Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Luiz Fabiano de Oliveira de Freitas

Um corpo político:
performance, sexualidade e abjeção pelo Teatro de Extremos

Rio de Janeiro

2019

Luiz Fabiano de Oliveira de Freitas

Um corpo político:

performance, sexualidade e abjeção pelo Teatro de Extremos

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof[a]. Dra. Denise Espírito Santo

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F866 Freitas, Luiz Fabiano de Oliveira de.
Um corpo político: performance, sexualidade e abjeção pelo Teatro de Extremos / Luiz Fabiano de Oliveira de Freitas. – 2019.
103 f. : il.

Orientadora: Denise Espírito Santo.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Artes cênicas – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Teatro – Aspectos morais e éticos - Teses. 4. Travestismo – Teses. 5. Atores e atrizes homossexuais – Teses. I. Espírito Santo, Denise. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 792.7-055.3

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Luiz Fabiano de Oliveira de Freitas

Um corpo político:

performance, sexualidade e abjeção pelo Teatro de Extremos

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em 19 setembro de 2019.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dra. Denise Espírito Santo (Orientadora)

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof. Dr. Fernando Altair Pocahy

Faculdade de Educação – UERJ

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação de mestrado à vida pulsante de Copi.

Também ao Presidente Luís Inácio Lula da Silva e à Presidenta Dilma Rousseff, pois foi durante seus períodos de Governo que se deram as condições para meu fazer artístico.

E à Luana Muniz, a atriz, puta e travesti que o teatro rejeitou.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Inês e meu pai Fernando (em memória). À minha mana Juliane e meu mano Felipe. A esta família que soube entender meus caminhos num extremo ato de amor.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, que precisa continuar existindo e resistindo.

À minha orientadora Denise Espírito Santo, parceira e interlocutora de pensamento e ação. Aos professores e colegas com quem tive a oportunidade de realizar intensas trocas conceituais nesse indissociável binômio arte-vida.

Ao Teatro de Extremos: Evee Ávila, Leonardo Corajo, Mauricio Lima, Pedro Paulo Souza e Renato Carrera, pela possibilidade de delirar em coletivo e pelas transformações e atravessamentos que o teatro nos provocou e pela continuidade.

Especialmente a Mauricio Lima pelos tantos anos de profundo afeto e cumplicidade nesta trajetória.

Ao Gabriel Saito pelo amor, cuidado e por seguirmos de mãos dadas.

Aos amigues todes que são testemunhas e artífices dessas construções. Especialmente Evee Ávila e Pedro Leobons pelo companheirismo; Ronaldo Serruya; Nely Coelho; Guilherme de Carvalho; Marcio Abreu; Paulo Mattos; Joice Marino; Guilherme Siman; André Ronzani; Junior Godim; Izzy Chavarri; Niamei Nabarro; Mauricio Bispo; André Rodrigues; Kenzy Will; Leonardo Nunes; Vinicius Arneiro; Felipe Ribeiro; Betch Clainman; Pedro Uchoa; Juracy de Oliveira; Jaqueline Gomes de Jesus; Renata Carvalho; Tassia Gasparini e Alexandre Sobreiro. Ao Daniel Lopes por ter me incitado e estimulado a entrar no Mestrado.

Ao Marcelino Freire, por nos emprestar sua vingança no ato extremo da escrita.

À Quintal Produções pela parceria no corajoso ato de realizar.

A todos os atores, atrizes e atrozes, diretores, dramaturgos e dramaturgas e todos os artistas e técnicos com quem tive a oportunidade de mergulhar em sala e em cena, de me modificar, de me contradizer e de me arriscar em atos repletos de violência, crueldade, beleza e crescimento.

A Lorna Washington e Laura de Vison por habitarem meu imaginário como as minhas atores-travestis.

RESUMO

FREITAS, Luiz Fabiano de Oliveira de. *Um corpo político*: performance, sexualidade e abjeção pelo Teatro de Extremos. 2019. 103f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A dissertação é um ato de memória sobre os processos do Teatro de Extremos, a partir da ideia indicial de “ator-travesti” de Copi, dos corpos, comportamentos e sexualidades dissidentes, as questões de gênero e o conceito de abjeção nas experimentações específicas do grupo. Perpassa principalmente o caminho entre a montagem e os desdobramentos ético-estéticos de 'O Homossexual ou a dificuldade de se expressar', em 2015, e aponta para o processo de montagem de 'Uma Visita inoportuna', ambos textos de Copi, passando pela montagem de 'Balé Ralé', de Marcelino Freire em 2017. A pesquisa empreende a investigação sobre o corpo, a corporeidade e uma determinada construção da a*tor-travesti* na articulação da produção do conhecimento teórico e prático como zonas de contaminação necessárias. Portanto, aponta para os atores e a encenação do texto copiano como dispositivos para a conformação da experiência e o eco delas nas posteriores práticas do Teatro de Extremos, sempre na direção das identidades, existências e comportamentos dissidentes rechaçados pela sociedade normatizada.

Palavras-chave: Teatro. Performance. Performatividade. Dissidência. Travestilidade. Ator. Encenação. Copi. Marcelino Freire. Teatro de Extremos.

ABSTRACT

FREITAS, Luiz Fabiano de Oliveira de. *A political body*: Teatro de Extremos' performance, sexuality and abjection. 2019. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This dissertation is an act of memory over the processes of the Teatro de Extremos, based on Copi's indicial idea of "actor-transvestite", bodies, behaviors and dissident sexualities, gender issues and the concept of abjection in the specific experiments of the theater group. It mainly crosses the path between the montage and the ethical-aesthetic unfoldings in 'The homosexual or the difficulty in expressing oneself' from 2015, and points to the process of staging 'An unsuitable visit', both texts by Copi, going through the montage of Marcelino Freire's 'Balé Ralé' in 2017. The research investigates the body, the corporeality and a certain construction of the transvestite-actor in the articulation of the production of theoretical and practical knowledge as necessary contamination zones. Therefore, it points to the actors and the staging of the Copian text as devices for conforming the experience and their echo in the subsequent practices of the Teatro de Extremos, always towards identities, existences and dissident behaviors rejected by the normalized society.

Keywords: Theater. Performance. Performativity. Dissidence. Transvestility. Actor. Staging. Copi. Marcelino Freire. Teatro de Extremos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O Homossexual ou a dificuldade de se expressar. 11
Figura 2 – Copi 17
Figura 3 – Copi 17
Figura 4 – A Mulher Sentada. 19
Figura 5 – Ataraxia. 23
Figura 6 – Ataraxia. 24
Figura 7 – Obituário Ideal. 26
Figura 8 – As Engrenagens. 26
Figura 9 – Feriado de Mim Mesmo. 28
Figura 10 – Feriado de Mim Mesmo. 29
Figura 11 – Rival Rebolado..... 34
Figura 12 – Rival Rebolado. 34
Figura 13 – Rival Rebolado. 35
Figura 14 – Copi 38
Figura 15 – Copi 39
Figura 16 – A Mulher Sentada. 47
Figura 17 – Kanguru Kang. 49
Figura 18 – Kanguru Kang. 52
Figura 19 – Fragmento de O livro Branco, de Copi..... 54
Figura 20 – Fragmento de O livro Branco, de Copi..... 54
Figura 21 – Fragmento de O livro Branco, de Copi..... 55
Figura 22 – Fragmento de O livro Branco, de Copi..... 56
Figura 23 – O Homossexual ou a dificuldade de se expressar. 65
Figura 24 – O Homossexual ou a dificuldade de se expressar. 65
Figura 25 – O Homossexual ou a dificuldade de se expressar. 66
Figura 26 – O Homossexual ou a dificuldade de se expressar. 75
Figura 27 – Balé Ralé..... 82
Figura 28 – Balé Ralé..... 83
Figura 29 – Balé Ralé..... 83
Figura 30 – Balé Ralé..... 84
Figura 31 – Balé Ralé..... 89
Figura 32 – Balé Ralé..... 89
Figura 33 – Balé Ralé..... 93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1. **COPI** 16

2. **O TEATRO DE EXTREMOS** 22

3. **UM BREVE DEVANEIO SOBRE A CENA DISSIDENTE: DE MADAME SATÃ A COPI** 30

4. **O CORPO E O CORPO EM COPI** 36

5. **O TRAVESTIMENTO DA LINGUAGEM** 46

6. **IRINA – A ABJETA: O HOMOSSEXUAL OU A DIFICULDADE DE SE EXPRESSAR** 57

6.1 **DA BIZARRA AO ABJETO** 66

7. **NOVAS DISSIDÊNCIAS: A VOLTA AOS CORPOS ABJETOS DO AQUI E AGORA** 76

7.1 **O LEVANTE – A RALÉ** 77

7.2 **A PARRESIA – O BALÉ** *85*

7.3 **O LEVANTE FADADO AO FRACASSO** 91

8. **O FIM É O COMEÇO: O (NÃO) FIM DE COPI, UMA CONCLUSÃO PARA RECOMEÇAR** 94

REFERÊNCIAS 102

INTRODUÇÃO

“Olha, ela está abrindo a boca”. Esta é a última frase dita por Senhora Simpson, personagem de *O Homossexual ou a dificuldade de expressar*, peça de Raul Damonte Botana, o Copi. Uma frase que lança, por si só, enigmas. Quem abre a boca vai falar. O que vai falar? Que boca que fala? Que boca é capaz de dizer a fala que deve ser dita? O que deve ser dito? O que é capaz de ser dito?

Antes de qualquer coisa, se há boca, se há fala, ou mesmo se há interdição da fala, é porque há corpo. Esta pesquisa intenta aproximar a ideia da ator-travesti numa concepção a partir da obra de Copi, e algumas noções referentes ao pensamento sobre o corpo e o gesto, propriamente, como indispensáveis quando se pensa a ideia de um corpo político - isso se há algum corpo que não seja, ele mesmo, político, já que carrega consigo todos os fardos signatários de identidades e a própria expressão do tempo. Também perpassa a aproximação da prática da ator-travesti com os corpos ditos abjetos e a prática performativa contida na expressão dos corpos dissidentes na cena contemporânea. Em se tratando da alcunha da ator-travesti, que será melhor definida à frente, importa observar de antemão que estamos tratando de um conceito cunhado na experiência, mas que traz, nomeado, um termo que pertence ao mundo das *aparências*, portanto do que se dá a ver e que, por consequência, é possível se pensar (ainda que o invisível também seja pensável, mas aqui recorro a uma analogia do que se é possível definir a partir do visível).

A investigação da obra e da vida de Copi, a partir da ideia da sexualidade como linguagem, da política dos afetos e dos corpos constitutivos de sua obra, e da performance a partir da ideia da *ator-travesti*, posta em prática a partir de montagens e dos exercícios formativos que conduzi, são bases materiais para essa pesquisa. As experiências sobre a ator-travesti estão aqui recortadas no tempo e no espaço. Trata-se , antes de tudo, do termo cunhado por Copi para a definição do seu fazer artístico entre as décadas de 1960 e final de 1980, portanto demandando análises próprias a partir de um recorte espaço-temporal específico. E trata-se dos desdobramentos e problematizações dessas ideias nas criações que conduzi como diretor artístico do *Teatro de Extremos*, companhia surgida em 2005 com sede no Rio de Janeiro, melhor contextualizada adiante. Para traçar essa ideia indicial do

corpo político constituído a partir dessas experimentações cênicas, abordo algumas proposições estéticas específicas: a montagem de *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*, de 2015, as ações performáticas do entorno da realização do projeto homônimo, principalmente a reperformance *Loretta Strong*, também de 2015 e a montagem do espetáculo *Balé Ralé*, de 2017. Além disso, constituem-se como material indicial que propicia esta reflexão da ator-travesti, o conjunto de oficinas *O Ator-travesti – experimentos sobre a obra de Copi* e *Trans-montação* (2015); *Copi – Dramaturgia em desmesura* (2015 e 2016); *O Ator Travesti – Desmesura e transgressão na obra de Copi* (2016) e *O ator transgressor ou Nada é o que parece* (2018). Os desenhos de Copi e parte da sua produção iconográfica também tomam parte do corpus de reflexão. E, por fim, os elementos textuais que apontam para uma nova encenação da companhia, o último texto de Copi intitulado *Uma Visita Inoportuna*, ainda inédito no Brasil[1].

Portanto há, no centro condutor dessa pesquisa um exercício de memória. Segundo Anne Bogart, "o ato de memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo 'lembrar'". (BOGART, 2011, p.30). Meu principal material será pinçado pela memória, o que me leva a uma proposta aqui também meta-ensaística, um exercício de recorrer aos momentos transformadores a que, como criador, me submeto na sala de ensaio. Trata-se de um exercício sensorial e intelectual, permeado pela experiência do devaneio. Mas todo esse processo não se dá afastado da ideia da crise como força-motriz. Nesse momento, as proposições estéticas do Teatro de Extremos são o centro da minha perspectiva autoral, portanto a jornada contida na criação e manutenção de uma companhia são também as que me constituem como sujeito. O livro de Anne Bogart, aqui citado, serve como uma inspiração para esse ato de memória:

> Teatro é sobre memória; é um ato de memória e descrição. Existem peças, pessoas e momentos da história a revisitar. Nosso tesouro cultural está cheio a ponto de explodir. E as jornadas nos transformarão, nos tornarão melhores, maiores e mais conectados. Possuímos uma história rica, variada e única, e celebrá-la é lembrar. Lembrar é usá-la. Usá-la é ser fiel a quem somos. É preciso muita energia e imaginação. E um interesse em lembrar e descrever de onde viemos.[2]

---

[1] Importa observar que toda essa proposição estética, com exceção da futura montagem indicada, é anterior ao Manifesto da Representatividade Trans, mais bem contextualizado à frente, mas que tensiona e redireciona a produção teatral a partir do ano de 2017.

[2] BOGART, Anne. *A Preparação do diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 47.

A pesquisa se dá numa prática continuada de pelo menos 13 anos, o tempo de existência da companhia até aqui. Este exercício, por vezes, é antes de tudo intuitivo. Nunca houve uma intencionalidade declarada de que teríamos nas práticas sociais dissidentes nosso objeto de estudo. Mas o que resulta destes inúmeros processos aponta que o “corpo abjeto” e o “personagem marginal” são uma repetição constante, uma obsessão nos espetáculos montados pelo Teatro de Extremos. Esta dissertação, que também pretende pensar essas práticas, vai mergulhar na ideia da abjeção e da arte como dissidência, que são material constituinte dessas propostas performáticas. A pergunta que me faço de fundo é sobre o que é a ator-travesti? Não tenho a pretensão de respondê-la inequivocamente. Esta é uma reflexão vinculada a uma prática, então o que pretendo a seguir é muito mais a pulverização dessa ideia, do que a sua sistematização ou categorização.

Figura 1 – O Homossexual ou a dificuldade de se expressar.

Legenda: SESC Copacabana, 2015

Fonte: Foto Thiago Mota

Volto à frase enigmática inicial: “Olha, ela está abrindo a boca.” Uma frase

capaz de causar uma tormenta naquele que a lê (ou em se tratando do teatro como ação, daquele que a vê e que a ouve em cena). No final de uma manhã num saguão de hotel na cidade de Manaus li esta frase pela primeira vez. O dramaturgo franco-argentino Copi já existia em algum lugar da minha memória como um autor transgressor, que eu afiliava a uma estética do "desbunde", associando-o a movimentos artísticos datados da década de 1980, como o que no Brasil pôde gerar fenômenos como o Dzi Croquetes,[3] citando aqui um exemplo de uma aproximação estética que fazia à época. Mas a primeira leitura de *O Homossexual ou a dificuldade de se expressar*, naquela manhã, provocaria um abismo imediato, com tantas aberturas de questionamentos, tantos enigmas ali expostos. A intuição, indispensável ao encenador, de que havia ali uma poderosa cena a se edificar a partir daquela escrita, além dos indícios da proposição singular de linguagem que o autor propunha a partir daquela dramaturgia, foram avassaladores. A narrativa aqui do primeiro contato com este texto se coloca como uma necessidade e, mais do que isso, uma urgência. Foi neste momento que a obra de Copi se constituiu como um profundo objeto de estudo. Dali por diante, no debruçamento para a montagem de *O Homossexual ou a dificuldade de se expressar,* surgiram poderosas perguntas que a pesquisa almeja, antes de tudo, reformular em hipóteses, mas acima de tudo, contribuir como reflexão estética sobre a potência do teatro como expressão do tempo.

Antes de prosseguir, cabem aqui algumas reflexões:

A primeira delas é sobre a ideia de performance que aparecerá algumas vezes ao longo desse texto. É longa a discussão, e essa pesquisa passa longe do desejo de esgotá-la, sobre as noções de performance e performatividade no campo mais amplo das artes cênicas. A ideia de performance, do ponto de vista que tomo, tem a ver com a atuação e com os fazeres teatrais dos performers, nesse caso os atores, que precisam se colocar efetivamente como coautores dos objetos artísticos que nos propomos a criar juntos. Aproximo estes objetos – as peças e eventos - que estarão no centro das atenções da pesquisa, das noções de obra performativa, onde o "performer confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do

---

[3] *Dzi Croquetes* foi um grupo de teatro e dança brasileiro que atuou principalmente entre os anos de 1972 e 1976, e teve como marcas o androginismo e o extremo grau de subversão estética em seus espetáculos, provocando comportamentos e costumes da época.

sentido – talvez dos sentidos – na cena." (FERÁL, 2008. p. 204). Se aqui me arrisco a um exercício em busca da ator-travesti, a de Copi e circunscrita nesses experimentos e eventos cênicos, o performer é protagonista. E as obras, em si, perfomativas. Segundo Josette Ferál, duas fortes ideias estão no centro da obra performativa:

> (…) de um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (…). Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizes de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem.[4]

Desde 2005, o ano de fundação do Teatro de Extremos, venho me debruçando sobre algumas propostas cênicas em que as questões de gênero e da diversidade foram aparecendo como provocações, eixos condutores, conceitos a serem explorados pelas ferramentas pelas quais o teatro se materializa – a dramaturgia, a encenação e todos os elementos constituintes. Poderei ser mais dissertativo quanto a essa historiografia mais adiante. Em 2011, mais propriamente, consigo demarcar a passagem destas indagações para uma pesquisa cênica mais específica, em que os questionamentos sobre o gênero se convertem num enigma irresistível para mim como artista e quando percebo que essa discussão, pelo corpo e pela palavra, afeta, transgride e, ao mesmo tempo, constitui a própria linguagem. E isso se dá num contínuo movimento de reinvenção: a contemporaneidade nos provoca a produzirmos narrativas outras que deem conta de diversas existências. O personagem homossexual - e, mais adiante, a superação deste personagem (mas o incorporando) na desconstrução do gênero - precisou ganhar espaço no meu teatro porque a *bicha* precisava estar em cena, mas sombreada pelo tempo do presente. O homossexual, a bicha, sempre estiveram no rol das personagens arquetípicas e estigmatizadas preferidas dos autores teatrais. Mas são muitas as bichas e a história delas é marcada pela resistência e pela subversão. Trazer a bicha para a cena é se comprometer com a produção de uma presença e com o levante de um corpo que

---

[4] FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, *8*, 2008, p. 203. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>

ainda precisa de escuta. Em suma: um ato radical de escuta sobre uma voz há muito negligenciada. Bicha, aqui nessa pesquisa, se coloca na urgência da produção de vocabulários outros. É a subversão da própria ofensa contida na sua formulação primeira, numa ressignificação. Mas também numa ampliação. Por bichas também entendo outras corporeidades dissidentes: o corpo-bicha, o corpo-travesti, o corpo-lésbica, o corpo-não-binário, entre muitos outros, alguns inominados. A história das bichas tem sido marcada com sangue. Copi escreve sob este signo, mas o transgride. E é sobre isso, sobre carne, sobre matéria, sobre voz e sobre presença que a cena do Teatro de Extremos tem se debruçado.

Se esse é um exercício de memória, parto, antes de tudo, da não-linearidade. Não saberia hoje afirmar em que momento do meu encontro com toda essa profusão poética chego às epifanias que listo aqui. Se as reflexões vieram antes, durante ou depois de “levantar a cena” pouco importa, é tudo parte de um mesmo processo. Mas o que posso afirmar hoje é que a análise da proposição estética de Copi e a consequente ação a partir da performance, me indicou antes de tudo a presença de práticas performativas dissidentes, capazes de gerar fenômenos cênicos vigorosos e instigantes, produzindo um importante campo para nós, artistas que nos reuníamos em sala, interessados nas potências que permeiam a cena na contemporaneidade, da instabilidade cênica e do intercruzamento entre política e práxis artística. Já tínhamos por um eixo de atuação, um tanto intuitivo, a questão do gênero, a sexualidade e a subversão das noções normativas destas, como linguagem. Nosso encontro com Copi ampliou e permaneceu desestabilizando essas noções através da nossa prática.

Nesse contexto desenvolvo essa investigação indicial da *ator-travesti,* a que nós pudemos construir. Também se faz necessário observar a problematização que já está presente no uso do termo *travesti*, ainda que num substantivo derivado, que aproxima as travestilidades e o teatro, mas que na contemporaneidade, em que os corpos trans e travestis tem reivindicado serem sujeitos e sujeitas de suas narrativas, pode encontrar ruídos. A pesquisa incorpora esses ruídos na pedagogia do tempo do presente, entendendo que há uma desconstrução da qual a arte não pode se furtar. Não há como empreender a investigação da a*tor-travesti*, sem ter em vista a articulação da produção do conhecimento teórico e prático como zonas de contaminação necessárias, portanto os atores e a encenação do texto copiano são o dispositivo necessário para que se conforme, na experiência, a a*tor-travesti*, e o eco

desta experiência nas posteriores práticas do Teatro de Extremos, sempre na direção das identidades, existências e comportamentos dissidentes rechaçados pela sociedade normatizada.

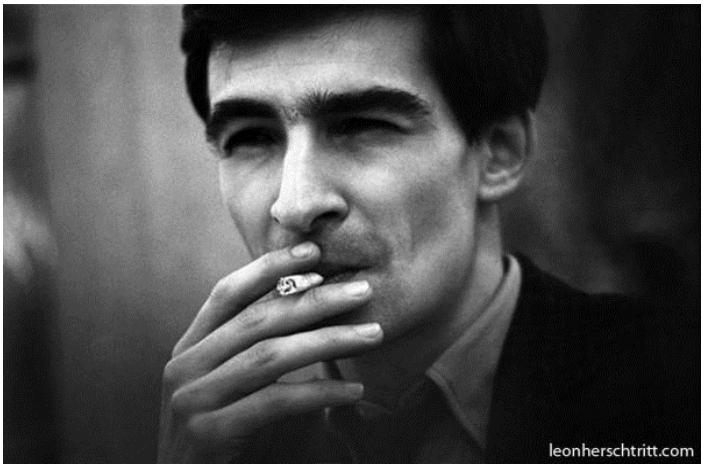
1. COPI

Se a pretensão desta pesquisa é debruçar-se sobre o corpo ou, mais propriamente, alguns corpos, estamos também tratando de um corpo a partir de uma autoralidade, e é necessária a apresentação deste sujeito a partir do qual se pensa: Raul Damonte Botana (1939-1987) conhecido como Copi, foi um autor, ator, desenhista, cartunista, jornalista e performer argentino, que se tornou muito famoso nos palcos europeus nas décadas de 1970 e 1980, período em que ficou exilado na França, mais especificamente na cidade de Paris, onde permaneceu até sua morte. Definia-se como um artista "argentino-parisiense", o que já aponta para a condição de estrangeiro que veio a ser uma marca importante na sua proposição autoral. Seu teatro é muito influenciado pela ideia do exílio e revela um caráter subversivo, original e absurdamente irônico; seus temas preferidos são a morte, a solidão, a questão do gênero como um todo e a possibilidade da transição entre eles (ou uma certa fluidez, ao menos) em especial. Com traço simples nas tirinhas e cartuns e com seu texto de alta voltagem em romances e peças, demarcou um território singular. Focando sua investigação artística nessa questão da finitude acima mencionada, e usando com largueza e precisão o humor e o absurdo, a violência e o sexo, Copi vivenciou a ideia da ator-travesti sem elaborá-la conceitualmente – muito provavelmente por desinteresse nesse tipo de reflexão mais sistemática e por um comprometimento, antes de tudo, com seu corpo performático em si, pouco interessado numa teorização sobre ele. Embora pouquíssimo conhecido no Brasil, seu trabalho tem muitos admiradores por aqui – e uma legião pelo mundo. É interessante perceber que dentre estes artistas brasileiros que vem montando ou se debruçando sobre a obra de Copi nos últimos anos, há um declarado espírito de confraria. Renata Pimentel, atualmente professora do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco, é a pioneira no estudo da obra e poética copiana no campo acadêmico no Brasil.[5]

---

[5] Sua tese de doutorado *Copi: transgressão e escrita transformista* (UFPE, 2001) será largamente citada nesta escrita. Além de Pimentel, o diretor Nelson Baskerville (São Paulo), o diretor Marcio Abreu, a tradutora e atriz Giovana Soar e a Companhia Brasileira de Teatro (Paraná), o Coletivo Angu de Teatro e o Grupo Magiluth (Pernambuco), a Cia Selvática (Paraná) e as atrizes Cristina Flores e Guta Stresser e o ator e pesquisador Caio Riscado (Rio de Janeiro) são alguns dos artistas em franca atividade que têm buscado contato com a obra de Copi e atuado a partir dela.

