação de questões que já apareciam como transgressoras nos discursos originais. Neste sentido, as letras de tango que aparecem citadas nas peças de Copi recuperam aquilo que já estava aí, e que o olhar de Copi sabe trazer de volta. Por outro lado, os gêneros *sainete* e *grotesco criollo*, por seus próprios origens marginais em relação à norma culta, seu espírito carnavalesco, e sua relação com a classe imigrante, também não podem ser simplesmente colocados como canônicos à maneira de como pensamos canônicos os gêneros da *gauchesca* e do *criollismo de vanguarda*.

Tradição literária argentina: os dois circuitos de construção da “identidade nacional”.

A identidade argentina, “a argentinidade”, é um dos grandes mitos criados pela literatura num país obcecado por se definir e encontrar um passado e uma tradição que o distinga. As respostas à pergunta pela identidade tiveram, pelo menos, duas grandes linhas que representam, por sua vez, dois setores sociais opostos: a elite intelectual conformada pelos “argentinos velhos” e o setor representante da cultura popular de origem imigratória.

Ambos os sistemas darão respostas diferentes em relação à pergunta sobre o que é ser argentino. Mas, embora diferentes, ambos os sistemas e suas respectivas estéticas serão oficializados (um a partir de procedimentos de consagração próprios da alta literatura e o outro a partir de formas que supõem a intervenção do mercado) passando a formar parte, de maneiras diferentes, do que se entende como a identidade nacional. Cada um deles criou uma versão da “argentinidade” que acabou se estereotipando e que hoje podemos pensar como os clichês iniludíveis pelos quais passa a idéia duma suposta identidade.

Copi questionará tanto a noção de identidade quanto as fabulárias anquilosadas da literatura nacional a partir da parodização dos gêneros que criaram esse mito. Só que a desmitificação trabalha com o gênero, suas figuras e sua linguagem, gerando uma versão invertida do original e criando imagens grotescas que ridicularizam os aspectos tradicionais do conceito de identidade da cultura argentina.

Por outro lado, com respeito aos gêneros que pertencem ao que temos chamado do circuito popular o que acontece, mais do que de uma paródia e seus típicos procedimentos de inversão, trata-se, na verdade, de uma recuperação que convoca a estética do *camp*, de materiais (nomes de atrizes, estilos tangueros e teatrais típicos da década dos 30, letras de tango, personagens próprios do teatro de esse tempo) que serão re-colocados, mas não necessariamente invertidos, porque na verdade, trata-se de materiais culturais que ainda mentem sua origem baixa, popular, às vezes transgressora. Em relação a estes materiais, não é possível ter uma atitude paródica; estritamente falando, para isso é preciso um texto anterior que tenha uma centralidade canônica, oficial, na tradição à que pertence. O que Copi faz com estes materiais provenientes da cultura popular é, mais do que uma paródia, um resgate que enfatiza aquilo que esses materiais já tinham de subversivo, marginal, até mesmo de mau gosto. Copi soube resgatar, à maneira *camp*, o que esses materiais tinham de excessivo, de fora das regras e no caso do tango, o que transgredia em relação às questões de gênero. As inversões genéricas próprias da estética de Copi aparecem já no tango. Neste sentido, é que Copi resgata questões que lhe servem a sua estética, mas que já tinham aspectos transgressores nas suas versões originais.

Análise das peças: paródia e identidade nacional

A paródia em Copi produz o distanciamento crítico que levanta, irrisoriamente, a questão da identidade argentina. Tentaremos analisar, nessas duas peças, como a paródia estabelece o diálogo conflitivo e crítico com o passado.

A paródia, em ambas as peças, convoca o passado canônico da literatura nacional a partir da “repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985) dos gêneros fundadores da tradição literária. Nesse sentido, as peças de Copi representam uma revisão irônica desses gêneros ao impor uma leitura recontextualizada cujo maior propósito é a dessacralização da legalidade oficial que eles adquiriram no processo de canonização. Além da paródia dos gêneros clássicos da literatura argentina, Copi convoca materiais culturais provenientes do popular que serão re-valorizados enquanto materiais baixos, populares, marginais, associados à cultura de massa.

