

A poética transterrada do corpo no espetáculo Eva Perón de Copi e Bo

The transgrouded poetic of the body in the Copi's and Bo's Eva perón spectacle

Marcelo Rodrigues¹

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Copi aposta em literatura atípica, "transterrada" (DINIZ, 2016), fazendo a ponte entre culturas tão diferentemente complexas, como a da Argentina e a da França da década de 1970. De forma única, 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 este ensaio almeja reavivar e aprofundar os estudos sobre a personalidade singular que foi Copi, através de sua obra.

Como norte teórico e eixo central deste estudo, aplicar-se-á, de forma inexaurível, as considerações sobre as poéticas transterradas de DINIZ (2016, 2017, 2018), a fim de alcançar um entendimento conciso do hibridismo cultural que movia Copi e que situa tal pesquisa no campo dos estudos interculturais.

Ainda neste estudo, se fará a discussão meticulosa 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, ao compor parte deste estudo, ganha destaque ainda maior. Fica o mesmo marcado pelo entre eixo controlador à dramaturgia fragmentaria (DELEUZE, 1974), do pós-dramático (LEHMANN, 2007, 2013), resgatando os preceitos de teatralidade (PAVIS, 2011) para melhor entendimento da disposição dos elementos e dos recursos que se somam à cena, para, assim, adentrar ao universo crítico da oralidade latino americana (DINIZ, 2018).

1. Copi

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

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – campus Cascavel (UNIOESTE). e-mail para contato: rrodrigues514@yahoo.com.br

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 seu pai atendia pelo nome de Raúl Damonte Taborda. Sua avó foi Salvadora Medina Onrubia, uma exímia escritora de tendência anarquista e feminista, responsável por nomear Raúl Natalio como Copi, apelido que lhe 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).

Por conta de diferenças políticas, a família Damonte Taborda vivenciou por muito tempo o 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. Logo depois, já na França e com doze anos de idade, terminou seus estudos primários e aprendeu o idioma francês.

Com dezesseis anos e com a família de volta à Argentina, começa a desenhar para o jornal *Resistencia Popular*, fundado por seu pai. Copi cria o personagem *Gaspar, el perro oligarca*³. 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*⁴. A peça abrange 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.

Em 1962, com aproximadamente vinte e três anos de idade, o autor, retorna a Paris com o objetivo de aprender mais e aprofundar seu conhecimento sobre o teatro. Com pouco dinheiro, pois seu pai já não financiava mais seus estudos, Copi começa a vender seus desenhos e *collages*⁵ na *Pont des Arts* e nos terraços dos cafés parisienses *Saint-Germain-des-Prés* e *Montparnasse*. Seu sucesso é iminente, de forma que, em

² Floquinho de neve. Tradução nossa.

³ Gaspar, o cão oligarca. Tradução nossa.

⁴ Um anjo para a Sra. Lisca. Tradução nossa.

⁵ 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)

uma velocidade impressionante, sobram-lhe apenas três exemplares de *collage* em acervo.

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*⁶. Resultado dessa indicação, em 1964, Copi é então contratado pela revista.

Pouco tempo depois, mais precisamente em 1966, uma editora condensa e traduz as tiragens da animação de *La femme assise*⁷, sua criação mais recente, 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*⁸, no Teatro de Lutecia, que contava com a interpretação de Manuelle Riva no papel de Jeanne. (MONTELEONE apud Eva Perón, 2000).

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* (2000).

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.

⁶ O novo observador. Tradução nossa.

⁷ A mulher sentada. Tradução nossa.

⁸ O dia de um sonhador. Tradução nossa.

No ano de 1987, o autor escreve sua última obra, *L'internationale Argentine*⁹, 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.

2. A poética “trasterrada” do corpo no espetáculo *Eva Perón*

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 símbolos¹⁰, criou-se um novo significado para o significante *Eva Duarte de Perón*. Copi faz uso do monstro, recurso 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.

⁹ A internacional Argentina. Tradução nossa.

¹⁰ 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).

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 codição 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 acertiva, 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 ambigüações 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”¹¹. O corpo se faz mais profundo que seus movimentos visíveis e articulados.

¹¹ 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)

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 demonstra que os monstros estão por toda parte, inclusive, no palácio Unzué¹², 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,

¹² Residência presidencial.

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 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 extra oficiais e, até mesmo, metaficcionais, 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 semi deus, 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 chamado 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 Eva 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.

REFERÊNCIAS

- COLAGEM. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo369/colagem>. Acesso em: 21 ago. 2019.
- COPI. *Eva Perón*. Tradução de Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2000.
- COPI. *Eva Perón*. Direção de Marcial Di Fonzo Bo. Produção: Comédie de Caen. Buenos Aires, 2017.
- CORBIN, A. *et al. História do Corpo*. Figura Humana na Arte. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.
- DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 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.
- 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.
- JACOBI, J. *Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C.G. Jung*. Tradução Milton Camargo Mota. Petrópolis: Editora vozes, 2017.
- LA PORTA, N. *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 set. 2018.

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

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

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

MORENO, M. *Biografías 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 set. 2018.

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

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

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