

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Faculdades de Ciências y Letras de Araraquara

As formas do humor. Copi: um caso argentino.

Aluna: Maria Laura Moneta Carignano.

Dissertação de Mestrado.

Dissertação de mestrado apresentado ao curso de Pós-graduação em
Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Helena Tellarolli de Almeida Leite.

Araraquara – Fevereiro de 2007.

Ao riso interminável de meus irmãos,
que nos une além das fronteiras e dos
continentes.

Ao Juan.

Meus agradecimentos

À Professora Sylvia Helena Tellaroli, por sua confiança, seu apoio, e sua paciência com meu português incipiente que com tão bom humor escutou e leu. Obrigada por tudo.

À Professora Márcia Gobbi, por suas sugestões no momento da qualificação, sempre tão amável.

À Professora Lola Aybar Ramírez, pela leitura atenta e as sugestões no momento da qualificação e por sua generosidade em tantas outras coisas.

A todos os Professores com os quais fiz disciplinas, pela paciência e o apoio.

A todas as pessoas que conheci na Unesp, onde fui tão bem recebida.

A meus amigos de aqui e de lá, sem os quais nada poderia fazer.

Ao apoio constante de Juan.

Obrigada por tudo. Por este outro mundo que agora é também meu.

Em portunhol : Gracias! Obrigada!

Laura

ABSTRACT

Project Title: THE FORMS OF HUMOR. COPI: AN ARGENTINEAN STUDY CASE.

Key words: Copi, humor, parody, irony, satire, Argentinean literature, post-vanguardism, *camp*.

This research aims to study the work of Copi (Raúl Damonte Botana 1939-1987), Argentinean writer, in a broader scenery of topics, that will be of theoretical and critical support, to permit a more general boarding.

From the totality of his work (he wrote novels, theatrical plays, and is also the author of cartoons and humoristic comics), we will emphasize the study of his theater and within it three plays: *Cachafaz*, *A sombra de Wenceslao*, and *Eva Perón*. They were chosen because they are highly representative of the author's controversial esthetics, humorous, parodic and ironic.

Our first objective is to investigate about the forms of humor relating them to the texts of the Argentinean author and looking for a critical reading that allows us to represent those categories in the light of the particularities of Copi's work.

In a second time, we are going to situate the author's texts in relation to the Argentinean literature. His work must to be read as a conversation with the Argentinean literature and history, with the myths and stigma of its culture (both literary and historical) that are part or have been part of the "great traits" of what is supposed to be the "argentinity".

In relation to our first objective, we will study the genesis, the specificity and the differences between **the humor, the hilarious, the parody, the satire and the irony** and related forms, beginning from the main philosophers and theoretic whom studied these themes. The parody is specially going to be analyzed, not only because it is the form that constitutes Copi's work, but also because it is one of the recurrent forms of the art (both literary and pictorial) of the lasts decades.

In relation to our second objective, when relating Copi's work to the Argentinean literature, we are going to study the following genera and movements of Rioplatense literature: **gauchesca, sainete, grotesco, criollismo, tango**. The intention of this research aims to clarify and offer a critical reading of the parodical relationships that are established between Copi's texts and the corpus of Argentinean literature.

Finally, we are going to analyze the dramatic texts of the Argentinean author as one of the representatives of the post-vanguardism. The study of that work implies to go trough the esthetic concepts of the second half of the XX Century. It is essential, in this sense, to cover the main theoretical formulations of the end of the XX Century: the theories of the *Pop*, the *Kitsh*, the *Camp*, fundamentally, the last one because it is a esthetic with which Copi seems to be related.

RESUMO

Título do Projeto: AS FORMAS DO HUMOR. COPI: UM CASO ARGENTINO.

Palavras chave: Copi, humor, parodia, ironia, sátira, literatura argentina, pós-vanguarda, *camp*.

A pesquisa visa estudar a obra de Copi (Raúl Damonte Botana 1939-1987), escritor argentino, num âmbito maior de questões, que servirão de apoio teórico- crítico possibilitando uma abordagem mais ampla.

Da totalidade de sua obra (ele escreveu romances, peças teatrais e é autor também de desenhos e quadrinhos humorísticos), enfatizar-se-á o estudo da série teatral e dentro dela três peças: *Cachafaz*, *A sombra de Wenceslao*, e *Eva Perón*. Elas foram escolhidas por serem altamente representativas da estética controversa, humorística, paródica e irônica do autor.

Primeiramente, tem-se como objetivo realizar uma investigação das formas do humor relacionando-as aos textos do autor argentino e procurando uma leitura crítica que permita repensar essas categorias à luz das particularidades da obra de Copi.

Num segundo momento, situar-se-ão estas obras do autor em relação à tradição literária argentina. Elas devem ser lidas como um diálogo com a literatura e a história argentina, com os mitos e estigmas de sua cultura (tanto literários quanto históricos) que compõem ou têm composto os “grandes traços” daquilo que se supõe ser a “argentinidade”.

Em relação com o primeiro objetivo, estudar-se-á teoricamente a gênese, as especificidades e diferenças entre **o humor, a comicidade, a paródia, a sátira e a ironia** e formas afins, fazendo um percurso pelos principais filósofos e teóricos que abordaram estas questões. Estudar-se-á especialmente a **paródia**, por ser ela a forma constitutiva da escrita de Copi, mas também por ser uma das formas recorrentes da arte (tanto literária quanto pictórica) das últimas décadas.

Em relação ao segundo objetivo, ao vincular a obra de Copi a tradição literária argentina, realizar-se-á um estudo dos seguintes gêneros e movimentos da literatura rioplatense: **gauchesca, sainete, grotesco, criollismo, tango**. A intenção da pesquisa visa esclarecer e fornecer uma leitura crítica das relações paródicas que se estabelecem entre os textos de Copi e o corpus da literatura argentina.

Finalmente, analisar-se-á a obra dramática do escritor argentino como um dos representantes da *pós-vanguarda*. O estudo dessa obra implica recorrer às noções centrais das estéticas da segunda metade do século XX. É fundamental, neste sentido, fazer um percurso pelas principais formulações teóricas do fim do século XX: as teorias do *Pop*, do *Kitsch*, do *Camp*, fundamentalmente deste último por ser uma estética com a qual Copi parece se relacionar.

SUMÁRIO

Introdução	1
O humor e suas formas na obra de Copi.	
Copi e a tradição argentina.	
Pós-vanguarda e novas sensibilidades.	
Quem é Copi? Razões pelas quais foi escolhido.	
Suporte teórico: para uma história do riso.	
Paródia, sátira e ironia na obra de Copi: uma aproximação ao teatro de “pós-vanguarda”.	
Breve apresentação das peças.	
<u>Capítulo I. O humor e o cômico</u>	18
<u>Capítulo II Paródia e tradição literária em <i>Cachafaz</i> e <i>La sombra de Wenceslao</i></u>	38
I-Paródia e tradição literária em <i>Cachafaz</i> e <i>La sombra de Wenceslao</i> . Algumas aproximações	40
Breve introdução ao teatro argentino	42
Copi: paródia, metateatro e tradição.	45
O mito da identidade	50
II- Tradição literária argentina: os dois circuitos de construção da “identidade nacional”.	54
O circuito culto: o papel da vanguarda na definição da identidade nacional.	55
O circuito popular e a outra versão da identidade.	68
III- Análise das peças: paródia e identidade nacional	73
<i>La sombra de Wenceslao</i> : gauchesca e criollismo	74
<i>Cachafaz</i> : sainete e inversão	81
<u>Capítulo III. Sob o olhar devorador da ironia: história, mito e ficção em <i>EvaPerón</i> de Copi</u>	88