Assim, podemos pensar a obra de Copi como uma paródia da tradição literária argentina, propositadamente voltada ao questionamento da centralidade oficial de determinados gêneros. Mas essa centralidade é questionada enquanto processo de oficialização que viabilizou a construção de um conceito de identidade nacional, cujos semas resultam hoje irrisoriamente petrificados e estereotipados. Junto à crítica desse “mito da identidade argentina”, Copi coloca em questão também o mito da identidade sexual, fundamentalmente em relação à sexualidade exageradamente viril da cultura *rioplatense*.

Servindo-se do procedimento paródico que trabalha com a própria textualidade da tradição literária argentina, Copi produz, na verdade, uma sátira da sociedade que excede os “muros” do estritamente literário para atingir o eixo de uma cultura conservadora e intolerante frente ao diferente. Copi apropria-se da tradição, coloca-a num novo contexto que a perverte e faz dessa perversão a única possibilidade de um contato com o passado que permita *re-pensar* a identidade. A partir do humor autoconsciente e autodirigido, Copi reintroduz a questão da identidade dessacralizando ídolos, tabus e fetiches literários.

La sombra de Wenceslao: gauchesca e criollismo

A peça *La sombra de Wenceslao* sugere claramente sua vinculação com a vertente *gauchesca*. É a história de um *gaucho*, Wenceslao, que mora no interior do país, no estado de Entre Ríos. Mas a temporalidade, que podemos inferir a partir da história das outras personagens, remete aos prelúdios da Libertadora de 1955 na qual é derrocado Juan Domingo Perón. Wenceslao é um *gaucho*, mas, como veremos, ele tem muitas diferenças em relação aos seus modelos prototípicos seja *Martín Fierro*, seja *Juan Moreira* (os dois grandes referentes da *gauchesca*). Ele já é um *gaucho* que convive com certa modernidade, mas da qual não se sente parte e rechaça-a: na primeira cena ele está indo para seu rancho de cavalo, mas o filho Rogelio o questiona por não ter pego a “*chatita*”, o automóvel. Nisso se assemelha também com *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, na medida que é um *gaucho*, mas inserto em um momento da história posterior ao momento em que os *gauchos* realmente existiam. Todas as grandes figuras da *gauchesca* são aludidas e convocadas à memória do leitor na peça de Copi.

Além de Wenceslao, há outros personagens: sua amante Mechita e o gringo Largui, que constituem um trio amoroso e contam uma história. Rogelio, filho ilegítimo de Wenceslao e sua meia irmã, a China, formam um duo amoroso e contam uma outra história. A primeira história acontece no campo num ambiente eminentemente rural próprio dos tópicos do gênero *gauchesco*. Na outra, aparece o espaço da cidade (em clara oposição à vida rural) e coloca em cena um outro universo da tradição literário-cultural argentina: o *tango* e todo seu imaginário, a imagem do *compadrito* (expressa na personagem de Coco Pellegrini e que remete ao *criollismo* do começo de século, e

indiretamente à literatura de Borges dessa época); o espaço da cidade relacionado à perversão e à vida má (que se concretiza na história da China), a idéia do fracasso e a impossibilidade da ascensão social (em Rogelio).

Duas histórias dentro de uma peça, que, por sua vez, remetem a dois universos culturais claramente identificáveis como os representantes sucessivos da “argentinidade”: um ligado ao passado telúrico, o outro a um passado mais recente e associado à cidade. Campo-cidade, *gauchesca-criollismo* popular urbano, passado e atualidade, memória, tradição e identidade são os espaços simbólicos que a peça convoca.