Figura 3 – Copi



Fonte: Foto Jorge Botana

Figura 2 – Copi

Fonte: Foto Jorge Botana

A família Botana era ligada à crítica política, afiliada as ideias da esquerda na Argentina, extremamente intelectualizada, inclusive tendo sido o avô de Copi proprietário do jornal *A Crítica*, primeiro apoiando o governo de Peron[6] e depois se colocando em oposição a este no período mais conturbado do populismo ditatorial. O jornal *A Crítica* já foi um espaço aberto à renovação da escrita literária e por lá passaram nomes como Jorge Luís Borges, entre outros. O contato de Copi com a palavra como objeto veio cedo e com fortes referências em seu entorno. Salvadora, a avó de Copi, vai ser outra figura fundante de sua personalidade. Anarquista, feminista, afeita às paixões sem "sexo definido", poeta e dramaturga, exerceu forte influência sobre Copi, segundo ele próprio relata:

> Mi abuela, una buena escritora de teatro, muy representada em Buenos Aires – comedias siniestras ligeras, lesbianas engañando a sus maridos em los años 20 al 40 – se reía una loca cuando le leía mis obras. Veía em su nieto una malignidad que le resultaba propia.[7]

Mais tarde as atividades políticas do seu pai obrigaram a família a se exilar, primeiramente no Uruguai e depois em Nova York. Em 1963, ele deixou os Estados Unidos para se instalar definitivamente em Paris investindo também em sua paixão, o teatro. Logo nos primeiros tempos já começa a escrever em francês, idioma que domina perfeitamente, mas não abre mão de uma escrita com "sotaque estrangeiro". Renata Pimentel salienta as primeiras consequências dessa condição de exilado e

---

[6] Juan Domingos Peron (Lobos, 8 de outubro de 1895 – Buenos Aires, 1 de julho de 1974) foi presidente da Argentina por três mandatos.

[7] TCHERSKASKI, José. *Habla Copi.* Ciudad autónoma de Buenos Aires: Galerna, 2013, p 121.

do trânsito entre línguas na proposição estética de Copi:

> Quanto a essa particular eleição da língua literária, ora produzindo em espanhol (em menor quantidade), ora em francês (maior parte de sua obra), as implicações de tais "escolhas" parecem-nos bastante relevantes como indicativo tanto da inserção do autor no universo euro-parisiense (e numa certa tradição teatral e literária), quanto do universo "fronteiriço" de sua produção artística, bem fruto de sua noção de exilado que adotou "nova pátria" em Paris.[8]

Importante aqui salientar essa relação forte de invenção contida na fricção língua e linguagem. Assim como Copi, outros contemporâneos seus, e com escritas aproximadas, sofreram imposições de exílio, se autoexilaram ou migraram de seus países de origem e passaram a escrever em outra língua. É o caso de Samuel Beckett (1906-1989), o principal nome do teatro do absurdo no léxico universal, que escreve boa parte de sua obra em francês. Ou de Eugéne Ionesco (1909-1994) que, segundo consta em relatos biográficos, teria sido amigo pessoal de Copi, e mesmo nascido na França, optou por se formar em língua francesa na Romênia, terra natal de sua mãe. E, para citar um terceiro exemplo, próximo, porém diverso, Heiner Müller (1929-1995), um dos maiores nomes do teatro contemporâneo alemão, viveu entre as duas Alemanhas na cisão pós-Guerra, e se viu na condição de estrangeiro em ambas – inclusive sob intensa vigília dos sistemas governamentais vigentes no período da chamada Guerra Fria. A característica comum aos quatro autores: o extremo comprometimento com o desenvolvimento de linguagens. Todos eles escrevem a partir do pós-Guerra, ainda que Copi um pouco mais tarde, mas ainda sob forte eco da devastação da Europa. No centro de seus devaneios artísticos se encontrava a reflexão sobre um novo sujeito que precisaria ressurgir do cenário caótico e da condição de finitude imposta pela guerra. Todos optaram por escrever em outras línguas, ou fizeram operações de ressignificação de suas próprias línguas a partir da condição de estrangeiro. Difícil dizer o que há de opção consciente nessas biografias no que se refere à relação com a língua e com a linguagem. Mas parece-me um aspecto de repetição interessante se pensarmos nas similaridades e diferenças entre estes autores.

Voltando aos elementos biográficos: Copi já desenhava desde muito cedo, mas, chegando na França, viu nos desenhos uma fonte segura de inserção na vida

---

[8] PIMENTEL, Renata. *Copi: Transgressão e escrita transformista.* Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2001.

cultural francesa. Já assinando como Copi, desenhou para as revistas *Twenty e Bizarre* e para o jornal *Le Nouvel Observateur*, assim como para as revistas *Hara-Kiri*, *Charlie Hebdo* e o jornal italiano *Linus*. Marcou sua obra pelo grafismo agudo e o humor surrealista. *A Mulher Sentada*, presa a uma cadeira – criada para o *Observateur* –, tornou-se seu personagem mais notório.

Figura 4 – A Mulher Sentada.

Legenda: Ilustração de Copi.
Fonte: TCHERSCHASKI, 2013

Mais adiante poderei voltar aos desenhos de Copi e sua relação com as montagens que são aqui pensadas.

Um dos aspectos fundamentais da obra de Copi é que ele se faz fortemente presente nela como personagem. No entanto, o que o autor vai usar como dispositivo é a autoficção. Não entrarei aqui mais especificamente nas definições acerca desse dispositivo nos gêneros em que é fartamente explorado, mas sim numa diferenciação fundamental. Em Copi, a autoficção vai ser um elemento constituinte de um devaneio profundo, menos centrado no dispositivo em si, mas na conformação de sua poética. Poderia dizer que, na obra de Copi, a autoficção, ao invés de aproximar personagem / situação de uma possível realidade, ao contrário, é

um artifício gerador de mais ficção. Renata Pimentel, novamente, é parceira nessa reflexão:

> Trata-se do seguinte: mesmo em alguns textos de Copi, quando se constata uma possível "sugestão" de motivação autobiográfica, o que constato é algo diverso (e até além): mais que um disfarce, a ficcionalização de si é um travestimento (termo que remete diretamente ao transformismo dessa linguagem); não apenas uma transposição de identidade / ficcionalização de vivências (aumentadas / exageradas que sejam) e, sim, uma liberação total ao jogo de forças imaginativas (que serve perfeitamente ao processo delirante de criação do teatro / mundo e da ficção de Copi). Porém não deixa de ser revelador da vida intelectual e, até, de marcos morais (ou amorais, no caso em questão) do autor, marcador de posições suas. Assim sendo, a ficcionalização de si é, na origem, uma forma de ficção muito mais ambígua, retorcida (barroquizante, pois) que qualquer outro tipo de ficção de inspiração autobiográfica.[9]

Apesar de toda esta profusão e originalidade, a obra de Copi teve pouca entrada no Brasil. Há de se refletir – e esta é mais uma pergunta que minha prática tenta materializar em cena – se a proibição de seus textos na Argentina, pelo violento processo de ditadura militar pelo qual seu país passou, não atrasou a chegada destes textos também ao Brasil, dado que a porta de entrada natural seria a sua terra natal. Em 2007 um projeto apoiado pelo governo francês e realizado numa parceria entre a *Companhia Brasileira de Teatro*[10] e o *Festival de Curitiba* realiza a tradução e leitura de diversas peças do autor, com posterior publicação de três traduções de suas peças (*A Geladeira*, *Loretta Strong* e *Eva Perón*) pela editora 7 Letras. Mas esse movimento, à época, ainda que fosse um salto no sentido de uma publicização maior da obra de Copi no Brasil, não foi o suficiente para que se configurasse uma difusão maior da obra entre os grupos de teatro e encenadores. Há também a hipótese de uma recusa de sua obra dado alto grau de subversão, não só dos temas, mas das abordagens escolhidas. Copi optava pelos chamados gêneros vulgares, que emprestam à sua obra um certo sotaque: o melodrama, a estética dos filmes B, o exotismo, a escatologia, a repetição de determinadas "obsessões" faz com que haja uma crítica deslocada dos textos de Copi, taxando-os como datados ou superados. Há também de se perceber que autores com dimensões estéticas parecidas com as de Copi, e que também realizaram exercícios de linguagem inaugurais fundamentais na constituição da cena contemporânea,

---

[9] PIMENTEL, Renata. *Copi: Transgressão e escrita transformista.* Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2001, p.106

[10] Grupo de teatro fundado em 2000 com sede em Curitiba.

alguns deles aqui já citados em outro contexto, como Samuel Beckett, Harold Pinter, Heiner Müller, Fernando Arrabal, entre outros, passaram a compor nosso vocabulário teatral pela frequência nos palcos, na literatura e mesmo na prática formativa nas artes cênicas. Por que Copi não está entre estes? Quais os diferenciais de sua obra e quais perspectivas inaugurais ele também desenha, e que ainda são por demais enigmáticas para o teatro do nosso tempo, são um desafio para o artista transpor na atualidade.

Muito embora descrito por aqueles com quem conviveu como um homem extremamente intelectualizado, sempre pronto a recorrer a referências eruditas, Copi jamais demonstrou interesse na teorização de sua obra e até dos termos que alcunhava para suas ideias (como aliás o próprio termo *ator-travesti*). Assim, a busca por uma sistematização conceitual das suas ideias e dos paradigmas que criou a partir de sua prática artística em um método acabado e em fórmulas definidas para aplicação funcional, me parece absolutamente contraditória com o trabalho do artista. O intuito maior aqui nessa pesquisa, reflexo da pesquisa cênica que conduzo, é mergulhar na obra de Copi a partir de uma perspectiva da minha própria prática como encenador e do trabalho com o ator em cena, dissecando a ideia de que em Copi a sexualidade se configura como linguagem, indispensável à expressão da vida, e refletir sobre a desestabilização política que isso provoca se pensarmos nos fazeres teatrais na contemporaneidade.

2. O TEATRO DE EXTREMOS

O Teatro de Extremos é uma companhia que se funda em 2005, logo após o fim do meu ciclo de estudos em Direção Teatral no hoje já extinto Centro de Estudo Artístico Experimental, projeto formativo de larga escala que a diretora, atriz e professora Ana Kfouri conduzia no SESC Tijuca, no Rio de Janeiro. A primeira formação da companhia foi a de egressos desse projeto, e juntos passamos a nos reunir para um trabalho de pesquisa, ainda em caráter bastante intuitivo, sobre a obra de Heiner Müller (mais especificamente sobre as peças *Medeamaterial*, *Hamlet-máquina*, *Quartett* e *Mauser*). Era uma reunião de atores iniciantes e eu mesmo era também um encenador iniciante, que vinha desde 2002 me dedicando a uma migração de funções dentro do teatro, já que antes apenas atuava em peças teatrais alternativas na cidade do Rio de Janeiro. A migração para a seara da direção atendia, antes de tudo, a um desejo radical de guinada do que eu vinha a considerar uma carreira pontual e discreta ou, numa avaliação mais crítica, medíocre. Na direção deu-se um encontro com uma prática que a mim foi muito mais atravessadora, em que me vi cada vez mais em risco, e cada vez mais estimulado por esse mergulho na condução dos processos.

O espetáculo inaugural do Teatro de Extremos, e resultante desse encontro, aconteceria somente mais de um ano depois, em uma curta temporada em novembro de 2005 no Teatro Ziembinski, zona norte do Rio de Janeiro. O espetáculo chamava-se *Ataraxia* e tentava aproximar os conceitos centrais da filosofia cética aos fragmentos de textos de Heiner Müller, numa reflexão sobre a finitude e a violência. Esse processo não se daria, ele mesmo, sem também um tanto de violência. A maior delas era a dos riscos que corríamos diante da pretensão de uma articulação dramatúrgica tão complexa, mas que tinha no nosso ímpeto juvenil uma força extraordinária. Neste caso, o risco era um “ingrediente-chave no ato de violência e articulação”. (BOGART, 2011, p.54). Mais uma vez tomo emprestado uma reflexão de Anne Bogart sobre seus processos criativos, que me ajudam a repensar os meus:

> Tememos diante da violência da articulação. No entanto, sem a necessária violência, não existe expressão fluente. Quando em dúvida, procuro, naquele momento, a coragem de dar um salto: articular algo, mesmo não tendo certeza de que seja correto ou apropriado. Armada apenas de um pressentimento, tento dar um mergulho, e no meio do mergulho esforço-me

> para ser o mais articulada possível. “Se não consegue dizer”, escreveu o filósofo Ludwig Wittgenstein, “aponte”. Em meio à assustadora incerteza, procuro me apoiar no momento e apontar com clareza. Mesmo que não saiba em que ângulo uma cadeira deve estar no palco, tento agir de uma maneira decidida. Faço o melhor o que posso. Tomo decisões antes de estar pronta. É a tentativa de articular que é heroica e indispensável ao mesmo tempo.[11]

A montagem de Ataraxia e a inauguração de uma companhia foram atos repletos de incerteza e de ímpeto. Foram atos de violência interna que me ajudaram a me construir como sujeito-artista, porque foram atos quase impensados de lançamento de ideias para o mundo.

Figura 5 – Ataraxia.

Legenda: Teatro Ziembinski – RJ, 2005.
Fonte: Foto Guilherme de Carvalho

[11] BOGART, Anne. *A Preparação do diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 54

Figura 6 – Ataraxia.

Legenda: Teatro Ziembinski – RJ, 2005.
Fonte: Foto Guilherme de Carvalho

A trajetória seguinte do Teatro de Extremos é bem instável, principalmente porque o núcleo criativo central vai tendo bastante rotatividade. Penso hoje que foram inúmeras tentativas. O desejo de trabalho continuado tinha muito mais a ver com meus anseios do que com os excelentes artistas com quem fui me associando naquele momento. Mas, mesmo assim, as experimentações cênicas e o trabalho em sala com estes artistas foram essenciais para a conformação de alguns conceitos que foram se repetindo e se reconfigurando: o principal deles, um certo olhar para as situação-limite, extremas, e uma efervescência de reflexão social contida em todas essas peças. Tentativa é uma palavra que me flagro usando muito em todos os meus processos. Não posso abrir concessões quanto ao caráter experimental deles e sei que, junto com essa condição, estou / estamos sempre sujeitos a muitos riscos em processo contínuo de desconstrução. Anne Bogart, minha parceria de pensamento sobre esse ofício do diretor, aproxima o que chamo de tentativa a ideia de desorientação e desequilíbrio:

> Tento aceitar a desorientação como uma prática necessária para meu trabalho durante os ensaios. Sei que tenho de aprender a aceitar a desorientação e o desequilíbrio. Sei que a tentativa de encontrar equilíbrio em

> um estado de desequilíbrio é sempre produtiva e interessante e produz resultados valiosos.[12]

Nesse estado de desorientação e tentativa, montamos alguns espetáculos que não guardavam unidade entre si, mas foram se constituindo como pesquisa de linguagem. Em 2017, *Obituário Ideal,* texto do dramaturgo Rodrigo Nogueira, inicialmente inscrito no projeto *Novos Talentos do Teatro,* do SESC Rio de Janeiro, que reuniu jovens diretores e dramaturgos em torno de montagens inéditas. No centro da cena, um casal se encontra diante de um inusitado fetiche: um perigoso jogo em busca do choro mais sofrido. É a primeira de duas importantes colaborações com a atriz Karine Teles, que mais tarde vai dividir comigo a idealização de um novo projeto, a montagem de *As Engrenagens*. Em 2009 estreamos *Queda*, texto solo de Guilherme Siman – colaborador da companhia desde o início e que fez parte do elenco de *Ataraxia* –, teve estreia no Club Noir em São Paulo, e passagens pelo Teatro São Pedro em Porto Alegre, FITA em Angra dos Reis, Teatro HSBC durante mostra especial do *Fringe* no Festival de Curitiba, Teatro Afonso Arinos em Petrópolis, e ainda realizou uma segunda temporada na Sede das Cias em 2014. *Queda* teve sua escrita como um jorro poético do autor diante da notícia verídica da criança jogada do alto de um prédio por seu pai e sua madrasta e refletia sobre a noção de justiça diante de um crime bárbaro demais para ser julgado. Na sequência montamos *As Engrenagens*, texto do espanhol Raul Hernandez Garrido, que foi o primeiro patrocínio do grupo (pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro) e que, com apoio do Instituto Cervantes, conseguiu trazer o autor ao Brasil. O espetáculo estreou em 2010 na Sede da Cia. dos Atores (hoje Sede das Cias), no Rio, e trazia para cena uma série de comportamentos dissidentes e discussões sobre a norma a partir da visão de um melodramático casal que faz um tácito acordo de amor não-monogâmico, envolve uma terceira pessoa numa intricada relação e depois comete canibalismo quando mata o pretenso amante.

---

[12] BOGART, Anne. *A Preparação do diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 75

Figura 7 – Obituário Ideal.

Legenda: SESC Nova Friburgo, 2007
Fonte: Foto de autor desconhecido

Figura 8 – As Engrenagens.

Legenda: Sede das Cias, RJ, 2009.
Fonte: Foto Bruno Ribeiro

O ano de 2011 pode ser considerado um momento de refundação do Teatro de Extremos. É quando nos deparamos com o romance de Santiago Nazarian

Feriado de Mim Mesmo e visualizo, imediatamente, em mais um ímpeto intuitivo (e violento, por consequência), a ideia de uma montagem. É a primeira vez que a discussão da diversidade aparece explicitamente numa proposta artística da companhia (ainda que em *Ataraxia* já houvesse um transformismo com a opção estética de que um dos personagens fosse uma *drag queen* e que em *As Engrenagens* já houvesse um prenúncio da presença de corpos e comportamentos "dissidentes" em cena). É também quando, pela primeira vez, se junta o núcleo criativo que pode dar forma a uma pesquisa continuada e ao aprofundamento de discussões e experimentações de forma mais sistemática (o ator Leonardo Corajo vem da montagem anterior *As Engrenagens*; o ator Mauricio Lima vem do espetáculo *Favela Rouge*, dirigido por mim em projeto formativo na Vila Cruzeiro, subúrbio do Rio; o ator Renato Carrera ingressa na cia; o diretor de arte Pedro Paulo Souza e o pesquisador visual Evee Ávila fazem conosco sua primeira colaboração e se tornam fundamentais como parte do núcleo duro do Teatro de Extremos).

Feriado de mim mesmo discutia tênues limites de ser quem se é, do que os outros esperam de nós e do que nós esperamos de nós mesmos. Um jovem solitário vive um momento-limite, em seu apartamento, perdido numa esmagadora metrópole qualquer. Aos poucos percebe certas mudanças em seu cotidiano como se existisse mais alguém vivendo ali. Entre a realidade e a imaginação construía-se um jogo perigoso e suicida a partir de seu inconsciente, provocando um instigante duelo entre uma mente esquizofrênica e a paranoia suscitada pelo próprio cotidiano. No entanto, o que Miguel, o personagem central de *Feriado de Mim Mesmo*, sublimava era a possibilidade de que esse outro, esse invasor, fosse seu namorado. Miguel, portanto, interditava sua sexualidade e estabelecia um jogo de vida-e-morte com o que ele acreditava ser uma alucinação do seu inconsciente. O ano era 2011 e era muito nova a possibilidade de uma peça assumidamente "gay" no cenário carioca após a eclosão da AIDS (a cena da diversidade já tinha tido seu auge nos anos 1970 e 1980). A peça teve vida longa, estreou no Espaço SESC – SESC Copacabana em agosto de 2011, realizou temporadas no ano seguinte no Galpão Gamboa e na sede do Grupo XIX de Teatro em São Paulo. O espetáculo ainda foi contemplado com o FATE – Fundo de Apoio ao Teatro da Prefeitura do Rio, para circulação na cidade do Rio de Janeiro e passou pelo Teatro Café Pequeno, Arenas Cariocas da Penha e Pavuna e pelo teatro do

Parque das Ruínas. A partir desse momento o Teatro de Extremos se vincula definitivamente à pesquisa sobre os corpos e os comportamentos dissidentes, as práticas ditas abjetas e passa a ser visto como um grupo que se debruça sobre as questões da diversidade.

Os espetáculos seguintes, *O homossexual ou a dificuldade de se expressar* (2015) e *Balé Ralé* (2017), fundamentais pela descoberta do corpo abjeto como eixo central na pesquisa do Teatro de Extremos, serão longamente abordados mais adiante.

Figura 9 – Feriado de Mim Mesmo.

Legenda: SESC Copacabana, 2011.
Fonte: Foto Antonio Garcia Couto

Figura 10 – Feriado de Mim Mesmo.

Legenda: SESC Copacabana, 2011.

Fonte: Foto Antonio Garcia Couto

3. UM BREVE DEVANEIO SOBRE A CENA DISSIDENTE: DE MADAME SATÃ A COPI

Atribui-se a Shakespeare a ideia de que os atores são a síntese e a crônica do seu tempo. Se assim o é, suponho eu que haja uma vocação do artista contemporâneo à transgressão. Se não todos, pelo menos os que se deparam com o continente que representa a proposta copiana e que tomam essa leitura sob os pontos de vista do tempo e do espaço presentes. Mas aqui me proponho a outro breve ato de memória sobre algumas referências sobre essa cena abjeta que me antecede, ou que antecedem meu encontro em Copi materializado na minha criação teatral.[13] São experiências de atravessamento que certamente se constituem e se constituíram como material nas proposições estéticas que pude criar, já que o universo do artista é por si só multirreferenciado e bastante encharcado por trajetórias anteriores e as presentes.

Antes de tudo, faço aqui um recorte necessário: a atuação do Teatro de Extremos se dá no Rio de Janeiro, onde também se deu minha formação artística e onde tenho produzido meus trabalhos. Há uma necessária contaminação de referências que tem o Rio de Janeiro como locação e uma circularidade de estados de representação que podem ser tentativas na direção da ator-travesti a partir de Copi. Pois é também no Rio de Janeiro que se deram algumas rupturas fundamentais para a nossa cultura. Digo isso sem obviamente ignorar todo o movimento de contracultura e a dita "cena *queer*" que toma lugar desde os anos 1960 em outras grandes capitais do Brasil, como toda a cena transformista de São Paulo[14] e grupos que já ocupavam a cena teatral de uma maneira bastante diversa e transgressora como o Grupo de Teatro Vivencial de Olinda / Recife[15], entre muitos outros. Mas me interessa aqui falar do Rio de Janeiro e de uma certa vocação para transgressão que talvez o artista carioca traga consigo. O diretor e teatrólogo Amir

---

[13] Inicialmente publiquei esse texto como um pequeno artigo na sessão Colunista Convidado do Jornal O Globo, na edição de 05 de julho de 2015. Aqui estendo aquela reflexão em uma nova edição.

[14] Recomendo o documentário São Paulo em Hi-fi, de Lufe Steffen, como um bom apanhado de histórias sobre o movimento de clubes LGBT em São Paulo, essenciais para a cena nacional.

[15] O Grupo de Teatro Vivencial foi fundado em 1974 em Olinda e seu maior sucesso *Bonecas falando para o mundo* de 1978 expõe as contradições entre sexo e política e é uma das grandes peças da contracultura *queer* no Brasil. Destaco aqui esse grupo como um dos mais significativos da época.

Haddad, que ainda tenho o prazer de poder considerar colega contemporâneo, costuma dizer que “cada ator traz a poeira de todos os atores de todos os séculos em seus figurinos decadentes”. Esse é um breve exercício de bater essa poeira.

Emergem das ruas e da cena *underground* do Rio de Janeiro personagens históricos como Madame Satã, com toda sua potência marginal urbana, ambiguidade, violência e sexualidade sem os freios da moral e da normatização. Icônica, Madame (substantivo feminino) era também Satã, a própria encarnação do diabo, com todas as suas possibilidades de reinvenção do ser. Talvez Madame Satã já fosse uma filha bastarda do *Bebê de Tarlatana Rosa*, se me permito um devaneio. O “estranho” personagem de João do Rio já dava claros indícios da dissidência que disfarçava, travestido em sua fantasia de carnaval para uma vivência da sua sexualidade e da extrema liberdade de seu corpo rechaçado pela sociedade. Fato é que Madame Satã talvez inaugure um Ator, como categoria mesmo, do qual somos todos também filhos, filhas (e filhes). Na genealogia seguem, entre muitos outros, os andrógenos Dzi Croquetes, que se doutrinaram pela disciplina *off-Broadway* com a chegada do americano-carioca Lennie Dale, mas antes já traziam do calçadão da praia, da favela, do terreiro e do cabaré, todo o desbunde. Tios diretos da ator-travesti do tempo-presente, é impossível pensar na cultura carioca contemporânea sem o atravessamento bem além de dois-pra-lá dois-pra-cá, citando uma das canções eternizadas pelo grupo, e toda a subversão dramatúrgica daqueles corpos e *makes*.