Breve percurso pelo conceito de ironia	92
A definição clássica tradicional	96
Definição romântica	101
Outras considerações	107
A ironia como “estratégia discursiva”	109
Humor e Ironia: limites e confusões	121
O olhar corrosivo da ironia em <i>Eva Perón</i> de Copi.	125
Eva: a tematização literária da história	129
Voltando aos clássicos: Lukács e a teoria do romance histórico	135
A História em pedaços.	137
História e ficção: a volta irônica ao mito	144
A sátira, o satírico e a crítica de uma Argentina sangrenta.	151
A história maquiada com <i>Revlon</i>	155
<u>Capítulo IV. Estética do feio: bizarro, humor, kistch e camp</u>	159
O novo e o feio: categorias da modernidade.	161
Verso e reverso	165
O feio e o mau gosto como categorias estéticas.	166
As Vanguardas históricas.	167
Negação e afirmação: a voz dupla da vanguarda	169
Surrealismo: a bofetada do humor.	172
Bizarro, humor e monstros nos textos de Copi.	177
Kistch e Camp. Contradições e especificidades na apropriação do feio.	179
Vanguarda, camp e pós-vanguarda.	195
Camp e mau gosto em <i>Eva Perón</i> , e <i>Cachafaz</i>	201

Introdução

- 1- O humor e suas formas na obra de Copi.**
- 2- Copi e a tradição argentina.**
- 3- Pós-vanguarda e novas sensibilidades.**
- 4- Quem é Copi? Razões pelas quais foi escolhido.**
- 5- Suporte teórico: para uma história do riso.**
- 6- Paródia, sátira e ironia na obra de Copi: uma aproximação ao teatro de “pós-vanguarda”.**
- 7- Breve apresentação das peças.**

O objetivo geral da pesquisa visa analisar criticamente a obra dramática do escritor argentino COPI (Raúl Damonte Botana 1939-1987) como um dos representantes da "**pós-vanguarda**" argentina dentro de um âmbito maior que inclui o estudo das formas do humor e a revisão de certos tópicos fundamentais da tradição literária argentina.

Por um lado, tentamos realizar um estudo das formas do humor e dos estudos consagrados a esse assunto. Analisar-se-ão teoricamente a gênese, as especificidades e diferenças entre **o cômico, o humor, a paródia, a sátira, e a ironia**, realizando-se um percurso pelos autores que estudaram esses gêneros.

Por outro, foi preciso vincular os textos, fundamentalmente os de teatro, de Copi à tradição literária argentina, uma vez que eles remetem paródicamente a ela. Para isso, realizar-se-á um estudo dos seguintes gêneros e movimentos: **gauchesca, sainete, grotesco, criollismo, tango**. O problema central da revisão da tradição vincula-se em Copi à questão da "identidade argentina". Por isso abordaremos os momentos de definição dessa identidade, porque são esses momentos (e suas respectivas estéticas) de definição do nacional, os que vão ser parodiados por Copi.

Finalmente, tentamos pensar a relação da obra de Copi com os problemas centrais das estéticas da segunda metade do século XX. Isso inclui o estudo das formas de pós-vanguarda que adotou a arte das últimas décadas, movimentos tais como o "*pop*", o "*kistch*" e o "*camp*". Fundamentalmente este último, o *camp*, que se relaciona com a obra de Copi por sua particular associação com a "sensibilidade gay"¹.

1- O humor e suas formas na obra de Copi

A pesquisa visa estudar a obra de Copi num âmbito maior de questões que servirão de apoio teórico-crítico possibilitando uma abordagem mais ampla.

Primeiramente, tem-se como objetivo realizar uma investigação das formas do humor relacionando-as aos textos do autor argentino e buscando uma leitura crítica que permita repensar essas categorias à luz das particularidades da obra de Copi.

¹ A denominação "sensibilidade gay" foi extraída do texto paradigmático dos estudos sobre o *camp* de Susan Sontag, *Notas Sobre camp* de 1969. Isto nos coloca frente a um tipo de análise estético, que não supõe a adoção de uma postura crítica vinculada aos estudos culturais e as literaturas das minorias. Pelo contrário, nossa análise tenta pensar a literatura a partir de suas especificidades e de suas relações com a história, mas não pensa a obra de Copi como uma manifestação de uma minoria sexual. Pensamos sim a relação da obra de Copi com a estética *camp* seguindo as reflexões de Sontag que não reduz o *camp* à homossexualidade: "*No obstante, aún si los homosexuales han sido su vanguardia, el gusto camp es mucho más que gusto homosexual [...] Camp es (repitámoslo) la relación para con el estilo en una época en que la adopción del estilo – en cuanto tal – se ha tornado cuestionable*" (SONTAG, 1969, p.341)

Nossa intenção é partir de certas oposições que nos permitam diferenciar e definir as formas do humor tentando buscar especificidades que estabeleçam categorias de análise claras, para assim poder abordar a leitura crítica da obra de Copi sob certa rigorosidade na conceitualização do que entendemos por humor e suas variantes.

É por isso que vamos dividir nossa pesquisa das “formas do humor” em diferentes capítulos que opõem categorias com o fim de esclarecer suas especificidades. Isto corresponde a uma escolha metodológica na tentativa de diferenciar formas similares que geralmente resultam confusas à hora de serem definidas. A oposição destes “pares” corresponde, como já dizemos, a uma questão metodológica que achamos serve para, a partir da comparação contrastiva, pensar as especificidades destes conceitos.

Logicamente, não pretendemos chegar a uma definição única e definitiva das formas do humor que nos propusemos estudar, na medida que uma simples leitura sobre o tema constata a complexidade e variedade de abordagens possíveis. Contudo, achamos ter encontrado certas linhas que se repetem ao longo dos estudos dedicados ao tema e que permitem esclarecer quais são os traços próprios de cada uma destas formas. Achamos interessante fazer uma oposição porque permite visualizar com mais facilidade as diferenças e especificidades, sendo justamente a dificuldade em distinguir o que leva a confusão quando ingressamos no mundo do riso e suas formas. Daí a proposta de a partir da distinção entre o cômico e o humor, pensar as diferenças entre a paródia e a sátira e, finalmente, estudar a ironia especificamente.

A primeira questão que abordaremos é a diferenciação entre o cômico e o humor como duas formas distintas e que expõem visões do mundo diferentes. Nossa hipótese de trabalho é que há entre o humor e o cômico diferenças tanto estruturais e de procedimentos quanto filosóficas. As teorias que abordaremos para argumentar as especificidades de cada um pertencem a diferentes âmbitos do conhecimento e estabelecem a diferença entre os dois (o humor e o cômico) baseados em diferentes critérios.

A filosofia, a psicanálise, a crítica literária serão o apoio teórico a partir do qual pensar o que há em comum e o que de diferente entre o humor e o cômico. Cada uma destas disciplinas propõe critérios diferentes para diferenciá-los, mas em todas encontramos a distinção entre o cômico e o humor como sendo formas diferentes.

Dentro da bibliografia selecionada, pertencente ao âmbito da literatura mais especificamente, encontramos uma idéia recorrente que pode permitir-nos um ponto de partida. Muitos são os autores que começam a diferenciar ambas as categorias como “duas visões do mundo” que correspondem à divisão do mundo clássico e o mundo moderno, ou, dito em outras palavras, à diferenciação entre a arte clássica e a arte moderna.

Num segundo momento procuraremos distinguir a paródia da sátira mostrando os pontos em comum, mas, fundamentalmente, os pontos de divergência entre estes dois gêneros. Geralmente, estas formas são definidas, justamente enquanto gêneros. Mas, é essa noção a que também tentamos questionar: podemos pensar o paródico e o satírico não só como gêneros, mas também como procedimentos textuais? Isto possibilita pensar a existência de textos que, por exemplo, embora não sejam *estictu sensu* uma sátira, tenham um certo tom satírico ou, no caso da paródia, paródico. A questão da paródia será trabalhada também especificamente já que se trata de uma forma recorrente nas peças analisadas.

A primeira diferença que encontramos entre estas duas formas é que no caso da paródia se estabelece uma relação com outro texto e na sátira não. Ambas as duas associam-se à crítica, ao escárnio e a ridicularização. Tentaremos pensá-las, primeiramente, enquanto gêneros, mas também discutir a possibilidade de que haja na literatura contemporânea textos atravessados por um tom paródico ou satírico sem que possam ser identificados completamente como uma paródia ou uma sátira.