A personagem de Wenceslao pode ser pensada como a representação do mito do *gaucho* e seu universo rural. Ao nível da construção da personagem, ele confirma os traços que o identificam com o típico *gaucho* da tradição: ele é viril, corajoso, fala marcadamente *acriollada*, é um solitário (que deixa tudo para ir embora), tem uma família (mas com traços que respondem a costumes próprios de seu universo - não há lei neste mundo senão certas estruturas consuetudinárias baseadas em códigos particulares de relacionamento). Levando em conta os padrões canônicos do modelo de *gaucho* (*Martín Fierro*, mas também *Juan Moreira*), Wenceslao aparece já como uma raça posterior, invadida pela modernidade com a qual convive e faz contraste: ele não é, como nas histórias canônicas, um transgressor e fugitivo da lei, embora não responda a ela completamente. Ele aparece um pouco ridiculizado, como a imagem de algo em extinção, ao ponto tal que a peça termina com sua ida para os confins do país e com sua morte. Algo assim como a representação de um mito que chega a suas próprias fronteiras, a seus próprios limites e se perde.

A história que conta a peça em relação a Wenceslao se afasta dos códigos estritos da *gauchesca* original e expõe a vida de um *gaucho* mais atual que retoma contraditoriamente o código tradicional mas incluindo diferenças: sua vida não é a fuga, mas termina indo-se para *Iguazú*; ele não perdeu sua família por ter que fugir da lei, mas termina perdendo-a porque eles vão para a cidade; ele não aparece completamente desamparado e marginalizado, mas parece estar fora do sistema ao compará-lo, por exemplo, com o gringo Largui, comerciante bem sucedido.

Como já dissemos, todos os traços da figura de Wenceslao remetem ao grande mito fundador do Ser Nacional: o *gaucho*. Mas a obra expõe a desintegração desse mito, como algo que está se perdendo ou, pelo menos, que está deixando de ser vivido como o próprio passado e deixando de cumprir a função da memória que precisa toda identidade.

O mito do *gaucho*, como origem e centralidade da concepção de uma identidade argentina, tem se transformado na mais colossal exposição de museu; oficializado e repetido até o cansaço, ele parece uma figura tão afastada do presente quanto irreal. Copi traz essa figura lendária e ressignifica-a produzindo a quebra do estereótipo, do qual terminamos rindo.

A peça de Copi é uma crítica aos procedimentos de canonização e oficialização de uma literatura, cuja origem foi política e de denúncia enquanto tentativa de representação deste setor marginalizado e popular. Esses procedimentos fizeram que a memória se petrificasse na representação de temas que se transformam em mitos intocáveis e mumificados. Desta maneira, perde-se a idéia de transmissão, de diálogo entre gerações, que é o que possibilitaria a verdadeira construção de uma identidade. O que questiona a peça é, em última instância, o processo pelo qual se “cria” uma identidade que esvazia o conteúdo ideológico da *gauchesca* para servir-se dela na construção de um mito da identidade, que apaga as diferenças, as “más interpretações” e

o sentido político, fazendo da *gauchesca* e do *gaucho* um simples modelo da cor local e do costumbrismo.

Cachafaz: sainete e inversão

A outra peça que tentaremos analisar é *Cachafaz*, uma espécie de mistura de *sainete criollo* e tragédia grega. O universo que Copi traz nessa peça é o *conventillo* e a figura do *compadrito*. Isto é, podemos relacionar essa peça a duas questões que levam a uma crítica da identidade argentina.

Por um lado, formalmente, a peça se associa a um gênero canônico de definição do nacional: o *sainete* e seus tipos sociais característicos, que vemos aparecer também na peça de Copi: *orilleros*, *compadritos* e suas mulheres e filhos, todos marcados pela pobreza e uma destinação ao fracasso que unem suas vidas no espaço do *conventillo*. Por outro lado, a peça retoma tematicamente a questão da sexualidade em função da imagem do *compadrito* por meio da sua parodização e inversão caricaturesca. Podemos pensar *Cachafaz*, então, como a paródia desses dois grandes temas que, por sua vez, são como as duas caras da mesma moeda. A identidade vai ser questionada desde os próprios gêneros que a fundaram e das temáticas e ideologias que implicavam, mas com a utilização de procedimentos paródicos que marcam a diferença produzindo tanto a decomposição humorística quanto a desmitificação e dessacralização dos mitos mais importantes da cultura *rioplatense*.