Por falar em cabarés e calçadões, Laura de Vison saberia descrever esta historiografia, mas nunca abrindo mão da escatologia e do terror como dispositivos cênicos. Transexual com vida dupla, a ator-travesti Laura era também “professor” de história concursada do Colégio Pedro II. A ator-travesti carioca também foi parida no falecido Boêmio na Cinelândia, sob a chancela do mais singular travestismo que Laura representava. Cheguei a ver as performances de Laura de Vison no Cabaré Casanova, ainda muito novo e adentrando a cena underground deslumbrado pelo encontro com a invenção de linguagem que representava aquela existência e de ter diante dos meus olhos a dissidência que aquele corpo representava. Outra artista que me assombra, e ainda em atividade, é uma boa representação destas instabilidades à linguagem provocadas por existências dissidentes: Lorna Washington, contemporânea de Laura de Vison, é uma artista transformista que já

desde os anos 1980 experimentou a não-binaridade na construção da sua personagem / persona que leva para a cena. Foi uma das primeiras a deixar transbordar os pelos masculinos, a deixar o “chuchu” (a marca da barba levemente por fazer, rechaçadas pelas transformistas que desejam a mimese completa e mais aproximada do ideal feminino), mas principalmente foi a pioneira em levar o assunto da AIDS para os palcos noturnos, no auge da descoberta e da propagação da epidemia. Comprometida com a prevenção, começou a introduzir o preservativo como tema em seus shows e foi acusada de “fechar o parquinho” quando propôs às boates em que trabalhava que fossem fechados os *dark-rooms*[16] até que se tivesse mais controle da misteriosa doença que atingia em cheio a comunidade LGBT.

No Teatro Ipanema, Rubens Correa e Ivan Albuquerque inflamaram ritmos e a própria juventude no bom e velho teatro que, com alterações arquitetônicas, continua lá bastante afeito a subversões. Foi no Teatro Ipanema que aconteceu *Hoje é dia de Rock*, um exemplar importante da contracultura carioca e também foi lá que estiveram em cartaz, por muitas temporadas, grupos como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, de Hamilton Vaz Pereira, formador de diversas gerações e um dos influenciadores da minha. Em 2015 eu colaboro com o diretor Cesar Augusto na dramaturgia e na codireção de *O Médico e o Monstro* no mesmo Teatro Ipanema, na adaptação da montagem original do grupo novaiorquino *Ridiculous Company*[17].

Aliás, pensando a partir disso, mais tarde, a então decadente Praça Tiradentes recebe, vindo do Teatro Casagrande (este depois inflamado de fato) o travestimento de Marco Nanini e Ney Latorraca, com a mágica do velcro, a fluidez dos personagens e agilidade em *O Mistério de Irma Vap*. A peça original de Charles Lundlam, da *Ridiculous Company*, entra como sucesso para a história do teatro brasileiro por conta de um estupendo par de atores. Esse é um ponto de especial atenção para mim. Assisti *O Mistério de Irma Vap*, direção de Marília Pera, com 14 anos de idade. Foi um ponto de virada fundamental pois foi onde me senti motivado à escolha definitiva – como geralmente o é - de me tornar artista. Antes e depois destas atores-travestis que me atravessaram, gerações inteiras foram arejando este ofício e fazendo do teatro arte viva e em contínuo processo transformador.

---

[16] Salas totalmente escuras em que o sexo é livre. Existem principalmente em casas noturnas LGBT.

[17] A *Ridiculous Company* foi fundada em 1967 em Nova Iorque por Charles Lundlam. Uma das mais importantes no movimento de contracultura. Funda o Teatro do Ridículo, afeito a travestismos e humor *nonsense*, bastante transgressora e que ocupou a cena do West Village novaiorquino.

Aqui nesse relato, de maneira proposital, realizo um processo de imiscuição metaensaístico. Na “vida real” os atores e atrizes do grande teatro e as artistas dissidentes ainda não são vistos em mesmas condições. Há uma profunda hierarquização que separa as artes da noite da grande arte. Passando por experiências mais recentes que realizam tentativas mais concretas de aproximação, entre os anos de 2016 e 2018 eu estive no corpo de artistas que levaram adiante o *Rival Rebolado*, espetáculo que revisitava, à luz da produção contemporânea, o teatro de revista. Realizado no Teatro Rival, retomava a tradição da casa e abrigar as artistas dissidentes, principalmente travestis e transformistas, que tem dificuldades de espaço nos palcos nobres da cidade. O Teatro Rival foi fundado em 1934, mas teve seu auge durante o período administrado pelo empresário Américo Leal. No período da Ditadura Militar foi a única casa a continuar empregando as artistas transexuais e travestis nas suas produções, principalmente a geração posteriormente autointitulada 'Divinas Divas', título aliás do filme lançado pela neta de Américo, a atriz Leandra Leal, em 2017, um premiado documentário protagonizado pelas artistas Rogéria, Jane di Castro, Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Camile K, Fijuka de Haliday, Marquesa e Brigite de Búzios. O Rival Rebolado era um espetáculo renovado a cada edição, com atores e atrizes comediantes, burlescas, *drag queens* e com forte acento de crítica política em suas proposições. Foi idealizado por Leandra Leal, Luis Lobianco (que capitaneava a trupe de comediantes do Buraco da Lacraia[18] que também compunha o elenco) e Alê Youssef. Junto com a artista não binária burlesca Delirious Fenix, pseudônimo de Izzy Chavarri, dirigi, roteirizei e estive em cena em todas as 4 temporadas do espetáculo, numa inserção prática nas artes da noite.

Quando chego ao Copi, quando, avançando, percebo que como ator e autor, Copi, tem na transgressão sua linguagem, percebo também que temos alguns antecedentes para dar conta da dimensão desafiadora de sua escrita. Um ato de coragem o da ator-travesti que troca de peles, que se coloca pronta como instrumento e artífice da transgressão que os visionários nos impõem como arte. Os atores que fazem do ato do tempo, de simplesmente se introduzirem no tempo do presente (tarefa que parece óbvia, mas talvez seja a mais difícil), o seu espaço criativo em máxima potência.

---

[18] O Buraco da Lacraia é uma casa noturna bastante popular na Lapa. Entre os anos de 2014 e 2018, uma trupe formada pelos atores Eber Ignacio, Leticia Guimarães, Luis Lobianco, Sidnei Oliveira e Simone Mazzer realizou 4 espetáculos teatrais com forte tom satírico no estilo cabaré.

Figura 11 – Rival Rebolado

Legenda: Teatro Rival – RJ, 2017.
Fonte: Foto Maira Barillo

Figura 12 – Rival Rebolado.

Legenda: Teatro Rival – RJ, 2017.
Fonte: Foto Maira Barillo

Figura 13 – Rival Rebolado.

Legenda: Teatro Rival – RJ, 2017.
Fonte: EM Photos

4. O CORPO E O CORPO EM COPI

Copi escolhe a alcunha da “ator-travesti” para experenciar um *modus operandis* dentro de uma proposição estética (que neste e, em muitos casos, também são constitutivos de uma identidade, por consequência também um *modus vivendis*), portanto também escolhe um termo encharcado de uma significação social. A travesti é oriunda da realidade, e Copi toma emprestado esse título principalmente numa superfície – sem de maneira nenhuma ser superficial. Trata-se, acima de tudo, de um corpo. Mais adiante poderei problematizar melhor esses campos borrados entre travestismos e travestilidades que são recorrentes (e, eu diria mais, constituintes) na história do teatro.

Para abrir uma reflexão mais ampla acerca do corpo, evoco o pensamento aristotélico - uma das perspectivas inaugurais da reflexão sobre arte e que se perpetuou como fundamental para a análise crítica do pensamento ocidental. No seu *De Anima*, Aristóteles vai contrariar as teorias platônicas e vai avançar no sentido de um *composto humano*, dirimindo a dualidade corpo-alma. Como bem descreve Lílian do Valle, em seu artigo *Para além do corpo moderno*, Aristóteles propõe:

> (...) a indissociabilidade da hulé, a matéria, e da morphé, a forma, a essência, o sentido – uma teoria, enfim, da unidade do corpo e da alma. Ao fazê-lo, Aristóteles inaugura uma via para a reflexão que não foi ainda suficientemente explorada por aqueles que se interessam pelas coisas humanas. Porque não se trata de distinguir a permanência como verdadeira existência e a mudança como menos-ser, a interrogação sobre a existência – a ontologia aristotélica – começa pela questão: o que é próprio do ser que tem movimento próprio?[19]

As dualidades entre corpo e alma se fundamentam na afirmação da imortalidade da alma, portanto numa hierarquia entre o perecível e o eterno. Quando proponho-me investigar conceitualmente o corpo dissidente, ou seja, um corpo – atoral e autoral – obrigo-me a, recorrendo ao ancestral pensamento aristotélico, romper esta oposição, porque se trata de um corpo uno, um corpo capaz de produzir sentido por si só. Não me refiro aqui propriamente, ou somente, ao corpo travesti (ou ao corpo da travesti), mas ao corpo capaz do travestimento, o corpo do ator e da atriz

---

[19] VALLE, Lílian do. *Para além do corpo moderno.* Rio de Janeiro: UERJ / PPGArtes (não editado), 2017, p.4.

na experiência possível da ator-travesti como conceito, no empréstimo que Copi faz do substantivo, sem se desgarrar dos e das sujeitos e sujeitas que o carregam. Portanto, um corpo (o do performer) que pertence a um mundo visível e, por isso mesmo, calcado na experiência do ser encarnado e capaz de refletir sobre esta condição. Mas, ainda que se trate de um corpo refletido na experiência do mundo visível, trata-se também, por contraposição, de uma experiência nem sempre revelada, ou melhor, baseada num permanente jogo entre o que está oculto e o que está revelado.

Para além da indistinção entre corpo e alma que Aristóteles inaugura, Hannah Arendt avança na discussão da aparência, aproximação que me parece pertinente ao se pensar a a*tor-travesti:*

> Além do impulso de autoexposição, pelo qual as coisas vivas se acomodam a um mundo de aparências, os homens também se apresentam por feitos e palavras, e, assim, indicam como querem aparecer, o que, em sua opinião, deve ser e não deve ser visto. Esse elemento de escolha deliberada sobre o que mostrar e o que ocultar parece ser especificamente humano. Até certo ponto podemos escolher como parecer para os outros; e essa aparência não é, de forma alguma, a manifestação exterior de uma disposição interna; se fosse, provavelmente todos nós agiríamos e falaríamos do mesmo modo.[20]

Caberia aqui uma breve contextualização: no auge do período de sua escrita mais profusa, já bastante estabelecido em Paris, Copi performava ele mesmo alguns de seus textos, e se fazia modelo de algumas das suas divagações criativas. Poderia ser facilmente visto em cena montado como *drag queen*[21], ou ainda inspirado em modelos tipo Tom of Finland[22], mas não sem subversões, incorporava salto-altos, maquiagens exageradas etc. como em um de seus clássicos ensaios fotográficos realizados pelo seu irmão Jorge Botana, atualmente detentor de seu espólio. Operava, portanto, a partir das desconstruções e dos borramentos das aparências aproximadas dos gêneros pela visão hetero-cis-normativa.

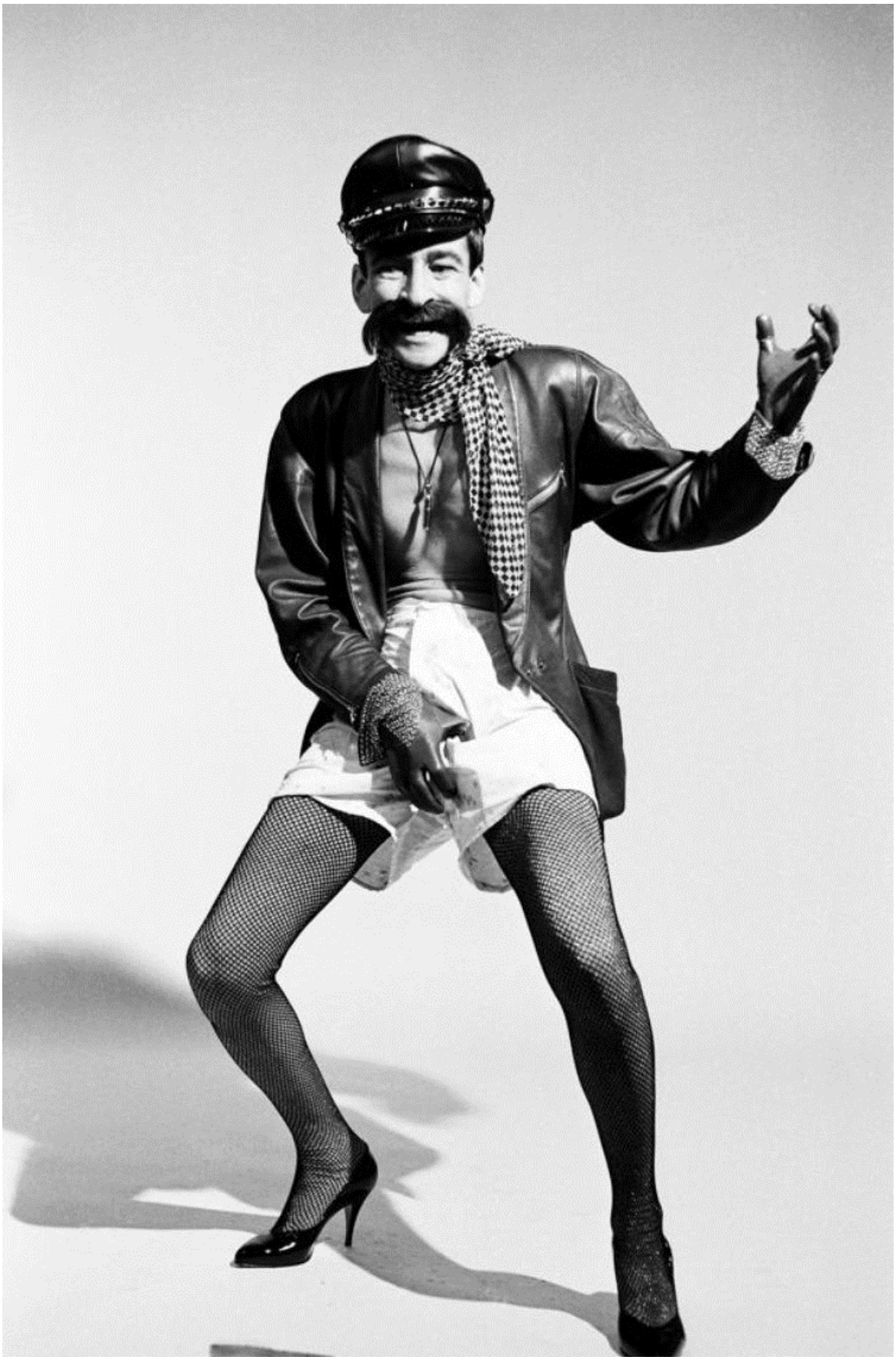
---

[20] ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p.28.

[21] *Drag queens* são artistas-transformistas que criam personagens travestidos, indumentados de forma exagerada, extravagante, quase sempre autorais, e geralmente com intuitos performáticos.

[22] Tom of Finland (8 de maio de 1920 – 07 de novembro de 1921), como ficou conhecido o artista finlandês icônico nas artes homoeróticas.

Figura 14 – Copi



Fonte: Foto Jorge Botana

Figura 15 – Copi

Fonte: Foto Jorge Botana

Era assim que Copi encarnava o que podemos conceber, na forma, como a sua “ator-travesti”, conceito cunhado por ele próprio para definir a busca estética e a ideologia que sustentavam boa parte de seus trabalhos. Aqui sublinho o pronome “sua”, porque em nenhum momento ele se reivindicou modelo e porque há de se perceber anacronismos da aplicabilidade desse termo hoje. Este conceito central, reafirmo, não é desenvolvido na obra do autor, ao que parece, não por uma falha, mas por opção (por tratar-se de uma prática que não carecia de teorização). Em *Habla Copi*, José Tcherkaski oferece-nos alguns indícios que podem apoiar essa ideia:

> Creo que esto es Copi. Copi es la desmesura. Leí con atención el trabajo de César Aire sobre Copi. Me pregunto: Copi pensó alguna vez todo lo que pensó Aira? Estoy seguro de que no. Sospecho que no. No soy Copi, pero recuerdo que, durante una entrevista em su casa, él actuó casi una hora y media tratando de demostrarme y explicarme el desarrollo dramático de su obra El sagrado corazón, mientras bajaba y subía sin parar, haciendo todos los personajes sobre una silla. Esta exageración, este desgarro que Copi depositaba sobre la mesa que compartimos em su casa, carece de toda teorización. En cambio, le podemos endilgar a Copi la emoción, la profunda emoción por situaciones que él mismo creó, no sólo em su teatro, sino también e la vida real.[23]

Copi era um artista irreverente, apesar de tímido, mas, por trás de um corpo

[23] TCHERKASKI, José. *Habla Copi*. Buenos Aires: Galerna, 2013, p.17.

franzino e pálido, escondia-se uma sórdida imaginação. A ideia da ator-travesti, tanto quanto o próprio autor Copi, acabam apresentando-se como um enigma, imiscuída nos fluxos transitórios, nas instabilidades entre as diversas identidades, gêneros e orientações de sexualidades –, mas sempre encerrando um inevitável gosto pelo satírico e pela crítica ácida dos costumes. E é nessa desestabilização da questão de gênero que está um dos meus interesses principais na ideia da ator-travesti em abstrato.

Na contemporaneidade, em que observamos a ampliação do abecedário de nomeações para as orientações afetivas e identitárias de gênero, incluindo as fluídas, o apelo político da figura da ator-travesti se torna mais latente. É preciso então que percebamos que estamos também tratando de uma questão identitária. Ainda que permaneça como um tema-tabu, a ideia de fruição entre os sexos não é exatamente nova. Nicole Loraux, em *Les Expériences de Tirésias*, busca na epopeia clássica alguma luz que nos serve de contexto para refletir sobre a proposição copiana:

> Após estudar a oração fúnebre como gênero cívico onde ándres e andreía coincidem, já que esta coincidência é um dever para com a pólis e, portanto, ao concluir uma reflexão sobre as operações de pensamento às quais procede o autóctone, na pólis de Atenas, quanto à exclusão das mulheres, a volta à Ilíada (uma vez por ano, conforme o conselho de Dumézil) – Ilíada onde o guerreiro digno do nome anér conhece, inevitavelmente, o medo, treme, chora e se faz tratar de mulher sem perder a virilidade – convenceu-me da necessidade, para os que se interessam pelas formulações gregas da diferença dos sexos, de submetê-las ao registro da troca. Todas as trocas entre os sexos, e não somente as que caracterizam uma inversão – onde, no final, tudo tornará a seu lugar, para maior glória da pólis – nem tampouco apenas aquelas que misturam os opostos, confundindo as fronteiras.[24]

Copi opera na fronteira indistinta, não sob a categoria binária da inversão, inventada pelos gregos. Arriscaria dizer que a operação copiana de mudança de sexo, que vai ser observada em muitos de seus textos e também em alguns cartuns, se dá entre-sexos e além-sexos. Portanto é uma provocação à linguagem e que se dá pela linguagem. A ator-travesti, parece-me, é mais um fator de criação amparado na ideia do travestimento[25] em si, do que um método. A repercussão da ideia do travestismo em Copi vai se dar fartamente no contexto da sua escrita e vai ganhar consequências performáticas a partir de leituras subjetivas. Ou seja: como se monta Copi? Essa é uma pergunta sem resposta, e há metaforicamente um alto grau de travestismo nesse

---

[24] LORAU, Nicole. *Les Expériences de Tirésias: le feminin et l'homme grec*. Paris: Gallimard, 1989, p.5

[25] Não me refiro à interpretação de personagens travestis ou transgêneros.

enigma.

Aqui também é importante que se leve em conta a adoção da palavra *travesti* como central nos *modus operandis* que Copi preconizou para o seu teatro e, mais propriamente, para sua ação performática. Renata Pimentel registra que:

> 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 e atuando como aquilo que não é (mas sem deixar de sê-lo).[26]

Partindo dos indícios da obra copiana, mas também do que há de registro fotográfico da sua própria performance, *a travesti*[27] (como um termo emprestado) e a travestilidade aparecem nessa mesma instabilidade do enigma: antes de tudo, em Copi, parece tratar-se de um permanente jogo de indistinção sexual que Copi impunha aos seus personagens, jogando com as sexualidades e com o gênero de forma lúdica, sedutora, criativa e fluída. Algo transitório, não fixável, retorcido, modificado, expandido e de natureza avassaladoramente subversiva.

Copi explora as linhas da fronteira e as expande para além. O não-binarismo que, como já afirmei, é tão frequente nas discussões acerca de gênero na atualidade, é uma exploração prática na proposição poética do autor. Copi inventa, através de seus textos, o mundo, assim como seus personagens se inventam enquanto falam e existem. O mundo indistinto do próprio teatro, onde a representação exagerada, delirante, cínica, expande os limites do estereótipo, como ele mesmo faz nos seus *comics.*

Estas possibilidades, tanto as levantadas pela escrita dramatúrgica (e todas as demais propostas criativas) de Copi, quanto as que provém da interpretação, na praxis, da *ator-travesti*, se inserem nos contextos de disputas de narrativas tão presentes na contemporaneidade. Há em todas estas práticas uma espécie de chamado à lucidez (ou, numa contradição em termos, a sua possibilidade de devanear) do espectador, ainda que por uma via absolutamente lúdica, diria até absurda. São processos complexos que provocam o espectador a partir de quebras de expectativas e

---

[26] PIMENTEL, Renata. *Copi: transgressão e escrita transformista.* Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2001.

[27] Há de se registrar que os movimentos militantes da área LGBT (sigla genérica que agrega as letras iniciais de Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros) reivindicam que a travesti seja acompanhada do artigo feminino "a", por conta da identidade de gênero feminino a que a travesti se filia. Aqui arrisco um jogo duplo, tratando a travesti pelo artigo feminino, mas mantendo o ator, substantivo masculino, já que jogo com a ideia da ator-travesti como categoria de pensamento para as artes cênicas, tal como "a máscara" ou "o clown".

normatividades, criação de gestos e imagens vigorosas, racionalidade associada à sensorialidade, numa espécie de investigação cênica que demanda olhares desconstrutivos sobre ideologias e formas de ver o mundo. O acesso à ampla proposta estética copiana reivindica do outro um grande esforço de reflexão, o que remete às palavras de Rancière: "O teatro é o lugar onde uma ação é levada a sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar." (RANCIÉRE, 2015. p. 34).

Um dos pilares da reflexão do "corpo político" em Copi pode se sustentar justamente na ideia de que, na sua obra, o corpo é evidentemente o protagonista. Para me apoiar sob o ponto de vista conceitual, prossigo evocando mais uma noção de Jacques Rancière, que entende a política numa perspectiva intersubjetiva, processo pelo qual se dá a ampliação da experiência desviante do sujeito frente ao que ele denomina como "lógica policial da comunidade"[28] – instância ordenadora das sociedades que determina a repartição das identidades, sensibilidades, funções e capacidades dos indivíduos. A política estaria relacionada, portanto, à criação de outros possíveis diante dos instrumentos de dominação autorreguladores, instaurando uma multiplicidade de fraturas capazes de desestabilizar a ordenação que objetiva colocar cada indivíduo ou grupo de indivíduos sob a égide da identificação, cada qual ocupando seu lugar, com seu estatuto social definido e governável. Esta noção de política cai como uma luva se pensarmos a obra de Copi como desestabilizadora a partir da subversão da linguagem.

Copi produzia ficções. Porém Copi está inscrito no que poderíamos chamar de uma nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, "uma maneira de dar sentido ao universo empírico das ações obscuras e dos objetos banais."[29] A ator-travesti está em Copi no que eu chamaria na produção de uma "visibilidade" capaz de produzir uma leitura dos signos inscritos por sua escrita, portanto produzindo a linguagem. Ranciére pode continuar iluminando esta questão na sua definição acerca de ficcionalidade como:

> (…) uma assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas suas diferenças de potencial entre o insignificante e o supersignificante, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos propostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos. A ficcionalidade própria da era estética se desdobra assim entre

---

[28] RANCIERE, Jacques: *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Ed.34, 2015.

[29] Id. p. 54

> dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação.[30]

Há um jargão no raríssimo e diminuto meio das artes cênicas pela qual a obra deste autor tem circulado de que em Copi "nada parece o que é". Não há exatamente uma autoria para a alcunha, mas é certo de que ela se impõe como um enigma, ao mesmo tempo que um postulado para quem se depara com esta obra. Isso exige do leitor / espectador / ouvinte um movimento duplo, ou multiplicado inúmeras vezes, de reconhecer e recriar as proposições de Copi à sua maneira. Volto a Hannah Arendt, que logo no início de seu livro *A Vida do Espírito*, define exemplarmente a *aparência*:

> Nada poderia aparecer – a palavra aparência não faria sentido – se não existissem receptores de aparências: criaturas vivas capazes de conhecer, reconhecer e reagir – em imaginação ou desejo, aprovação ou reprovação, culpa ou prazer – não apenas ao que está aí, mas ao que para elas aparece e é destinado à sua percepção. Neste mundo em que chegamos e aparecemos vindos de lugar nenhum, e desaparecemos vindos de lugar nenhum, Ser e Aparecer coincidem.[31]

Ora, claro que se trata de uma reflexão ampla que pode ser estendida a todo o "mundo encarnado". Mas aproximando essa ideia de Copi, podemos supor que o autor propõe um jogo, quase anedótico, eu diria, que tensiona o binômio s*er e aparecer*. Sim, eles coincidem, mas eles também são ficcionalizados gerando outras tantas camadas possíveis de e*ssência e aparência*, ainda que num amálgama indistinto.

O objeto primeiro de Copi era a produção de uma escrita indissociada do corpo. Mas que desafia o outro que vê esse corpo e lança sobre ele olhares repletos de policiamento. É interessante podermos pensar numa lógica de disfarce. Diana Taylor em O Arquivo e o Repertório vai chamar um determinado travestimento de "atos incorporados", o que se dá na linha do disfarce, uma fuga do olhar policialesco do outro, num campo antes de tudo de sobrevivência. Nesta pesquisa em que se debruça sobre a performance na América Latina, encontrei sua definição sobre uma famosa performance de Fusco e Gomez-Peña que poderia ser muito bem aplicada à proposta copiana. Naquela performance, assim como em Copi, o corpo aparece como "artefato cultural, como objeto sexual, como alteridade ameaçadora, como espécime científico,

---

[30] Id. p 55.