Um capítulo específico dedicar-se-á ao estudo da ironia como procedimento textual porque achamos que é sob seu olhar que a obra de Copi deve ser lida. A primeira diferença que encontramos em relação à sátira e à paródia foi, justamente, que a ironia não é um gênero. As definições em torno a ela vão desde a identificação da ironia como uma forma retórica, á definições filosóficas que supõem a consideração do estatuto ontológico do homem, até abordagens relacionadas com as teorias lingüísticas e, fundamentalmente, a pragmática. Em todas as abordagens o que aparece é a idéia de que a ironia é um procedimento textual que é utilizado com determinados fins (geralmente avaliativos, de crítica, mas também de ridicularização e desprezo) e que envolve, como característica própria, uma mensagem dupla. Esta duplicidade provoca a dobra da linguagem sobre si mesma, estabelecendo uma ambigüidade que desestabiliza o sentido

e chama a atenção para a linguagem mesma. Tentaremos percorrer as definições mais importantes do conceito de ironia e pensar como ela é utilizada pela escrita de Copi.

Destacam-se como outro importante ponto de partida e apoio à pesquisa, os textos do crítico russo Mikhail Bakhtin, de onde serão extraídas as categorias de literatura carnalizada, literatura popular e comicidade; e as relações entre cultura oficial e produtos culturais que surgem das “ideologias do cotidiano” (contra-respostas e desvios com relação à ideologia dominante). Aí também se pode encontrar uma possível linha de leitura da polêmica e controversa obra de Copi.

2- Copi e a tradição argentina. Delimitação do corpus.

Num segundo momento, situar-se-á a obra de Copi em relação à tradição literária e cultural argentina. A obra do escritor deve ser lida como um diálogo com a literatura e a história argentina, com os mitos e estigmas de sua cultura, com seus heróis e figuras literárias e históricas, que compõem ou têm composto os “grandes traços” daquilo que se supõe ser a “argentinidade”.

Em sua escandalosa e contestatória atitude, a obra de Copi tem que se pensar em função deste diálogo, sempre conflitivo e que apresenta uma profusão de desvios a partir dos quais se lê uma argentinidade parodiada e até mesmo ridicularizada, que, ao mesmo tempo, não oculta uma comoção que traz o mundo de Copi ao epicentro mesmo da literatura *rioplatense*.

Na verdade, ao nos referir a “obra” de Copi estamos fazendo uma generalização exagerada. Nossa análise delimitou-se somente ao estudo de três peças. Pensar a obra de Copi em sua totalidade implicaria, pelos menos, repensar a noção de obra, se levarmos em conta a produção multifacetada de sua atividade artística, na qual constam o desenho, a representação teatral e a escrita de contos, romances e, também, peças de teatro.

Para atingir os fins de nossa pesquisa escolhemos da produção do autor apenas três peças teatrais *Cachafaz*, *La sombra de Wenceslao* e *Eva Perón*, devido a uma questão particular que nos interessava pensar: a relação da escrita de Copi com a tradição argentina, e a relação problemática de sua literatura com a história e a cultura desse momento. Este último aspecto supõe pensar estas peças em sua dimensão ideológica, própria da literatura da década de 70, pois ela está relacionada às lutas políticas, à repressão, às mortes, à censura, à ditadura e ao exílio.

Nessas peças, em particular, é impossível não pensar esta relação literatura – realidade, Copi – Argentina. Outros textos dele remetem, também, explicitamente à cultura *rioplatense* como *El uruguayo* (1973), *La internacional Argentina* (1988), ou *La vida es un tango* (1979). Mas é preciso dizer que de maneira nenhuma é possível catalogar Copi como um escritor cujo objetivo seja “retratar” a cultura Argentina, ou que faça de sua obra a exposição de um nacionalismo nostálgico. Há outras obras de Copi que nada têm a ver com a Argentina, nem com a cultura do *Rio de la Plata*.²

É necessário, também, levar em conta que seu exílio (que dura quase a vida toda do escritor) influencia sua escrita. A maior parte de sua obra foi escrita na França e está embebida das tendências e movimentos próprios da arte dessas décadas na França e na Europa em geral, já que ele trabalhou em vários países. Recuperar sua obra a partir da relação com a cultura argentina é só uma possível linha de entrada para seu estudo, mas não a única nem, necessariamente, a mais importante.

A isto deve se agregar a posição conflituosa que supõe a vida no exílio. A pergunta se impõe: aonde pertence Copi?. Copi aparece como um “deslocado”, no sentido em que Bauman dá a esse termo. É interessante pensar, também, a distinção que o sociólogo faz entre “identidade” e “pertencimento” que ele diferencia se referindo inclusive a sua própria existência de exilado. O que caracteriza estas formas na “modernidade líquida” é a sua relatividade. Nas palavras de Bauman:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o pertencimento quanto para a identidade (Bauman, , 2005, p. 17).

No caso específico de Copi, a marca de sua relação com a identidade é justamente a relatividade, a contradição e certo mal-estar, que, como veremos nas peças

² Sabemos por testemunhos e por suas próprias palavras da relação conflituosa que Copi tinha com a Argentina, uma espécie de amor-ódio que também atravessa sua obra. Interessa-nos ressaltar que temos focado a questão da relação com a cultura argentina porque o corpus escolhido assim nos pedia e porque decidimos abordar essa temática particular. Isso não significa que Copi tenha sido um defensor da Argentina ou um nacionalista, nem que tenha negado sua origem. A contradição de sua postura revela também a contradição de uma geração e de um momento histórico marcado pela crueza da ditadura e dos acontecimentos políticos. Em uma entrevista, ao ser questionado por suas temáticas argentinas em sua obra ele respondeu:

“A quién le va a importar ser argentino? (...) Es un lugar de pasaje como es todo el mundo; y sobre todo es un lugar de puerto, porque toda la argentina es Buenos Aires. (...) la Argentina es el mate; yo conservo de la Argentina lo mejor, conservo el teatro argentino. Yo escribo en la tradición de Florencio Sanchez y Gregório de Laferrère y escribo en verso; y sé lo que es Luisa Vehil. Yo hago eso, pero lo hago desde acá, porque eso forma parte de mi tradición (...) porque la libertad de expresión no me permite hacerlo en la Argentina...”(TCHERKASKI, 1998, p. 69)

escolhidas, se plasmam numa crítica dos fundamentos tradicionais do conceito de identidade.

Interessou-nos pensar a relação de sua obra com a cultura e a história argentinas, especialmente, porque achamos que este era um dos aspectos que não tinha sido especificamente abordado pela crítica, longe também de ambições nacionalistas. Por um lado, a crítica já tinha se ocupado dos aspectos mais notórios da sua produção: o seu mundo delirante e grotesco; a força da sexualidade; o mundo barroco “de las locas” do qual trata Aira; a sua impropriedade e o insultante tratamento de temas e personagens; a relação com o *camp*, só para nomear alguns dos aspectos já abordados. Além disso, os textos *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao* foram publicados recentemente, devido a isso só encontramos algumas poucas alusões da crítica a esses textos. Neles a relação com a tradição literária argentina, especificamente, é evidente e achamos que esse aspecto merecia uma maior atenção.

É por isso que esta segunda linha de abordagem é a que se refere à revisão dos gêneros e movimentos fundamentais da tradição literária argentina (o estudo da **gauchesca**, do **sainete** e do **grotesco**, do **criollismo**, além de um estudo do **tango** como movimento cultural que expressou a identidade nacional) já que a hipótese do trabalho aponta para a definição destas peças de Copi como uma grande paródia desses gêneros canônicos da literatura *rioplatense*.

A grão questão que tentamos abordar é a do mito da “identidade”. É esse ponto o que vai ser violentamente atacado por Copi. O estudo dos gêneros mencionados resulta de que são justamente eles os fundadores daquilo que entendemos por o “Ser nacional”. Copi serve-se deles para derruir a idéia de uma identidade, ao mesmo tempo em que a mostra como uma criação ficcional e mítica.

A questão da identidade é um problema que todos os países do nosso continente tiveram que enfrentar. Mas, as respostas variam. No caso particular da Argentina, parecem se esboçar dois grandes mitos que correspondem a setores sociais, econômicos e culturais opostos. Estes mitos da identidade foram, por sua vez, criados pelos setores representantes da cultura criando dois circuitos, com duas definições e dois públicos diferentes. Um deles representa a elite intelectual formada pelos “argentinos velhos” em oposição ao setor formado pelos imigrantes e filhos de imigrantes que começam a produzir e lutar por um lugar no campo da cultura.

