

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
ESPECIALIZAÇÃO EM EDUCAÇÃO: MÉTODOS E TÉCNICAS DE ENSINO**

MARCELO RODRIGUES

EVA PERÓN, COPI E A POÉTICA TRANSTERRADA

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

MEDIANEIRA

2020

MARCELO RODRIGUES

EVA PERÓN, COPI E A POÉTICA TRANSTERRADA

Monografia apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Métodos e Técnicas de Ensino à UTFPR/MD, como requisito parcial para obtenção do certificado de Especialista em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Fatima Menegazzo Nicodem

MEDIANEIRA

2020



TERMO DE APROVAÇÃO

EVA PERÓN, COPI E A POÉTICA TRANSTERRADA

Por

MARCELO RODRIGUES

Esta monografia foi apresentada às 20h50m do dia 25 de setembro de 2020 como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista no Curso de Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino – Polo de Umuarama-PR, Modalidade de Ensino a Distância, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Medianeira. O aluno foi avaliado pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Profa. Dra. Maria Fatima Menegazzo Nicodem.
UTFPR – Câmpus Medianeira
Orientadora

Prof Ma. Joice Maria Maltauro Juliano
UTFPR – Câmpus Medianeira

Profª. Ma Flóida Moura Rocha Carlesso Batista
UTFPR – Câmpus Medianeira

- O Termo de Aprovação assinado encontra-se na Coordenação do Curso -

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Fatima Menegazzo Nicodem, pela forma excepcionalmente profissional como conduziu este trabalho. Agradeço, também, por todo conhecimento compartilhado por meio das orientações.

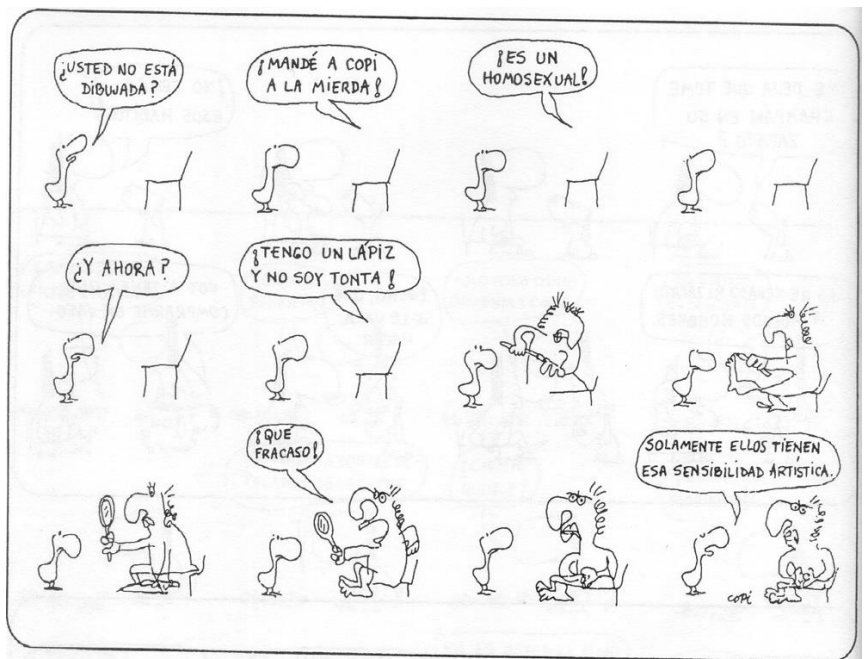
Aos professores e colaboradores do Programa de Pós-graduação, pelas aulas e contribuições teóricas de extrema importância para minha formação e para a realização desta pesquisa.

Agradeço a atenção dos tutores presenciais e a distância que nos auxiliaram no decorrer da Pós-graduação. Assim como agradeço aos colaboradores da UEM – Campus Umuarama, por todo atendimento prestado.

Aos amigos que fiz na UTFPR durante a jornada pelo curso de Pós-graduação, pela sólida parceria e amizade consolidadas. Pessoas especiais que me ajudaram muito durante todo o período em que tive indagações.

Aos amigos de Umuarama por todo o tempo e dedicação dispensados na ajuda profissional e no estímulo acadêmico, de forma direta e indireta.

A todos os amigos, familiares e companheiros de estudo e/ou de trabalho, pela motivação, amizade, parceria e, acima de tudo, pela paciência.



COPI

RODRIGUES. M. *Eva Perón, Copi e a Poética Transterrada*. 2020. 42 f. Monografia (Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Medianeira, 2020.

EVA PERÓN, COPI E A POÉTICA TRANSTERRADA

RESUMO

Esta pesquisa contempla um estudo analítico sobre o autor argentino Copi e sua peculiar e singular forma de escrita de textos dramáticos. No referente ao corpus do trabalho, fez-se um recorte na produção dramática do autor e optou-se pela escolha da peça *Eva Perón* (2000) e pela adaptação cênica homônima *Eva Perón* (2017) de Marcial Di Fonzo Bo. Para compreender a funcionalidade do pensamento do autor, este trabalho de caráter exploratório, guia-se pelos estudos de DINIZ (2016, 2017, 2018), envolvendo e contemplando as poéticas transterradas. Ainda sobre o autor, Copi não era singular apenas pela maneira como criava sua dramaturgia, mas o era também na forma com que atuava e dirigia seus espetáculos. Suas personagens continham traços de sua personalidade, desejos e/ou trajetórias. Por conta disso, sua criação mais marcante, Eva Perón, sujeito histórico, aparece em sua obra como uma mulher fragmentada e, assim como o autor, pertencente ao entre-lugar cultural. Buscando entender essa reconstrução que o autor faz da personagem mítica, este estudo inicia a reflexão sobre a incessante busca do sujeito pelo poder, que é apresentada por FOUCAULT (1992) como movimento intrínseco em busca pela identidade. O trabalho também apresenta uma breve trajetória vital do autor, Copi, como forma de divulgar sua história, para servir de objeto para novos estudos literários, partindo de um autor de vanguarda, latino americano e não canônico. Na cena final, destaca-se a reflexão sobre o corpo transterrado (DINIZ, 2016, 2017, 2018) como instrumento de decolonização cultural e performance, tendo, como base, os anteriormente mencionados: o espetáculo *Eva Perón* (2017) de Marcial Di Fonzo Bo e o texto dramático de Copi.

Palavras-chave: Teatro argentino; vanguarda teatral; dramaturgia de Copi.

RODRIGUES. M. *Eva Perón, Copi and the transterrated poetry*. 2020. 42 f. Monografia (Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Medianeira, 2020.

EVA PERÓN, COPI AND THE TRANSTERRATED POETRY

ABSTRACT

This research looks on an analytical study on the Argentine author Copi and his peculiar and singular form of writing dramatic texts. With regard to the corpus of the work, the author's dramatic production was cut out and the choice was made for the play *Eva Perón* (2000) and the homonymous scenic adaptation *Eva Perón* (2017) by Marcial Di Fonzo Bo. In order to understand the functionality of the author's thinking, this exploratory work is guided by the studies of DINIZ (2016, 2017, 2018), involving and contemplating the transcribed poetics. Still on the author, Copi was not unique only for the way he created his dramaturgy, but he was also unique in the way he acted and directed his shows. His characters contained traits of his personality, desires and / or trajectories. Because of this, his most striking creation, *Eva Perón*, a historical subject, appears in his work as a fragmented woman and, like the author, belonging to the cultural inter-place. Seeking to understand this reconstruction that the author makes of the mythical character, this study begins to reflect on the subject's incessant search for power, which is presented by FOUCAULT (1992) as an intrinsic movement in search of identity. The study also presents a brief vital trajectory of the author, Copi, as a way of disseminating his history, to serve as an object for new literary studies, starting from a vanguard, Latin American and non-canonical author. In the final scene, the reflection on the transterranced body (DINIZ, 2016, 2017, 2018) stands out as an instrument of cultural decolonization and performance, based on those previously mentioned: the show *Eva Perón* (2017) by Marcial Di Fonzo Bo and Copi's dramatic text.

Keywords: Argentine theater; theatrical avant-garde; Copi's dramaturgy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 PROCESSOS METODOLÓGICOS	13
3 YA QUE QUERÉS SABER ACERCA DE MI VIDA	16
4 CONSIREDAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS.....	38

1 INTRODUÇÃO

A incessante preocupação com a identidade como marca de reconhecimento, destaque e valorização de si próprio e da sua aceitação pelo outro, foi uma ideia utilizada por Erik Erikson (1902–1994), na *Identidade: Juventude e crise* (1968), sendo o termo “identidade” referência à totalidade da pessoa em sua íntegra, somando os componentes biológicos, psicológicos e sociais. Tradicionalmente, na filosofia, a identidade é vista como o elemento que difere e particulariza um ser dentre seus semelhantes. Esse destaque que o indivíduo faz de si mesmo, com o objetivo de ser reconhecido e identificado como unidade única por seus semelhantes, também entendido como auto identificação (HABERMAS, 1988, p.147), passa por um processo evolutivo e transitório que acompanha a biografia de cada um e se molda de acordo com a própria necessidade. Sobre isso, Habermas (1988, p.147) afirma que a fragmentação do ser ajustada às interações sociais faz com que sua identidade se molde a partir de cada experiência presenciada.

Diante de tais afirmações, levanta-se a discussão sobre a identidade do autor Raúl Botana - COPI, que apesar de ter nascido em Buenos Aires - Argentina, viveu em diversas cidades e países da América e Europa, ora quando criança e acompanhava sua família no exílio, isolando do peronismo vigente na época, outrora já adulto, ao estabelecer residência e consolidar sua carreira artística em Paris - França.

Um ponto conflitante e que permite a indagação sobre a identidade do mencionado autor, e talvez, até mesmo a indagação da nacionalidade assumida por ele, era o idioma usado em seus textos obras, que por vezes eram escritos na variante argentina da língua espanhola e outras vezes, diferentes obras eram concebidas em um invejável francês parisiense. Além de escrever, encenar e dirigir seus textos dramáticos, Copi também foi autor de romances, óperas e aclamado cartunista. Associado às definições de identidade, que são demarcadas pelo senso de pertencimento, organizado em torno a lealdades locais ou "desterritorializadas" (DINIZ, 2016), pelo contexto histórico, social, político e principalmente cultural, uma vez que o que também está em cena, interpondo-se às personagens, é a biografia desse autor renegado pela Argentina da década de 1970.