[31] ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p.17.

como prova viva da diferença radical. Eles eram qualquer coisa que o público quisesse que fossem, exceto humanos." (TAYLOR, 2013. p.109). Era sobre um corpo transumano e, por isso, também eminentemente humano, mas não só, que Copi escrevia.

É interessante poder pensar na obra de Copi pela metáfora da "mensagem na garrafa". Há uma proposição temática e de abordagem na obra de Copi que é visionária, principalmente no tratamento da ideia de corpo, no sentido de que ele não dispunha de leituras calcadas no real pelo seu tempo, e que talvez ainda não o tenhamos completamente nesse nosso. Para efeito de exemplificação, adianto aqui uma descrição acerca dos personagens de *O homossexual ou a dificuldade de se expressar,* porque elas atravessam essa reflexão. Essas personagens estão exiladas numa exótica Sibéria. Irina afirma ter passado por uma operação de redesignação sexual no Marrocos. Mas está grávida. Entre diversas possibilidades de paternidade está aquela a quem chama de mãe, a Senhora Simpson, a que profere a enigmática frase "Ela está abrindo a boca", que me persegue nessa pesquisa. Outra possibilidade é a da visitante – sempre há nos textos de Copi, uma de suas obsessões, uma visita indesejada, inoportuna – é de que o filho seja de Madame Garbo, a professora de piano. Garbo também passou uma operação de redesignação sexual, mas forçadamente, tendo-lhe sido implantado um pênis, por suposto – na dramaturgia - capaz de fecundação. Se analisados à luz do realismo, Copi adianta a questão da gravidez de transexuais a partir de órgãos implantados ou das operações de redesignação sexual muito antes de como ela pode ser hoje vivenciada pela sociedade – essa ainda é uma remota possibilidade aventada pela biociência. Também adianta a questão dos gêneros fluídos, areja as questões do binarismo de gênero e leva para a cena o transexual numa perspectiva subversiva, cruel, mas altamente humana, quando transexual nem sequer existia enquanto um termo socializado, mas apenas nos meios científicos e de maneira extremamente patologizada (talvez por isso o título da peça seja *O Homossexual...* e não *O Transexual...*). Todo este trânsito, Copi realiza apenas sob a luz da criação livre, da proposição dos universos impossíveis, ou seja, pelo seu maior compromisso que era com as inúmeras possibilidades da imaginação. Em outras palavras, esgarçando as inúmeras possibilidades que a indistinção entre *ser e aparecer* sugerem.

Essa discussão sobre corpo, e que corpo é "real" no sentido das definições de

gênero, me provoca pensar sobre a ideia de “verdade” na contemporaneidade, ou melhor, na produção de arte nessa contemporaneidade. Mais uma vez essa é uma questão afeita a Rancière, que reflete que “a revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido.” (RANCIÉRE, 2015. p.57). Copi não deixa de produzir *realismo*, mas numa realidade aumentada, vista através da opacidade gerada pela sua própria percepção de mundo, contaminada pela imaginação sórdida e fértil e pelo compromisso primeiro com a criação de novos mundos. Ainda refletindo a partir de Rancière, não se trata de dizer que “tudo é ficção”.

> Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de intelegibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção, e que esses modos de conexão forma retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. [32]

A escrita copiana nos aponta para a ideia contida em Rancière de que o real precisa ser ficcionado para ser pensado.

---

[32] RANCIERE, Jacques: *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Ed.34, 2015, p.57.

5. O TRAVESTIMENTO DA LINGUAGEM

Se nada é o que parece, tudo está travestido[33].

Copi propõe abordagens singulares em que transgride, sob um ponto de vista criativo extremamente lúdico e comprometido com a invenção, padrões normativos e submete a cena à dúvida e à instabilidade. Isso gera no espectador uma urgência, no sentido de que o exercício de deslocamento precisa ser radical. Nessa linha, entendi em algum momento do meu processo de aproximação com a obra de Copi, que o papel do ator e da encenação, se desejam acessar essa perspectiva subversiva, precisam sempre questionar seus *modus operandi*, próprio das artes performáticas, assumindo lugares de risco. Copi estava, ele mesmo, sujeito aos riscos e fracassos de sua prática artística.

No entanto, há de se perceber que a ideia do travestimento em Copi ocupa um lugar global na própria produção da linguagem. Em seus desenhos e textos ele borra fronteiras de normalidade e anormalidade, de modo a torná-las indistinguíveis. A linguagem é, em si, travestida. Novamente, Renata Pimentel colabora:

> A maioria dos personagens de Copi atravessa as fronteiras da proibição, sem culpabilidades, caminha para essa consciência intrínseca das singularidades. A sua suposta "anormalidade" é vista e sentida ("vivida") 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 amor, o luto, o abjeto, a morte, a violação, o incesto, a pederastia estão em quaisquer dos gêneros em que crie. Tudo nasce da festa da palavra, de uma orgia que extravasa o reprimido; o belo, o grotesco, o feio, tudo se torce, se retorce e se transforma.[34]

Nos seus desenhos Copi viu a melhor plataforma para o delírio das instabilidades que poderia provocar através da sua singular visão sobre gêneros e onde percebemos mais explicitamente o papel da sexualidade como linguagem. Um aspecto interessante é o quanto Copi inundou e borrou fronteiras entre as múltiplas linguagens pela qual se expressava. Seus desenhos são repletos de dramaticidade

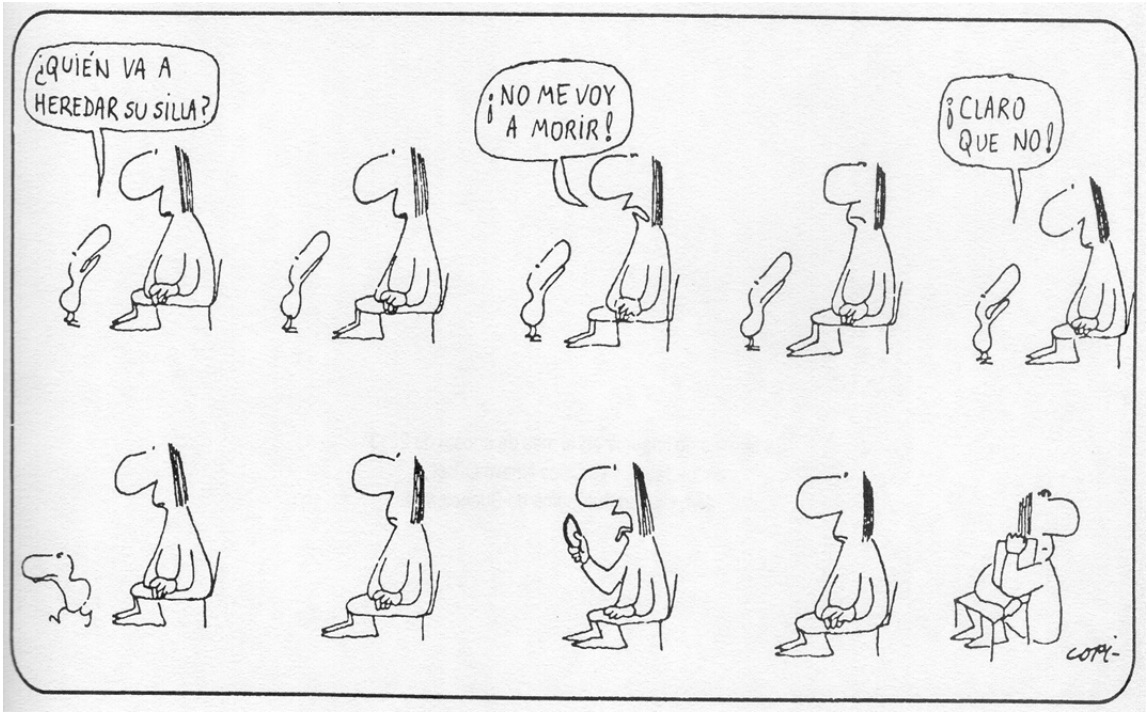
---

[33] "Nada é o que parece", a frase atribuída a Copi e tornada "verdade", muitas vezes repetida por seus estudiosos, parece remeter ao título da peça clássica de Luigi Pirandello "Assim é se lhe parece", em que questiona justamente o status de verdade, as possibilidades das verdades inventadas e os pontos de vista possíveis de uma mesma história. Aqui há uma inversão do título pirandelliano, numa caotização em que essa verdade sempre questionável já está imiscuída na vida.

[34] PIMENTEL, Renata. *Copi: transgressão e escrita transformista.* Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2001, pp.192-193

e, a despeito da velocidade das tirinhas, os personagens desenhados são tão complexos e conflituosos quanto os do drama. Sua personagem mais célebre, tão famosa quanto jocosa, era a Mulher Sentada, uma espécie de oráculo, que tanto proferia "verdades" como as desestabilizava. Era forte e frágil, terna e violenta:

Figura 16 – A Mulher Sentada.



Legenda: Ilustração de Copi.
Fonte: Copi: transgressão e escrita transformista. Renata Pimentel

Nessa inundação de linguagens, Copi investe o desenho de drama e faz a mesma operação no que se refere ao teatro, num descompromisso completo com o exequível, com a rubrica indicativa de ação ou sensação e, ao contrário, no comprometimento com uma escrita que se vincula ao pacto primeiro com o lúdico que, inclusive, remete à infância em que a criança é muito influenciada pela sua relação com o desenho.

Aliás, isso me remete a uma anedota, que eu poderia chamar de "caso Bob Esponja[35]". No período em que estive em cartaz com *O homossexual ou a dificuldade de se expressar,* era relativamente comum ouvir de pessoas do público que tentavam dialogar, que o texto de Copi (e a nossa montagem) era psicodélico, que era "uma

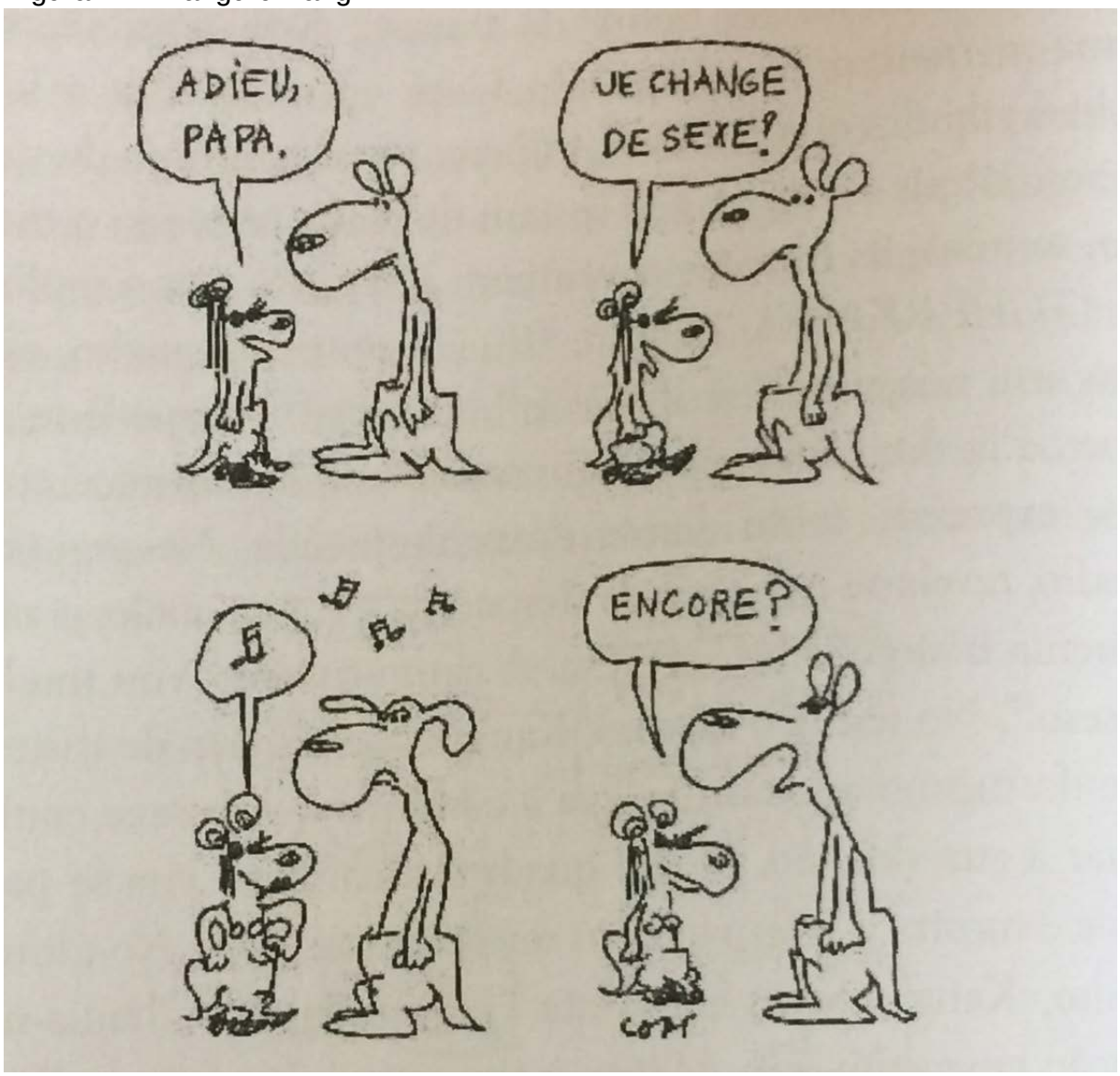
[35] *Bob Esponja* é um desenho animado (cartoon) estadunidense, originalmente criado para o canal Nickelodeon, protagonizado por uma esponja-do-mar cujo nome é Bob Esponja Calça Quadrada e que tem como melhor amigo uma estrela-do-mar chamada Patrick.

viagem de ácido", e que necessitava de um certo torpor para ser acessada. Um dia, num debate muito pessoal sobre isso, eu perguntei a um interlocutor se ele conhecia o Bob Esponja. É interessante pensar que personagens do mundo dos desenhos não carecem de nenhum vínculo com o real para se estabelecerem nos imaginários. Passei a usar o exemplo do Bob Esponja em debates mais formais para tentar problematizar – não sem uma dose de ironia – porque rompemos tão radicalmente o pacto com o lúdico, com essas possibilidades de escrita a partir do devaneio para determinados temas e a partir de determinadas abordagens, enquanto para outras não.

Mas voltando ao Copi, outro dos seus personagens frequentes nos jornais e revistas para os quais desenhou, foi o Canguru Kang. Enquanto a Mulher Sentada tratava de vários temas existenciais, como a vida e morte, a existência e o ocaso da vida, em Canguru Kang as questões mais diretamente ligadas à sexualidade puderam ser tratadas de maneira sempre desestabilizadora.

Seguem duas dessas tirinhas icônicas em que a sexualidade é tema central:

Figura 17 – Kanguru Kang.



Legenda: Ilustração de Copi.
Fonte: Devir Dark Room. Helder Thiago Maia

Nessa tirinha Kang apresenta a visão copiana destas indistinções entre sexos e a distância radical que guardavam os seus devaneios do “discurso médico-pedagógico-normativo” (MAIA, 2014. p. 79). Tomo emprestada de Helder Thiago Maia a melhor descrição desse *comic*:

> (...) vê-se um diálogo entre Kang e uma canguru, de gênero relativamente indefinido, mas que se aproxima da figura feminina pelo uso de acessórios tradicionalmente femininos. Essa canguru é a única que parece portar roupas e acessórios, por isso, talvez aproxime-se mais da figura da travesti. Essa possibilidade torna-se mais provável quando Copi em entrevista a José Tcherkaski diz que nem as mulheres se vestem mais de mulheres, já que agora elas se vestem de jeans; segundo o mesmo, somente as travestis continuam a vestir-se como mulheres. No primeiro quadro, essa canguru, seja uma “mulher” cis ou trans, despede-se de Kang. Ela diz “Adeus, papai”, enquanto Kang aparece com uma expressão triste diante

> dessa despedida. No segundo quadro, revela-se o motivo da despedida e Kang, então, já não aparenta tristeza, mas surpresa. A canguru diz: "Vou mudar de sexo!". No terceiro quadro, Kang em um misto de tristeza e conformismo apenas observa a canguru que parece comemorar a sua decisão. Nesse quadro, a canguru vira-se para frente e mostra o que parecem ser pequenos seios. No último quadro, Kang apenas pergunta "Novamente?".[36]

Para além de colocar em cena a possibilidade da transição entre gêneros, Copi desenha outras possibilidades, possíveis apenas à luz do devaneio poético: uma transição que se dá sem vínculos lógicos com a heterossexualidade e com as cisgeneridade compulsórias. É como se um personagem pudesse sempre entrar pela porta de um jeito e sair de outro, sem maiores imposições das dificuldades que a normatividade impõe sobre as leituras dos gêneros. Num simples gesto teatral, um golpe-de-teatro, torna-se outro, ou tantos outros quantos se quiserem. Copi está não só operando poeticamente sobre os corpos, como os está reinventando.

Outro teórico argentino que se dedicou à obra de Copi é Marcus Rosenzvaig, principalmente articulando sexo e teatralidade, analisando outra de suas peças, *Les Escaliers de Sacre-Coeur*, distingue a travesti do travestismo na proposta copiana:

> El travesti actúa una exageración de mujer como bien lo puede hacer bromeando un homosexual, pero el travestismo eficaz produce la vibración de lo real. Una actuación fallida jamás llega a producir la ilusión de "realidad". El travestismo no está en absoluto vinculado con la apropiación de la "mujer" sino, em todo caso, con la reinscripción del exceso de "mujer", de "femineidad".[37] [38]

A palavra que destaco desse trecho é ilusão. Em Copi, a ilusão existe como um artifício acessado pelo espectador a partir de um desnudamento dela mesma. Copi faz a mágica ao mesmo tempo em que revela o truque. Seu texto para teatro é extremamente cheio de dobras, barroquismos, que não pretendem ocultar nada, mas muito mais ofuscar as situações por tantas possibilidades de existências serem a todo momento apresentadas (e imediatamente renegadas). Uma outra tirinha de Kang demonstra bem essa desestabilização da norma pela qual o corpo e suas noções tradicionais são problematizados em Copi.

---

[36] MAIA, Helder Thiago. *O Devir Darkroom e a Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014, p.81.

[37] ROSENZVAIG, Marcos: *Copi: sexo y* teatralidad. Buenos Aires: Biblos, 2003, p. 37.

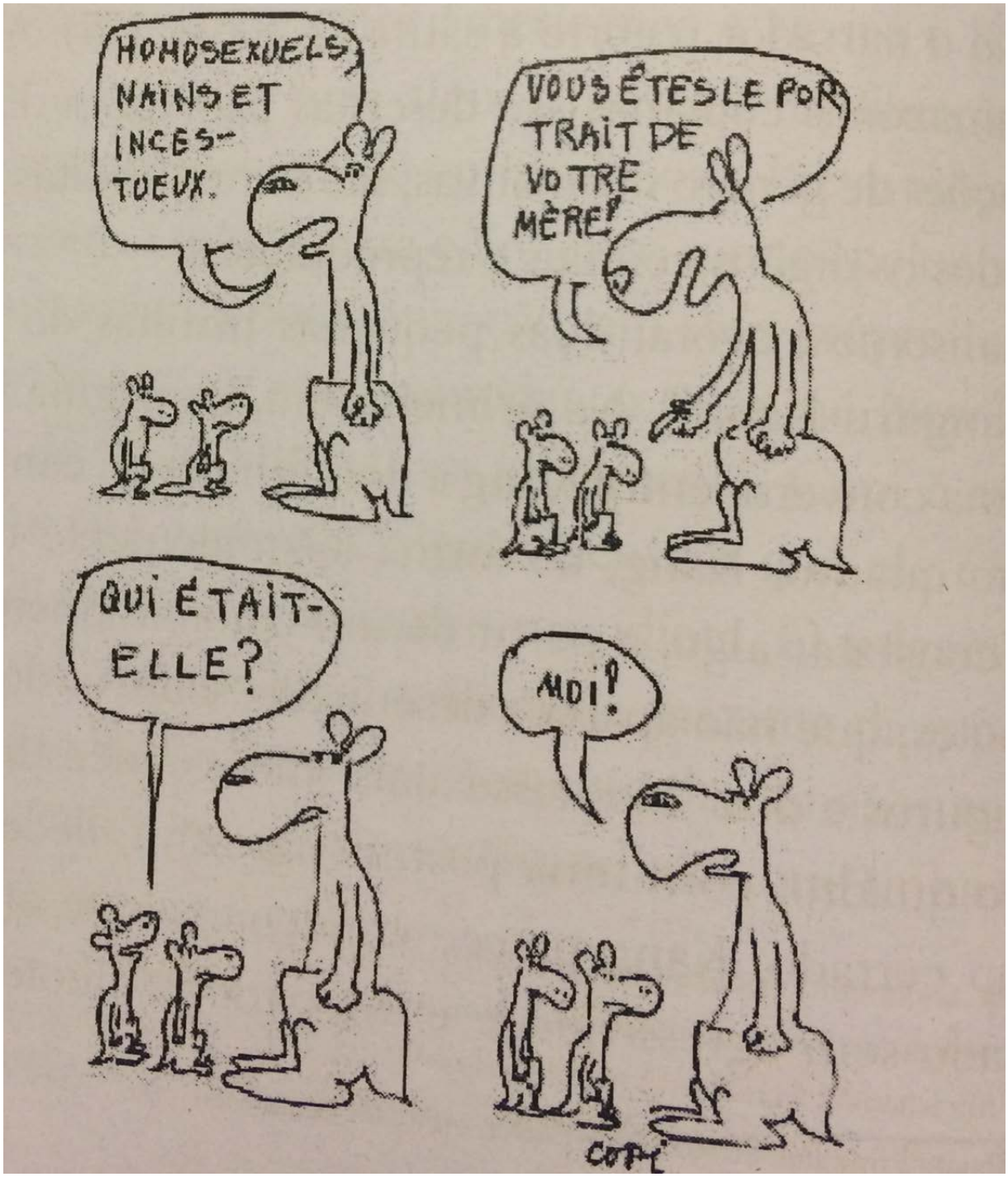
[38] Importante notar que a ideia de travestilidades nas práticas sociais contemporâneas também já desestabilizou, desconstruiu e mesmo rompeu com essa mimese da ideia de "feminino" mais frequente no recorte copiano. Sendo assim, têm sido evidentes corporeidades que rejeitam próteses, pele sem pelos, roupas ditas exclusivamente "de mulher", por exemplo, mesclando, borrando e confundindo noções mais habituais de gênero e, ainda assim, sendo mulheres travestis.

Numa rápida tradução do diálogo, adianto o texto da tirinha:

- Kang: Homossexuais, anões, incestuosos.
- Kang: Vocês se parecem com sua mãe!
- Canguru-filhe: Quem é ela?
- Kang: Eu!

Em outras tiras, Kang fala de si no masculino e como uma figura paterna. Nessa, Kang, sem maiores explicações, assume uma figura materna. Mas é o mesmo Kang. Segundo Helder Thiago Maia, “essa oscilação entre masculinidade e feminilidade, que desterritorializa os gêneros como algo estável e imutável, portanto, é próprio não só dos textos mais narrativos, mas também dos quadrinhos do autor.” (MAIA, 2014. p. 78). O corpo, em Copi, carece de muito pouca lógica e não se vincula em nada às lógicas normativas.

Figura 18 – Kanguru Kang.



Legenda: Ilustração de Copi.
Fonte: Devir Dark Room. Helder Thiago Maia

Estamos quase chegando à montagem de *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*. Chegamos ao nosso prólogo que, obviamente, abre a peça. Esse não escrito por Copi, mas uma colagem que fiz de frases suas e que eu imaginava que poderiam abrir uma “conversa” de Copi com o público, um convite ao mergulho nos universos distópicos que ele escreveu. Transcrevo-o a seguir:

> Prólogo O homossexual ou a dificuldade de se expressar:
> Um dia, uma criança que não existia, pega uma caneta e um livro branco.
> E ela se desenha.
> Depois desenha uma cama e dorme.
> Na manhã seguinte, bem descansada, ela desenha uma xícara de chocolate quente e um croissant.
> Depois ela apaga a cama, a xícara, a mesa e as migalhas.
> Ela desenha uma flor, por um pouco de companhia.
> Ela a olhou por dezessete dias seguidos, mas a flor nunca disse nada…
> Alô, Linda! Alô! Alô!
> Merda! Aonde está meu vestido de Presidente?
> Acabei de encontrar uma geladeira no meio da minha sala.
> Uma mensagem, numa garrafa, lançada ao futuro.
> Um nome que nunca foi um pseudônimo. Um nome, um único nome para todo o mundo.
> Você me deixa dizer uma coisa?
> Você me deixa dizer uma coisa?
> Você me deixa dizer uma coisa?
> Você me deixa dizer uma coisa?
> Não sou Pasolini pedindo explicações
> Não sou Ginsberg expulso de Cuba
> Não sou uma bicha disfarçada de poeta
> Não preciso de disfarces
> Suspeito dessa dança democrática
> Perguntas sem respostas:
> O futuro será em preto e branco?
> O tempo correrá noite e dia sem ambiguidades?
> Não haverá uma bichona em alguma esquina desequilibrando o futuro de um novo homem?
> Tenía un pelo rubio y parado, así, como este mío. Dónde estará mi Copito?
> Meu elevador morreu. Como eu vou sair daqui?
> A ideia da morte não me angustia. Fecho o os olhos e acabou. Posso sorrir eternamente. Se acabou tudo, deve ser bastante divertido. Você acredita no inferno? Seria inferno ou paraíso? Deve ser o mesmo, não podem ser tão distintos.
> Alô, Linda. Alô? Alô?
> Tem sangue entrando em todos os sentidos. Não tenho mais pano de chão.
> Tenho apenas a sua pele.
> Tenho cicatrizes de risos nas costas.
> Uma mensagem, numa garrafa, lançada ao futuro.
> Estamos nele.
> Vai um gole?
> Um dia, uma criança que não existia, pega uma caneta e um livro branco. E ela se desenha.
> Um dia ela desapareceu.
> Depois ela se redesenhou.
> Mas nada era tão divertido.
> Quando chegou nesta página ela percebeu que tinha alguém a observando.