A “identidade” foi um problema que preocupou tanto as elites culturais representantes da literatura “cultura” como aos produtores de cultura associados ao popular e à literatura “menor”. Ela é também o “assunto” central que percorre os gêneros, hoje considerados canônicos da literatura nacional. Ambos os circuitos e seus gêneros representativos definiram o que hoje entendemos por a “argentinidade” e, embora em seu momento representaram visões antagônicas do que era ser “argentino”, terminaram sendo oficializadas constituindo o conjunto de manifestações tipicamente representativas do nacional: a *gauchesca* em sua versão mais canônica, o *Martin Fierro*, mas também o *drama gauchesco* do teatro popular; o *sainete* e o *gotesco criollo* que representava o setor da população imigrante e popular, e o *criollismo* de vanguarda das elites intelectuais que retomam a questão da pureza *criolla* e da *gauchesca*, e inclui também o *tango* e a *cultura sub-urbana*. Hoje, ambos os circuitos, o “culto” e o “popular”, foram consagrados e canonizados passando a cumprir o papel de fundadores e representantes daquilo que os argentinos pensam para si - e vendem para o exterior - como sua identidade.

Tentaremos realizar um breve percurso por estes gêneros e seus momentos de canonização porque, como já apontamos, eles formam a base daquilo que se tentou definir ao longo da história argentina como sua identidade. É preciso pensar estes gêneros e seus momentos de “oficialização” para compreender o procedimento paródico que propõe a leitura da obra de Copi.

3- Pós-vanguarda e novas sensibilidades.

Finalmente, o terceiro momento da pesquisa será o trabalho que corresponde a uma análise da obra do autor de acordo as abordagens já nomeadas, que situam sua escrita no eixo da literatura atual, onde a reflexão sobre a parodia, o humor, a ironia é central nos debates da arte deste século fenecido.

Nesta terceira etapa, seguir-se-á a bibliografia específica sobre a pós-vanguarda visando produzir uma leitura crítica da obra de Copi na tentativa de explicar as formas híbridas e confusas da arte contemporânea. É por isso que tentaremos estudar as relações entre o marginal, o bizarro, o mau gosto como características próprias da literatura moderna.

Pensando nas particularidades da obra de Copi, foi necessário recorrer ao estudo de movimentos próprios da arte da segunda metade do século XX, considerada de pós-vanguarda.

A crítica argentina tem assinalado a relação da obra de Copi com o *camp*, movimento surgido nos anos 60 nos Estados Unidos e associado à sensibilidade dos grupos homossexuais de intelectuais do momento. Para compreender este fenômeno, que coloca o feio e o mau gosto como um de seus valores, tentamos pensar as relações entre “a feiura” e a arte, ou melhor, pensar qual é a função que as noções de feio, mau, marginal, bizarro cumprem na arte moderna levando em conta a necessária e conflitiva relação que o mercado tem nas atuais sociedades capitalistas. Daí que dedicamos um capítulo a rastrear esta especial valorização que a arte moderna parece ter do feio e marginal como forma de se opor tanto ao academicismo quanto como possibilidade de questionamento dos valores representantes da cultura burguesa.

Tentando levar o problema mais especificamente para a segunda metade do século XX, foi preciso analisar e estabelecer diferenças entre formas como o *pop*, o *kistch* e o *camp*. Nossa intenção é associar a obra de Copi a esta última estética, mas enquadrando-a dentro de linhas e vertentes da arte moderna que já esboçavam a questão do feio, do marginal e do bizarro.

4- Quem é Copi? Razões pelas quais foi escolhido

A obra de Copi ocupa um lugar central na atual Literatura Argentina. A crescente atenção que está obtendo por parte da crítica, seu redescobrimto através de diversas edições são indícios dessa valorização do autor que, paradoxalmente, apenas agora os argentinos começam a conhecer.

Ainda que Copi seja argentino, viveu e escreveu grande parte de sua obra em Paris onde se destacou como desenhista, humorista, narrador, ator e dramaturgo. De sua inacessível obra teatral, pode-se encontrar a seguinte informação e cronologia:

Un ángel para la señora Lisca (1962); El cocodrilo y el té (1966); Santa Genoveva en su bañadera (1966); La jornada de una soñadora (1968); Eva Perón (1970); El homosexual o la dificultad de expresarse (1971); Las cuatro gemelas (1973); Loreta Strong (1974); La pirámide (1975); La copa del mundo (1978); La sombra de Wenceslao (1978); Cachafaz (1980); La torre de la defensa (1981); La heladera (1983); Las escaleras del Sagrado Corazón (1984); La noche de Madame Lucienne (1985); Una visita inoportuna

(1992); *Las viejas putas* (adaptação de personagens de seus quadrinhos- 1994). Além disso escreveu os romances *El Uruguayo*(1973), *El Baile de las locas*(1976), *La vida es un tango*(1979); *La ciudad de las ratas*(1979) e *La internacional Argentina*(1987), entre outras narrativas.

Ainda é difícil o acesso ao seu material teatral, embora se encontrem publicações de seus contos, romances e histórias em quadrinhos, visto que Copi não escreveu somente em espanhol, mas também em francês. Todavia, muitas dessas obras não foram traduzidas, além de existir uma certa relutância por parte das editoras em publicá-lo e difundi-lo dentro do âmbito argentino.

Essa marginalidade é uma de suas características fundamentais do autor, o que faz com que se comece a conhecê-lo e a estudá-lo postumamente. Somado a isso, há ainda a sua condição de escritor bilíngüe e exilado. Não foi gratuitamente que ele mesmo se definira como “um argentino em Paris”, definição esta que alude a um problema central de sua escrita: a dualidade de línguas, a dualidade de identidades, ou, como diz Bauman, a sua dupla condição, que estabelece uma relação para com a identidade, mas também para com o pertencimento³. E, além disso, Copi ocupa essa posição que é crucial na história da literatura argentina: a do escritor exilado que olha seu país da Europa. Desde Alberdi e Sarmiento até Cortázar e Saer, esta posição do escritor argentino pode ser um ponto mais para vincular sua obra ao eixo da literatura argentina. Segundo Dubatti:

La instalación definitiva de Copi en París cuando apenas tenía 22 años es, contra lo que puede suponerse, el argumento más contundente a favor de su argentinidad. ¿Teatro argentino, escrito en Francia? ¿Teatro argentino, en francés? ¿Teatro argentino, desde las convenciones y el imaginario de la postvanguardia francesa? ¿Se puede reescribir la gauchesca, revisar el mito de Evita, reinterpretar la simbólica del tango y demoler el Mundial de Fútbol '78 y la dictadura, desde París? ¿Son argentinos la ferocidad, el absurdo, la violencia, el deseo, el desenmascaramiento, el canibalismo de las piezas teatrales de Copi? Por supuesto.(DUBATTI. In: COPI, 2002)

³ A relação conflituosa não só aparece com respeito a sua nacionalidade, mas também com a sua identidade sexual. Embora sua temática gay tenha sido o que mais chamou a atenção da crítica, é preciso lembrar que ele mesmo negava-se a enquadrar a sua obra como “gay”. Ao ser questionado a respeito de seu mundo como um mundo homossexual, o autor responde: “*Pero no es un mundo homossexual; vos habrás leído, conocerás de mí; son las cosas que tienen más o menos sexualidad, pero si vos leés La vida es un tango, es la historia de un heterosexual más macho que no se puede hallar arriba de la tierra. Yo no me ocupo sólo de los homosexuales, y una novela antes, que escribí, no es más que de animales; no es de homosexuales ni de heterosexuales, para mí son como personajes de Arlequín; si hay dos homosexuales hay dos homosexuales; si los actores pueden actuar de homosexual pueden actuar de rata, pueden actuar de mujer también. No existe un mundo homossexual. Yo no tengo un mundo homossexual, nadie tiene un mundo homossexual*” (TCHERKASKI, 1998, p.52)

Em todas as suas obras, Copi questiona uma sociedade injusta, excludente e intolerante com o diferente. Para isso, utiliza os grandes mitos argentinos, tanto históricos (como na célebre *Eva Perón*) quanto culturais (as figuras do **gaucho** e do **compadrito** assim como de seus respectivos gêneros, a **gauchesca** e o **criollismo**, e também o **sainete** e o **grotesco**) para desmitificar a idéia de uma identidade que tem se tornado estupidamente estereotipada. Por meio do humor, da paródia, da ironia, do insólito e do bizarro, Copi destrói os clichês duma cultura que definiu sua identidade a partir da mitificação absurda de determinados aspetos.