A eminente e propagada crise evolutiva da identidade, caracterizada pelo “não pertencimento” à Argentina, descontentamento do autor que foi aludido e caracterizado por meio de suas obras e personagens, como por exemplo Eva Perón, protagonista da obra homônima, escrita em francês, em Paris, no ano de 1969 e traduzida ao espanhol por Jorge Monteleone no ano de 2000. Tanto esse senso de pertencimento, ou melhor dizendo, não pertencimento, quanto a busca pela identidade do autor em sua personagem, podem ser considerados como práticas discursivas de grande proporção nesse estudo.

A fidelização do autor ao transpor para o espetáculo todo o deslumbramento que teve ao escrever o drama, uma vez que o mesmo escreve, dirige e protagoniza a peça *Eva Perón* (2000), que além de uma grande produção artística, pode ser vista como uma forma de protesto, dado o momento histórico e os meios pelos quais se constituem e multiplicam-se as subjetivações e as desconstruções ideológicas e identitárias na narrativa. Ou ainda, como materialização das ideias metaficcionalis e alegóricas que marcam o drama e o confronto com a realidade vendida pela mídia, em uma época peronista, que controlava e direcionava os sentidos da classe trabalhadora e majoritária da Argentina.

Sendo assim, se apresentam como eixo dos estudos dessa pesquisa, as questões identitárias em torno a desconstrução da difundida imaculada figura da ex Primeira Dama argentina, Eva Perón, posta em um texto dramático e em espetáculo, cuja proposta pós-vanguardista está, entre outras coisas, em levar a níveis absurdos a humanização da imagem feminina da protagonista e evidenciar, por meio dos recursos cênicos e das expressões do corpo, a fragilidade do ser imerso no poder da sua representação, por meio da performance que alegoriza a história.

Para Foucault (1992, p.18), o poder deve ser pensado, acima de tudo, como uma relação de forças disciplinadoras, variáveis em sua intensidade, dependendo dos fatores externos a elas ligadas, como por exemplo, os meios econômicos e políticos. Como relação presencial, o poder está em todas as partes e perpassa todas as pessoas, ninguém pode ser considerado independente dele ou ausente dele. Ainda para Foucault (1992, p.23), o poder não somente oprime, mas também produz efeitos controversos entre verdade e saber, constituindo verdades práticas e/ou subjetividades. O poder circula por uma espécie de rede subjetiva e passa por todos

os indivíduos interligando-os. Isto quer dizer que, de alguma forma, todas as pessoas são detentoras de poder, em diferentes graus e escalas. Igualmente, porém, em diferentes proporções, todas as pessoas sofrem a ação de alguma forma de poder. Trata-se de um confronto de forças, de cruzadas que se fazem presentes, de disputas sociais com ferramentas de domínio tais como economia e política, de uma receita pronta e cíclica, que transcende épocas, ou melhor dito, que se repete de tempos em tempos por aqueles que buscam alcançar o poder absoluto.

Onde há saber, há poder (FOUCAULT, 1992, p.45). Por meio desse pensamento pode-se afirmar que a existência de poder é viabilizada pela existência de um saber, e que a recíproca se faz presente e confere a veracidade necessária aos fatos. Ainda citando Foucault (1992, p.46), o saber está essencialmente a favor dos interesses econômicos. Assim, as relações de poder estão estreitamente vinculadas às relações econômicas, o que logo, como descrito anteriormente, converge para o núcleo histórico, político e social daqueles que detém o poder ou assim o querem. De forma inesgotável e inerente ao ser humano, novos saberes, novas invenções e novas tecnologias surgem para facilitar a vida cotidiana. Incluso na arte, em meios já tradicionalmente consolidados, como por exemplo o palco romano, como é conhecido pela maioria das pessoas o teatro da atualidade, e com ele se soma o teatro moderno, metafóricamente clamando pelas vanguardas e a necessidade de reinvenção em sua força de expressão. Surge em meio a isso a vontade e a necessidade de ampliar e atualizar seu público, movimentar a atenção da crítica e por meio da ficção, desmascarar mitos erguidos por uma sociedade de consumo imediatista, que sempre está em busca de novos heróis associados a estereótipos de poder.

A sociedade é formada por um sem fim de relações de poder, um verdadeiro cabo de guerra entre classes e setores que querem controlar a produção e a economia, fatores que se tornam ainda mais evidentes em um momento de capital globalizado e meios de produção terceirizados. Contudo, a manutenção do poder em uma sociedade depende do estabelecimento de "ditas verdades" que operam as suas relações de confiança com o mercado econômico internacional. Essas "ditas verdade", são um conjunto de estratégias estabelecidas em forma de leis, normas ou regras, que possibilitam o controle e o acúmulo dos saberes e da produção do indivíduo dominado, ou mais especificamente sobre o coletivo dominado. Esse coletivo pode e

deve ser compreendido como a classe que não domina o poder, que movimenta a economia por meio da mão de obra e que depende do salário para sobreviver. Ou seja, as leis e regras são feitas para manter a classe trabalhadora e as minorias que nelas se encontram somadas, de forma organizada a atender o interesse daqueles que controlam o poder.

O indivíduo constantemente está sendo julgado, condenado, classificado e obrigado a realizar tarefas, destinado a uma certa maneira de viver ou a uma certa maneira de morrer em função de discursos verdadeiros, que trazem consigo efeitos específicos de poder (FOUCAULT, 1992 p.12). Condição essa que ao ser revelada por Copi, permite a sua Eva Perón um estado de liberdade, pois quando ela se dá conta que sua vida e imagem são manipuladas e rotuladas pela cena política de seu esposo e por aquilo que a elite econômica espera dela, ela se rebela e o autor assume para a primeira-dama uma personalidade instável e completamente incoerente com perfil soberano antes presente e associado a imagem incorruptível da "mãe dos descamisados"¹.

Não se pode desassociar o poder do saber, afirma Foucault (1992, p.04). Uma vez que ambos estão presentes no curso da história, manifestando-se das mais variadas formas durante o progresso. A cada vez que se desenvolve novos saberes, novos poderes, novos heróis e novos mitos são criados ou destruídos por aqueles que detêm os símbolos que o representam ou que se fazem presentes nas inesgotáveis formas de consumo, fortalecendo desigualdades e as lutas que são travadas na tentativa de apropriação e desenvolvimentos de novas formas de sedução e domínio do poder. Nas tecnologias por exemplo, campo extremamente explorado e em plena ascensão na contemporaneidade, quem possui o domínio do saber fazer, tem também o poder de controlar, pois está mecanicamente a frente de sua concorrência, assim sendo, é o detentor do poder, pois através de seus símbolos materializados em produtos, fez da sua marca uma referência. Logo, se onde há saber há poder, há também algo de resistência. Existem autores como Copi, que coexistem e se fazem presentes nos movimentos de oposição e resistência ideológica a grandes sistemas de manipulação. Historicamente a arte se coloca como manifestos e voz das minorias, sempre de forma crítica pela justiça, as vanguardas intelectuais anseiam pela

¹ Descamisados era o adjetivo usado por Evita e Perón para se referirem a classe trabalhadora da Argentina.

necessidade da mudança de padrões arcaicos e excludentes, que mantém grande parcela da social, obviamente a grande parcela pobre, à margem do que se entende por sociedade padrão. Nesse cenário caótico de luta pelo poder, vê-se o grito abafado de descontentamento dos *descamisados*, aqueles que na Argentina representam os pobres, clamando por um mártir que os represente, ainda que não seja de forma altruísta, mas que leve adiante daqueles que detém o poder, a voz de uma massa de minorias oprimidas e invisível. É nesse cenário que nasce “Santa Evita”. Ora oprimida pelo poder, outrora detentora do mesmo, e como já é de se esperar, mais tarde se apresentará, na vida e na arte, como opressora.

Para Foucault (1992, p. 89), existem três tipos de lutas contra as formas de dominação. Seriam os ideais étnicos, sociais e religiosos, os que teriam força contra as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem, ou contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete a outros (sujeição, subjetivação e submissão). Assim, como não existem relações de poder que não suscitem resistências, vê-se acima os preceitos da resistência, pois ainda citando o autor, elas “são o outro termo nas relações de poder” (FOUCAULT 1992, p. 89). É pela constituição estrutural bivalente, que do seu exercício resulta necessariamente os fenômenos de conflitos entre dominantes e dominados, numa relação de interesses convergentes.

Na obra de Copi, a personagem principal é posta sob o prisma do pós-modernismo quando indaga sua existência. Uma parte do absurdo comportamento da personagem Eva Perón, pode ser atribuída ao estilo teatral, de pós vanguarda que encontra terreno fértil para expressar sua crítica e sua resistência àqueles que detém o poder na Argentina. Por outra parte, o mesmo comportamento absurdo da sua personagem, quando posta sob os preceitos de Foucault (1992), revela uma exausta vítima dos conflitos pelo poder. Isso significa que as resistências são diretamente inerentes e inferiores a prática do poder, visto que o desequilíbrio do sistema social e das forças detentoras do poder revelam essa dissidência.

Resiste-se, enfim, não somente à manipulação, resiste-se à perda da identidade do indivíduo diante da massificação coletiva. Uma Eva Perón exausta e louca é o mártir da resistência que é colocada de no palco, para desmascarar, através do anti-herói, o mito imaculado que detém o poder na Argentina.

A presente análise sobre a *Eva Perón* (2000) de Copi se propõe a entender, além da relação de poder labiríntica, a condição transterrada (DINIZ, 2016) que essas

personagens ocupam, traçando e desconstruindo o perfil social representada por meio da expressão do corpo postas em cena por meio do espetáculo. Nesse sentido, vale aqui adiantar que a identidade atribuída à personagem mítica apresentada no palco é propositalmente e claramente avessa a conhecida historicamente fora da ficção, sendo também fruto e produto dos novos paradigmas artísticos contemporâneos emergentes junto ao autor. Mais especificamente nesse último, a dramaturgia pós-vanguardista, que surge paralelamente às novas tecnologias e formas de atuar e encenar, atualiza o espetáculo com o objetivo de servir de forma renovada e democrática, como braço da resistência à manipulação dos meios e da massa.