Esse prólogo foi sempre lido por atrizes convidadas na abertura da peça. Reúne fragmentos das peças *Loretta Strong* e *A Geladeira*, frases escolhidas do manifesto *Falo pela minha diferença*, de Pedro Lemebel, um trecho retirado de uma entrevista da mãe de Copi e um eixo central retirado do *Livro Branco*, de Copi. O livro foi publicado em 1970, em Milão, e teve apenas uma edição. Trata-se de um

livro rechaçado pelo mercado por uma condição comercial adversa: o livro possui inúmeras páginas em branco. Copi materializa silêncios, vazios, nadas, momentos de anonimato, e radicaliza essa materialização num livro que se dá ao luxo de inexistir por diversas páginas.

Figura 19 – Fragmento de O livro Branco, de Copi

Figura 20 – Fragmento de O livro Branco, de Copi

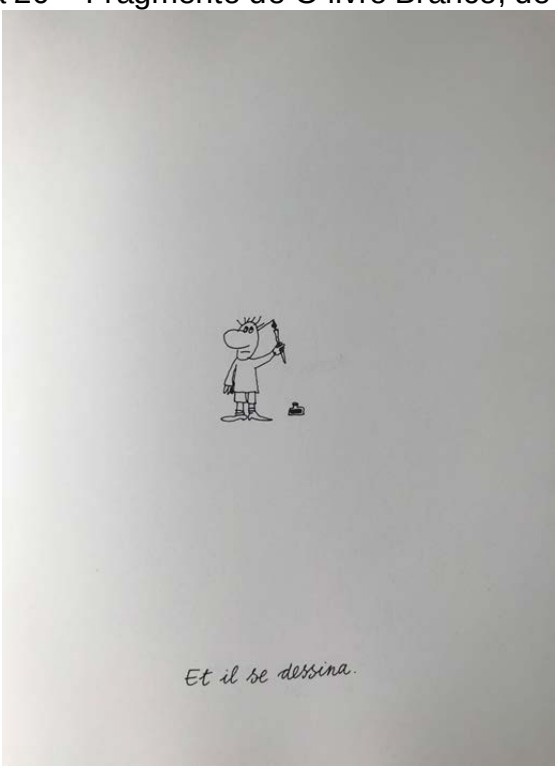
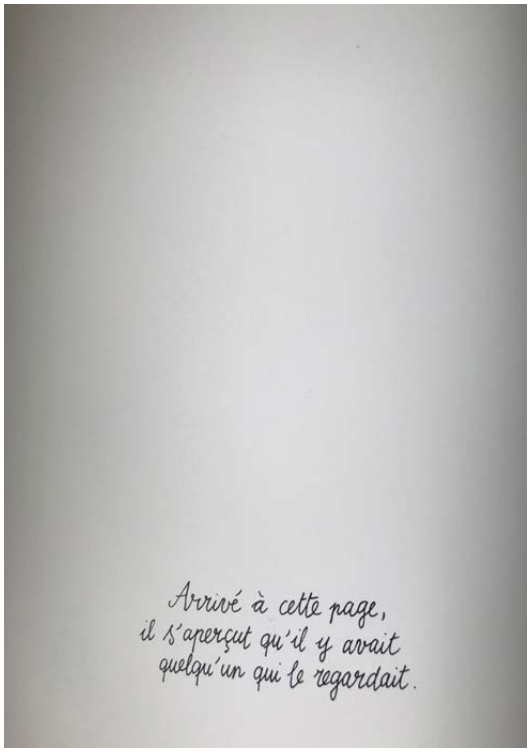


Figura 21 – Fragmento de O livro Branco, de Copi

Nesse livro branco, Copi traveste a própria existência. Seu protagonista se auto desenha, se apaga ao seu bel prazer, se inventa e inventa o mundo e se desinventa quando esse mundo inventado não faz mais sentido e se torna um tédio. E só se satisfaz, só persiste na ideia de se inventar, diante do olhar do Outro.

Figura 22 – Fragmento de O livro Branco, de Copi



As indistinções são uma obsessão copiana. O travestimento, ao fim, é o da própria vida, da existência, que é, antes de tudo, uma criação, um devaneio em si. Copi escreveu sim sobre inúmeras realidades. Mas não cedeu à tentação de que o real não possa ser inventado. Em Copi, a invenção é travesti.

E é nesse ponto que já podemos adentrar à densa savana siberiana para um encontro mais íntimo com o universo e os personagens de *O Homossexual ou a dificuldade de se expressar.*

6. IRINA – A ABJETA: O HOMOSSEXUAL OU A DIFICULDADE DE SE EXPRESSAR

"E essa garota bizarra, onde é que ela está?". Essa era uma das falas da rápida, porém fundamental passagem do General Pushkin pela peça *O Homossexual ou a dificuldade de se expressar*. Ele atravessa os lobos e todos os perigos da savana siberiana para entregar um presente para sua protegida Madame Garbo: o dossiê Irina Simpson.

O homossexual ou a dificuldade de se expressar estreou em junho de 2015 na Arena do SESC Copacabana em projeto patrocinado pelo Programa de Fomento às Artes da Prefeitura do Rio de Janeiro. A montagem era parte da *Ocupação Copi,* que contou com a montagem do texto *A Geladeira*, com o ator Marcio Vito e direção de Thomas Quillardet. Fez parte também desse projeto uma série de ações performáticas no MAR – Museu de Arte do Rio de Janeiro e duas oficinas: *O Ator-travesti- experimentos sobre a obra de Copi*, que conduzi junto com o diretor francês Thomas Quillardet e *Trans-montação*, também realizada no MAR. A peça ainda realizou temporadas no Galpão Gamboa e no Espaço Cultural Municipal Sergio Porto e fez parte da programação da mostra *Todos os Gêneros*, do Itaú Cultural, em São Paulo em 2016. Após a bem-sucedida temporada da peça[39], fui convidado a dar as oficinas *Copi: dramaturgia em desmesura* pelo Departamento Nacional do SESC em vários estados brasileiros.

Vamos à cena! Irina e a Madre estão exiladas na Sibéria, cercadas por lobos e neve. Seu crime: mudaram de sexo. São muitos os perigos do lado de fora, mas Irina insiste em andar pelas savanas em busca de aventuras sexuais. Irina está grávida e não sabe quem é o pai, se algum cossaco, sua professora de piano ou o marido da professora. Na tentativa de nomear essas paternidades começam a acontecer incidentes: a perda de um dedo, de uma perna e da própria língua a deixam imóvel e silenciosa. Dentro de uma teia complexa de relações bastante contraditórias, criando um universo único que perpassa o melodrama e o absurdo, arquiteta-se um perturbador labirinto. Quem se cala? Quem cala? O que esses

---

[39] A montagem teve 13 indicações aos Prêmios Shell, Cesgranrio, APTR e Questão de Crítica, tendo conquistado o APTR pelo figurino e o Questão de Crítica de ator, figurino e cenário.

corpos em mutação são capazes de provocar e o que ainda falta ser descoberto?

Fazem parte da lista de personagens desta peça de Copi a Senhora Simpson, também chamada como a Madre, Madame Garbo, a visitante intrusa, seu marido, o dúbio oficial Garbenko, o General Pushkin, representação clara da violência do Estado e Irina, que catalisa todo o desejo e a repulsa. Irina é a estranha, a "bizarra". O corpo dissidente por si só. Um corpo que se desintegra, mas permanece capaz de falar, de expressar-se, de persistir. Ela é o ponto-chave de *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*, o mais abjeto dos personagens de Copi. E é a partir dela que reflito sobre a condição da abjeção.

Mas, antes disso, volto ao ato de memória condutor dessa narrativa. Meu primeiro contato com esse texto de Copi se deu quando iniciava um processo na cidade de Manaus com a Cia. Cacos de Teatro[40] junto com Marcio Abreu, meu parceiro de outras empreitadas e diretor da Companhia Brasileira de Teatro. Todas as manhãs estudávamos textos que trabalharíamos com os atores na parte da noite, num processo que era antes de tudo artístico-pedagógico, pois entendemos naquele momento que precisávamos todos entrar em contato com muitas realidades específicas para prosseguir na profusão da criação em coletivo. Essas leituras eram nosso ponto de conexão e a tentativa de descoberta de linguagem com o grupo. Nesses exercícios acessamos alguns textos que eram parte do nosso vocabulário teatral mais próximo, as peças de Tchekhov, de Valére Novarina, textos de Marcelino Freire (que já pesquisava e que habitarão fartamente um dos próximos capítulos dessa dissertação), Beckett, Heiner Müller, romances de Machado de Assis, entre outros. E em algum momento sacamos Copi. Meu contato com a obra do autor era superficial e terminei aquele café da manhã, após a leitura de *O homossexual ou a dificuldade de se expressar,* atônito. Sabia que havia ali um mistério abismal. Era impossível entender aquele texto. Era, antes de tudo, um chamamento: um enigma irresistível se colocava diante de mim. E isso era interessantemente desconfortável, sensação que certamente perseguiu todas as etapas dessa "convivência" com esse texto especificamente e com o que viria adiante, quando se descortina a obra de Copi para mim e para o Teatro de Extremos.

Sobre esse desconforto, encontro novamente nos atos de memória de Anne

---

[40] A Cia Cacos foi refundada com o nome de UTC-4 no ano de 2018 e permaneci me relacionando artisticamente com o coletivo, estreando neste ano o espetáculo Marília Gabriela não vai mais morrer sozinha, no Teatro da instalação, em Manaus – maio de 2018.

Bogart uma bela definição:

> Penso que desconforto é uma obstrução que encontramos que nos ajuda a esclarecer nossa missão.
> (…)
> O desconforto é um mestre. O bom ator corre o risco de se sentir desconfortável o tempo todo. Não há nada mais emocionante do que ensaiar com um ator que está disposto a pisar em território desconfortável. A insegurança mantém as linhas tensas. Se você evitar sentir-se desconfortável com o que faz, não vai acontecer nada, porque o território permanece seguro e não é exposto. O desconforto gera brilho, realça a personalidade e desfaz a rotina.[41]

Parte desse desconforto vem desse enigma. O encontro violento com a estranheza do universo que Copi propõe e os personagens que o compõem. E isso se estendeu, adianto, ao público. Uma sensação inquietante como "aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar." (FREUD, 2010. p. 249). A entrada nada sutil, ao contrário, extremamente hostil do General Pushkin na cabana na Sibéria, clama pela bizarra. Chama a estranha. Freud usa a palavra alemã *Unheimliche* na definição do objeto estranho, uma palavra que carrega consigo alguma ambiguidade. Freud ainda faz uma crítica às abordagens sobre esse "estranho" no campo da estética:

> A respeito disso nada encontramos nos minuciosos tratados de estética, que se ocupam antes das belas, sublimes, atraentes — ou seja, positivas — sensibilidades, de suas condições e dos objetos que as provocam, do que daquelas contrárias, repulsivas, dolorosas.[42]

Interessante que, nesse salto temporal, seja justamente sobre essa dor que Copi escreva. Uma repulsa por vezes travestida na celebração da ironia, mas ainda assim dolorosa e com alguma crueldade. Talvez seja essa dor o caminho de familiarização com essa estranheza que Freud aponta. Mas ao tratar do estranho e do familiar, Freud acrescenta o "novo" como uma ideia implantadora dessa espécie de terror, essa inquietação que causa atração e repulsa:

> A palavra alemã unheimliché evidentemente o oposto deheimlich, heimisch, vertraut [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas.

---

[41] BOGART, Anne. *A Preparação do diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, pp.117-118

[42] FREUD, Sigmund. O inquietante (Das Unheimliche), In: *Obras Completas de Sigmund Freud*, v.14, São Paulo: Cia das Letras, 2010, p.248.

> Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante.[43]

Para além da assustadora trama que Copi cria, há um terror do novo que se colocou em nossas mãos no momento em que me convenci e contaminei os atores com o desejo daquela montagem. Pura intuição, até aquele momento, num momento repleto de um terror extremamente motivador.

Precisávamos entender quem eram aquelas personagens, não havia pressupostos ou maneiras certas, indicativas, de como montar. Essa é uma pergunta que me parece inútil de ser respondida, mas importantíssima de ser repetida como indagação: como se monta Copi? As referências de montagens europeias muitas vezes remontam a uma estética nostálgica, que busca nos elementos dos anos 1980 uma certa segurança relacionada à textualidade. Mas assim como já fiz com autoralidades como as de Aleksandr Pushkin[44] ou Heiner Müller, já citado na descrição da inauguração do Teatro de Extremos, e como faria com Shakespeare ou Nelson Rodrigues, acreditei na ideia de que a nossa visita ao universo devaneado por Copi se daria a partir do tempo presente. E esse vazio, essa página em branco, um certo clichê teatral, aumentava ainda mais essa sensação de estranheza com que lidamos com o material. O ponto em que quero chegar, partindo do "estranho" de Freud, é o da abjeção. Parece-me aqui, olhando em retrospecto (nunca houve um desejo consciente nosso em tematizar a abjecção – trata-se de uma conceituação posterior), que nos víamos todos numa condição de reconhecimento daquela situação, ou do que poderia estar por detrás dela. No fim, era sobre o risco da morte que o texto falava o tempo todo. Copi sublinhava os "perigos do lado de fora" de maneira perversa, e tomamos esses perigos como uma metáfora sobre a condição do homossexual (no título da peça) e a fragilidade da sua existência ameaçada pela vida social e pela sociedade heteronormatizadora. Mais uma vez, corro para o Freud: "uma condição particularmente favorável para a geração de sentimentos inquietantes ocorre quando é despertada uma incerteza intelectual de que algo seja vivo ou inanimado, e quando vai muito longe a

---

[43] Idem.

[44] Montei as *Pequenas Tragédias* do russo Aleksandr Pushkin (1799-1837) no ano de 2013 com Ana Carbatti e Renato Carrera que, na montagem de *O homossexual...* é a Senhora Simpson. Pushkin é um precursor da literatura russa escrita em russo (antes os autores escreviam em francês), portanto um reinventor da própria língua.

parecença do inanimado com o vivo." (FREUD, 2010. p. 262) Mas isso tudo estava ainda no campo inominado por nós, muito mais intuído do que conscientemente conceituado. Que seja, era um processo já afeito a esse tipo de aproximação mais sensorial de fato. Era sobre nós, afinal.

Esse campo maldito que fomos adentrando a cada mergulho na peça foi inundando toda a criação. Uma das nossas interrogações mais fortes estava em torno de Irina: uma personagem que quase não fala, um desafio para o ator que precisa estar bastante presente e que precisa dizer alguns sins e muitos nãos, como a máxima possibilidade da dificuldade de se expressar; um personagem que se desintegra; um personagem que se esvai, mas ao final tem alguma coisa ainda a dizer, a expressar.

> Cena IV
> Madre, Garbo, Irina
> Madre - Eu fiz ela sair da cama para que você ouça da sua própria boca. Vamos, conta pra ela. Fala, Irina!
> Garbo - Boa noite, Irina.
> Irina - Boa noite.
> Garbo - Você está melhor, minha querida?
> Irina - Sim.
> Madre - Ela perdeu a criança, Madame Garbo.
> Garbo - O que você está dizendo? Irina, é verdade?
> Madre - Ela cagou essa porcaria do seu bastardo! E agora há pouco! Eu acabei de enterrá-lo na neve.
> Garbo - Irina...é verdade?
> Irina - É verdade.
> Garbo - Posso me servir de um pouco de conhaque, Senhora Simpson?
> Madre - Pode.
> Garbo - Obrigada.
> Madre - E agora a senhora pode ir embora, Madame Garbo. Não existe mais nada entre a senhora e minha filha. E você, vá se deitar!
> Garbo - Eu não irei embora, Senhora Simpson!
> Madre - Você quer que eu a ponha daqui pra fora com um pontapé na bunda?
> Garbo - Existem circunstâncias na vida, Senhora Simpson, e você sabe tão bem quanto eu, onde a sinceridade é inevitável. Que seja essa noite ou daqui a um ano, uma conversa entre nós três é uma imposição do destino.
> Madre - Você vai sair daqui, sua vadia, e rápido, se não quiser que eu te quebre os ossos.[45]

Crueldade, perversidade, relações íntimas e perigosas, um jogo desestabilizador da própria verdade. O que se vê aconteceu? Os personagens copianos se inventam na velocidade da fala. Se contradizem o tempo todo, sem nunca se desvincular do real. Há uma autenticidade nessa proposta textual copiana, que abria mão de muitas possibilidades mais deglutíveis pelo grande público na

---

[45] COPI. Cena IV. In: *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*. 1969. Não editado. pp.11-12

abordagem da sexualidade dissidente. Já citei algumas vezes nessa pesquisa os movimentos de desbunde que se espalhavam também pela Europa e que se constituíam como linguagem, por suposto, também à mão de Copi. Copi dialogou com essas possibilidades sem nunca se render a elas. Rosenzvaig ressalta a força transcendental da autenticidade:

> La autenticidad es la fuerza motriz de Copi; no puede haber un vivir e un obrar poéticos sin que no exista una resistencia del medio, de ahí que em todo poeta haya componentes malditos. Copi es un escritor maldito, su obra es una suma de preguntas, las preguntas están más allá de las palabras pensadas. El arte no es un espacio de respuestas, sólo un buen lugar para la metáfora y para ocultarse dentro de ella. (…) Estar em el mundo ya es una pregunta; la sexualidad es una historia de preguntas. Hablar de Copi es hablar de identidad y del poder que el sexo tiene em la estructuración del ser.[46]

Em busca também da nossa autenticidade, que também não poderia ser só a de Copi (aliás, não ser autêntico ao se deparar com uma proposição tão original, seria alta traição com os princípios do autor), sinto que esse foi um dos processos em que tive que dizer mais "nãos". Antes de tudo, "nãos" para as minhas próprias referências estético-afetivas mais próximas: o universo das *drag queens*, por exemplo, é parte formativa da minha sexualidade, mas não me pareceu um caminho para nossa construção. As "travestis urbanas", personagens do mundo real, que também ocupam um lugar ainda relegado ao submundo, mas extremamente atraente, também me pareciam brigar com algumas questões ético-estéticas que já nos rondavam. Ou seja, não nos interessou colar a construção destas personagens numa representação da travesti[47]. Precisei dizer esses nãos na violência da decisão que um diretor sempre precisa tomar. "A decisão e a crueldade fazem parte do ato colaborativo que o teatro propõe" (BOGART, 2011. P 64.). O texto em si já provoca um riso, pela força do patético. É uma operação que se repete em muitos textos de Copi: um riso do qual arrepende-se depois, dada a proximidade desse riso com o trágico que a própria ação teatral enuncia. Se nas primeiras leituras atores e eu ríamos muito, num riso solto que muitas vezes nos impediam de prosseguir, no decorrer dos ensaios fomos ficando cada vez mais austeros, a ponto de me perguntar, já próximos da estreia, se havia alguma graça naquilo que montávamos. Havia.

---

[46] ROSENZVAIG, Marcos: *Copi: sexo y teatralidad*. Bueno Aires: Biblos, 2003, p.49.

[47] Processo hoje conhecido como *transfake*.

Voltando à dramaturgia: o texto de Copi se inscreve numa condição de recusa à heterossexualidade e à cisgeneridade como algo naturalmente concebido. Manoel Friques, um atento observador da cena da diversidade contemporânea no teatro brasileiro (e carioca mais especificamente), vai buscar em Paul B. Preciado uma problematização que nos serve ao pensar em Copi: Preciado vai descrever a heterossexualidade como algo que se dá numa prática social compulsória, a heterossexualidade não como uma prática sexual, mas um regime poético e uma tecnologia biopolítica destinada a produzir corpos *straight*. Para Friques, e concordo, "a relação heterossexual seria um mito tão arraigado de nossa sociedade que se passaria então como uma condição natural". (FRIQUES, 2018. p. 45). Em Copi há uma operação totalmente contrária quando, pela força do devaneio dramatúrgico, ele naturaliza o corpo homossexual e o corpo transsexual, como também todo o corpo dissidente. E isso se dá quando ele opera no fluxo dos gêneros, naturalizando a transição de sexo e delirando para além das possibilidades apontadas pela biotecnologia.

Essa é conceituação que nos pareceu interessante na composição das personagens da peça. Elas não foram criadas a partir da indicação mais direta da sua possível travestilidade, ou seja, a estética, do figurino ao visagismo, passando pelas composições corporais, a voz e toda a expressão, não se deram a partir de uma inversão binária. Ao contrário, se deram na criação de corpos outros, em que a indefinição era muito mais provocadora. Assim, Irina, Madame Garbo, Senhora Simpson, todas interpretadas por atores cisgêneros[48], mantiveram barbas, pelos no peito e, obviamente, os órgãos sexuais das atores-travestis que os interpretavam. Senhora Simpson ganhou culotes e um leve seio, enquanto Madame Garbo, pretensamente nascida com vagina e seios naturais, na nossa composição não tinha seios. É importante ressaltar que o teatro contemporâneo é capaz de extrapolar as expectativas que os sistemas de arte lançam sobre o teatro – há uma multiplicidade de formas e de elementos, inclusive não-ficcionais, e muitas invasões

---

[48] Importante ressaltar que a questão da representatividade trans ainda não estava pautada nos termos que observamos atualmente. O *Manifesto da Representatividade Trans*, que surge no ano de 2017e vem sofrendo muitas atualizações, faz uma proposta-provocação de que atores e atrizes cis deixem de representar personagens trans por 30 anos, até que os atores e atrizes trans estejam integrados à cena teatral. Há de se observar que a proposição estética de Copi parece transbordar dessas noções, mas ainda assim há um apelo político-social na proposta que ouço com atenção e empatia. Obviamente, se a montagem ocorresse hoje, demandaria escolhas artísticas diferentes da nossa parte.

do real na cena. Essas opções estéticas que apontam para a não-binaridade no que se refere ao gênero já são experimentadas na vida social. O que criamos, no sentido da violação da norma, tem na sua composição a potência poética de demonstrar o que perde a sociedade quando se submete simbolicamente à performance normativa.

Judith Butler reflete sobre os "corpos que importam" e coloca a questão da identidade absoluta à prova:

> Uno podría sentir se tentado a decir que las categorías de identidad son insuficientes porque toda posición de sujeto es el sitio de relaciones convergentes de poder que no son unívocas. Pero tal formulación subestima el desafío radical que implican esas relaciones convergentes para el sujeto. Pues no hay ningún sujeto idéntico a sí mismo que cobije en su interior o soporte esas relaciones, no hay ningún sitio en el cual converjan tales relaciones. Esta convergencia e interarticulación es el destino contemporáneo del sujeto. En otras palabras, el sujeto como entidad idéntica a sí misma ya no existe.

Tanto quanto suas personagens, o trabalho dos atores precisava se deixar levar pela fluidez nas construções, ainda que se tenha exigido deles um mergulho profundamente técnico. Mais uma vez, foram construções calcadas na "violência da indefinição" (BOGART, 2011. p 58).

> Estar desperto no palco, distorcer alguma coisa – um movimento, um gesto, uma palavra, uma frase -, exige um ato necessário de violência: a violência da indefinição. Indefinição significa remover os pressupostos confortáveis a respeito de um objeto, de uma pessoa, palavras, frases ou de uma narrativa, e voltar a questionar isso tudo. O que se define instantaneamente é muitas vezes esquecido. Tudo no palco pode estar adormecido quando é excessivamente definido.[49]

Os sujeitos que Mauricio Lima como Irina, Renato Carrera como Senhora Simpson, Leonardo Corajo como Madame Garbo, Higor Campagnaro como Oficial Garbenko e eu mesmo como General Pushkin criamos foram forjados no devaneio dessas identidades fluídas e incompletas. Eram a materialização de perguntas sobre todos os sujeitos, a sexualidade e os desejos interditados que nos pareceram latentes na textualidade de Copi e que se comunicam com nossas urgências como artistas no nosso tempo.

---

[49] BOGART, Anne. *A Preparação do diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 58

Figura 23 – O Homossexual ou a dificuldade de se expressar.

Legenda: SESC Copacabana, 2015.
Fonte: Foto Caique Cunha.

Figura 24 – O Homossexual ou a dificuldade de se expressar.

Legenda: SESC Copacabana. 2015.
Fonte: Foto Caique Cunha.

Figura 25 – O Homossexual ou a dificuldade de se expressar.

Legenda: SESC Copacabana, 2015.
Fonte: Foto Caique Cunha.