As figurações paródicas e invertidas da obra de Copi, ao tempo que propõem um desvio da tradição, não excluem a leitura da nostalgia, da paixão e da melancolia com que Copi olha o *Río de la Plata*:

*El despego y la ironía con que evoco el Río de la Plata, que después de todo es mi cuna, son recientes. Fue durante mis años de censura que escribí más sobre Argentina y siempre grandes dramas. La persecución de mis hermanos, la muerte violenta de algunos allegados a mi familia me habían hecho imaginar al Río de la Plata como un purgatorio del cual padezco todavía la vaga culpabilidad de haber escapado. Sin un rasguño, a no ser aquellos del alma (MARTINEZ, Eloy. Homenaje a un gran transgresor. **Primer Plano**. Buenos Aires, 28, Jun., 1992. Suplemento de Cultura de Página/12.)*

A opção por investigar estas peças da obra de Copi significa ao mesmo tempo revisar a tradição própria da literatura argentina sendo numerosas as alusões a esta última. É neste sentido que a pesquisa se dirige: ele representa um dos maiores escritores desta “pós-vanguarda” que se proporá a questionar a cultura nacional e que o fará através da criação simultânea de uma nova estética que inclui não só o humor, a ironia e a paródia, mas também o marginal e até o bizarro, buscando desmitificar as formas canonizadas desta literatura.

Por outro lado, apesar de atualmente a crítica interessar-se por ele, ainda é necessário realizar estudos mais especializados de sua obra como tentativa de salvaguardar, difundir e estudar um autor como Copi, que sofreu o isolamento do exílio e sua negação como parte do autoritarismo que viveram artistas e intelectuais argentinos durante a última ditadura, causa principal de somente agora se conhecer sua obra.

Da totalidade da obra de Copi, estudar-se-á, fundamentalmente, a série teatral e, dentro dela, três peças que resultam centrais na sua poética: *Eva*, *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao*.

5- Suporte teórico: para uma história do riso

Estudar a obra de Copi supõe também recorrer a um conjunto de noções teóricas que permitam entender mais claramente quais são os mecanismos dos quais se serve sua escrita. Para isso, é necessário pesquisar e realizar um percurso pelos principais filósofos e pensadores que se dedicaram ao tema do humor e suas formas.

Referência obrigatória é o filósofo alemão Bergson, que dedica um livro ao estudo do riso. O autor procura entender o cômico desde a sua psicogênese explicando-o fundamentalmente através dos processos de “mecanização da vida” e de “substituição do natural pelo artificial”, conjecturando, além disso, que a raiz do cômico tem uma relação com o infantil.

Também Freud dedica estudos ao cômico. Em uma primeira instância busca definir o cômico como categoria maior, em que se incluiria o chiste. Em seu livro *El chiste y su relación con el inconsciente* tenta estudar o cômico e, para tanto, se aproxima do problema a partir das seguintes questões: o cômico dos movimentos e a ação (das quais já se servia a representação teatral mais primitiva, a pantomima), o cômico que se descobre nas operações mentais e traços de caráter do outro, a comicidade de situação e o cômico que deriva do excesso de expectativa.

Ao estudar as maneiras de tornar algo cômico, Freud anotará: “Los recursos que sirven para volver cómico a alguien son, entre otros, el traslado a situaciones cómicas, la imitación, el disfraz, el desenmascaramiento, la caricatura, la parodia, el travestismo” (FREUD, 1986, p. 180)

Torna-se claro que na obra de Copi o que se opera é um rebaixamento das personagens representantes da cultura oficial (o caso mais notório seria o de *Eva Perón*) através dos procedimentos assinalados por Freud. Cabe acrescentar que não só se encontram vários exemplos de parodização e caricatura, como também são numerosos os personagens travestis (em *Cachafaz* o **compadrito** está apaixonado por um travesti, em seus quadrinhos *Las viejas putas* e em vários de seus contos) ou a utilização do travestismo na encenação (Eva Perón foi representada por um homem travestido em sua versão original em Paris).

É importante para os fins da pesquisa – o estudo da obra de Copi – dedicar, dentro das formas do humor, uma especial atenção à **paródia**, ampliando o seu campo de ação na linha a que se refere Affonso Romano de Sant’Anna, em seu livro *Paródia, Paráfrase & Cia*. O autor serve-se de uma revisão histórica e crítica dos estudos sobre a

paródia, analisando e avaliando a parodização na literatura do século XX, relacionando-a com a noção de *desvio* e de *apropriação* na medida em que estas provocam uma nova maneira de ler o convencional num processo que libera o discurso de seu sentido original. No início do livro, Affonso Romano de Sant'Anna sustentará:

A paródia é um efeito da linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas. A rigor, existe uma consonância entre paródia e modernidade. Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do século XIX (...) tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea **se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos.** (SANT'ANNA, 1985, pág. 7)

No âmbito dos estudos consagrados à paródia, é necessário recorrer à obra da teórica Linda Hutcheon, que será estudada como uma importante abordagem das questões referentes à arte da segunda metade do século XX e às problemáticas próprias da arte pós-moderna.

Outro autor fundamental quando se quer estudar o cômico é o crítico Mikhail Bakhtin, que realizará, em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, uma indubitável contribuição por meio da análise da obra de Rabelais, da cultura popular e das festas na Idade Média, do carnavalesco e da relação dessas formas com a cultura oficial. Segundo Bakhtin: "O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultivação oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época" (BAKHTIN, 1996, p 38). Para estudar essas formas da tradição popular, opostas à cultura oficial, o autor analisará três categorias: ritos e espetáculos carnavalescos, obras cômicas verbais e formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.

Por meio do estudo dessas formas, o autor chega ao conceito de *Realismo Grotesco* e o diferenciará das formas do grotesco no século XX, ponto este que interessa ao estudo de Copi:

No século XX assistimos a um novo e poderoso renascimento grotesco (...) Podem-se distinguir duas linhas principais. A primeira é o grotesco modernista (Alfred Jarry, os surrealistas, Os expressionistas, etc...) A segunda linha é o grotesco realista (Thomas Mann, Bertolt Brecht Pablo Neruda, etc) que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultivação popular, e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas (BAKHTIN, 1996, pág. 40).

A crítica contemporânea tem se servido, em numerosas ocasiões, da categoria de *carnavalização* para dar conta de algumas questões da literatura latino-americana em geral (os estudos de Ana Pizarro são um bom exemplo desta tendência) ou para estudar

alguns textos que parecem trabalhar com as formas próprias que Bakhtin define como carnavalescas. No entanto, é pertinente fazer a pergunta que já o crítico André Belleau em seu artigo “¿Há muerto el discurso del Carnaval?” se fez: existe uma literatura carnavalesca em sociedades capitalistas como as nossas? Como pensar o carnavalesco hoje?

A hipótese aponta para a inclusão da escrita de Copi dentro do carnavalesco tanto pela utilização dos procedimentos típicos como pelo efeito ideológico de contraposição ao oficial. Contudo, este é justamente um dos pontos fundamentais a pesquisar e relacionar com as abordagens que tendem a explicar a arte moderna só a partir da visão do estudo da pós-modernidade. No caso específico da literatura latino-americana o campo é polêmico com respeito às conceitualizações do que implica a pós-vanguarda. A pesquisa visa colocar o debate de forma que permita pensar nossa arte em função das especificidades político-culturais da identidade latino-americana.

6- Paródia, sátira e ironia na obra de Copi: uma aproximação ao teatro de “pós-vanguarda”.

É a partir dessas reflexões mais gerais que se chegará ao âmbito particular da literatura argentina e, dentro deste *campus*, particularmente a série teatral tentando definir um novo espaço para a escrita de Copi que se localiza dentro de tendências pós-vanguardistas.

Pensar a obra de Copi pressupõe, de alguma maneira, também pensar a relação dela com o teatro argentino, e com uma etapa particular de sua evolução associada a um período histórico-político fundamental na construção do imaginário cultural argentino: o período que corresponde aos gêneros do **Sainete** e do **Grotesco** (os dois termos são nomenclaturas que referem a dois gêneros teatrais próprios da literatura argentina do começo do século XX).