Para Hall (2000), a identidade corresponde ao posicionamento discursivo adotado. Atrelando esse pensamento às disposições de Foucault (1992), pode-se deduzir que a identidade é uma produção sócio discursiva. No entanto, para Pêucheux (1988), discurso é o entrelaçamento entre estruturas, tal como o texto ficcional e os acontecimentos históricos e sociais. Nessa perspectiva, se faz também como elemento de estudo desta pesquisa, ainda que por meio de uma reflexão subjetiva, com o objeto constituído por uma estrutura imagética que se dá em um fragmento histórico específico e, portanto, que induz a um recorte de memória coletiva.

Para Lopes (2002), o discurso é uma forma de ação. Através dele as pessoas agem no mundo e sobre o mundo, representando-se e representando àqueles com quem interagem, produzindo significados históricos, sociais e posteriormente, culturais. Nesse contexto, ninguém melhor para fazer uso do discurso e do poder do que uma figura política empoderada. Nota-se até aqui a base ideológica perfeita a formação da identidade que ascende ao poder.

Sendo a formação da identidade uma prática constante e rotineira, o indivíduo pode se posicionar ou ser forçado a se posicionar de um determinado modo, dependendo do contexto imediatamente social e histórico em que atua (WOODWARD, 2000). Logo, a identidade não é algo fixo e/ou imutável. Em um mesmo espaço social, pode-se exercer e adotar diferentes facetas identitárias, pois essas dependem do contexto que se constrói o discurso para poder tomar relevante forma. Um posicionamento identitário assumido por uma pessoa hoje, pode ser diferente daquele assumido em outro contexto, ou até mesmo manipulado para outros contextos, dependendo do discurso adotado e do objetivo a ser alcançado. Em *Eva Perón* (2000) de Copi, no momento em que o autor manipula a identidade da protagonista, de modo a humanizá-la, com o propósito de aproximá-la de um grupo

social real, quer dizer, desconstruir uma identidade baseada no poder consolidado e adotar para mesma um discurso diferente, mais próxima do contexto marginalizado de seus seguidores, mais comum e imperfeita, faz exalar a reivindicação do autor que busca simbolizar o anti-herói como pertencente ao coletivo, invertendo, por meio da arte os papéis estabelecidos na história.

Com o objetivo de compreender todas as outras várias motivações que levaram Copi a representar uma Eva Perón incisa nesse processo de desconstrução identitária, essa pesquisa de natureza qualitativa, estende seus propósitos a questões subjetivas que estão além da análise do texto dramático, compreendendo que o drama escrito representa somente uma parcela da proposta artística estabelecida pelo autor no momento da criação, pois como mencionado anteriormente, esse escreve, produz, dirige e encena sua própria peça em sua primeira versão.

2 PROCESSOS METODOLÓGICOS

De caráter exploratório, este trabalho pretende reunir para a análise, as publicações nacionais sobre esse autor que ainda é pouco estudado na América Latina, com exceção da Argentina, que após reivindicar sua nacionalidade, seus pesquisadores se debruçaram a uma produção científica intensa, a fim de mapear seu legado e lançá-lo como um nome na história do teatro argentino. No Brasil esse autor ainda é pouquíssimo conhecido e estudado. Uma das pioneiras nos estudos sobre Copi no Brasil é a pesquisadora e professora Renata Pimentel Teixeira, que atua como docente da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE e entre suas obras publicadas se encontra o livro *COPI: transgressão e escrita transformista* (2011), obra resultante de sua tese de doutorado. Outros pouquíssimos autores aparecem no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), com trabalhos relacionados ao autor. Para ser mais exato, entre as publicações encontradas na mencionada plataforma, somente cinco delas referenciam diretamente o autor, ou fazem uma reflexão sobre sua literatura. Com a intenção de propagar os estudos sobre Copi no Brasil, tais estudos comporão uma sessão nessa pesquisa.

A proposta desse trabalho a apresentar, refere-se a um olhar cênico sobre Copi, desde uma perspectiva decolonizadora, ou seja, sob uma análise teórica latino americana do teatro marginal. Aqui, tem-se como intenção subjetiva, abrir caminho para novas pesquisas relacionadas e apresentar aos pesquisadores, esse autor-personagem e suas obras.

Copi aposta em literatura atípica, "transterrada" (DINIZ, 2016) fazendo a ponte e aproximando culturas tão diferentemente complexas, como a argentina e a francesa da década de 1970. De forma esplendida, o autor cruza texto, palco e corpo em cena para transmitir de maneira íntegra e meticulosamente calculada sua arte e sua mensagem crítica. É diante desse cenário que esse estudo almeja reavivar e aprofundar os estudos sobre a personalidade singular que foi Copi.

Para melhor compreensão dos objetivos apresentados, esse trabalho será organizado em duas sessões, que somadas, pretendem como finalidade compreender a relação ideológica entre o autor e sua obra, *Eva Perón* (2000).

Dentre os objetivos desse estudo, a atenção se voltará também para a confecção de uma biografia do autor, rica em informações sobre esse ilustre e peculiar artista, que dificilmente são encontradas em língua portuguesa ou dispostas em publicações nacionais. Para se alcançar esse objetivo, será realizado um levantamento bibliográfico de publicações relacionadas ao tema e que preferencialmente partam da Argentina, para garantir uma proximidade maior com as origens do autor.

Como norte teórico para esse estudo, se aplicará de forma inexaurível nessa pesquisa, as considerações sobre as poéticas transterradas de DINIZ (2016, 2017, 2018), a fim de alcançar um entendimento conciso do hibridismo cultural que norteava Copi e, que situa esse trabalho no campo dos estudos interculturais.

Na sequencia, essa pesquisa contemplará à análise da performance *Eva Perón* (2017) dirigida por Marcial Di Fonzo Bo e posta em cena pela cia de teatro da Normandia, *Comédie de Caen - CDN Normandie*, e a correlação dessa com o texto dramático *Eva Perón* (2000) de Copi, com tradução ao espanhol feita por Jorge Monteleone. O corpo como elemento simbólico (JACOBI, 2017) e central da performance, ganha destaque ainda maior nessa análise compõe esse estudo. Fica o mesmo marcado pelo entre-eixo direcionante à dramaturgia fragmentaria (DELEUZE, 1974), do pós dramático (LEHMANN, 2007, 2013) e resgatando os preceitos de teatralidade (BRETCH, 1964, 1991) para melhor entendimento da disposição dos elementos e recursos que se somam à cena, e assim adentrar ao universo crítico da oralidade latino-americana (DINIZ, 2018).

Outros trabalhos se fazem igualmente interessantes na trajetória vital e intelectual do autor, principalmente por se tratarem de publicações brasileiras e em língua portuguesa, o que confere a essa pesquisa um caráter ainda mais exclusivo. CARIGNANO (2007), por exemplo, disserta e apresenta a leitura do mesmo texto dramático *Eva Perón* (2000), porém, propondo uma análise a partir do humor e dos monstros que expectaram a leitura.

Uma observação importante, ainda sobre o *corpus* desse trabalho, se faz na necessidade de salientar que nem a obra escrita e nem a peça encenada se tratam das versões originais, uma vez que tais materiais não se encontram disponíveis em fontes de pesquisa e/ou bancos de dados de acesso público. Contudo, a versão

escrita escolhida para esse trabalho é a mesma versão que chega e é amplamente divulgada na Argentina e que o diretor Marcial Di Fonzo Bo usa como base para a montagem e direção do espetáculo apresentado no Teatro Nacional Argentino - O Teatro Cervantes.

3 YA QUE QUERÉS SABER ACERCA DE MI VIDA

De acordo com os dados biográficos do autor, apresentados no prefácio da peça *Eva Perón* (2000), obra traduzida por Jorge Monteleone, e com as importantes contribuições do documentário: *biografías de la cultura: Copi*, produzido por La Porta (2015), Raúl Natálio Roque Damonte Taborda Botana é o verdadeiro e completo nome desse irreverente autor, que nasceu em novembro de 1939, na cidade de Buenos Aires - Argentina. Sua mãe se chamava Georgina Botana e era filha de Natalio Botana, fundador, diretor e proprietário do aclamado jornal argentino - *Crítica*. Seu pai, que atendia pelo nome de Raúl Damonte Taborda, era jornalista e político antiperonista. Sua avó foi Salvadora Medina Onrubia, uma exímia escritora de caráter anarquista e feminista (GUZZO, 2004), responsável por nomear Raúl Natalio como Copi, apelido que o deu por conta de sua pele branca e de seu semblante frágil, como um *copito de nieve*². Desde então, Copi passou a assinar seus trabalhos com esse nome curto, que parece negar o peso dos nomes de família, Botana e Damonte. (MORENO, 2015).

Com a morte de seu avô, em 1941, e com a ascensão de Perón ao comando da Argentina em 1946, as disputas familiares pelo controle do jornal *Crítica* se intensificam na mesma proporção que cresciam as divergências políticas entre Raúl Damonte Taborda, pai de Copi, e o regime político adotado pelo Chefe de Estado, Juan Domingo Perón. Tais diferenças levaram a família Damonte Taborda ao exílio, primeiramente em Montevideo – Uruguai; em seguida, à Paris - França. Quando chegaram ao Uruguai, o autor tinha apenas cinco anos de idade, mas já mostrava grande talento artístico por meio de desenhos em papel, os quais pouco agradavam ou chamavam a atenção de seu pai. Logo depois, já na França e com doze anos de idade, terminou seus estudos primários e aprendeu o idioma francês.

Na metade da década de cinquenta, totalmente desprovida de recursos financeiros, a família Damonte Taborda regressa à Montevideo, por pouco tempo, pois com *La Revolución Libertadora*³ na Argentina, que teve início em setembro de 1955, e que consistiu em um golpe militar, que derrubou e retirou o General Perón do poder,

² Floquinho de neve. Tradução nossa.