6.1 DA BIZARRA AO ABJETO

A questão que envolve as performatividades a partir das formas de expressão artística na contemporaneidade me parece importante quando reflito sobre a montagem de *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*. Existe uma lógica política de estabilização e, por consequência, de normatização, que demanda que tudo tenha um “nome”. Percebemos que a nossa montagem não necessitava de qualquer enquadramento totalizante, mas estávamos, ainda assim, tratando de algo que posso aqui me arriscar a nomear: a presença dos corpos abjetos. Judith Butler vai ser uma das primeiras a refletir sobre um duplo movimento de ressignificação do termo *queer*, que ao mesmo tempo que afirma o abjeto, é também a refundação de seu significado de maneira afirmativa.

> El término queer emerge como una interpelación que plantea la cuestión del lugar que ocupa la fuerza y la oposición, la estabilidad y la variabilidad, dentro de la performatividad. El término "queer" operó como una práctica lingüística cuyo propósito fue avergonzar al sujeto que nombra o, antes bien, producir un sujeto a través de esa interpelación humillante. La palabra "queer" adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculando la con la acusación, la patologización y el insulto.[50]

Portanto, a primeira noção de *queer* é a do insulto. Butler ainda vai questionar se a afirmação do termo não reivindica e suscita ainda uma relação com os comportamentos heteronormatizantes que tomam o termo como um insulto. Não vou entrar nessa discussão exatamente. Mais interessante de aproximar, me parece, é que há um contrainsulto, uma contraofensiva nas propostas de texto de Copi, que são capazes de mobilizar quem assiste suas peças de uma maneira desestabilizadora. Os personagens de *O homossexual...* não deixam de ser cruéis entre si – se tem alguma coisa que passa longe de Copi é o maniqueísmo. Como no trecho a seguir em que, pelo que me parece, Copi escolhe um certo insulto entre as personagens, um uso da ideia *queer* num campo não ressignificado, mas justamente numa operação de chamar a atenção do público para o comportamento dissidente:

> Madre - Você detesta piano, mas ama a estepe infestada de lobos. Você detesta Mozart, mas adora mentiras. Quem é o seu amante Irina?
> Irina - Eu não tenho amante.
> Madre - É o travestizinho loiro que mora com a Catarina Grandona. Eu posso reconhecê-lo mesmo com aquele chapéu de véu. Eu acho ele bastante vulgar.
> Irina - Ao menos ele tem um pau.
> Madre - É a única coisa que te interessa no mundo? Se deixar foder por um cabeleireiro de véuzinho nos banheiros públicos entre o meio-dia e as cinco?
> Irina - Entre duas e quatro e meia.[51]

Partindo do conceito de “estranho” em Freud e atravessando a ideia do “queer” em Butler, chego finalmente à abjeção, incorporada radicalmente na personagem de Irina. Irina é objeto de desejo e de repulsa. Uma das cenas da peça é um bom exemplo dessa dubiedade. A Cena IX apresenta um extenso interrogatório. Madame Garbo, que nasce com sexo feminino e, segundo nos apresenta o texto como indício, não apresenta nenhuma disforia de gênero, tem uma transsexualização forçada (por um castigo de seu pai por um aborto). Em um solilóquio ela fala sobre sua juventude burguesa (a Madre, em discussão também afirma que ela o é - “A minha

---

[50] BUTLER, Judith. Acerca del término queer. In: *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales e discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002, p.313.

[51] COPI. Cena IV. In: *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*. 1969. Não editado. p.2

filha não é uma burguesa como a senhora”). No interrogatório, essas lógicas de noções de mundo e a consequente abjeção que Irina representa para Garbo ficam muito claras. Madame Garbo precisa entender, na lógica da racionalidade. Irina apenas é. Ela vive e se reinventa de acordo com a sua vontade. E isso é insuportável para o corpo normatizado, principalmente esse que teve a sexualidade dissidente imposta como um castigo e não como uma escolha ou uma condição de orientação. Ainda assim, seu desejo é incontrolável.

> Cena IX
> Garbo, Irina.
> Garbo - Onde você conheceu a Senhora Simpson, Irina?
> Irina - No Egito.
> Garbo - Ela tem realmente um grau de parentesco com você?
> Irina - Não.
> Garbo - Por que você está com ela? Ela decidiu assim de uma hora para a outra ser sua mãe e você a seguiu?
> Irina - É.
> Garbo - Mas porque você está com ela? O que você estava fazendo no Egito quando a conheceu?
> Irina - Eu estava fugindo do Marrocos.
> Garbo - Por quê?
> Irina - Eu tinha roubado uma vaca.
> Garbo - Como assim você tinha roubado uma vaca?
> Irina - Eu estava com umas pessoas que me disseram para roubar uma vaca e eles me denunciaram para polícia.
> Garbo - Quem eram essas pessoas?
> Irina - Gente que eu tinha conhecido lá.
> Garbo - E como é que você fugiu do Marrocos?
> Irina - Peguei um trem.
> Garbo - Não existe trem entre o Marrocos e o Egito.
> Irina -Sim. Existe porque eu peguei.
> Garbo - Em qual cidade do Marrocos você pegou o trem?
> Irina - Em Rabat.
> Garbo - E como é que você passou pela fronteira se você estava sendo procurada pela polícia?
> Irina - Não sei, eles me deixaram passar.
> Garbo - O que você estava fazendo no Marrocos?
> Irina - Nada.
> Garbo - Mas por que você estava no Marrocos?
> Irina - Eu fui mudar de sexo.
> Garbo - Quem pagou sua operação?
> Irina - Tio Pierre.
> Garbo - É o irmão da Senhora Simpson?
> Irina - É.
> Garbo - Você me disse que conheceu a Senhora Simpson no Egito, depois do Marrocos.
> Irina - Mas foi o Tio Pierre que me pagou a operação.
> Garbo - A Senhora Simpson e o tio Pierre são a mesma pessoa Irina?
> Irina - Não.
> Garbo - Mas a Senhora Simpson, antes de mudar de sexo, não era o tio Pierre?
> Irina - Não.
> Garbo - Você tem certeza do que você esta dizendo?
> Irina - Sim.
> Garbo - Você conheceu a Senhora Simpson antes dela mudar de sexo, não é?

Irina - Sim.
Garbo - Por que foi que ela mudou de sexo?
Irina - Para ser deportada comigo.
Garbo - Você tem certeza de que essa é a verdadeira razão?
Irina - Sim.
Garbo - Você tem certeza que a Senhora Simpson não é o tio Pierre?
Irina - Sim.
Garbo - Por que foi que ele te pagou a operação?
Irina - Não sei.
Garbo - Quando foi que você o conheceu?
Irina - O tio Pierre?
Garbo - Sim.
Irina - Quando eu mudei de sexo.
Garbo - Mas ele te pagou a operação.
Irina - Não foi caro.
Garbo - Isso custa cinco mil francos.
Irina - Eu já tinha pago uma parte.
Garbo - Mas por que foi que ele te pagou a outra parte?
Irina - Ele gostava de mim.
Garbo - Ele era seu amante?
Irina - Não.
Garbo - Você nunca transou com ele?
Irina - Não.
Garbo - E você o conheceu logo antes de mudar de sexo?
Irina - Sim.
Garbo - Onde?
Irina - Na clínica.
Garbo - O que ele estava fazendo na clínica?
Irina - Ele tomava banho de sol na clínica, porque ele morava lá.
Garbo - Era um dos médicos?
Irina - Não.
Garbo - O que ele estava fazendo na clínica?
Irina - A varanda dele dava para o telhado da clínica.
Garbo - Você tinha entrado na clínica sem ter todo o dinheiro para mudar de sexo?
Irina - É.
Garbo - Como é que eles te deixaram entrar?
Irina - Eu fui só para por os peitos.
Garbo - E quando foi que você mudou de sexo?
Irina - Mais tarde.
Garbo - Quando mais tarde?
Irina - Quando eu voltei do Egito.
Garbo - Por que foi que você mudou de sexo?
Irina - Eu já tinha começado.
Garbo - Mas você só tinha posto peitos. No início você não queria mudar de sexo.
Irina - Mas mais tarde eu quis mudar de sexo.
Garbo - Por quê?
Irina - Eu já tinha começado.
Garbo - Por que foi que você se colocou seios?
Irina - Eu queria ter seios.
Garbo - E você não queria mudar de sexo?
Irina - Não.
Garbo - Então foi depois de ter conhecido a Senhora Simpson que você quis mudar de sexo. Foi a Senhora Simpson que te pediu pra mudar de sexo?
Irina – Não.
Garbo - Foi o tio Pierre?
Irina - Não.
Garbo - Quem foi?

Irina - Ninguém. Eu quis mudar de sexo sozinha. Ninguém me pediu.
Garbo - Você me disse que no início você não queria mudar de sexo. Você só queria colocar os peitos. Foi só depois de conhecer a Senhora Simpson e o tio Pierre que você quis mudar de sexo. Por quê?
Irina - Não sei.
Garbo - Deve ter uma razão. Tente encontrar. Por quê?
Irina - Eu queria mudar de sexo.
Garbo - Você queria ter um sexo de mulher ao invés de um sexo de homem?
Irina - É, é isso.
Garbo - Mas por quê?
Irina - Porque eu queria.
Garbo - Não foi para ser deportada com você que a Senhora Simpson mudou de sexo. Em Casablanca vocês não estavam em perigo e não corriam o risco de serem deportadas.
Irina - Não sei.
Garbo - Me fala, Irina.
Irina - O que você quer que eu diga?
Garbo - Qualquer coisa.
Irina - Mas o que?
Garbo - Me conte alguma coisa.
Irina - O que?
Garbo - Como é que você caiu da escada?
Irina - Eu caí da escada.
Garbo - Você estava com a mão no corrimão?
Irina - Sim.
Garbo - Por que você não se segurou no corrimão?
Irina - Eu não pude.
Garbo - Mas você tentou?
Irina - Sim.
Garbo - Você tropeçou ou você escorregou?
Irina - Eu tive a impressão de ter tropeçado em alguma coisa porque eu tinha deixado o pé muito para trás.
Garbo - Você engatou o salto em algum degrau?
Irina - Eu acho que sim.
Garbo - E depois?
Irina - Eu dobrei os joelhos e coloquei uma mão pra frente.
Garbo - A mão que segurava o corrimão?
Irina - Não, a outra.
Garbo - E por que você soltou o corrimão?
Irina - Eu soltei mais tarde, quando estava caindo.
Garbo - Por que você se soltou?
Irina - Porque o meu dedo quebrado doeu muito.
Garbo - E depois?
Irina - Depois eu bati a cabeça contra a parede e caí com o rosto entre as mãos. Eu bati com essa mão num degrau e eu tirei ela do meu rosto. Eu bati o joelho e depois a testa, aqui, depois o mesmo joelho de novo, daí eu desdobrei a perna e meu pé passou entre duas barras da escada. Minha perna ficou presa entre as duas barras e eu parei de cair.
Garbo - Por que você não gritou?
Irina - Eu gritei.
Garbo - Você não gritou.
Irina - Sim.
Madre entra.[52]

Julia Kristeva cria um ensaio sobre a abjeção em que passeia pela dubiedade

[52] COPI. Cena IX. In: *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*. 1969. Não editado. pp.27-36

através da aproximação das palavras abjeto e objeto. A abertura do seu *Poderes do Horror* é muito próxima do que essa cena anterior suscita:

> Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. Está lá, bem perto, mas inassimilável. Isso solicita, inquieta, fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se desvia. Enojado, ele rejeita. Um absoluto o protege do opróbrio, com orgulho a ele se fia e o guarda. Mas, ao mesmo tempo, mesmo assim, esse elã, esse espasmo, esse salto é lançado em direção de um outro lugar tão tentador quanto condenado. Incansavelmente, como um bumerangue indomável, um polo de atração e de repulsão coloca aquele no qual habita literalmente fora de si.[53]

Madame Garbo se vê irremediavelmente seduzida por Irina. Todos os personagens são seduzidos por sua abjeção, que Copi ilustra com toda escatologia possível. Mas Irina vai se decompondo. Ela quebra um dedo, se caga, quebra uma perna e no final mutila a língua. Se é ela quem provoca essa série de decomposições gradativas ou se são fatores externos, Copi deixa em aberto. A nós, interessou manter ainda mais duvidosa a trama. No final do extenso diálogo da cena IX, transcrita acima, Madame Garbo solicita que Irina descreva como quebrou a perna. A descrição é minuciosa, quadro a quadro. Pedi ao ator Mauricio Lima que compusesse, junto com a diretora de movimento Marcia Rubin, uma colaboradora importantíssima da criação desse espetáculo, uma partitura corporal a partir dessa descrição. Desloquei essa partitura na linearidade das cenas, como uma antecipação, um flash. Tornou-se um dos momentos sublimes do espetáculo, quando estetizamos o evanescimento de uma personagem e de sua identidade.

> O cadáver (cadere, cair), aquilo que irremediavelmente caiu, [que é] cloaca e morte, perturba mais violentamente ainda a identidade daquele que se confronta como um acaso frágil e falacioso. Uma ferida com sangue e pus, ou o odor adocicado e acre de um suor, de uma putrefação, não significa morte. Diante da morte significada – por exemplo, um encefalograma plano – eu compreenderia, reagiria ou aceitaria. Não, como um teatro da verdade, sem disfarce e sem máscara, tanto o dejeto como o cadáver me indicam aquilo que eu descarto permanentemente para viver. Esses humores, essa imundície, essa merda são aquilo que a vida suporta com muito custo e ao custo da morte. Ali eu estou nos limites de minha condição de viva. Desses limites se livra o meu corpo como [corpo] vivo. Esses dejetos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, nada mais me reste, e que meu corpo caia por inteiro para além do limite, cadere, cadáver. Se o lixo significa o outro lado do limite, onde eu não sou e que me permite ser, o cadáver, o mais repugnante dos dejetos, é um limite que a tudo invade. Já não sou mais eu que expulso, “eu” sou expulsa. O limite se tornou um objeto. Como posso eu ser sem limite? Este outro lugar que eu imagino para além do presente, ou que eu alucino para poder, em um presente, vos falar, vos

---

[53] KRISTEVA, Julia. *Poderes do Horror*. Ensaio sobre abjeção. 2006. México: Siglo XXI, p.1

> pensar, está aqui agora, jogado, abjetado, no "meu" mundo. Desprovido de mundo, pois, eu desvaneço. Nessa coisa insistente, crua, insolente, sob o sol escaldante do necrotério cheio de adolescentes confusos, nessa coisa que não demarca mais e, portanto, não significa mais nada, eu contemplo o desmoronamento de um mundo que apagou seus limites: desvanecimento. O cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. Ele é um rejeitado do qual não dá para se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar.[54]

A abjeção, ainda que contenha conceitualmente em si essas duas sensações opostas amalgamadas – atração e repulsa, provoca-nos ao ato, a ação como verbo fundamental do teatro performativo. "Todo ato gera uma resistência a esse ato." (BOGART, 2011, p.137). A escolha de todos os elementos discursivos da encenação de *O homossexual...* partiram da premissa de que um texto que nos apontava a instabilidade da sua própria apreensão, gerando múltiplas leituras e, todas elas, deslocadas da normatividade social como pressuposto, precisava acompanhar a resistência que o próprio texto gerava. Ou seja, longe de facilitar a apreensão do público, esses elementos – o cenário, a luz o figurino, o visagismo, a trilha sonora e a direção de movimento – contribuíram em incitar o público a um ato de enfrentamento, se desejava acessar aquele universo.

O cenário de Pedro Paulo Souza, em parceria com Evee Ávila, era composto de 48 tubos de 2 metros de altura, que separavam espaço cênico e público. Para ver era preciso minimamente mover-se. Era um cenário que se colocava em suspensão com relação ao objeto cenografado. Era mais uma camada, que funcionava como instalação e com inúmeras possibilidades de leituras de significados. O desenho de luz de Renato Machado também contribuía tornando o ambiente mais sombrio, com rajadas de luz, obrigando que algumas situações fossem acompanhadas no escuro, outras mais escutadas do que vistas. E a montagem foi toda entremeada por quase 30 *black-outs*: esse artifício gerava uma ideia de "ação" bastante específica. As cenas começavam com os atores posicionados em lugares absolutamente diferentes de quando terminaram a anterior, e sempre já numa ação em consecução, ou seja, algo já estava acontecendo quando era permitido ao público que a cena fosse vista. Da mesma forma as cenas também terminavam abruptamente num corte seco para o *black-out*, portanto eram ações interrompidas. Dessa forma havia uma abertura total

---

[54] KRISTEVA, Julia. *Poderes do Horror*. Ensaio sobre abjeção. 2006. México: Siglo XXI, p.4

para que a apreensão do público tomasse lugar, deixando muitas das situações na instabilidade da dúvida do que “realmente aconteceu” ou do que ainda “iria acontecer”. De certa forma é uma operação que o desenho, linguagem bastante experimentada por Copi, já realiza por conta de estar restrito ao “quadro”. Os figurinos de Antonio Guedes também foram pensados de modo a dialogar com os fluxos e os “entres” que Copi enuncia na sua textualidade. De maneira nenhuma caminharam por qualquer mimese, até porque esta me parecia, como diretor, inexequível. Além dos figurinos, com bastante sobreposições de cores e texturas, havia também uma ideia de trazer “peles” para a composição visual. Junto com o visagismo de Josef Chasilew, que trouxe elementos nada realistas para as maquiagens e cabelos, estavam ali definidas “criaturas” mais que pessoas, reinvenções das maneiras de ser e estar, seres sobre-humanos.

No final da montagem, já em estado de decomposição, a Senhora Simpson, em desespero diante de Irina com a língua cortada, brada que “não é a língua, é o cu”. Mais um enigma.

> Madre: Irina anda!
> Garbo: Pegue ela pelo outro braço.
> Madre: Anda Irina! Espera, ela está cagando.
> Garbo: Ela não para em pé.
> Madre: É a perna que está doendo. Ela quer dizer alguma coisa! O que você quer dizer, Irina? Espere ela terminar de cagar. Ela quer ir pra China assim.
> Garbo: Você está maluca! Ela está perdendo muito sangue.
> Madre: E se foi o rato que mordeu o cu dela! Não é a língua, é o cu!

É sobre a língua ou o cu que se comove a sociedade ao pensar o homossexual. Diante do homossexual – ou, ampliando, do corpo dissidente, abjeto – diante das vivências interditáveis, se confundem língua e cu. O cu é a impureza, aos olhos normativos. Causa repulsa, uma ânsia que “afasta e (...) desvia da sujidade, da cloaca, do imundo.” (KRISTEVA, 2006. P 3). É também desse texto de Copi mais uma frase enigmática: “Não são as palavras que mudam o mundo”. Aproximando as duas, considerando que é da língua (não só, mas também dela) que surgem as palavras, podemos supor que do cu também saiam as palavras. Copi aproxima língua e cu a ponto de serem confundíveis. O que sangra? O que falta? Por onde entram e saem palavras, excrementos, prazer, vida e morte? Copi confunde os orifícios. Da mesma forma que indistingue, confunde, bagunça vida e morte, dentro e fora, macho e fêmea, mulher e homem, ele também mistura língua com cu.

Diante dessa frase tamanha, mas tão organicamente alocada num diálogo já bastante delirante, optei pelo eco. Marquei que o ator intérprete de Senhora Simpson caminharia até o centro da cena e, pela primeira vez, na última cena do espetáculo, encararia toda a plateia, repetindo por três vezes: “Não é a língua, é o cu!”.

Caio Riscado, que se debruçou sobre uma bem especializada crítica sobre a montagem e depois levou os elementos performativos dela para sua tese de doutorado, a *Tese-Bicha*[55], assim analisou esse momento da peça:

> A repetição sinaliza que é preciso voltar-se para o cu e para a marginalidade que lhe é imposta, seu estigma, sua geografia periférica. Se o problema é o cu e não a língua e se somos o cu do mundo, então, quem é a cabeça? A buceta e o pau do mundo? Quem são? Aposto que não são brasileiros e que devem morar lá pra cima e falar como quem enrola a língua. Apesar do texto da peça ter sido escrito por um argentino, radicado em Paris, quem grita em cena é a bicha carioca, suburbana e negra. A voz que ouço é de uma filha da barbárie, fruto do espalhafatoso vento dos trópicos.[56]

O enigma se impunha para nós e compartilhamos, decisivamente, em mais um ato de violência, com o público. Trazíamos o público para dentro da arena, ultrapassavam-se as barreiras para que o eco fosse mais forte. A língua, a nobre língua, relegada ao nível do cu para todos. Mais uma vez a abjeção é a linguagem pela qual a crítica voraz do mundo ganha corpo. Já não há mais língua, mas diante daquele corpo abjeto ainda há fala. “Olha, ela está abrindo a boca.”

---

[55] A *Tese-bicha* foi defendida por Caio Riscado em 2017 no PPGAC da UNI-Rio.

[56] RISCADO, Caio. Dedando Copi. *Questão de Crítica*, v.VIII, n.65, agosto de 2015. <http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/dedando-copi/#more-5421>

Figura 26 – O Homossexual ou a dificuldade de se expressar.

Legenda: SESC Copacabana, 2015.
Fonte: Foto Caique Cunha.

7. NOVAS DISSIDÊNCIAS: A VOLTA AOS CORPOS ABJETOS DO AQUI E AGORA

Balé Ralé é uma peça que eu dirigi e concebi no ano de 2017 e que permanece em repertório. O espetáculo estreou em 11 de maio de 2017 na arena do SESC Copacabana dentro da Ocupação Marcelino Freire – palavra amassada entre os dentes que também contou com a montagem de outras duas peças a partir dos textos do autor: *Contos Negreiros do Brasil* e *Um sol de muito tempo*. Realizou uma segunda temporada no Espaço Sergio Porto em setembro de 2017. A montagem também foi convidada do XXIII Palco Giratório do SESC-RS, apresentando-se em Porto Alegre em maio de 2018 e estreou em São Paulo em junho de 2018 no SESC Ipiranga. Balé Ralé é uma realização do Teatro de Extremos em parceria com a Quintal Produções. O espetáculo foi contemplado com o Prêmio Questão de Crítica 2018.

Logo depois do atravessamento e da epifania que representou o encontro dos nossos corpos atuantes com Copi, a montagem seguinte nos apontou um caminho muito claro: era ainda, ou talvez até mais, sobre a criação de corpos abjetos que se debruçava esse novo espetáculo. Há consequências e causalidades de abordagem e de pesquisa de linguagem que se complementam, portanto refletir sobre o que 'veio depois' nesta trajetória, contribui iluminando os caminhos de uma pesquisa continuada.

Balé Ralé é uma dramaturgia composta a partir de contos do autor Marcelino Freire, um dos autores mais significativos da literatura contemporânea brasileira. Mais adiante vou me estender sobre o contexto da escolha desses textos e do chamamento que os personagens do autor representam com relação aos desejos artísticos de todos os envolvidos na montagem. Marcelino Freire foi vencedor do Prêmio Jabuti em 2005 por seu livro Contos Negreiros (que, por um acaso, não levamos à cena na nossa colagem). Muitos de seus textos já foram adaptados para o teatro.

Mais uma vez, tratar de uma peça sem necessariamente lançar mão de uma espécie de diário (não é o caso), é um exercício de recriação, um ato de memória. E, mais uma vez, me percebo diante de um desafio: olhar para trás, mesmo que nem

seja para tão longe assim, para tentar reaver um processo que suscitou nos artistas envolvidos alguns níveis de exposição e, diria mais, de posicionamento e comprometimento, diante da crise a que todos, enquanto sociedade, sempre nos vemos expostos, mas ainda mais no tempo presente, esse tão essencial ao teatro e ao teatro contemporâneo, esse grande enigma para o qual se flecham clichês e alguns preconceitos, mas que em suma e brevemente poderia ser definido como um teatro com uma visão do mundo a partir do presente. Não tenho como me separar de mim enquanto realizador para olhar para o processo do *Balé Ralé* tentando suscitar sensações datadas, por isso penso aquele processo a partir do hoje.

Nas escolhas que faço para a construção dessa narrativa, tento adiante aproximar os elementos do processo com os conceitos de *levante*, introduzidos pelas reflexões acerca da exposição homônima que teve curadoria de Georges Didi-Huberman e também ao seminal conceito de *parresía*, a partir do desenvolvido por Michel Foucault em *O Governo de si e dos outros*.