Há outro traço interessante na peça que a vincula parodicamente com a vertente central da tradição literária rioplatense: a *gauchesca*. É que essa obra está escrita em verso remetendo obviamente à forma da *gauchesca* e, fundamentalmente, ao tipo de versificação do *Martín Fierro*. O crítico argentino, Daniel Link, chamou a atenção para a semelhança na construção de alguns versos de *Cachafaz* com os versos de Hernández. Segundo ele: “*La estructura del parlamento (en Copi) responde a la estructura del Martín Fierro: los versos pasan de lo particular (la circunstancia específica de la vida de Chachafaz) a lo general (el ser en términos absolutos)*” (LINK, 2005). Além da paródia formal, a peça de Copi satiriza um dos traços mais próprios da temática *gauchesca*: a sexualidade exacerbadamente viril do herói, do *gaucho*. *Cachafaz* é macho e homossexual ao mesmo tempo, o que produz a quebra humorística e a dessacralização do gênero e de suas implicações ideológicas.

Essas peças de Copi podem ser pensadas como paródia, mas também como “teatro dentro do teatro”, em vários sentidos: a peça inclui e retoma o teatro do *sainete* e a forma e temática da *gauchesca*, mas também propõe um mundo completamente teatral (que representa o mundo) regido por suas próprias regras e convenções – que, como veremos, fogem da legalidade do mundo que habitamos. No mundo de Copi, não há outra realidade que não seja a da exageração, da simulação, dos mascaramentos. Isto é, a referência no mundo de Copi pertence ao espaço do verossímil, da ficção e das convenções teatrais e literárias. Porém, isso não impede que a peça termine representando uma crítica que excede o estritamente literário para atingir, na maioria dos casos, o eixo da cultura *rioplatense* e seus mitos.

A peça transcorre dentro dum *conventillo* no Uruguai, no qual moram *Cachafaz* e seu namorado, um travesti chamado Raulito. A paródia aqui é escandalizadora: o protótipo do macho suburbano, o *compadrito*, está apaixonado por outro homem. A inversão consegue caricaturizar os traços do “macho” em uma história de amor entre homens que escandaliza pela desvergonha com a que reconhecem a própria homossexualidade e os clichês em relação a assumir ou não a condição de “puto” (homossexual):

A paródia inverte a figura do *compadrito* com a clara intenção de ridiculizá-lo ao mesmo tempo que supõe uma crítica direta ao machismo característico da cultura *rioplatense*, que se mantém até hoje. Diz Rosenzvaig:

Copi se sirve de aquello que los argentinos exportamos a Europa desde 1920 y más aún en la actualidad; lo toma para ponerlo al desnudo y en ridículo: el tango y el compadrito. Reviste a un compadrito de la mujer que lleva adentro sin abandonar la masculinidad. De manera que logra en Cachafaz y la Raulito pintar a dos “machos” homosexuales profundamente argentinos.
(ROSENZVAIG, 2003, p. 131).

Na verdade, a peça não só coloca a inversão e ridiculização da figura do “macho” representada por estes dois *compadritos* homossexuais. Ela questiona mais profundamente a noção de identidade sexual desfazendo toda atribuição ao ser “homem” ou “mulher”. Na peça se fala das “*mujeres sin pito*” e de “*las mujeres (que) eran hombres*”. Copi destrói tanto a idéia do macho quanto da mulher como gêneros pensados em relação a uma concepção biológica e natural. Propõe, pelo contrário, a idéia de uma sexualidade adquirida e artificial. Contudo, só parece haver homens neste universo que se define fundamentalmente pelo falocentrismo, mas também pelo travestismo como a mais teatral das formas de “criar” uma identidade sexual. Tem-se falo ou não; é isso o que divide e coloca fronteiras, mas não a idéia de mulher e de homem. Por esse motivo, Raulito pode se pensar (e, de fato, ela se pensa) como uma mulher; o que importa para se definir é a eficácia da atuação, a convicção de que o artificial prevalece sobre o natural. A questão do travestismo é um dos pontos cruciais da estética de Copi, que se serve deste procedimento como forma de rebaixamento do oficial e da cultura alta, mas também como parte de sua particular sensibilidade *camp*.