³ A Revolução Libertadora. Tradução nossa.

iniciando um período da ditadura militar no país, a família finalmente volta à Buenos Aires. Copi, agora com dezesseis anos, começa a desenhar para o jornal *Resistencia Popular*, fundado por seu pai. Ele cria o personagem *Gaspar, el perro oligarca*⁴, protagonista de tiras de humor delirantes e carregadas de críticas políticas. Afortunadamente nesse período, a Argentina passa por uma onda de novas publicações de humor impresso e Copi vislumbra em *Tía Vicenta*. Essa foi uma grande oportunidade de expandir seu trabalho, seu excêntrico e absurdo humor pessoal e característico, único e original.

Não muito tempo depois, Copi descobre a dramaturgia nacional e regional, começa a ler Florencio Sánchez e Gregorio de Laferrère, autores que contribuem significativamente com a produção de sua primeira peça: *Un ángel para la señora Lisca*⁵, que, aos cuidados de sua avó, uma grande consumidora e estimuladora de seu trabalho, estreia em 1960, tendo uma de suas melhores amigas como protagonista. A peça abarca e traz como tema central a trajetória de um homossexual do interior do país que chega a Buenos Aires em busca de concretizar seus sonhos, uma história muito comum no cotidiano argentino, mas que é pouquíssimo vista nos palcos da época. Com esse enredo posto em cena, Copi causa estranheza.

Na sequência, em 1962, com aproximadamente vinte e três anos de idade, o autor, outra vez, vai a Paris com o objetivo de aprender mais e aprofundar seu conhecimento sobre o teatro. Assim que chega à França, Copi se fascina com as manifestações artísticas com as quais se depara. Contudo, houve um contratempo significativo em sua jornada de aprendizado, pois, ao recém-chegar à Paris, seu pai resolve que não financiaria mais suas despesas no exterior, desde então, para se manter, Copi começa a vender seus desenhos e *collages*⁶ na *Pont des Arts* e nos terraços dos cafés parisienses *Saint-Germain-des-Prés* e *Montparnasse*. Seu sucesso é iminente, de forma que, em uma velocidade impressionante, sobram-lhe apenas três exemplares de *collage* em acervo.

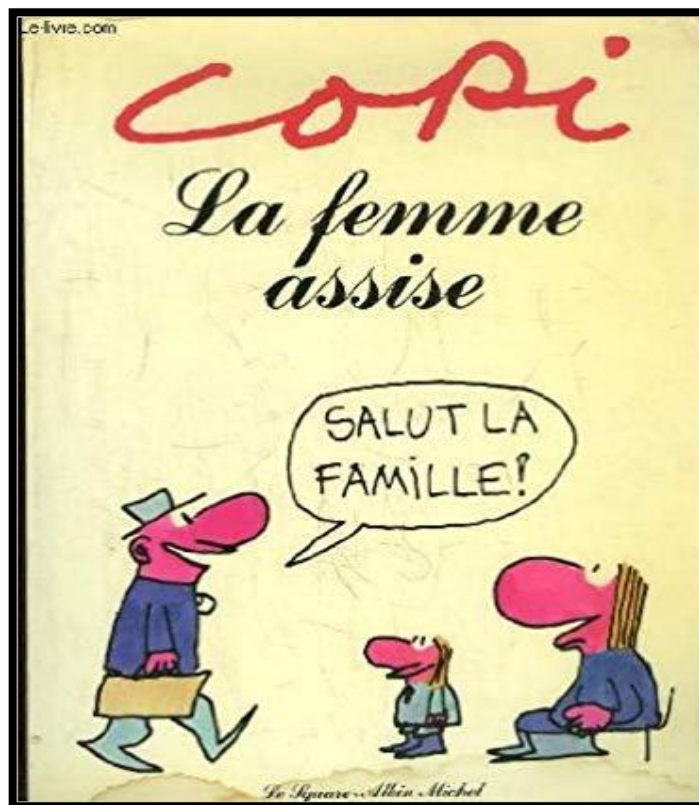
⁴ Gaspar, o cão oligarca. Tradução nossa.

⁵ Um anjo para a Sra. Lisca. Tradução nossa.

⁶ Arte plástica posterior ao cubismo que agrega à tela outros elementos que vão além da tinta. Juan Gris (1887-1927), nome expressivo do cubismo e que faz uso da técnica de colagens, define a mesma como "espécie de arquitetura plana com cor". (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017)

No *café de Flore*, em um dia comum de venda, o artista se depara com uma grande admiradora de seu trabalho, a mesma que posteriormente o recomendará a uma publicação de maior expressão em Paris, a renomada revista *Le Nouvel Observateur*⁷. Resultado dessa indicação, em 1964, Copi é então contratado pela revista, que lhe pede que desenhe e crie algo novo e original e é, nessa oportunidade, que nasce *la femme assise*⁸ (figura 1), que protagonizava uma mulher grande e de nariz protuberante, que sempre ficava sentada à direita da cena e tinha diálogos e pausas silenciosas gigantescas com seres que a rodeavam, mas que já estavam mortos e, em realidade, já não existiam mais, senão somente para ela em sua imaginação.

FIGURA 1: *La femme assise, era loca esa nena.*



Fonte: Amazon.com⁹

⁷ O novo observador. Tradução nossa.

⁸ A mulher sentada. Tradução nossa.

⁹ Disponível em: <https://www.amazon.com/femme-assise-French-Copi/dp/2226011323> Acesso em 07/01/2020

Compunham a trama as seguintes personagens: sua filha, uma ratazana e um frango, o qual o autor resgatara de seus primeiros desenhos feitos na infância. A revista se mantém em publicação até o início dos anos setenta. Nessa publicação, o autor já começa a incluir diálogos que abordam, de forma natural, divertida e corriqueira, o tema da transexualidade de suas personagens, como relembra e evidencia Moreno (2015), ao resgatar uma passagem de diálogo entre duas personagens de *La femme assise*, em que uma personagem pergunta: “- ¿Cómo te gusto, cómo hombre o cómo mujer?” e a outra responde: “- Como hombre con anteojos y cómo mujer de peluca.”. *La femme assise* é uma mulher simples, ignorante e desprovida de qualquer pudor, que faz da ideia de tragédia e comédia social temas permanentes. É isso que caracteriza as personagens de Copi. (TCHERKASKI, 2015). Copi é pós vanguardista, irreverente e transgressor como sua avó. Choca pelo excesso, pelo excêntrico e pelo extremo. Eleva suas personagens ao seu estado mais natural e mais complexo da condição psíquica humana. São estados (DELEUZE, 1974) que condicionam seres complexos e extremamente profundos na reflexão de suas existências e dos papéis políticos e sociais que desempenham.

Pouco tempo depois, mais precisamente em 1966, uma editora condensa e traduz as tiragens da animação de *La femme assise* e as vende para mais da metade da Europa e Estados Unidos. Copi, inclusive, é premiado por seu humor ácido e as vendas de seu trabalho são um sucesso.

O ano de 1968 foi um ano excepcional para o autor argentino. Nessa época, conhece Jorge Lavelli e Jérôme Savary e esse é o momento quando se entrega definitivamente ao teatro. Copi passa a ser um artista completo, transpassando os limites do texto e o espaço do palco. Foi de autor a diretor e, por vezes, protagonista de suas peças dramáticas, que, muito constantemente, refletiam seus próprios conflitos pessoais e a condição de homossexual à qual pertencia. Ainda no mesmo ano, estrearia junto com Lavelli, a peça *La Journée d'une Rêveuse*¹⁰, no Teatro de Lutecia, que contava com a interpretação de Manuelle Riva no papel de Jeanne. (MONTELEONE apud Eva Perón, 2000).

¹⁰ O dia de um sonhador. Tradução nossa.

Herdando as veias políticas de sua família, Copi sempre foi engajado em movimentos sociais e em manifestações estudantis de sua época, inclusive esteve presente e participou ativamente do Maio Francês de 1968 e da tomada do pavilhão argentino da cidade universitária. Foi nessa época, influenciado pelo contexto inclusive, que o autor se comprometeu com a obra que viria a ser sua *obra maestra*: *Eva Perón*.

Nos dezenove anos que se seguem, Copi se dedica profundamente aos mais variados tipos de produção artística, absorvendo e transpondo para a arte toda a influência resultante das idas e vindas entre Buenos Aires e Paris. Escreve outras obras dramáticas, romances, folhetins, desenhos, tiras cômicas e também se dedica a dirigir e a atuar em suas obras teatrais. Chega a ser convidado para apresentar *Loretta Strong*, em Nova Iorque, para a celebração do bicentenário da independência dos Estados Unidos em 04 de julho de 1976.

No ano de 1987, o autor escreve sua última obra, *L'internationale Argentine*¹¹, que foi publicada somente em 1988. Contudo, às vésperas do fim de 1987, exatamente a onze de dezembro, Copi ganha o prêmio *Ville de Paris*, reconhecimento pelo seu trabalho como melhor autor dramático. Felizmente desfrutou de seu merecido prêmio, pois o ganhara a apenas três dias de seu falecimento. No dia 14 de dezembro de 1987, na cidade de Paris, capital da França, Copi deixava seu legado e entrava em óbito. Aos 48 anos de vida, o autor não resiste às complicações decorrentes do vírus HIV.

Copi deixou obras que foram postumamente publicadas e também foi homenageado com importantes indicações por seu reconhecido trabalho, como foi o caso da peça *Une visite inopportune*¹², que foi montada e posta em cena por Lavelli. Essa peça lhe rendeu a nomeação ao prêmio Moliere, o que popularizou o texto e o fez ganhar destaque e percorrer o mundo, sendo traduzida em vários idiomas. *Une visite inopportune* aludia à vivência de Copi com o inoportuno vírus HIV.

Quando se pensa em revelações associadas à escrita de Copi, debruçada aos cuidados dos estudos literários, obviamente uma figura soberana e enigmática como

¹¹ A internacional Argentina. Tradução nossa.

¹² Uma visita inoportuna. Tradução nossa.

a de Evita Perón não repousaria em paz. Desde biografias como a escrita por Alicia Dujovne Ortiz (1997), passando por obras dramáticas com Copi e contemporaneamente alcançando a metaficção historiográfica de Tomás Eloy Martínez em *Santa Evita* (1997), a Madona dos descamisados (ORTIZ, 1997) sempre despertou o imaginário artístico e literário por conta de seu enigmático e mítico estereótipo de carisma e de poder.