Nas peças de Copi, é inevitável a referência a personagens prototípicas destes gêneros aos quais se agregam personagens e convenções da *gauchesca*, do *tango* e do *criollismo vanguardista* (fundamentalmente borgeano). Com o matiz sempre subversor próprio de sua escrita, o autor volta a colocar em cena personagens quase esquecidas de tão repetidas, devolvendo-lhes espessura, de maneira que reapareçam, mas carregando novos valores, como se fossem a inversão cínica daquilo que foram.

Copi recuperará, a partir do desvio, esses "tipos" sócio-literários, mas seu gesto é ainda maior: é o do trabalho com a língua em si. Tanto a **Gauchesca**, o **Grotesco**, como o **Tango** foram manifestações literárias e culturais que revalorizaram a linguagem oral: gêneros que trabalharam à beira da gramaticalidade, na língua vernácula do **gaucho**, no "lunfardo" do **compadrito** ou no argentino misturado de palavras italianas, judias e árabes dos **imigrantes**. Copi escreve com e a partir dessa linguagem, distante da norma culta, e que, paradoxalmente, com o tempo foi se canonizando até representar o que desde o poder político oficial se postulava como o propriamente "argentino".

São fundamentais, nesse sentido, dois momentos na história da literatura argentina: quando em 1910 Leopoldo Lugones canoniza **Martín Fierro** como o livro nacional e o gênero *gauchesco* como o representante da identidade cultural; e quando surgiram as vanguardas e cujo maior expoente seria o *criollismo* de Borges e do grupo que compunha a revista *Martín Fierro*, com suas figuras do **arrabal** e do **compadrito**. Contra esses dois grandes momentos e tópicos da construção da identidade da cultura nacional se insurgem a ironia e a inversão da obra de Copi.

Se essas línguas haviam servido para expressar o diferente e inclusive para dizer aquilo que era "politicamente incorreto", com o tempo foram sofrendo um processo de canonização que as tornou justamente as línguas e os gêneros próprios desse mito imenso que se formou para definir aquilo que resultava escandaloso em sua heterogeneidade: o mito da argentinidade.

Copi soube ver antes dos outros a carga semântica oficial que haviam adquirido estes gêneros culturais e se dedicou a parodiá-los para, assim, desmitificar e derruir estereótipos culturais. Entretanto, para fazê-lo não se colocou fora deles, mas sim se apropriou de seus códigos, e em seu próprio registro, desvia a leitura fazendo ecoar a tradição, ao mesmo tempo em que a reinventa.

7- Breve apresentação das peças.

La sombra de Wenceslao foi escrita em um registro definido da língua materna, que pertence menos à linguagem corrente, do que ao campo da literatura: a **gauchesca**. Com esta obra Copi recria o mundo perdido do gaúcho argentino, a língua do *payador*, o campo como espaço definido e contraposto ao da cidade, a dureza e miséria da vida rural. O personagem de Wenceslao constitui uma espécie de paródia do modelo do *gaucho* velho, cristalizado nos epígonos do gênero. A obra não remete apenas à

gauchesca, mas também a outro tópico do drama rural: o da família campesina arruinada por uma nova economia e que então se desarma para emigrar à cidade.

Cachafaz supõe uma continuação, no sentido em que alude a outro momento histórico, contudo o registro da língua e o espaço são outros. Do campo se passa à cidade e dentro dela a um espaço particular, limítrofe, periférico e suburbano: o **arrabal**, com sua população de **compadritos**, **vigilantes** e **maricas** (estes últimos utilizados como efeito paródico pelo autor). O gênero de referência sobre e a partir do qual se lê a obra de Copi é o do Sainete, o Grotresco e, também, o Tango.

Escrita em verso, *Cachafaz* é uma curiosa mescla de "sainete", tópicos "tangueros" e "lunfardismos", misturados com tragédia grega e histórias de **rateros** (ladrões).

O espaço onde se desenvolve a ação é o correspondente ao gênero, o **conventillo**, onde o protagonista, um ladrão, vive com um travesti com quem tem uma relação escandalosamente amorosa e que provoca a fúria das vizinhas, mulheres "de bem", parodiadas e ridicularizadas por Copi como as representantes da moral pequeno-burguesa e pobretona que se escandalizam frente ao diferente e acabam adotando posições reacionárias e intolerantes.

Cachafaz, herói trágico e "**payador**", mata o policial que o persegue e, a partir desse momento, a obra adquire um ritmo acelerado e transbordante onde acontece desde um ato de canibalismo até os momentos prévios de uma revolução popular.

A inversão atua todo o tempo, tanto sobre o tópico do "guapo-macho-viril" (já que na realidade ama a outro homem) quanto sobre as letras do tango (várias alusões a tangos famosos que são reescritas ironicamente produzindo um sentido inverso) como também sobre o próprio espaço do **conventillo** e suas óbvias alusões ao gênero do sainete e do grotresco.

Por último, o texto *Eva Perón*, talvez um dos mais polêmicos. Aqui o efeito de parodização – o rebaixamento – é levado a seus limites, já que neste caso a figura contra a qual se atua não é um ser ficcional, mas sim uma figura que pertence à história política argentina e representa, juntamente com o "peronismo", um dos maiores mitos da cultura nacional. Eva é mostrada sem a solenidade e o respeito que até então mostravam os discursos que se referiam a ela. Além disso, sua figura se submete a toda uma sorte de rebaixamentos, que vão desde as conotações explícitas a seu caráter de prostituta, até a negação de que ela havia morrido, mostrando um desfecho em que Eva foge do país

roubando uma fortuna. De mulher santa e protetora de pobres (o mito que o peronismo tanto gravou à força de um programa de "beatificação"), em Copi transforma-se em uma "puta" especuladora e vulgar que inclusive chega a fingir sua própria morte.

Este texto de Copi levou-nos a pensar as relações entre história e ficção, cultura oficial e parodização, arte de pós-vanguarda e marginalidade, e, fundamentalmente, no conceito de ironia. É só a partir do olhar corrosivo da ironia que a peça pode ser lida. O trabalho com uma figura pertencente à história, mas também ao imaginário popular e mítico não devolve em Copi uma simples crítica "reversionista", senão um outro mito que faz da imagem de Eva algo assim como uma versão hollywoodense da figura oficial. História, ficção e mito entram em contato em esta peça apagando todos seus limites a partir de um forte gesto de irreverência e rebaixamento que opera como sátira dos estigmas da sociedade argentina. Mais uma vez, Copi pega um dois mitos mais fortes para brincar e rir da cultura argentina e seus estereótipos.

Capítulo I

O humor e o cômico

O cômico e o humor.

Queremos partir da idéia de que tanto o cômico quanto o humor são formas opostas ao sério, e à “ideologia da seriedade” que tem dominado a cultura ocidental desde os gregos até hoje. A comicidade - em qualquer de suas formas de expressão - foi pouco valorizada, ou até desvalorizada, em função da sobre-estimação que nossa cultura faz do sério.

Em um artigo de Luiz Felipe Baêta Neves intitulado precisamente “A ideologia da seriedade” o autor apresenta a questão de como o cômico - e suas formas - contêm um valor de rebeldia, justamente por ser a seriedade o que nossa cultura estabelece como única manifestação plausível de expressar tanto o conhecimento e o saber quanto qualquer conteúdo que se pense “importante”.

Segundo o ponto de vista da ideologia¹ dominante, o cômico resulta impedido de expressar qualquer observação com pretensões de inteligência e lucidez; é relegado ao lugar do anti-saber, ou até do estúpido, da criança e dos loucos. Para a “ideologia da seriedade” não há conhecimento possível que se expresse através da comicidade. Segundo Luiz Felipe Baêta Neves a “ideologia da seriedade impõe uma antinomia absoluta entre seriedade e comicidade, qualifica positivamente a primeira e, subsequente, identifica seriedade e saber. Confunde arrogância e sisudez com seriedade e responsabilidade para melhor recalcar o poder corrosivo e libertador que a comicidade pode carregar” (NEVES, 1974, p.36).