A peça conta a história de *Cachafaz*, que é um *compadrito* delinqüente que acaba assassinando policiais. O corpo do delito vai ser escondido de uma maneira muito especial: o *conventillo* inteiro vai comê-los num festim canibalista de carne humana. O tema do canibalismo e da antropofagia é um tema que aparece também em outras obras de Copi, mas o tratamento deles é cru e despojado de qualquer sentimentalidade ou moralidade. O mundo de Copi parece estar antes – ou depois? - da lei que implica o começo da cultura e da civilização. O *conventillo* de Copi se assemelha com a horda primitiva de que fala Freud para explicar a necessidade da introdução da lei na origem da cultura.

No mundo de Copi, as personagens transgridem os tabus mais fortes da cultura ocidental (a heterossexualidade, o incesto, a antropofagia) sem remorso e com a eficácia das personagens das histórias de quadrinhos (comic). Como já apontara César Aira em seu trabalho sobre Copi (1991), as personagens desse mundo parecem desenhos que respondem a uma lógica na qual tudo é possível. A lógica deles não responde a nenhuma moralidade – nem, portanto, a nenhum realismo -; eles só atuam, e todas suas atuações são eficazes para o mundo teatral que eles habitam. Não há outra lógica que não seja a lógica do artifício e do teatral.

Como já dissemos, a peça convoca um particular universo da cultura argentina a partir da parodização do gênero *sainete*. Todos os tópicos dele aparecem na peça de Copi: o *conventillo*, a pobreza, a mistura, o registro lingüístico do *lunfardo* e do *tango*, a marginalidade social e econômica, e o ambiente festivo e carnavalesco; só que aqui a festa não respeita nenhum limite ao ponto de converter em churrasco vários policiais assassinados. A carne e a sexualidade aparecem como dois grandes temas da peça, mas ambos sob o signo da inversão e da falta de lei. Um mundo com regras próprias que contradiz a legalidade do mundo de fora.

Pensada como paródia do *sainete*, a peça de Copi introduz duas questões que produzem o distanciamento crítico em relação ao gênero tradicional. Se no *sainete* o motor da ação é só o destino sentimental do herói, aqui a questão se complica na medida em que “os malvados” são justamente os representantes da “ordem social”, “*los custodios de la homofobia y de las instituciones*” (ROSENZVAIG, 2003, p.79): a polícia vai ser literalmente comida pelos famintos moradores do *conventillo*, o que introduz a questão social, e político-subversiva, que não aparecia nos padrões protótipos do gênero. Diz Rosenzvaig: “*Si el ‘macho’ argentino, homosexual nos causa risa, más aún un policía colgado como una res en la carnicería*” (ROSENZVAIG, 2003, p. 79). Neste particular *sainete*, a história acaba em tragédia, após passar por uma rebelião que questiona a ordem estabelecida. De gênero festivo e pouco questionador, o *sainete* em Copi se transforma em incontrolável ataque contra as regras do mundo introduzindo a dimensão política que faltava nas origens do gênero.

Não só a “amoralidade” e a vida delituosa de Cachafaz vai ser questionada pelo coro de vizinhas, mas também a sexualidade deles. O coro está formado só por mulheres que representam justamente o tipo de mulher que se escandaliza frente a uma outra sexualidade, e cuja função é estabelecer o ponto de vista da parte da sociedade encarregada de manter os valores da moral. Mas veremos como a postura delas é hipócrita e se caracteriza pela traição.

Mas, após Cachafaz matar o primeiro policial, a peça dá uma virada completa levando o *conventillo* inteiro para uma espécie de revolução precipitada na qual até as vizinhas deixam a falsa moralidade, desmascarando seus próprios instintos e interesses, e aprovando um churrasco festivo dos policiais para todos eles. Assim, converte Cachafaz em um verdadeiro herói.