A partir de uma perspectiva latino americana, é possível perceber Copi ao natural, ou seja, ele escreve sobre Eva Perón com a propriedade de um argentino, um sul americano exilado por questões políticas como tantos outros. Claramente, por tradição familiar, um argentino de oposição ao peronismo, evidentemente um argentino que viveu grande parte de sua vida em Paris. Indiscutivelmente um argentino distante, mas não alheio à Argentina. Sendo assim, um portenho “transterrado”, alguém que se deixou levar de um lugar a outro (DINIZ, 2016).

É possível que a personagem Eva Perón de Copi também esteja em uma “transterra”, pelo fato de o autor escrever sua obra em francês e encená-la, pela primeira vez, em Paris, mas como se a mesma fosse meticulosamente pensada na mais autêntica variante argentina do espanhol.

Confieso que a menudo, al traducir Eva Perón, sentí que Copi no había pensado la obra en francés sino en argentino, que un rumor de imágenes y voces argentinas lo frecuentaron y que para librarse de esos fantasmas demasiado urgentes los conjuro en otra lengua. Pero acaso se trata de una ilusión. Porque cuando hablaban las mujeres de Copi yo volvía a oír traducidos los gritos y los tonos de mi madre, una mujer de clase obrera que vivía en los suburbios y era una adolescente en los años 50¹³ (MONTELEONE apud Copi, 2000, p. 14)

Assim, como demonstra Monteleone (2000) em sua nota sobre a tradução da peça *Eva Perón* (2000), Copi não consegue negar ou fugir, ainda que, inconscientemente, de sua origem Argentina. vale recordar que, após o recorte de

¹³ “Confesso que por um momento, ao traduzir Eva Perón, senti que Copi não havia pensado a obra em francês e sim em argentino, que um rumor de imagens e vozes o atormentaram, e para livrar-se desses fantasmas inquietantes, Copi os conjuro em outra língua. Mas isso se trata de uma ilusão, porque quando as mulheres de Copi falavam, eu tornava a ouvir traduzidas as falas e os ditos de minha mãe, uma mulher da classe trabalhadora que vivia nos subúrbios e era uma adolescente na década de 1950.” (MONTELEONE, 2000 apud Copi, 2000 p. 14, tradução nossa).

Monteleone (2000), tanto Eva Perón quanto sua mãe foram, na vida real, pessoas de origem humilde, de poucos bens e de pouca instrução. Sendo assim, salta aos olhos essa caracterização tão precisa que o autor faz do estereótipo social argentino, abusando das verossímeis referências e da ruptura de barreiras entre idiomas. Logo, não somente Copi se encontra na transterrado, mas também todas as suas personagens que falavam francês no O palácio de *Unzué*¹⁴.

Não foram poucas as vezes em que o autor dirigiu e encenou suas próprias obras. Talvez, com o objetivo de garantir que fosse posto em cena tudo que ele havia pensado, ou ainda, para certificar-se de que cada palavra de sua escrita fosse representada exatamente da forma que tinha sido por ele pensada, ainda que pensada em francês, mas sem perder sua essência *porteña*¹⁵ e os trejeitos latinos.

É por meio do exagero e do estranhamento que o autor leva seu público a refletir sobre os cenários políticos argentino e francês, uma vez que, na década de 1970, a França passava por uma série de movimentos e de manifestações sociais. Infelizmente, mesmo a França sendo o berço das vanguardas, o público não estava pronto para ver sua atemporal Evita.

Em dois de março de 1970, no teatro *l'Épée de Bois*, Copi estreava uma Eva Perón transexual. Uma Evita interpretada por ele mesmo, totalmente descontrolada e agressiva, uma Evita longe das etiquetas de primeira-dama. Moribunda, consumida pelo câncer e fora do seu juízo perfeito. Copi talvez quisesse humanizar uma Eva Perón que não existia mais aos olhos do povo argentino, expondo uma mulher vulnerável como qualquer outro ser humano que padecesse do mesmo mal, o que veio a ser uma afronta, dado que, no imaginário popular argentino, Evita Perón já havia sido imaculada e santificada durante suas últimas horas de vida.

Evidentemente o público do *l'Épée de Bois* não recebeu a Evita transexual de braços abertos. Ainda na noite de estreia da peça, o teatro que abrigava a peça sofre um ataque terrorista com bomba, o que resultou em parte do prédio destruído. O Jornal *Le Figaro* classifica a obra como um pesadelo carnavalesco e Júlio Cortázar, que, na época vive em Paris, também crítica fortemente a obra. Nesse momento,

¹⁴ Residência oficial da família Perón.

¹⁵ Nomenclatura usada para referir-se a algo ou alguém originário de Buenos Aires - Argentina.

começa-se a falar mal de Copi como nunca se ouvia falar, sem ao menos conhecê-lo. Era ele, aos olhos do público, um autor antiperonista que atentava contra Evita e contra a Argentina (LA PORTA, 2015).

Para a jornalista argentina María Moreno (apud LA PORTA, 2015), Copi consegue fazer uma grande crítica. Não se trata de uma obra antiperonista e sim do contrário. O mito de Evita consiste exatamente em que ela sempre simbolizou o “homem da relação”, por isso Copi a alude como trans, além de, claro, usar o artifício de que uma Eva trans não poderia morrer de câncer no útero, uma vez que não o tinha. Eis então que Copi salva Evita da morte e dá um outro desfecho para a história.

Quando observado o texto dramático e visto que nele não há nenhuma alusão ou marcação nem mesmo uma didascália fazendo referência ou direcionando à interpretação de Eva Perón por uma atriz transexual (ou, ainda, de forma mais simples, algo que fizesse menção à forma com que se deveria transpor Evita do texto ao palco por meio de um ator que simboliza uma Eva trans, só que grotescamente caracterizada de mulher), é que se percebe a importância de Copi produzir e atuar em suas próprias peças, transpondo e exteriorizando os gestos transterrados que tão somente passava por seus pensamentos e que obviamente o colocavam à frente da cena teatral e social da década de 1970.

FIGURA 2: *La Eva más argentina es chilena*



Fonte: Tn.com

Trinta anos depois de sua morte, em 2017, Eva Perón é novamente levada ao palco como forma de homenagem a Copi. Sob as cortinas do Teatro Nacional da

Argentina - o Teatro Cervantes, em Buenos Aires, e com a direção de Marcial Di Fonzo Bo e produção e co-produção de Silvia Oleksikiw e de *la Comédie de Caen, Centre Dramatique National de Normandie, France*. A peça permeia novos diálogos sobre Copi, instigando novas críticas, já não mais por se tratar de uma Evita transexual, mas sim por se tratar de um ator chileno, Benjamín Vicuña (Figura 2). Tal episódio, visto pela crítica como estratégia de *marketing*, corrobora ainda mais a imortalização desse grande nome polêmico da literatura latino-americana.

A poética transterrada do corpo em Copi vai muito além do gênero do autor protagonista que vive uma vida de muitas pátrias. Seria então Copi a imagem da própria Evita dessacralizada? Teria cada um com sua poética a expressão pós-moderna da naturalidade humana? Na história e na arte, as obras passam por muitas adaptações e transformações. Há muito tempo, via-se a adaptação das narrativas orais para a escrita em pergaminhos (MURILLO, 2017); com a chegada da atualidade, os *best-sellers* adaptados para o cinema e para o *streaming tv*¹⁶.

Assim como a arte se adapta, COPI se adapta a sua personagem. Mais do que isso, ele recria, em suas personagens, uma vida transterrada, uma vida que ele conhece bem, uma vida das minorias, na qual pode circular com conhecimento de causa entre homossexuais e mulheres transexuais: o primeiro conhecimento faz parte do seu cotidiano; o segundo lhe dá a licença poética para preencher a personalidade feminina de suas personagens.

O trans¹⁷ em Copi não pode ser visto por um olhar linear, com começo meio e fim. O trans em Copi deve ser visto por meio de um caleidoscópio, em que uma forma se interpõe a outra, mesclando-se entre elas, em distintas formas. Isso é Copi. Transterrado culturalmente, travestido para os palcos e transexualizado na forma, para de fato fazer jus às minorias que representa e poder dar a ela vida, de forma autêntica e sem tabus.

¹⁶ Plataforma de TV por *internet*.

¹⁷ O trans em Copi, intencionalmente sem o ponto final característico à abreviação, ou qualquer outra marcação, pois é empregado, aqui, como adjetivo ao autor, abrange tanto a transexualidade quanto o transterramento cultural. Representa o movimento em sua ampla abrangência, em um ato transitório, que vai de um lugar a outro sem a obrigação de permanecer.

Eva Perón de Copi recebeu duras críticas por fazer alusão a primeira-dama argentina por meio de uma figura satírica (LA PORTA, 2015). Aos olhos do público da época, uma ofensa à imagem sacra de Evita, sendo a peça classificada pelo jornal francês de grande circulação, *Le Figaro*¹⁸, como um pesadelo carnavalesco. E, como se já não fosse o bastante, também foi duramente criticado por nomes de grande representatividade no universo literário, como, por exemplo, Julio Cortázar.

Para Copi, a representação de uma mulher através do corpo masculino já não era nenhuma novidade. O mesmo escreveu, dirigiu e encenou *Loretta Strong* (1974), que passou por uma apresentação inesquecível em Nova York e trazia, além de uma personagem marcante, uma história utópica, cheia de devaneios e alucinações, que se somavam de modo a aludir o apocalipse na terra. Outro grande marco do trans como questão estética, de gênero e de política em Copi, foi a estreia da peça *Pyramide* (1975). Para esa peça, o autor exigiu que a maioria do elenco fosse composto por transexuais, algo que resultou inviável por conta das dificuldades para ensaiar a apresentação (BOURGOIS, 1969 apud COPI, 2000 p. 09).