A idéia é poder pensar, pelo contrário, que a comicidade gera um tipo de saber específico do social que se caracteriza por seu poder crítico em relação à ideologia dominante. O cômico permite corroer e invadir as áreas consagradas ou esquecidas do “saber”, revelando, destruindo e libertando os espaços restritos do saber dentro de nossas sociedades. Baêta Neves agrega:

A eficácia da destrutividade cômica talvez se ancore na relativa incontrolabilidade da observação cômica. Esta é relativamente incontrolável na medida em que é uma ruptura, uma descontinuidade com o pensamento “razoável”, com um saber lógico ou científico estritamente comprometido (NEVES, 1974, p.37).

¹ A palavra ideologia vai ser usada ao longo do trabalho, fundamentalmente, em três acepções, que extraímos de Williams no texto *Marxismo y literatura* (apud Davis, 2002, p.26): “1 sistema de creencias característico de un grupo o clase particular; 2 um sistema de creencias ilusórias – ideas falsas o falsa conciencia – que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico, 3 el proceso general de la producción de significados e ideas”

O cômico e o humor podem, na verdade, questionar, contradizer, reavaliar ou oporem-se diretamente ao conhecimento marcado pela razão, o “bom senso” e o “bom gosto”, gerando espaços de crítica dos alicerces da sociedade; também possibilita leituras que diferem e cortam a linearidade previsível do pensamento razoável, provocando rupturas na medida em que o sentido questiona não só o saber da seriedade, mas também o poder desse saber. A partir daí podemos pensar o cômico e o humor desde um posicionamento político que supõe o questionamento do saber, das formas de circulação desse saber e do poder desse saber na sociedade.

Partindo dessas considerações prévias, que igualam humor e comicidade, a partir da óptica de seu poder corrosivo, questionador e politicamente subversivo, queremos agora tentar pensar quais são as diferenças entre estas duas formas, se é que existem.

Podemos afirmar que se trata de duas formas distintas? Ou simplesmente trata-se de dois termos que servem para designar um mesmo fenômeno? Nossa intenção é tentar estabelecer diferenças entre estas duas formas, e para isso faremos um breve percurso por autores que abordaram o estudo do cômico em geral e das diferenças específicas entre estas duas formas.

Vemos que não foi sempre a distinção entre elas o objetivo de determinados trabalhos, mas que o aprofundamento nas questões sobre a comicidade levou à distinção entre estas formas: este é o caso tanto de Bergson em seu estudo sobre o riso, como de Freud, quem começou preocupando-se pelo chiste e o cômico, e logo dedicou um estudo específico sobre o humor como resultado do avanço de suas pesquisas. Outro caso é o texto de Pirandello, intitulado *O humorismo*, que também tentaremos analisar, cujo objetivo é claramente distinguir o que há de específico no humor, diferenciando-o do cômico.

A distinção entre comicidade e humor foi um tema que preocupou enormemente os românticos. Grande parte das reflexões sobre o humor surge neste período e resultaram como referência obrigatória para estudos posteriores que proliferaram no começo do século XX, e que acabamos de nomear. Daí que nossa pesquisa se centrará, primeiramente, no estudo de alguns autores românticos, para chegar às maiores teorizações sobre o tema do começo do século XX (Bergson, Freud, Pirandello).

Como já dizemos, os primeiros em refletir sobre a diferença entre a comicidade e o humor foram os românticos alemães. Eles chamaram a atenção para as diferenças entre estas duas formas, e incluíram a reflexão filosófica tanto delas quanto da idéia,

também romântica, de ironia universal e ontológica. Eles empreendem o estudo de obras como Dom Quixote, Tristan Shandy, Jaques le fataliste, e, a partir delas, propõem a idéia de uma sensibilidade nova em relação à arte clássica e de um tipo particular de comicidade que se distingue completamente da anterior e que representa o mundo romântico e moderno: o humor.

Um dos autores mais importantes que se consagrou ao estudo do humor foi J. P. Richter. Em seu livro *Teorias estéticas* há um capítulo especialmente dedicado ao humor, no qual o autor pensa esta categoria como a “romantização” do cômico, isto é, o humor seria o cômico romântico: “*Si Schelegel ha tenido razón al decir que el romanticismo no es un género de poesia, sino que la poesia debe ser siempre romántica, es más justo decir en particular de lo cómico que debe ser siempre romántico, es decir, humorístico*” (RICHTER, 1892, p.130).

Isto não exclui a idéia de um humor universal, que o autor percebe como exposição da grande “antítese da vida”, em autores como Rabelais, Sterne, Cervantes e Shakespeare. A questão da universalidade é o ponto de partida para a definição de Richter. É a partir dela que podemos diferenciar o verdadeiro humorismo do simples escárnio. A universalidade supõe generalizar toda vituperação particular; o que está em jogo no humorismo, não é, como no caso da crítica burlesca, o indivíduo, mas sim a humanidade em seu conjunto, a ponto de incluir o próprio humorista. O humor é o cômico da natureza humana, e não de uma individualidade específica. O humorista, em oposição ao cômico simples, não ri de alguém em particular, mas manifesta um desprezo pelo mundo, onde se inclui a ridicularização de si mesmo.

Richter distingue claramente o “satírico vulgar”, empenhado em fazer rir a partir da crítica parcial e individual de alguém, do sentimento abrangente que supõe o humorismo. Nele, a frieza do escárnio e a conseqüente ostentação da insensibilidade desaparecem, dando lugar a uma visão modesta, na qual o humorista não está excluído da participação dele dentro da “tolice” do gênero humano: “*Esta universalidad explica también la dulzura y tolerancia para con las tonterías individuales, porque éstas, hallándose esparcidas entre la multitud, tienen menos fuerza y hieren menos; además el ojo del humorista no puede desconocer su propia afinidad con el género humano*” (RICHTER, 1892, p.133). O caráter universal do humor parece se opor completamente ao particularismo do cômico vulgar que se regoziza no escárnio individual.

Além da questão da universalidade, a análise de Richter centrar-se-á em três questões que levará à definição do que é o humor: primeiro, o que ele chama de “idéia aniquiladora ou infinita do humor”, depois a natureza “subjéctiva do humor” e, finalmente, a “percepção do humor”.

Começemos pelo primeiro aspecto. Segundo Richter, há no humor uma especial descida do mundo das idéias e do infinito para o mundo terrestre e finito; mas essa queda voluntária aos infernos aponta e mantém a relação com o mundo elevado e imaterial, negando a oposição entre os dois princípios (o infinito e o finito). Daí que a descida ao mundo material, expressa na variedade e pequenez que adquire o mundo, assim observado, provoque um tipo particular de riso que em nada se assemelha com o riso da “burla antiga”. O riso do humor é o riso do mundo moderno que contém em si a mistura particular de dor e grandiosidade que falta no riso clássico e antigo.

Esta idéia de uma divisão entre o cômico e o humor como expressões que correspondem ao mundo moderno e ao mundo antigo, respectivamente, é uma concepção levantada pelos românticos em geral, que será rebatida por outras teorias que negam que cada forma represente e seja exclusiva de cada uma das etapas da arte. Pirandello é o exemplo mais claro desta postura, embora reconheça que o humor é uma forma mais típica da modernidade, já que sua própria visão contraditória se adapta melhor às contradições do homem moderno.

O humor inspira algo da ordem da seriedade e inclui nele algo da ordem do trágico: “*Por este motivo los grandes humoristas han sido, como hemos dicho ya, muy graves, y los mejores se deben a una nación muy melancólica. Los antiguos amaban demasiado la vida para despreciarla con el humor*” (RICHTER, 1892, p.134).

A questão da “idéia aniquiladora” tem a ver com o fato de que, no humor, a idéia não seria inteligível através da razão e seus procedimentos: o princípio da identidade, o princípio da causalidade, da ordem e do linear; ao contrário, o humor “*abandona la inteligencia para posternarse piadosamente ante la Idea*” (RICHTER, 1892, p.138) e gozar, ao mesmo tempo, de suas próprias contradições e impossibilidades. O humor propõe a destruição da contradição entre ambos os princípios, o objetivo e o subjéctivo, a idéia e o “eu”. Resulta assim que o humor opõe-se à seriedade própria da razão e das idéias abstratas e se aproxima do que Richter chama de “*amor a lo vano*”, isto é, amor ao desimportante. O humor nega a seriedade e a importância que impõe a razão, como

forma de expressão desse sentimento que lhe é absolutamente próprio: o desprezo pelo mundo.