7.1 **O LEVANTE – A RALÉ**

Escrevo este texto sob a certeza de que este espetáculo, que reúne textos escritos entre 16 e 9 anos atrás, por exemplo, se ressignifica pelo real. Há atravessamentos políticos e sociais e diversos fatos marcantes que dizem respeito ao personagem marginal cotidiano que vão encontrar voz nos textos que foram selecionados para compor a dramaturgia de Balé Ralé. E isso faz com que me valha da ideia de *levante* para refletir sobre a peça. Quais os gestos capazes de fazer com que nos desprendamos das posições passivas diante do mundo e que nos coloquem no front, nas barricadas? O que nos obriga ao levante? Nossa primeira convocatória a esse levante que encarnamos ao montar *Balé Ralé* vem de muito tempo. Os personagens de Marcelino Freire, escritor pernambucano que há 27 anos fez a migração do sertão de Sertânia (um pleonasmo poético) para a cidade de São Paulo, nos seduziam e ecoavam um desejo visceral de levá-los para a cena. Marcelino Freire abre, através de sua textualidade, uma escuta radical para uma voz estridentemente negligenciada pela sociedade: a voz divergente, destoante, marginal, anormativa, dissidente, dissonante. O personagem

marceliniano vem da rua e do mato. O *Teatro de Extremos* se interessou pelo extremismo poético dessas vozes desde pelo menos o ano de 2012. *Balé Ralé* não tinha esse título ainda para nossa peça (já era o título do livro de Marcelino Freire lançado pela Ateliê Editorial em 2003), mas seria o projeto que sucederia a montagem de *Feriado de Mim Mesmo*, de Santiago Nazarian, que estreamos em 2011. Estávamos interessados nas intersecções entre teatro e literatura, especialmente no recorte LGBT, também caro aos dois autores. Nesse meio tempo fomos atropelados por Copi. São muitas as urgências que vão tendo lugar no nosso tempo e tentando se emancipar através de um grito – o teatro costuma ser sensível a estas vozes, acredito eu – e a montagem de *O Homossexual ou a dificuldade de se expressar*, de 2015, se impôs porque havia ali um caminho irreversível de afirmação de algumas perguntas fundamentais que o grupo vinha refletindo através de alguns experimentos cênicos: a sexualidade vista como linguagem, o gênero como enigma e o corpo político. Apesar da rasteira de Copi em Marcelino, o efeito para nós e para nossa pesquisa continuada foi libertador. Voltamos ao Marcelino Freire e sua obra de alguma maneira solidificados pelo levante de linguagem, a força da subversão narrativa e o devaneio copiano. E também pela recusa. *O Homossexual ou a dificuldade de se expressar* teve muita dificuldade de circulação, apesar de toda a aceitação das bem sucedidas temporadas no Rio de Janeiro que, talvez por ser a cidade onde habitamos como artistas, foi onde conseguimos despertar a ‘confiança’ dos olhares de público, dos próprios artistas da cidade, curadores e até da crítica. Uma recusa bastante representativa, indicando que ainda há um incômodo evidente quando obras tentam se debruçar ético-esteticamente sobre questões indigestas para instituições e para parte de nossa sociedade.

Pois bem, volto ao levante. Essa palavra começou a reverberar em mim, começou a dar nome a uma sensação e, acima de tudo, à ação criadora que nos levou ao *Balé Ralé*, a partir da leitura do catálogo da exposição *Levantes*, que teve curadoria de Georges Didi-Huberman, inicialmente realizada no Centre Pompidou, em Paris, mas que passou pelo SESC São Paulo no segundo semestre de 2017. Didi-Huberman convida alguns pensadores a refletirem sobre a situação de levante a partir de suas abordagens. E todos eles foram enfatizando, dando forma, a isso que chamei acima de sensações, mas que concretamente nortearam a criação do

Balé Ralé. Minha leitura se deu, olhando retroativamente, no alívio de encontrar em nomes icônicos como Judith Butler, Jaques Rancière, Antonio Negri e no próprio Didi-Huberman, bons parceiros para se pensar sobre uma outra palavra que venho usando muito nos processos que é a do "comprometimento" nosso, do artista, com o nosso tempo. Escolhi citar aqui um trecho de Judith Butler para dar conta de algumas ideias:

> Quem se levanta quando há um levante? E o que se levanta quando as pessoas fazem um levante? Fala-se de um foco de frustração e ódio, mas reações tão viscerais trazem à tona principalmente a consciência e a convicção, por parte de um grupo de seres humanos, de terem chegado ao seu limite. Seres humanos fazem levantes em grande número quando estes se indignam ou estão fartos de se sujeitar, ou seja, o levante é a consequência de uma sensação de que o limite foi ultrapassado.[57]

O limite é um destes interesses na proposição dessa peça. Os personagens de Marcelino estão todos nesse momento-limite. No processo, insisti em usar a imagem de que eram "vulcões um instante antes da erupção", "depois dessa fala ele poderia matar ou morrer". Isso tudo nos exigia um comprometimento – nas ideias, no corpo – de que nada era retórico. Era tudo visceral, concreto, corpóreo, era tudo a partir da experiência, ainda que do devaneio da experiência, o que nós entendemos como experiência possível destes personagens, traduzidos ou, insisto, encarnados no corpo do artista. Portanto, cada um dos personagens é parte de um levante. Também para a conceituação no momento da criação fui intuindo uma ideia forte de vozerio. A primeira intenção era até de que ele nos sugerisse algum tipo de sonoridade, realizada pelos atores em cena, um coro, ou algo do tipo. Depois fomos organicamente nos afastando disso. Mas essa ideia permaneceu por trás da cena: como se cada um daqueles personagens, em seu momento-limite, pudesse ser ouvido no meio da multidão. Essas vozes já existem, a nossa cena as amplifica ao encarná-las.

Antes de prosseguir, uma observação: tive acesso a esses textos da exposição *Levantes* muito depois da estreia do *Balé Ralé*[58]. Meu arrebatamento com relação aos textos que compõem o catálogo da exposição Levantes é justo porque bateram em mim como um pensamento configurado para sensações que até já

---

[57] BUTLER, Judith: Levante. In *Levantes* (Org: Georges Didi-Huberman). São Paulo, SESC: 2017, p.23

[58] Meu contato com o texto aconteceu durante o curso *Trágico New Look,* disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ pelo professor Alexandre Sá no primeiro semestre de 2018.

estavam claras após o processo, mas que também ressignificam e reinventam nossa cena em um processo contínuo.

Mas, voltemos ao texto: Butler é categórica ao afirmar que “um levante nunca é algo individual”. O teatro também não. Ele sempre é uma obra de esforço coletivo, mesmo quando só há um ator em cena, e mesmo que, caso raro, esse mesmo artista tenha empreendido sozinho todos os esforços para levantar aquela cena. Ainda assim, é sempre coletiva a apreensão do teatro, visto que demanda que haja ao menos uma pessoa que se depara com a obra. Levantar significa pôr-se de pé. Mas num levante, Butler ilumina novamente:

> (...) seres humanos “levantam-se, mas não só pondo-se de pé: elas fazem um levante. Se apenas se pusessem de pé, seriam identificadas e expostas à lei – à polícia, ao exército, ao tribunal. No levante, porém, fica claro que não pretendem voltar a se sentar nem se deitar de imediato. A ação é reflexiva: elas fazem um levante e, com isso, ao se colocar na vertical, assumem seus corpos.”[59]

Este ponto guarda alguma relação forte com os processos e as conduções que venho fazendo no que diz respeito a uma marca estética da cia, se é que se pode considerar assim. Trata-se de trabalhos que contam com um pensamento com relação ao movimento e aos corpos de maneira muito conceituada. E volto então à *ator-travesti*, de Copi. Não há como pensar nessa ideia, aqui já aproximada do corpo abjeto, da dissidência como forma de vida, sem pensar em corpo. Nesse sentido, pensar nos corpos de *Balé Ralé* é também um passo importante na conceituação que se almeja dessa ator-travesti, ainda que a partir de uma outra textualidade que não a de Copi.

Sobre estes corpos, o processo criativo do *Balé Ralé* levou-nos a pensar não só sobre o *que* – a peça, o teatro, Marcelino Freire, os personagens, os textos – e sobre o *porquê* – nossas perturbações, as indignações sociais, nossa pulsação ao levante. Para compor o *Balé Ralé* uma pergunta também era fundamental: *quem*? Que corpo é esse que fala? Se há uma potência avassaladora na proposta textual do autor, nosso ponto de partida, qual corpo fala dessa potência, se deixa atravessar por ela, junta suas próprias forças e fragilidades para tradução desse texto em nova potência? Primeiro, já desde alguns trabalhos anteriores, o núcleo que vinha atuando nos trabalhos do Teatro de Extremos era composto por atores homens. Não

---

[59] Idem. p. 24

tinha como acessarmos alguns textos do Marcelino Freire, que já desejava de antemão ver levantados em cena, sem a presença da mulher. Observo que muitas das discussões que envolvem o termo *gênero* na atualidade apresentam uma distorção ou, numa visão mais positiva, um desdobramento da discussão, tornando protagonistas da *questão de gênero* os corpos LGBTQ. Mas (e não é à toa que minha primeira parceria nessa interlocução teórica ao pensar o *Balé Ralé* seja a filósofa Judith Butler) as discussões sobre gênero começam nas reflexões sobre o papel da mulher na sociedade e sobre as construções de um outro ideário de sociedade antipatriarcal, masculina e misógina. Ou seja, a origem da discussão de gênero está na mulher. Ter a mulher novamente nas nossas peças, ainda que a companhia ter seguido só com homens em cena tenha sido muito mais uma coincidência do que uma intenção, para nós passou a refletir um passo adiante sem o qual nosso debruçamento na questão de gênero permaneceria incompleto. Mais que isso, intuímos que o corpo em cena precisaria ser o da “mulher preta” com toda a carga representativa e toda a contribuição que a vivência dessa atriz traria ao processo. E ainda outro questionamento nos conduziu ao entender com quem realizaríamos a peça, como chegaríamos ao nosso ‘corpo de baile’: se Copi nos abria uma cratera de enigmas com relação aos corpos dissidentes, desenhados sob sua ótica delirante e transgressora, o corpo trans nos pareceu importante de estar em cena. As discussões sobre a representatividade ainda não tinham se acirrado tanto, como depois foi-se observando em torno de algumas obras recentes em cartaz e com circulação nacional, mas para nós essa necessidade era para além de dar conta de uma urgência. Era entender como a textualidade extremada de Marcelino Freire se significaria através destes corpos. O Teatro de Extremos não é propriamente um grupo ultranormativo no que tange à sua formação. Somos um grupo formado por ‘bichas’ na sua maioria, e sempre criamos juntos: a bicha gorda, a bicha suburbana, a bicha da favela e até as bichas-não-bichas. Paco Vidarte, psicanalista e um dos maiores especialistas em 'teoria queer' na comunidade acadêmica e militante espanhola, escreveu sobre a bixa como sujeito político:

> A existência política nasce de uma posição como sujeito de luta. Uma posição de sujeito que nasce de uma decisão voluntária, estratégica, conjuntural a partir de uma situação de opressão e injustiça dada. E chega de precauções. Injustiça estrutural + gente que sofre essa injustiça + vontade de luta e de subverter tal situação injusta: não precisa de mais nada para o surgimento de um sujeito político capaz de realizar uma pequena, média ou grande revolução. O crucial é a posição, a tomada de posição, o posicionar-se, o plantar-se como sujeitos, fundar-se como

> sujeitos bixas. Posição de sujeitos bixas, de sujeitos lésbicos, de sujeitos trans. Posição de sujeitos de classe. Posição de sujeitos precários. Posição de sujeitos desprezíveis. E na frente o resto. Vamos atrás deles. Já temos o conflito social necessário. Não precisa inventar nada. É a situação de início. Uma sociedade injusta e que quer seguir sendo para muitos. Só falta se levantar e tomar a palavra, roubá-la, apoderar-se dela.[60]

Mas ainda assim nossos corpos não dão conta de todas as palavras, portanto essa escolha anda junto com a relação com um comprometimento espaço-temporal que escolhemos não ignorar. Que "vulcões" são esses se nos confortamos nas nossas próprias presenças? Somamos então a estas bichas, a bicha nordestina, a bicha trans não-binária, a bicha-mulher, mãe e preta, e a narrativa se deu com corpos marcados pelo levante contínuo de suas próprias trajetórias.

Figura 27 – Balé Ralé.

Legenda: SESC Copacabana, 2017.
Fonte: Foto Caique Cunha

[60] VIDARTE, Paco. *Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ.* São Paulo: N-1 Edições, 2019, p 61

Figura 28 – Balé Ralé.

Legenda: SESC Copacabana, 2017.
Fonte: Foto Caique Cunha

Figura 29 – Balé Ralé.

Legenda: SESC Copacabana, 2017.
Fonte: Foto Caique Cunha

Figura 30 – Balé Ralé.

Legenda: SESC Copacabana, 2017.
Fonte: Foto Caique Cunha

No mesmo catálogo refletindo sobre os 'levantes', Jaques Rancière provoca uma analogia interessante entre as barricadas operárias e o teatro:

> Infelizmente, há um lugar – material e simbólico – em que papéis e identidades se confundem, pois, nele, o trabalho consiste justamente em ser outro. Esse lugar se chama teatro. Seu exemplo é o que leva operários a construírem essa cena, na qual representam o papel do povo armado, lutando por liberdade. Antes de ser um dispositivo militar, a barricada é uma desordem dos lugares e de seus usos. (…) a desordem da barricada é feita de um atropelo da distribuição dos lugares e ocupações.[61]

De alguma maneira, no Balé Ralé, adensamos esta confusão de papeis e identidades. Trouxemos para a cena atravessamentos identitários que aproximam os personagens e os atores, sem de maneira nenhuma descambar nem para a catarse, nem para o documental. Mas parti da certeza de que se tratava de personagens possíveis, vozes existentes, ainda que oriundas do mudo da ficção, e a tradução deles nos corpos do elenco precisaria levar em conta o peso das vivências. Não

---

[61] RANCIÉRE Jacques. Um levante pode esconder outro. In *Levantes* (Org: Georges Didi-Huberman). São Paulo: SESC, 2017. p. 67

estou falando de uma novidade propriamente no sentido técnico dos fazeres teatrais contemporâneos. Há aí um encontro que se repete nos processos de composição da cena teatral contemporânea, em que o leitmotiv arte-vida ganha força. Se pensarmos na escrita de Jean Genet, um autodeclarado marginal que tinha no seu modo de vida a constituição de sua linguagem, ou mesmo no Antonin Artaud, em que se indissociam os processos pessoais e autorais. Talvez seja impensável, ao custo da construção de uma cena anacrônica, produzir arte hoje sem esse atravessamento radical das subjetividades num campo de forças presente em processo. É fronteiriço e por vezes perigoso. Mas é sobre risco que falo a todo momento. No processo de Balé Ralé eram indispensáveis o sentido de relação, presentificação e atravessamento. Rancière ainda vai concluir sua contribuição ao pensamento de levante afirmando que "é verdade que o impossível da política é frequentemente possível na arte"[62]. Certamente há uma tentativa clara disso na montagem do *Balé Ralé*.

7.2 A PARRESIA – O BALÉ

A base textual do *Balé Ralé* é literária, no entanto a dramaturgia do espetáculo é bastante direta, seca, árida, inóspita. Não necessitou de muita adaptação. Marcelino Freire diz se vingar através dos textos e uma boa vingança não admite rodeios. O autor também se diz um "ator frustrado", mas duvido um tanto. Ele é um ator de outra ordem. Seu texto é para ser dito, diria, ousaria dizer, que é mais para ser dito que para ser lido. Se lido ele dá um nó na garganta, ouvido ele causa náuseas. Alguns trechos dos textos que compõem a dramaturgia do *Balé Ralé*:

> "Quando eu aviso que há alguma coisa de podre, de sangue nesse reino, é porque eu não quero enganar ninguém. É feio. Você chegar no meio da história e se deparar com um corpo caído, morto de paulada de cano, esmigalhado – principalmente quando esse corpo é de um garoto que não tem nem. Onze anos."
>
> "...só depois que ele foi embora é que eu chorei compulsivamente chorei assustadoramente doutor o que será de mim doutor por favor diga o que devo fazer que nome dar a essa filha que não quero ver nascer?"

---

[62] Id. p. 68

> "Tá rindo de mim?"
>
> "Uma travesti em silêncio é a coisa mais triste que alguém já viu, puta que pariu. Quando a vida parece não ter fim."
>
> "Eu quero mais é distância. Você ter filho chorando, no seu pé. Fome, está escutando? Fome. O que você faz com a fome, tem remédio?"
>
> "…quero saber o que vocês vão defender lá no congresso, pelo mundo, se uma menina morrer porque vocês não souberam resolver da melhor maneira, vai vendo, vou passar na cara de cada um a vida de rato, rá, rá, rá, que a gente vai vivendo, todo dia morrendo..."
>
> "A paz é uma desgraça*."*[63]

Trocando em miúdos, é tudo direto ao ponto. Mas ainda assim, Marcelino Freire sempre provoca a linguagem com uma interrupção, algum obstáculo aos sentidos. Alguns textos são escritos sem pontuação alguma, de modo que precisam ser lidos, metafórica e praticamente, em uma respiração apenas, já que não possuem pontos ou vírgulas. Outros são textos escritos em fluxo, mas constantemente interrompido por interjeições. Outros ainda apresentam vozes misturadas, quase indistinguíveis, mas que revelam haver mais de um personagem em diálogo. A construção dessa dramaturgia se deu a partir de contos de 4 livros de Marcelino Freire: *Amar é Crime, Balé Ralé, Rasif – mar que arrebenta* e *Angu de Sangue*. Não havia nenhum norte temático em si, sabíamos apenas que não queríamos deixar de abordar a questão de gênero, e sabíamos que a escolha dos textos precisaria passar também pelo desejo dos atores em dizê-lo.

E aqui, em processo retroativo, eu retomo a noção de comprometimento pela palavra que mencionei brevemente faz pouco. Para tanto, recorro à ideia de *parresía*, em Foucault:

> Digamos que a parresía é, pois, uma certa maneira de dizer a verdade, e é preciso saber o que é essa maneira. Mas essa maneira não pertence nem à heurística e a uma arte de discutir, nem à pedagogia e a uma arte de ensinar, nem à retórica e a uma arte de persuadir, nem tampouco a uma arte da demonstração. Ou ainda, não encontramos, creio, o que é a parresía, não podemos isolá-la, não podemos apreender o que a constitui nem na análise das formas internas do discurso nem nos efeitos que esse discurso se propõe obter. Não a encontramos no que poderíamos chamar de estratégias discursivas. Então em que é que ela consiste, se não é no próprio discurso e em suas estruturas? Se não é na finalidade do discurso que podemos situar a parresía, onde podemos situá-la?

---

[63] Trechos de contos de Marcelino Freire que compõem o roteiro do espetáculo Balé Ralé.

> (…)
> Mas, quaisquer que sejam as formas em que essa verdade é dita, quaisquer que sejam as formas utilizadas por essa parresía quando se recorre a ela, sempre há parresía quando o dizer-a-verdade se diz em condições tais que o fato de dizer a verdade, e o fato de tê-la dito, vai ou pode ou deve acarretar consequências custosas para os que disseram a verdade. Em outras palavras, creio que, se queremos analisar o que é a parresía, não é nem do lado da estrutura interna do discurso, nem do lado da finalidade que o discurso verdadeiro procura atingir o interlocutor, mas do lado do locutor, ou antes, do lado do risco que o abre para o próprio interlocutor. A parresía deve ser procurada do lado do efeito que seu próprio dizer-a-verdade pode produzir no locutor, do efeito de retomo que o dizer-a-verdade pode produzir no locutor a partir do efeito que ele produz no interlocutor.[64]

Para aproximar a *parresía* do processo do *Balé Ralé* gostaria de exemplificar com uma das cenas da peça: quando começamos a levantar a cena do conto *Crime*, do livro *Amar é Crime*, me veio a intuição de que deveríamos nos afastar do 'teatro'. Claro que há aí uma provocação semântica. É absolutamente teatral a abordagem da cena, ao esgotar a situação do personagem, ao realizarmos escolhas quanto às 'formas' corporais, de estilo, enfim, ao conformar uma linguagem para dar carne aos textos. Mas era necessário que nos afastássemos da noção mais tradicional de representação, tão constituinte do 'teatro' como gênero, para nos aproximarmos dos personagens e apresentarmos uma visão possível deles.

Pois bem, Roni, o personagem de *Crime*, anuncia o sequestro da namorada e a comoção que ele pretende causar, inclusive midiática, por desse crime planejado. Em dado momento, Roni diz que vai aproveitar o sequestro e a repercussão para falar de:

> (...) toda a sacanagem, da falta de educação, de saneamento, do desmoronamento, da chuva quando vem e molha e engole o povo, a enchente, entende qual é o plano, entende, vou sair falando, desafiando o governador, eu quero que o governador apareça, senão essa belezinha aqui vai morrer, sei que vão falar, é o satanás, o capeta no ouvido do rapaz, não é, mãe, eu juro, é um plano bem seguro, para garantir nosso futuro, (...)"[65]

Em algum momento intuí que não poderia haver retórica na enunciação desses textos. Todos eles são um expurgo, um grito incontido, a mais pura expressão de sensações e reflexões presentificadas. Nada poderia então ser dito em tese. É tudo sob o signo da vivência: um desmoronamento real, uma enchente que aconteceu, a sacanagem toda de todos os dias. E isso guarda alguma relação

---

[64] FOUCAULT, Michel: *O Governo de si e dos outros*. Trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 55

[65] FREIRE, Marcelino. Crime. In: *Amar é Crime*. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 59

com a ideia de *parresía*, tal qual definida por Foucault numa das aulas que constituem *O Governo de si e dos outros*. A ideia de ‘dizer-a-verdade’ e o efeito que isso produz antes de tudo no locutor – no nosso caso o ator – e do risco que isso significa para locutor e interlocutor – ou ainda ator e público.

Figura 31 – Balé Ralé.

Legenda: SESC Copacabana, 2017.
Fonte: Foto Caique Cunha

Figura 32 – Balé Ralé.

Legenda: SESC Copacabana, 2017.
Fonte: Foto Caique Cunha

Os atores, neste tipo de proposição, operam nesse fio-de-navalha. E essa imagem de risco é real. Exige um comprometimento do corpo e pelo corpo e, lembremos, corpos aqui vistos sem separação entre corpo e mente, ou mentalidades, ou ideias. O mundo das ideias está no mundo dos corpos, está nos corpos. Mais uma vez, a colaboração de Marcia Rubin na direção de movimento foi fundamental ao definirmos os corpos no lugar da instabilidade que há por trás da proposição textual que nos conduziu. Esses corpos existem na concretização de um lugar nenhum, um território inóspito, em suspenso: o cenário de Pedro Paulo Souza e Evee Ávila era composto de placas opacas, transparentes ou semitransparentes e algumas espelhadas, provocando uma sensação de reflexo e uma ideia acachapante de multiplicação, refletindo e multiplicando a palavra e o próprio público. Neste lugar de risco, a luz de Renato Machado conversa muito com cenário ao provocar edições, amplificações de vozes, através do foco na fala e no corpo. A musicalidade do espetáculo, criada por Gustavo Benjão, persegue toda uma inspiração nortista, da guitarrada e da aparelhagem, muito emprestada de outros processos artísticos dos quais participei ultimamente[66] e que contaminaram muito esse trabalho, justamente porque essa musicalidade de inspiração popular ajuda a revelar um brasileiro profundo, diverso, sofrido, mas resistente, resiliente – o próprio personagem de Marcelino Freire. Essas referências também conduzem o figurino de Luiza Fardin e o visagismo de Josef Chasilew.

Esse 'dizer-a-verdade' emprestado de Foucault, em *Balé Ralé* é composto de vozes, urros, sussurros e da própria transgressão da palavra e através dela. É um 'dizer-a-verdade' através do comprometimento com a palavra. Ousaria dizer que por um palavrocentrismo. A palavra é uma urgência, porque a voz é urgente. Portanto há um gesto de comprometimento, de *parresía*, no nosso levante ao fazer o *Balé Ralé*. Mas, o risco tem um preço. Não me detive aqui às cenas que Foucault toma como exemplo citadas no trecho a seguir, mas prossigo na sua parceria:

> A parresía deve ser situada, portanto, no que liga o locutor ao fato de que o que ele diz é a verdade, e às consequências que decorrem do fato de que ele disse a verdade. Platão e Dion são, nessas cenas, pessoas que praticam a parresiázesthai, que praticam a parresía, na medida em que dizem de fato atualmente a verdade, e em que, dizendo-a, se expõem, eles

[66] Refiro-me principalmente ao clipe 'Meu coração é brega' da icônica cantora Fafá de Belém, que roteirizei e dirigi em 2016. E mais recentemente ao processo de direção em residência artística na cidade de Manaus-AM, que conduzi junto ao Coletivo UTC-4, e gerou o espetáculo 'Marília Gabriela não vai mais morrer sozinha'.

> que a disseram, a pagar o preço, ou certo preço, por tê-la dito. E, no caso, não é um preço qualquer que estão dispostos a pagar e que afirmam no dizer-a-verdade estar dispostos a pagar: esse preço é a morte. Temos aí, podemos dizer - e é por isso que utilizo essa cena como uma cena matricial, exemplar para a parresía -, o ponto em que os sujeitos empreendem voluntariamente dizer-a-verdade, aceitando voluntária e explicitamente que esse dizer a verdade poderia lhes custar sua própria existência. Os parresistas são os que, no limite, aceitam morrer por ter dito a verdade. Ou, mais exatamente, os parresistas são os que empreendem dizer a verdade a um preço não determinado, que pode ir até sua própria morte.[67]

Morte, risco, extremo, limite: palavras absolutas, que não deixam dúvidas. A montagem de *Balé Ralé* nos fez repeti-las e ressignificá-las em um processo parresístico em que estavam totalmente comprometidos os atores Mauricio lima e Leonardo Corajo e os convidados Vilma Melo, Blackyva, Samuel Paes de Luna, Tatiana Henrique e Juracy de Oliveira. Esse comprometimento parresístico vai sendo retroalimentado pela própria realidade como um espelho e também como resistência. O ato de 'dizer-a-verdade' a qualquer custo. Ou ao custo presumido da morte.