Como visto, pensar em Copi é pensar na subversão e na transposição. O autor transterrado, a atriz transexual e o mito transposto na crítica. O autor, que foi incompreendido por mais de trinta anos, hoje tem a sua nacionalidade disputada e as adaptações de suas obras para o palco produzidas por companhias de todo o mundo. O transterramento do seu corpo (DINIZ, 2016) e do corpo de sua Evita Perón passou de vaiado em 1970 a aclamado nos dias atuais. E sua crítica antiperonista atualmente é vista como instrumento exaltante do mito Evita Perón. Por meio do palco e da estética do espetáculo, Copi imortaliza Evita de uma forma que ninguém jamais o fez, coloca-a em uma condição vulnerável, humana, minoritária e, porque não dizer representante daqueles que ela tanto defendia? Uma Eva de forma única, mas pertencente à massa popular, tão estranhamente real quanto Loretta Strong, quanto sua condição de homossexual argentino da década de 1970, vivendo em Paris e gritando, ao mundo, as condições morais do submundo parisiense da hipócrita e opressora direita peronista, por onde lhe era permitido, o palco do teatro.

¹⁸ Edição de 3 de fevereiro de 1970. Arquivo pessoal. Tradução nossa.

Por meio do texto dramático, Copi dava voz às minorias mais marginalizadas. Homossexuais e transexuais ganhavam destaque para mostrar, ao mundo, sua excludente e subumana realidade, ou ainda, para mostrar, ao mundo, que esses são mais do que estereótipos marginalizados que vivem à sombra de uma sociedade que nega a existência dessas pessoas durante o dia, mas que buscam o prazer delas ao cair da noite. Uma sociedade um pouco mais aberta à diferença em Paris, mas ainda não tão libertária para ver além do corpo em cena, mas que, ainda assim, está três décadas à frente da machista sociedade argentina, que, até meados dos anos 2017, mesmo reivindicando, talvez por orgulho, a nacionalidade de Copi, ainda tem dificuldade em ver, no palco, uma *Eva Perón* representada por um corpo trans e, dessa vez, trans e chileno.

3.1 A POÉTICA “TRASTERRADA” DO CORPO NO ESPETÁCULO EVA PERÓN (2017)

A histeria, o caos e a desordem: tudo junto e misturado nas peças de Copi. Ao ler e assistir a peça *Eva Perón*, é possível notar traços do estilo pós-dramático na trama. Cada personagem apresenta um arquétipo atípico que foge de padrões e da estética promovidos pelo “convencional”. Ao compor o texto dramático da referida obra, Copi desafia seu público a observar heróis e mitos de uma maneira mais íntima e às avessas. *Eva Perón*, desprovida de toda sua personificação idealizada de heroína, “mãe dos pobres”, é apresentada como um ser humano comum, com medos, atormentada e consciente de que seu fim se aproxima. Para desconstruir uma figura tão emblemática, destituíram-se todos os seus símbolos ¹⁹, criou-se um novo significado para o significante *Eva Duarte de Perón*. Copi faz uso do monstro, recurso

¹⁹ O pensamento Jungiano de símbolo ocorre como uma produção da psique, é espontânea e sempre anda em “bandos”. A própria palavra símbolo, deriva do grego “*Symbolon*” que significa unir, juntar. Ao olhar uma coroa, temos um símbolo de realeza, um garfo, símbolo de alimentação. O que une o sentido aos signos é essa natureza coletiva de toda sociedade de doar significantes e significados a objetos ou pessoas. Essas dicotomias de sentido e sentimento norteiam o pensamento de símbolo aqui presente (JACOBI, 2017).

ficcional, para representar a subversão a padrões que frequentemente aparecem na literatura.

A condição perturbadora que, na sabedoria popular, descreve o monstro, alude, em um paralelo analítico, ao estilo de vida e de visão opostos à sociedade dita padrão, a qual, muitas vezes, acabam reprimindo-os por fatores estéticos e politicamente corretos, hipócritas e corrompidos. O monstro de Copi sofre desse mesmo preconceito. O monstro *copiano* é a representação daqueles que são oprimidos pela sociedade, que fazem sua condição ser visível para assim poder denunciar a prática excludente do politicamente correto. Não são monstros que escondem, nas sombras, vergonhas, muito pelo contrário, eles abraçam sua condição humana e reivindicam sua aparição social.

Pode-se compreender que o monstro *copiano*, em seu contexto, inverte os polos sociais. O oprimido passa a ser “o outro”, a maioria, ocupa o lugar do opressor. No texto de Copi, o transgênero não é uma minoria perseguida, as personagens com características exageradas e maquiagem com feições exuberantes, são tidas como o normal, o padrão e, em sua maioria, fazem analogia direta à massa popular. Essa dualidade monstruosidade-normalidade é o conflito indenitário que se segue nas diversas facetas das personagens retratadas na performance do espetáculo *Eva Perón* (2017). Os atores de Marcial Di Fonzo Bo são verdadeiros *performers*, que oferecem ao espectador uma imersão única e peculiar, uma contemplação de suas presenças no palco (LEHMANN, 2007).

O monstro *copiano* surge da exacerbação de todas as características do ser humano exemplar, desde o olhar da classe média da década de 1970. Essa presença ideológica é posta em cena por meio de uma atuação complexa dos tores (LEHMANN, 2007), pois passam de maneira ficcional, de modo a agregar ao texto, elementos simbólicos, que, por vezes, não aparecem no texto de Copi. Essa atuação complexa da qual se refere Lehmann (2007) se faz fundamental na performance de Bo, pois ainda, conforme afirma o autor, “para a performance, assim como para o teatro pós dramático, o que está em primeiro plano não é a encarnação do personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem” (LEHMANN, 2007, p. 225), ou seja, é aquilo que a encenação provoca no público que é o importante.

Antes da definição da performance e da explanação de como ela é aplicada ao *corpus* desta pesquisa, apresenta-se aqui, uma proposta de leitura do trabalho de Bo (2017), por um prisma um tanto quanto cenocentrista (PAVIS, 2011), uma leitura focada na expressão performática do corpo do espetáculo. Tendo isso claro, vale ainda delimitar que elementos concretos do espetáculo e do teatro, como o espaço, o tempo e a ação (PAVIS, 2011), ainda que importantes, são postos em segundo plano nesta análise.

O espetáculo de Bo começa com um emblemático e portenho tango. Refere-se a uma criação muito bem composta e integrada entre texto e performance. Bo encena Copi desde o poster de divulgação até detalhes da vida. Não se trata somente de uma adaptação da obra *Eva Perón* (2000), trata-se de um tributo, de uma homenagem de Bo. Pode-se dizer, sem sombra de dúvidas, que Copi está mais vivo do que nunca nesse espetáculo.

O tango, música tradicional argentina e símbolo consolidado dos bairros periféricos de Buenos Aires, ainda toca ao fundo da cena. A sonoridade é imersiva. Ao abrir das cortinas, vê-se cantando, uma *drag queen* (Gustavo Liza) representando Copi. É Copi por Copi, ou melhor, Copi por Bo. A própria personagem no palco, introduz um monólogo sobre sua condição sexual e patriótica, ou melhor dizendo, da nacionalidade de Copi. Assunto esse que, por anos, rendeu ideológicas disputas entre pesquisadores, pelo fato de o governo argentino ter, por décadas, proibido o regresso de Copi ao país e, ironicamente, trinta anos depois de sua morte, reivindicar ao mundo sua nacionalidade. Bo (2017) resolve, de maneira assertiva, essa imortal indagação, quando a *drag queen* anuncia uma icônica fala em seu ato final: “Se vou à Itália, sou um artista italiano. Se vou à França, sou um artista francês. Se vou a Nova York, sou um artista americano *Spanish*, e isso é a única coisa que tenho que reivindicar, minha nacionalidade de artista” (Bo, 2017).

A performance está posta. Enquanto a Copi *drag* estabelece a comunicação com o público, a quarta parede é deposta. Contrarregras montam o cenário que virá em seguida, passam na frente da atriz que apresenta seu tango, controlam o volume do som em um teste de sonoplastia e compõem a cena, em um exemplo claro e absurdamente convincente da teatralidade performática a que se refere Lehmann (2013).

Logo após o término do tango e da saída da atriz, a trajetória vital de Copi é exibida por Bo, em uma narrativa legendada em espanhol e projetada na cortina negra puxada por Copi em sua saída. Narrada em francês, ainda que a peça esteja em solo argentino, Bo incorpora, na performance outro, recurso muito utilizado por Copi, o hibridismo linguístico e cultural. Como destacado por Monteleone (2000), ainda que escrevesse em francês, Copi conseguia fazer apropriação de toda a emoção posta na variante argentina do espanhol da década de 1950 e transportá-la para suas obras. Ao fundo da narrativa, ainda com o palco escuro, segue uma milonga mais calma.

Ao destituir todos os símbolos canônicos da arte, Copi inicia pelo mais orgânico: o gênero. Ao fazer de Eva Perón uma personagem trans, quebra-se o paradigma e cria-se a indagação: o que significa ser mulher? Assim como o câncer, Copi tirou-lhe de Evita, o útero, mas não sua condição feminina. Logo no início do espetáculo encenado no Teatro Nacional Argentino, o Cervantes, já há alusão ao monstro *copiano* que viria ser a personagem Evita (Benjamín Vicuña), pois a mesma entra em cena posta em uma cama de um necrotério, deitada com o corpo coberto, dos pés à cabeça, algo conotativo a uma morte iminente. Uma projeção de seu fantasma aparece saindo de seu corpo, a imagem que se assoma ao espectador é de uma Evita Perón toda “montada”, como diriam os representantes LGBTQI+, com a peruca loira e o imponente vestido presidencial. A morte, nesse caso, surge na forma da desconstrução do seu eu mais forte, a figura de primeira-dama, para então reconstruir o monstro a partir do renascimento, ou da ressurreição, e aqui se abrem parênteses para uma alusão religiosa referente à ressurreição de Cristo, pois Eva desperta, para sua nova identidade, comum e liberta das amarras sociais. Assim que se levanta assustada, em sua nova vida, agora livre das obrigações oficiais de primeira-dama, os primeiros reflexos a serem representados são os que demonstram os vícios da sua vida terrena, os luxos e estatutos proporcionados por sua vida de corpo de poder, tais como vestidos e joias.