No segundo ato, o *conventillo* já está transformado em açougue de carne humana pendurada em ganchos, com total naturalidade. Há uma diferença qualitativa entre o primeiro e o segundo ato: este último está marcado pela velocidade e quantidade de ações, pela mudança e desmascaramento das únicas personagens que pareciam responder à moral, pela violência festiva e ritual, e pelo convulsivo desenvolvimento desta “revolução” antropofágica que leva o *conventillo* e suas personagens definitiva e inquestionavelmente para “fora da lei”. A condição de “fora da lei” é um dos requisitos das personagens nos códigos da *gauchesca*: elas transgridem e depois fogem da lei em clara oposição à legalidade do Estado. Mas, pensando a peça de Copi em relação paródica com o gênero *gauchesco*, podemos perceber que o que se opera é justamente uma inversão em relação à trajetória política da história do gênero.

A “evolução” do gênero *gauchesco* (no sentido que os formalistas russos pensam essa categoria) mostra a perda do seu sentido transgressor e politicamente subversivo em função de uma adaptação à política do Estado até sua final canonização e oficialização. Entre “*La ida*” e “*La vuelta*” de *Martín Fierro*, o gênero se transforma de denúncia do marginal, em apologia da submissão às leis do Estado. A peça de Copi pode ser pensada como a inversão desse procedimento de integração à cultura oficial do gênero e, também, como a re-interpretação política do gênero que devolve a finalidade subversiva. Ela vai da história marginal das personagens (Cachafaz e a Raulito) para a marginalização e saída do espaço “da lei” de todas as personagens. Todas elas participam desta revolução, que é também uma festa ritual com sacrifício humano e que re-atualiza o sentido político e transgressor das origens do gênero, mas também das origens do mundo antes do estabelecimento da lei. Por outro lado, neste segundo ato, aparece o “*coro de ánimas*”, que parece colocar também a questão moral e condenar aos habitantes do *conventillo* ao inferno. Mas, ninguém parece ligar para os conselhos das almas e elas desistem e até terminam apoiando a antropofagia.

No final da peça, *Cachafaz* é descoberto e morto pela polícia, mas antes, em um desfecho trágico, do tipo Romeu e Julieta, ele mesmo mata Raulito para assim morrerem juntos. O final acentua e colabora na “heroização” tanto de Cachafaz quanto de Raulito, re-atualizando a idéia própria dos começos políticos da gauchesca, de um herói transgressor e oposto ao mundo da lei. Eles morrem perseguidos pela polícia, num final digno da melhor tradição gauchesca.

Carne, sexo, travestismo, hipocrisia social, violência, falsa moralidade, homossexualidade e antropofagia. Em *Cachafaz* assistimos a uma das peças mais violentamente escandalosas da obra de Copi; não há limites nem impossibilidades neste mundo. Mas, ao mesmo tempo, este universo que parece estar fora dos tabus da cultura devolve, a partir de um olhar irônico, os grandes temas de definição do social tanto como dos preconceitos e tabus, neste caso, próprios da cultura argentina. É por isso que a obra de Copi mantém ainda a atualidade e o poder escandalizador próprio de sua estética insolente.

Referências Bibliográficas

AIRA, César. **Copi**. Rosario: Editora Beatriz Viterbo, 1991.

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

COPI. *Cachafaz/La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria de paródia**: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

PELLETTIERI, Osvaldo. Teatro latinoamericano: desde las vanguardias históricas hasta hoy. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. Vol. III. São Paulo: Campinas Memorial, Ed. da UNICAMP, 1995.

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

SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. **Revista de crítica Literaria Lationoamericana**. Lima, año VIII, n° 15, 1er. Semestre, 1982.

SONTAG, Susan. Notas sobre ‘Camp’. In: _____ **Contra la interpretación**.

Barcelona: Editorial Barral, 1969.

TCHERKASKI, José. **Habla Copi**: Homosexualidad y creación. Buenos Aires: Galerna, 1998.

¹ **Maria Laura MONETA CARIGNANO, Professora em Ensino Meio e Superior em Letras pela Universidade Nacional de Rosário – Argentina. Mestre em Estudos Literários pela UNESP- Araraquara – Brasil.**
Doutoranda do Programa de Estudos Literários na UNESP – Araraquara - Brasil
E-mail: lauramonet@hotmail.com