7.3 O LEVANTE FADADO AO FRACASSO

Diante desse desafio de olhar para trás, do ato de memória, me pego pensando a partir do final um tanto apaixonado que Jaques Rancière lança na sua *A Partilha do Sensível*, aqui nessa pesquisa já citado em outros contextos. Após desenvolver fartamente os regimes históricos aos quais estivemos submetidos nas nossas práticas artísticas e ainda a própria reflexão sobre o papel da verdade na produção das narrativas, Rancière convoca o artista a simplesmente inserir a sua prática no mundo do trabalho. Como bom pensador de origem marxista, para Rancière, pelo menos nesse texto, o mundo do trabalho é a constituição do próprio mundo, o mundo em si.

> A arte antecipa o trabalho porque ela realiza em si o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade.
> (…)

---

[67] FOUCAULT, Michel: *O Governo de si e dos outros*. Trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 56

> Por outro lado, também é preciso pensar o modo como a arte dos artistas foi definida a partir de uma dupla promoção do trabalho: a promoção econômica do trabalho como nome da atividade humana fundamental, mas também as lutas operárias pra fazer sair o trabalho da sua noite – de sua exclusão da visibilidade e da palavra comuns. É preciso sair do esquema preguiçoso e absurdo que opõe o culto estético da arte pela arte à potência ascendente do trabalho operário. É como trabalho que a arte pode adquirir o caráter de atividade exclusiva.[68]

Escrevo ainda sob o eco forte de uma discussão que ocupa muito nossas sensibilidades nesse momento, que é sobre os lugares de fala e o lugar de fala no teatro. No *Balé Ralé*, insistia em dizer no período do processo, estávamos tentando a busca pelo lugar de escuta. Mas tentando respirar um pouco mais, fico me perguntando por que ainda se insiste tanto em separar arte e vida, ou arte e mundo, quando, inspirado por Rancière, pelo menos no *Balé Ralé*, nos vimos simplesmente pareando nossa arte como parte do mundo. Uma parte. *Balé Ralé* permanece como processo vivo, revelador das dissidências nos corpos, no campo das abjeções como sujeitos-objetos em cena. E isso é continuamente ressignificado pela vida social. Nosso processo se retroalimenta – sem precisa mudar uma vírgula, ou uma respiração sequer, mas levando isso tudo em alta conta - porque é sobre o escandaloso incêndio da ocupação do prédio em São Paulo em abril de 2018; sobre Marielle Franco, a ativista, parlamentar, preta, lésbica e mãe, que foi assassinada e, até o momento desta escrita, não estão apontados ou presos os mandantes do crime; sobre Matheusa Passareli, artista periférica, estudante do Instituto de Artes da UERJ, pessoa trans não-binária, esquisita, estranha, que simplesmente nunca mais foi vista e se perdeu como fumaça no subúrbio do Rio. Todos esses fins se deram depois do início de *Balé Ralé*. Mas é por podermos nos juntar a esses fins extremos, por sermos, como artistas, parte comprometida com esses mundos que se findaram, que permanecemos fazendo. Nossos personagens estão a um passo do precipício. Nosso comprometimento é parresístico porque nossos corpos o são. Porque há um levante evidente e sempre silenciado e nós tentamos ser uma parte dele. Ainda arrisco voltar a Butler:

> Um levante é geralmente um acontecimento pontual. Tem um fim. Seu fracasso é parte intrínseca de sua definição. Consequentemente, mesmo que um levante não atinja seus objetivos, ele “entra para a história”, o que em si já constitui uma realização, um evento discursivo com repercussões afetivas. Um levante fracassado pode se tornar uma memória transmitida

---

[68] RANCIÈRE, Jacques: *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Ed.34, 2015, p.68

> pela história, uma promessa não cumprida, pelas gerações seguintes, que tentarão alcançar seus objetivos. (...) Um levante acaba, outro começa, o que leva a pensar que, em determinado momento, a história cumulativa dos levantes é um processo em curso, uma luta que ultrapassa os levantes que a compõem, uma luta sem fim.[69]

Um levante sempre fracassa. E nos colocamos como uma obra-de-arte apenas parte de um levante. Uma parte do corpo coletivo no máximo da potência da mínima possibilidade que é a nossa linguagem.

Figura 33 – Balé Ralé.

Legenda: SESC Copacabana. 2017.
Fonte: Foto Caique Cunha

[69] BUTLER, Judith: Levante. In: *Levantes* (Org: Georges Didi-Huberman). São Paulo: SESC, 2017, p. 31

8. O FIM É O COMEÇO: O (NÃO) FIM DE COPI, UMA CONCLUSÃO PARA RECOMEÇAR

Uma visita inoportuna é o próximo projeto de montagem do Teatro de Extremos. Com esse texto, inédito no Brasil, retomaremos, o Teatro de Extremos e eu, a pesquisa mais direta sobre Copi, e continuaremos nos debruçando sobre o corpo abjeto. E chegamos então a um tema caro e com urgências de construção de novos eixos narrativos nos dias de hoje: o HIV. *Uma visita inoportuna* foi escrita por Copi em 1987, quatro meses antes de sua morte em decorrência do vírus HIV. É uma hilária e contundente comédia, trazendo para a cena o paradoxo vida e morte, numa indistinção que, como já vimos, foi experimentada largamente por Copi em sua obra. Assim como Copi, o personagem Cyrille – seu alterego – também se encontra em um leito de hospital em seus derradeiros dias de vida. A última transgressão de Copi não pode ser outra que não a da própria morte.

É atribuída a Copi a frase “Sou tão vanguarda que peguei AIDS primeiro”. Não posso atestar se ela foi realmente dita, mas ela caberia na boca do autor. No final da década de 1980, no auge da chamada epidemia da AIDS, os primeiros casos notórios de mortes decorrentes do vírus HIV ainda eram incompreendidos, e a causa mortis nunca claramente declarada. Mas Copi já era capaz de escrever e rir disso.

Consciente, como soropositivo, de que era muito curto o tempo entre o diagnóstico e a morte e já convivendo com a falência de seu próprio corpo, só resta a Copi matar a própria morte, caracterizada como uma ridícula cantora lírica. Copi reserva à Regina Morti – a Rainha Morte - um patético fim: engasgada com um osso de galinha.

Impossível nos fins dos anos oitenta, Cyrille comemora dois anos da doença em pleno leito do hospital. Em Copi, não é a doença que dita a finitude. É ele, personagem de si mesmo, quem diz quando morrerá: “las cinco en punto de la tarde”. Já há muitos anos escrevendo em francês, desde 1963 quando chega ao país, Copi diz a hora do fim em sua língua-mãe, às cinco da tarde, em alusão ao poema de Federico Garcia Lorca sobre a hora da morte.

CYRILLE: Meu caro professor!

> PROFESSOR: Meu caro mestre, eu me permiti lhe trazer marrons glacés. Faz dois anos que o senhor está sob meus cuidados.
> CYRILLE: Que ideia encantadora, pensar no aniversário da minha Aids! Como é que eu estou, meu caro professor?
> PROFESSOR: Como o senhor se sente?
> CYRILLE: Muito angustiado. Tenho medo de morrer sem ter feito Ricardo III.
> PROFESSOR: Não se preocupe com isso, pode montar seus espetáculos no hospital, como Sade. Vou pedir emprestados uns doentes de Sainte-Anne para lhe dar uma mão. Desnecessário dizer o quanto eu ficaria agradecido se pudesse obter um pequeno papel, meu caro mestre, até como figurante serve.
> CYRILLE: Vou pensar a respeito, meu caro professor. Queria perguntar uma coisa: quando é que eu vou sair daqui?
> PROFESSOR: Nem sonhe em nos abandonar! A ciência tem necessidades tão imperiosas quanto o teatro. O senhor deveria estar orgulhoso de sua sequência de vitórias contra a morte, da qual é o herói neste templo da ciência. A morte verdadeira que o espreita, tem algo a invejar da morte vestida de negro de um palco de teatro?
> CYRILLE: Caro professor, sou muito comovido por sua afeição pelo teatro. Mas, no meu caso aqui, quando é que eu vou morrer?
> PROFESSOR: O que o senhor está tomando aqui?
> CYRILLE: Um litro de suramina, como todas as semanas, e um bilhão de unidades de interferon por mês, sem contar as coisas do dia-a-dia.
> PROFESSOR: Bem, muito bem. Senhora Bongo, a ficha do paciente. Algum incidente de saúde nos últimos dias ?
> ENFERMEIRA: Duas paradas cardíacas e um coma.
> PROFESSOR: Bem, muito bem.[70]

Em *Uma Visita Inoportuna,* Copi nos revela indícios da consciência da finitude de seu corpo, mas da convicção da sobrevivência de seu pensamento, da liberdade, da transcendência e dos desejos de imortalidade, enfim, de sua própria obra. Para tanto, coloca diante de Cyrille um jornalista, o único personagem realista da peça. Um olhar próximo ao da sociedade: os olhos que registram seu pensamento e presenciam suas duas mortes – a morte e a vida, na proposição estética copiana, são experiências renováveis.

> CYRILLE: Mas você não fala nada? Olha bem na minha cara. Você tem medo de mim?
> JORNALISTA: Não, senhor.
> CYRILLE: Esse ambiente horrível de hospital onde tudo remete à morte! Essa mulher horrível fascinada pela minha morte! Eu mesmo, à espera dela... Você não sabia que a morte se encontra nesse quarto?
> JORNALISTA: Não, senhor.
> CYRILLE: Ela veio me buscar, eu a pressinto atrás de mim.
> HUBERT: Pode ser que ela esteja aqui. Mas atrás de quem? Talvez não seja atrás de você.[71]

No teatro de Copi desfilam personagens metamorfoseados, sem passado real: suas vidas são construídas enquanto falam, de forma espontânea, inventando-

---

[70] COPI. Cena 13 In: *Uma visita inoportuna*. 1987. Não editado. p. 8

[71] Idem. p. 16

os e reinventando-os a si mesmos. Nesse último devaneio, enquanto a peça avança, esses personagens trocam de vontade, de passado, se contradizem, dando lugar aos delírios de seus desejos.

Copi era um bufão da escrita. Apaixonado pelo teatro de *vaudeville*, escreve, quase como um epitáfio, uma grande comédia, ironizando a tudo e a todos e, principalmente, a si mesmo. O teatro de Copi revela o desencanto de uma época caótica e sem esperança, mas desdobrada no cinismo e no humor como marcas identitárias. Copi não podia abrir mão dessa identidade no seu último delírio. Aliás, o delírio é uma marca dos outros criadores que, atravessados pela AIDS, produziram também nesse calor do tempo presente. Nessas investidas estéticas em que se friccionavam arte e vida, alguns criadores puderam ser eloquentemente potentes, criando obras-de-arte únicas e reveladoras. Copi, em *Uma Visita Inoportuna*, manteve-se na vanguarda desse pensamento. Não só "pegou AIDS primeiro", numa de suas provocações irônicas e ácidas, como escreveu primeiro sobre ela com humor e de maneira bufônica, menos agonizante, apontando que o que se via doente e decadente era a sociedade que, naquele momento, ele tinha consciência de que deixaria. Essa sociedade incapaz de rir de si mesma.

No ano de 2019, ainda no período dessa pesquisa, realizei junto com o ator e dramaturgo Ronaldo Serruya o curso *Como eliminar monstros: abordagens contemporâneas sobre o HIV*, na programação da mostra *Todos os Gêneros* do Instituto Itaú Cultural, em São Paulo – SP [72]. Neste curso realizamos uma problematização, a partir de conteúdo expositivo e provocação à experimentação prática com artistas de diversas linguagens, da urgência da produção de novos discursos, menos historicizados e mais condizentes com as vivências do tempo presente, no que se refere ao HIV. No curso passeamos pela obra de alguns criadores que propuseram diversos discursos sobre a AIDS e o HIV, num processo semelhante ao que Copi experimenta ao final de sua vida e alguns outros que prosseguem criando sob o feixe de luz e sombra da contemporaneidade. Foram eles: no campo da literatura Caio Fernando Abreu, Susan Sontag, Luís Capucho (um multiartista que também tem vasta produção musical) e os poemas reunidos na antologia poética

---

[72] *Todos os Gêneros* é um festival de arte e gênero e a edição de 2019 teve por tema o envelhecimento do corpo LGBT. Numa tentativa de experiência cumulativa, alguma atividade sempre remete ao tema dos anos anteriores, e o tema do festival em 2018 foi a geração de criadores pós-coquetel antiretroviral, ponto fundamental na mudança das condições de saúde das pessoas vivendo com HIV. O coquetel começa a se tornar uma realidade no Brasil a partir do ano de 1996.

Tente entender o que eu tento dizer[73], de Ramon Nunes Melo; dentre os artistas visuais Leonilson e os performers Ron Athey e Kako Arancibia; dentre os dramaturgos, além de Copi, Tony Kushner, autor do clássico *Angels in America* e Jean-Luc Lagarce*;* e dentre as obras produzidas para o audiovisual, destacamos a ficção francesa *120 batimentos por minuto*, o documentário *Strike a Pose,* a recente série *Pose,* totalmente protagonizadas por atores e atrizes trans nos bailes de "vogue" dos anos 1980 em Nova York, no auge da descoberta da epidemia. Foi um recorte a partir de referências próprias a serem confrontadas com outras trazidas pelos artistas participantes. Para fins de uma primeira aproximação, destaco aqui três artistas: Caio Fernando Abreu, Ron Athey e Leonilson.

Caio Fernando Abreu (1948-1996) é talvez o mais icônico autor brasileiro a trazer o HIV para sua obra, inicialmente através das suas *Cartas para além dos muros*[74]. Há um notável silêncio na produção da literatura brasileira, abordando muito timidamente o advento da AIDS até esta investida de Caio. Nas "Cartas", Caio pôde expressar um pouco das incertezas, tabus e até da desinformação do período da descoberta. Há uma angústia em seus textos, que são escritos de forma bastante confessional e intimista. Caio traduzia a incerteza e a instabilidade do diagnóstico na própria linguagem, portanto forma e conteúdo estavam amalgamados. Tratava-se então de uma escrita bastante imprecisa, como escolha estética – no entanto bastante potente – em que não saber "o que" ou "como" escrever refletia bastante a ideia de não saber "o que" ou "como" viver. Importante notar que muito pouco vai se ler as siglas AIDS ou HIV na escrita de Caio. A doença não era a protagonista, mas sim o corpo delirante e angustiado atravessado por ela.

Ron Athey é um performer nascido no ano de 1961 nos Estados Unidos. Seu trabalho é absolutamente autoficcional, a partir de sua experiência *queer* e costuma afirmar em entrevistas que não entende como pode continuar vivo. Faz parte da geração dita dos "Sobreviventes", aqueles que atravessaram a fase mais crítica da epidemia, mas alcançaram a sobrevida (fato relativamente raro até o advento dos coquetéis antiretrovirais). Seu trabalho questiona principalmente os limites do corpo,

---

[73] Frase extraída da crônica "Primeira carta para além dos muros", de Caio Fernando Abreu, que será melhor contextualizada adiante.

[74] Conjunto de 4 crônicas publicadas por Caio Fernando Abreu no jornal O Estado de São Paulo, sendo a "Primeira carta para além dos muros", a "Segunda carta para além dos muros"e a "Última carta para além dos muros" em 1994 e ainda "Mais uma carta para além dos muros" em dezembro de 1995, poucos meses antes de morrer.

numa relação bastante material em que seu próprio sangue e algumas práticas BDSM, como escarificação, suspensão, penetração anal, entre outras, são elementos performáticos que tornam o fenômeno presencial provocador e que se intensificam diante do fato daquele ser um corpo de pessoa que vive com HIV, um corpo por si só dissidente. Ron Athey é um performer bastante considerado no meio da produção de arte contemporânea e usa seu posicionamento “de mercado” como uma forma de ativismo através da arte, ou aRtivismo. Athey entende seu trabalho como um hiper-realismo no que diz respeito à relação com o corpo, ainda num reflexo dos primeiros anos da epidemia, em que era tudo exageradamente real: as mortes e perdas eram rápidas, vorazes, dramáticas e em larga escala.

Por fim, destaco o trabalho de Leonilson (1957 – 1993), outro artista brasileiro que se viu atravessado pela questão do HIV na passagem das décadas de 1980 e 1990 e se viu impelido a tratar da sua condição em seu trabalho. Membro da chamada *Geração 80*, já nos anos 1990 Leonilson começa a apresentar elementos autobiográficos no seu trabalho como artista plástico: a religiosidade como aspecto fundante da sua criação, relação conturbada com a família e a própria sexualidade tomam lugar na sua obra. Quando em 1991 se vê diante do diagnóstico, passa a fazer o registro de suas sensações e reflexões em fitas K7 (que posteriormente geram o material para o filme *A Paixão de JL*) e compõe a série de desenhos *O Perigoso*, em que aparecem alguns símbolos bastante reconhecíveis de uma certa iconografia do HIV (e também médica de forma geral): o sangue, a seringa e o corpo como protagonistas.

Escolho aqui esses três criadores para uma aproximação, por conta de um tácito diálogo entre eles (apesar de não poder assegurar que tenham sequer se conhecido ou se encontrado no contato com suas obras). Todos eles têm o delírio e a autoficção como marca na sua produção pós-HIV. Mas também em nenhum deles estas foram propriamente novidades no que se refere às suas poéticas. O extremo delírio já podia ser encontrado tanto na obra de Caio Fernando Abreu quanto na de Copi; a extrema provocação aos sentidos e aos status normatizados dos corpos já estavam presentes tanto em Ron Athey quanto em Copi; a extrema melancolia diante da certeza e da proximidade da morte, friccionando-a, sempre passaram pela obra de Leonilson e pela de Copi. A novidade está na condição dissidente em que se encontram e que os reconstituem a partir do momento em que a AIDS, a mais

nova das abjeções, se faz presente em seus corpos.

No que Copi é pioneiro e, nesse sentido, é também uma qualidade de criação que muito raramente se repetiu em seguida, é no uso de um humor absolutamente ácido ao tratar da AIDS (e da sua AIDS) ainda tão cedo. Passados quase 40 anos do início da epidemia mundial, as criações no campo estético escolheram privilegiar abordagens que sublinham a voltagem altamente dramática do período inicial e que, me parece, soam anacrônicas se pensarmos nas vivências contemporâneas. Portanto, salvaguardas algumas limitações do que se sabia e do que se vivenciava à época, e que Copi foi capaz de mais uma vez delirar em seu último texto, trata-se de uma proposta que permanece contemporânea.

Dessa vez a experiência da companhia se amplia para mais vozes. No elenco estarão os atores que permanecem na pesquisa continuada do Teatro de Extremos, Leonardo Corajo e Mauricio Lima, e foram convidados os atores e atrizes Ary Coslov, Cris Larin e Inez Viana. A personagem de Cyrrile, mais uma vez, será encarnada na decorrência dessa notória e necessária (a meu ver) fricção arte-vida na produção da cena contemporânea. Convidei Lorna Washington, um ícone da cena underground desde a década de 1980 - juntamente com nomes lendários como Laura de Vison e Claudia Wonder[75], entre outros. Lorna é a primeira artista transformista a falar sobre HIV/AIDS em cena, no período auge da epidemia. Depois se vê, ela mesma, à beira da morte, no risco físico real da sua própria *parresía*, quando passa por problemas de saúde e se afasta da cena.

O espetáculo encontra ainda grande resistência para acontecer. Passamos por um momento de crise institucional em que os possíveis parceiros apoiadores, ao que tudo indica, tem se afastado das poéticas da diversidade e dos conteúdos declaradamente dissidentes, num reflexo sinistro da necropolítica dos nossos dias.

Fico me perguntando por que Copi? Repito a indagação que fiz no início dessa dissertação: por que Beckett, por que Pinter, por que Heiner Müller, por que Ionesco? Por que não Copi? E por que quando Copi chega até nós, aparece como uma cena datada, vulgar, menor? Por que esses outros autores passaram a frequentar nosso léxico teatral mais básico, e Copi, nosso vizinho latino-americano, que nunca deixou de escrever com seu / nosso sotaque, não tem seus personagens no nosso imaginário?

---

[75] Claudia Wonder (1955-2010) foi uma icônica travesti, performer, escritora e militante LGBT, das mais importantes da cena desde a década de 1980.

Copi continua sendo um enigma. Escreveu sempre sobre a finitude, ousou escrever sobre a sua, no calor dos acontecimentos. Assim como seus contemporâneos, Copi também tinha esse 'fim de mundo' entre suas melhores obsessões. E para um mundo novo que se enuncia com a morte de um outro, precisou inventar e subverter linguagens.

> CYRILLE: A maquiagem continua bem?
> HUBERT: Impecável, mestre.
> CYRILLE: Mas que diabos você fez com a minha foto no "Hamlet"?
> HUBERT: Você nunca representou "Hamlet".
> CYRILLE: O que você está dizendo?
> HUBERT: Você está sonhando, Cyrille. Essa noite é que você vai representar "Hamlet" pela primeira vez. Prepare-se para entrar em cena.
> CYRILLE: Entrar? Mas eu estou saindo de cena!
> HUBERT: É a vida do teatro, quando termina é que está na hora de recomeçar. Sua peruca, Cyrille.
> CYRILLE: Eu não faço "Hamlet" há um século! Eu não me lembro mais do texto...
> HUBERT: Faça qualquer personagem, eles são todos iguais.
> CYRILLE: É verdade, todos os personagens são iguais. Podemos representar qualquer coisa, menos a própria vida. Isso nos é proibido.
> HUBERT: Você tem o tempo todo para representar a sua vida.
> CYRILLE: Eu não sei mais em que parte estou, sopra o texto para mim.
> HUBERT: Dorme em paz, anjo da minha juventude!
> CYRILLE: Mas isso não é Shakespeare! (Ele morre.)
> HUBERT: Caiu o pano.[76]

Desde 2005, com a estreia de *Ataraxia* e com a fundação do Teatro de Extremos, venho me debruçando sobre propostas cênicas em que as questões de gênero e da diversidade foram aparecendo como provocações. Em 2011, mais propriamente, conseguimos demarcar a passagem da indagação para uma pesquisa mais específica, com a estreia de *Feriado de Mim Mesmo*, como já vimos aqui. Naquele momento, os questionamentos sobre o gênero se convertem num enigma irresistível para mim como artista. É quando percebo que essa discussão, pelo corpo e pela palavra, são produção de linguagem. Também, nesse exato momento, o Teatro de Extremos ganhou a atual formação. E isso se dá num contínuo movimento de reinvenção: a contemporaneidade nos demanda a produção de novas narrativas, que abarquem tantas existências em movimento.

Copi se encontra com esse movimento nosso enquanto artistas porque inventou uma visão singular acerca da sexualidade, com personagens que rechaçam a normatividade: personagens desagradáveis, contraditórios, ricos porque

---

[76] COPI. Cena 30 In: *Uma visita inoportuna*. 1987. Não editado. p. 20

falhos. Trazer esses personagens para a cena é se comprometer com a produção de uma presença e com o levante de um corpo que ainda precisa de escuta. Em suma: um ato radical de escuta sobre uma voz há muito negligenciada. Com *Uma Visita Inoportuna* chegaremos à AIDS e a mais um corpo negligenciado, um corpo dissidente, em que sinto que preciso chegar. É mais um chamamento. O advento da AIDS e a epidemia que dizima gerações nos primeiros anos vai atravessar o tempo e modificar profundamente os hábitos sociais, as relações humanas e as visões de mundo, principalmente sobre as comunidades marginais e as minorias. Trata-se de uma reveladora escrita que diz muito sobre uma importante questão identitária pertinente ao nosso tempo.

Há, por fim, uma parresía-Copi. Um dizer-a-verdade a qualquer custo, ou ao custo presumido da morte. Em Copi isso é levado ao extremo da sua própria morte.

Nosso comprometimento é parresístico porque nossos corpos o são. Corpos-paresísticos, corpos políticos, corpos abjetos, nas suas possibilidades mais extremas.

REFERÊNCIAS

ARENDT, H. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BOGART, A. *A Preparação do diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUTLER, J. *Cuerpos que importam*: sobre los limites materiales e discursivos del sexo. Buenos Aires: Paidós, 2002.

COPI. *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*. Trad: Giovana Soar. Não editado. 1967.

DIDI-HUBERMAN, G. (org). *Levantes*. São Paulo: Sesc, 2017.

FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8. 2008. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210.

FOUCAULT, M. *O Governo de si e dos outros*. Trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREUD, S. (1919a). O inquietante (Das Unheimliche), trad. P. C. Souza. *In*: FREUD, S. *Obras Completas de Sigmund Freud*, v.14. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

FRIQUES, M. Transgêneros teatrais: práticas de liberdade na cena brasileira. *Revista Aspas*, v. 8, n. 1. 2018. Disponível em: DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i1p41-97.

KRISTEVA, J. *Poderes do horror*: ensaio sobre abjeção. México: Siglo XXI, 2006.

LORAU, N. *Les Expériences de Tirésias*: le feminin et l'homme grec. Paris: Gallimard, 1989.

MAIA, H.T. *O Devir Darkroom e a Literatura Hispano-americana*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

PIMENTEL, R. *Copi*: transgressão e escrita transformista. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2001.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RISCADO, C. Dedando Copi. *Questão de crítica*, v. 8, n.65. 2015. Disponível em: http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/dedando-copi/#more-5421.

ROSENZVAIG, M. *Copi*: sexo y teatralidad. Bueno Aires: Biblos, 2003.

TCHERKASKI, J. *Habla Copi*. Buenos Aires: Galerna, 2013.

VALLE, L do. *Para além do corpo moderno*. Rio de Janeiro: PPGARTES/UERJ. Não editado, 2017.

VIDARTE, P. *Ética bixa*: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo, N-1, 2019.