O corpo é o artefato pelo qual Copi vai confrontar os lugares, as ambiguidades e as contradições entre texto e palco (PAVIS, 2008), sendo esse segundo onde se explicitam as atualizações textuais. Esse devir de dualidade corporal também é abordado por Deleuze na obra *Lógica do Sentido* (1974). Ao fazer um paradoxo com o pensamento estoico, determina um devir de sentidos dúbios. Na personagem Eva,

suas tensões e “estados de coisas” são determinados pelas misturas de estados. Essa relação de mescla coexiste em dois níveis: o superficial (os fatos que compõem o ser) e o profundo e real (a força do ser). Assim inaugurando, na peça, a ideia de corpo sem órgãos (DELEUZE, 1974), em que o devir acaba por ser morfológico na personagem Eva, quando ocorre pela mistura desses dois corpos: o primeiro de uma Eva primeira-dama, imbuída de poder, arquétipo de ser humano ideal, líder nacional; e o segundo de um ser desconstruído, provido de falhas, o ser subversivo e a figura monstruosa. Agora sem órgãos, ela estava liberta. “O que há nos corpos, na profundidade dos corpos, são misturas: um corpo penetra no outro e coexiste com ele em todas as partes, como a gota de vinho no mar ou o fogo no ferro” (DELEUZE, 1974, p. 20).

O monstro, numa alusão à criatura do Dr. Frankenstein (SHELLEY, 1997), nesse caso, ocorre de maneira parecida com as misturas de Deleuze e o resultado é uma busca identitária que vai além do corpo como barreira e mais além do que propunha Foucault (1979) nas relações entre o ser e o poder. A *Eva copiana* é uma personagem transcendente em vários sentidos, de discurso ambíguo e paradoxal (PAVIS, 2008). O espetáculo da peça, por sua vez, constitui, em seu preâmbulo, a preparação da personagem, que, como em um show de *drag queen*, é montada aos poucos, conforme a peça se desenrola. Ao início, não se tem nenhuma indicação visual característica de que a personagem é, de fato, Eva Perón e, aos poucos, seus símbolos vão sendo montados e postos em seu corpo (os vestidos caros, as joias e a icônica peruca loira/*gold*).

O trans de Eva Perón é grafado sem ponto e sem itálico, pois vai além de sua sexualidade, de uma abreviatura ou nomenclatura. Ela é uma personagem transterrada (DINIZ, 2016) que reflete, em outro ponto de dualidade, a vida de seu criador, Copi, o qual exalta, em suas personagens, traços de sua personalidade e também de sua fluidez corporal. O corpo de Evita abarca e representa a pluralidade do prefixo trans. Essa zona existente entre o idioma e a narrativa, abriga um entrelugar cultural, no qual vivem as personagens da dramaturgia copiana: seres transterrados, monstros criados através de dois eixos culturais e de identidades fluídas, minoritárias e marginalizadas. O corpo não apresenta fronteiras no gênero, nem no real e

tampouco no ficcional. A Eva Perón, de Copi, pode ser uma personagem trans, em vários e amplos sentidos, pode ter comportamentos controversos e crises identitárias, diferentes da sua contraparte histórica e “real”. Ela pode abrigar até uma quarta pátria e ser encenada por um ator que não é argentino (o chileno Benjamín Vicuña). Segundo Diniz (2018), ela transcende sem fronteiras e, sobre isso, ainda considera que:

O corpo como uma construção simbólica plural se representa distintamente no tempo e no espaço configurado por eixos de transversalidades: a etnia, o gênero, a classe social e a sexualidade. O corpo por sua construção simbólica depende das diferentes linguagens e disciplinas e se apresenta historicamente arquitetado. (2018, p. 114)

Cria-se, assim, um corpo que, ao ser colocado em paralelo com os preceitos de Deleuze (1974), não tem órgãos definidos e com uma volatilidade e fluidez não apenas mecânica (sua condição tangível de ser e estar em algum lugar), mas sim com uma fluidez profunda. Cria-se um corpo que se adapta e que ressurge de acordo com sua necessidade, um corpo no qual se encontra performance e mensagens discretas implícitas, ao que Pavis (2008, p. 42) denomina como “charme discreto da boa direção”²⁰. O corpo se faz mais profundo que seus movimentos visíveis e articulados.

É, nessa performance, que há a conexão entre quem vê e quem executa, pois, “o corpo se veste de poesia através de diferentes linguagens e por diversas razões (estéticas, políticas, místicas, etc.)” (DINIZ, 2018, p. 114). O monstro *copiano* é uma criatura urbana, emergente e periférica, que é maltratada e submetida a uma vida de exílio aos padrões impostos nos grandes centros. Tanto texto quanto performance moldam o trans repleto de declarações de emancipação cultural, são gritos de basta, esteticamente escancarados através do corpo impactante, de não mais se esconder da sociedade que o julga e que o marginaliza. A dramaturgia inverte os valores e

²⁰ Para que uma encenação seja perceptível, é preciso que o espectador apreenda o conceito que a anima, mesmo que não entenda nada. Este conceito deve ser tornado visível de uma maneira ou de outra; caso o espectador não perceba, ele terá a impressão de que não viu uma encenação, que viu coisas acontecerem, porém, a partir dela não perceberá a coerência, a unidade. Inversamente, se o conceito é tornado muito visível pelo fato de ser simplista, rudimentar ou porque se exhibe muito, nesse exato momento teremos pela frente uma obra com um sistema que nos dá a impressão de que, uma vez o sistema estar compreendido, o resto se segue. (*L'art du théâtre*, n.6, p.19 *apud* PAVIS, 2008, p.42)

demonstra que os monstros estão por toda parte, inclusive, no palácio Unzué²¹, e isso não pode ser evitado.

Como dito anteriormente, as personagens de Copi são os monstros da sociedade, os esquecidos, os marginalizados e as minorias. Sua obra fomenta a denúncia contra a classe dominante, detentora do poder e, conseqüentemente, contra todos aqueles que segregam e estigmatizam a cultura marginal. Basta uma breve analogia e tem-se, na leitura crítica de Copi, Perón como representante da sociedade que promove a inquisição e Eva como representante da minoria enclausurada. Na história da humanidade, personagens periféricos (gays, negros e minorias étnicas) sempre foram excluídos do padrão. Quando esses se tornavam membros “importantes” da sociedade, sua natureza era omitida para apenas mostrar e evidenciar seus feitos, que eram incansavelmente estimulados a fim de “compensar” sua origem. Não seria também a condição transterrada, por muitas vezes, retirar-se do seu campo, da sua vida mais plena e pura para encaixar-se numa sociedade falha, doente e exclusiva? Alan Turing, Oscar Wilde e Edgar Hoover foram grandes nomes da sociedade que tiveram seus feitos utilizados pela sociedade elitista e, no fim de suas vidas, foram alijados por suas condições periféricas.

Apesar de Juan Carlos Perón ser mero coadjuvante na obra de Copi, ele ganha protagonismo nos últimos segundos da trama, pois, ao anunciar a morte de Evita, a personagem de Perón aparece com toda sua pompa militar, com voz forte e incisiva, assim como a sociedade faz com aqueles dos quais abusam, usam e depois descartam. Neste momento da performance, há uma vetorização das várias linguagens contidas no ato dramático: tanto o figurino como a empostação de voz de Perón e a musicalização ao fundo, definem a ostentação de um sistema político, de um corpo de poder patriarcal, militar e masculino que comanda e que utiliza a morte da primeira-dama como palanque político e como espetáculo. A crítica feita por Copi nesse momento é clara, o patriarcado nem sempre é tão forte quanto demonstra e a sociedade elitista se constrói em cima da manipulação midiática e da publicidade daqueles que são os monstros espetaculares. Eva pode ter sido vítima de Perón na vida real, mas, na peça, não há sutileza quanto ao jogo de poder empregado para

²¹ Residência presidencial.

ambos. No fim da trama, Evita vence o jogo de poder e engana Perón com sua morte tão falsa e alegórica quanto o governo de seu marido.

Vale lembrar que, no espetáculo analisado sob a direção de Bo (2017), existe a recuperação de um dos elementos enigmáticos do mito de Evita, o da fuga do corpo, a incógnita que perpassa a perda do corpo físico de Eva Perón desaparecido e que, somente anos depois, é recuperado. Sabe-se que, nem depois de morta, Evita descansou. Existem relatos extraoficiais e, até mesmo, metaficcionalis, como *Santa Evita* (MARTÍNEZ, 1994), que narra a saga a que foi submetido o corpo embalsamado de Evita, passando de mito à artefato cultural. Uma disputa por sua posse foi travada, uma vez que se acreditava que quem o possuísse teria também o controle da Argentina. Isso o que o levou a vários esconderijos, passando dos cuidados da CGT (*Confederación General del Trabajo de la República Argentina*), ao fundo de um telão de cinema em Buenos Aires e indo parar embaixo de uma cama de hotel em Madrid, até Perón voltar ao poder em seu terceiro mandato, em 1973, e reivindicar a devolução do corpo de Evita para o enterrar com as devidas honras no cemitério da Recoleta, onde permanece até o momento.

A morte de Eva na peça é uma farsa, o corpo, mais uma vez, exerce um papel além do fisiológico, o orgânico pouco importa, Eva transcendia as limitações físicas e ia além da capacidade do seu corpo, uma mortal com características de semideus, um artefato cultural (CORBIN *et al.* 2008) que se tornou um símbolo, um mito, um mártir, em corpo de rainha, e até uma santa como foi chamada por seu povo. Uma santa retratada de uma maneira monstruosa e humanizada.

Em Copi, tem-se algumas mudanças no trajeto, pois pesa contra o autor o fato de ser latino americano, o que, ao nascer, já o coloca em uma condição de colonizado e, simultaneamente, de marginalizado. Apesar de não ter sido perseguido diretamente por sua condição sexual, pois, no dia a dia, era um homem muito discreto e deixava para se *montar* somente quando estava no palco, sofreu mais preconceito por ser portador do vírus HIV. Isso, aos olhos da sociedade, fazia com que valesse menos que um gay, pois era um gay *carimbado* (gíria usada no meio LGBTQI+ para classificar a pessoa portadora do vírus HIV). Esse era um problema para Copi, ainda mais em uma época na qual o tratamento para controlar o vírus era restrito e a morte, por desenvolver a doença, a AIDS, era um fim esperado.

O teatro *copiano*, além de trazer à tona os marginalizados e de desconstruir conceitos e preconceitos, apresenta também uma estrutura não comum ao drama moderno. Seus elementos pós-modernos não têm precedentes e condiciona o público consumidor de teatro e pesquisadores a refletir sobre qual será o futuro do teatro. Lehmann (2013), doze anos após escrever sobre o pós-dramático, reafirma que o uso do termo teatro está relacionado a estéticas e a estilos da prática teatral e tematiza o texto dramático marginal, e que, de várias formas, pode se ligar à performance. Vale lembrar que, nessa corrente teórica, Copi e *Eva Perón* (2000) são imersos na poética teatral da perturbação, assim tudo aquilo que está em cena é aparentemente pouco tradicional.

O problema de chocar no palco, seja por qualquer via do absurdo, é que isso funcionava e causava comoção nas décadas de 1960 e de 1970; mas, nas décadas de 1980 e de 1990, isso já é visto com normalidade (LEHMANN, 2013). Assim, as práticas pós-dramáticas que há algumas décadas eram vistas como elementos de subversão agora passam a ditar os elementos tradicionais do teatro contemporâneo; passam a ditar mudanças de perspectiva, levando o diretor Marcial Di Fonzo Bo a utilizar novas ferramentas para trazer o encantamento à sua leitura de *Eva Perón* (2017). Em *Eva Perón* (2000), a presença do texto antes da encenação cria lacunas que permitem a Bo (2017) um espaço amplamente criativo. Na adaptação ao palco, os dramaturgos ganham a liberdade de preencher lacunas do texto com a performance. O cenário vazio é usado como método de postular a *mimesis* da representação. A mãe também ser trans, Ibiza (o mordomo) ter jeito portenho malandro, o início apresentando a “alma” de Eva deixando o corpo na maca do necrotério e o desfecho sorrateiro de Eva ao matar a enfermeira e sumir da peça usando um disfarce, todos esses elementos corpóreos e performáticos não estavam presentes no texto original, e alguns tampouco estavam na performance original de Copi. Contudo, eles conversam e fluem perfeitamente com o espetáculo de Bo e, principalmente, com o público.

Concluindo, as duas performances aqui estudadas apontam para semelhanças e diferenças, quais sejam a ruptura de Evita com o mito criado em território argentino, diante do qual Copi se vê apartado, marginado e disposto a criar uma provocação tanto no texto como no primeiro espetáculo, realizado por ele como ator, ao misturar

na personagem histórica e mítica o seu próprio dilema como identidade trans, o que lhe descortina a fundação de um modo de fazer teatro no ocidente, calcado nessa identidade trans e para além de uma “transrealidade”.

Na versão de Bo (2017), mescla-se mais um aspecto que é o de homenagear a figura de Copi a partir de uma apropriação dessa comunidade artística trans que já se expandiu e o reivindica como sua, potencializando outras referências no campo da direção teatral que reinventa o próprio texto em ações como o da morte da enfermeira, ou no ato performático da coreografia da dupla heterossexual (conforme o figurino bizarro) que se propõe a causar o estranhamento que vibre, escandalize e promova na recepção a estética trans que já se configura para além do país que criou um mito como o de Eva Perón.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como afirma Lehmann (2007, p. 227), o que importa na relação obra, palco, performance nada mais é que a relação que o público estabelece com esses elementos. Ainda segundo o autor, é impossível definir a performance, pois, dentre os elementos que compõem a adaptação da obra ao palco, esse seria um recurso exibicionista e extravagante para cativar o público. Sendo assim, o que está em jogo nessa relação triangular é o êxito na comunicação com o expectador. O espetáculo e todas as partes que o constitui só serão verdadeiramente exitosos se o público entender a mensagem que se quer passar. Ainda nessa relação, o posicionamento performático (LEHMANN, 2007) é pautado pelo êxito da comunicação, e a performance, em si, fica condicionada à compreensão, como aquilo que é anunciado por aquele que a apresenta.

No referente ao pós-dramático, Lehmann (2013) primeiro resgata o conceito de drama, associando esse a uma estética necessariamente europeia; depois se aprofunda no pré-dramático, trazendo à tona a arte romana que reivindica a essência fundamentalista do drama; para, enfim, conceber que o pós-dramático está além das inovações da estética teatral somadas entre 1970 e 1990. O pós-dramático é um conceito que está em todo o teatro, nas formas que precedem e também que são sucedidas do modelo dramático. Em relação ao termo, o autor ainda faz uma reflexão que vai ao encontro do drama e da crítica de Copi, colocando o pós-dramático como um conceito útil na análise de hábitos gerais e culturais.

A necessidade de conceituar ou de pelo menos tentar situar os termos performance e pós-dramático parte da divergência conceitual e teórica que estudiosos dos dois campos fazem até hoje. Sobre isso, a pesquisa aderiu ao preceito de Lehmann (2013), que discorre sobre o hibridismo inquestionável que há entre as artes. É fato que existe muita teatralidade na performance, mas não é por isso que a concepção de teatro deve ser abandonada e/ou substituída. Ainda que não haja consenso entre a definição dos termos, ambos possuem bases teóricas conceituais, pertinentes aos estudos, enquanto que a mera definição de termos é questão improdutiva nos estudos literários.

Sobre o que se propõe esse estudo, sobre as epifanias e anseios dos autores, por ora pode-se considerar que:

Nas considerações iniciais, foi interessante, se não necessário, entender os elementos que permeavam a busca pela identidade. Optou-se em utilizar as contribuições de Michel Foucault para entender os elementos que permeiam a relação identidade e poder, uma vez que os termos serviriam de base para o estudo da personagem mítica Eva Perón.

Na segunda parte desse estudo, tem-se o resgate da memória de Copi, a fim de, primeiramente, propagar sua trajetória vital, a qual é pouco conhecida no Brasil e, depois, servir de base para futuros estudos relacionados ao autor. Ainda sobre os estudos referentes ao autor e visando viabilizar o conhecimento acerca do mesmo, nessa mesma sessão, foram citados detalhes biográficos sobre o autor, que apesar de fácil acesso, visto que alguns deles encontram-se disponíveis no banco de dados da CAPES, são pouco apreciados pelos estudos literários brasileiros.

Por fim, apresentou-se o espetáculo *Eva Perón* (2017) sob a direção de Marcial Di Fonzo Bo, com a premissa de analisar, sob a ótica da poética transterrada de Diniz (2016), a expressão do corpo no espetáculo, com a finalidade de entender o viés comunicativo da crítica de Copi, que fora estabelecida por Bo, em sua performance. Somado a isso, este estudo ainda se propôs a enquadrar as obras do *corpus* no cenário conceitual e temporal da pós-dramaturgia e da pós-modernidade, respectivamente.

REFERÊNCIAS

- BRECHT, B. **A Short Organum for the Theatre in Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic**. Tradução John Willett. Londres: Methuen, 1964.
- BRECHT, B. **Mother Courage and her children**. Nova Iorque: Grove press, 1991.
- CARIGNANO, M. L. M. **As formas do humor. Copi: um caso argentino**. 2007. 223 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2007.
- CORBIN, A. *et al.* **História do Corpo. Figura Humana na Arte**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.
- COLAGEM. *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo369/colagem>. Acesso em: 21 Ago. 2019.
- COPI. **Eva Perón**. Direção de Marcial Di Fonzo Bo. Produção: Comédie de Caen. Buenos Aires, 2017.
- COPI. **Eva Perón**. Tradução de Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2000.
- DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DINIZ, A. G. Oralidades latino-americanas como poéticas sob suspeita. *In: ALVES, L. K.; DINIZ, A. G.; SELLÉS, C. L. (Org.). Poéticas sob suspeita*. Campinas: Mercado de Letras, 2018.
- DINIZ, A. G. **Poéticas transterradas**, Línguas e letras, Cascavel, v. 17, n. 37, p. 7-29, 2016.
- DINIZ, A. G. Profanando limites da cultura latino-americana: da guerra ao sarau. *In: DINIZ, A. G.; PEREIRA, D. A.; ALVES, L. K. (Org.). Poéticas e políticas da linguagem em vias de descolonização*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.
- ERIKSON, E.H. **Identidade: Juventude e crise**. Tradução de A. Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- GUZZO, C. Luiza Capetillo y Salvadora Medina Onrubla de Botana: Dos íconos anarquistas. Una comparación. *In. Revista Alpha*. Osorno. n. 20, p. 165-180, dic. 2004.
- HABERMAS, J. **Teoria de la Acción Comunicativa**. Madrid, Taurus, Vol II, 1988
- HALL, S. Quem precisa da identidade? *In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ. Vozes, 2000.
- JACOBI, J. **Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C.G. Jung**. Tradução Milton Camargo Mota. Petrópolis: Editora vozes, 2017.

LEHMANN, H. T. Teatro Pós Dramático, doze anos depois. In. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. UFRGS, Porto Alegre, RS: v. 03, n. 03, 2013.

LEHMANN, H. T. **Teatro Pós Dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MARTÍNEZ T. E. **Santa Evita**. Tradução de Sérgio Molina. 2a. edição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

MOITA LOPES, L. P. da. **Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.

MORENO, M. **Biografias de la literatura: Copi**. Direção de Natalia La Porta e Pablo Gerson. Buenos Aires, Argentina: extudios.com e canal encuentro, 2015. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pb2MLD8c68Y&t=1036s> Acesso em: 20 de Set. de 2018.

MURILLO B. S. **Apuntes a la Trans-Escritura: Un caso Del par teatro-cine. Escena revista de las Artes**, Arquivos da Universidade Laval do Canadá, v.76, N.02, jan-jun, 2017

PAVIS, P. **Análise dos espetáculos. Teatro. Mímica. Dança. Dança-Teatro. Cinema**. Tradução de Sérgio Sávia Coelho. 2 ed. São Paulo: Perspectivas, 2011.

PAVIS, P. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de E. P. Orlandi *et al.* Campinas, SP: UNICAMP, 1988.

PIMENTEL, R. T. **Copi: Transgressão e Escrita Transformista**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2011.

PORTA, N. la; GERSON, P. **Biografias de la literatura: Copi**. Direção de Natalia La Porta e Pablo Gerson. Buenos Aires, Argentina: extudios.com e canal encuentro, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pb2MLD8c68Y&t=1036s> Acesso em: 20 Set. 2019.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. Porto Alegre, RS: L&PM, 1997.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.