Em relação ao segundo tópico - a questão da subjetividade -, pensamos que é um dos pontos decisivos para distinguir ambas as formas. A particular apreensão da visão humorística acontece *por meio e no* próprio “eu” do humorista, o que o diferencia substancialmente do cômico vulgar. Se o humor se manifesta a partir da destruição da contradição entre o mundo infinito e o mundo finito, esta contradição não vai ser procurada somente no mundo exterior (como na comédia antiga) mas, sobretudo, no interior mesmo do “eu”. No humor, não se trata de colocar o objeto risível fora do sujeito, mas, pelo contrário, dentro do sujeito. Isto muda completamente a perspectiva em relação à comicidade clássica; o humorista não ri dos outros; ri especialmente *de si mesmo*, conseguindo, através da subjetivização da contradição, uma maior objetividade. Nas palavras de Richter:

Me pongo, por consiguiente, a mi mismo en esta oposición, sin colocarme por ello en un sitio extraño, como sucede en la comedia; divido mi yo en dos factores, el finito y el infinito, y hago emanar éste del primero. El hombre ríe entonces porque se dice: “!Esto es imposible!” “Esto es absurdo!”. Sin duda! Y por esto en el humorista el yo desempeña el papel principal, y allí donde esto es posible, lleva a su teatro cómico sus relaciones personales, pero tan sólo para aniquilarlas poéticamente (RICHTER, 1892, p.140).

No humor é o próprio “eu” a substância do que se ri, o cenário da contradição, o alvo da paródia; e é por isso que provoca uma identificação tão forte com o leitor ou o público ao que se dirige. Se na burla clássica ríamos por sentir-nos superiores a quem se tomava como objeto do risível, no humor, o sentimento que experimentamos é de indulgência, na medida que pressentimos a veracidade e autenticidade desse “eu” que é vítima de suas próprias contradições, e com o qual, portanto, nos identificamos.

Esta subjetivação da matéria mesma do risível que agora se baseia no próprio “eu”, pressupõe também um grau de consciência e autoconsciência que eleva o humor além da comicidade. O humorista consegue rir de si mesmo justamente em razão do grau de consciência que ele tem sobre si mesmo. Este seja, talvez, o ponto reflexivo (em todos os sentidos da palavra) que dá esse tom sério ao humor e que o diferencia qualitativamente do cômico. Neste último, o riso nada tem a ver com a auto-reflexão nem o questionamento do “eu”; no cômico “rimos de”² e, no máximo, sentimo-nos

² Georges Minois: é um dos autores que coloca esta distinção do “rir de” e que o diferencia, por exemplo, do riso irônico de Sócrates. Nas Palavras do autor: “Desde a época arcaica há dois tipos de riso que o vocabulário distingue: *gelân*, o riso simples e subentendido, e *katagelân*, “rir de”, o riso agressivo e zombeteiro[...] Ao riso homérico, duro e agressivo, sucede-se, a partir do século VI a.C, o riso velado,

envolvidos pelo temor de ser atingidos pela burla. No humor, o “eu” se sabe de antemão atingido e, por isso, experimenta um riso que mantém também uma certa dor.

O último ponto ao que se dedica o trabalho de Richter relaciona-se à “percepção do humor”. Para perceber o mundo *sob espécie* humorística, é preciso prestar uma especial atenção ao mundo sensível, mostrar seus detalhes e pormenores, deter-se nas minúcias do mundo baixo do material, isto é, o corpo e todas suas expressões mas, também, em todos os acontecimentos que fazem a materialidade mesma da vida e da sobrevivência. Richter foi o primeiro que tão claramente apontou para este traço fundamental que faz do humor uma espécie de método dessecativo da vida para o qual também Bergson atentará.

O humor se compraz em preencher a alma desse caráter sensível, opondo-o ao mundo das idéias como se fosse a imagem invertida de um espelho côncavo. Segundo Bergson, o humor tem a dupla propriedade de metamorfosear seu objeto e de falar para os sentidos. Por isso, para ele tudo é individualização, até mesmo das coisas menores, cuja divisão pode se estender até o absurdo. Esse gosto pela pequenez e o insignificante se opõe à tendência pela abstração própria da tragédia e do sério em geral. Diz Richter:

lo serio, como vemos arriba, coloca siempre lo primero lo general, y de tal modo nos espiritualiza el corazón, que nos hace ver poesía en la anatomía, más bien que anatomía en la poesía. Lo cómico, por el contrario nos une estrechamente a lo que está determinado por los sentidos (RICHTER, 1892, p. 154).

Analisando a obra de Sterne, mas também a de Rabelais, Richter nos mostra este procedimento particular que se dirige sempre para os sentidos: a utilização de verbos ativos no sentido próprio ou figurado das coisas, a inclusão de uma ação corporal após cada ação interior, a indicação exaustiva das quantidades de dinheiro, número e tamanho, onde só esperamos uma indicação aproximativa, também a especificação minuciosa dos nomes próprios e técnicos. Todos estes procedimentos, as digressões e estranhezas que eles produzem, colaboram para esta conformação humorística do mundo. O detalhe desnecessário que remete exclusivamente para o mundo do material é um dos procedimentos básicos da dissecação que opera o humor, como forma tanto de descida à materialidade quanto de oposição ao mundo abstrato e idealizado das idéias.

As teorizações de Richter resultam imprescindíveis pela profundidade de suas observações e pela importância que adquirem para as reflexões posteriores. Tanto

símbolo de urbanidade e de cultura, o riso finamente irônico que Sócrates põe ao serviço da busca da verdade” (MINOIS, 2003, p.49).

Bergson, como Freud e Pirandello, referem-se a Richter e o tomam como ponto de partida para o estudo, embora com a intenção de rebater ou negar algumas de suas idéias.

Contudo, podemos dizer que a idéia de uma comicidade que atinge toda a humanidade, a noção da subjetividade que supõe o riso de si mesmo, a vinculação com o mundo material e dos sentidos em oposição ao mundo ideal e suas generalizações, assim como a relação com o sério e a dor, são todas características que definem o humor e que veremos aparecer como critérios de diferenciação em relação ao cômico em outras teorias. Talvez seja a questão propriamente romântica, isto é, a identificação de humor com a arte romântica ou moderna, a única idéia que vai ser discutida da teoria de Richter. A lucidez de seu pensamento abriu o caminho para as principais teorias sobre o cômico e o humor do século XX.

O próximo autor que nos propomos estudar é Henri Bergson, uma das referências obrigatórias em relação aos estudos sobre o cômico e suas variantes. O estudo de Bergson se propõe, fundamentalmente, pesquisar “os processos de produção do cômico”, isto é, a partir de que mecanismos o homem consegue produzir a comicidade e o riso. A abordagem concretiza um marco das teorias sobre o riso, pela pretensão de objetividade e rigor científico que, desde o começo, percebemos como o objetivo do trabalho, afastando-o das especulações anteriores, de características mais filosóficas.

O trabalho de Bergson enquadra a problemática do riso desde uma abordagem psicogenética e social. Segundo sua própria definição, o riso tem uma “função social”; ele é uma espécie de “gesto social” cujo objetivo é repressivo em relação a determinadas atitudes que são punidas pelo corpo social.

A pergunta que se formula é: o que é o que a sociedade precisa reprimir? Sobre que atitudes recai o riso enquanto forma de repressão? A tese fundamental de Bergson é a da “mecanização da vida”. O cômico se produz quando determinados movimentos, ações, atitudes se enrijecem dando a sensação, oposta à elasticidade própria da vida, de uma mecanização:

Toda rigidez de caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade (BERGSON, 1983, p.19).

Essa mecanização é sentida pelo corpo social como uma excentricidade ou inadaptabilidade que precisa ser reconduzida ao movimento contínuo da vida: “Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso”. Como vemos, para Bergson o riso tem uma função social não só repressiva, mas também corretiva, na medida que é a partir dela que a ação mecanizada é evidenciada como não adaptada e, portanto, reconduzida pela punição do riso ao devir móvel da vida.

A questão da mecanização da vida é o argumento central da explicação de Bergson, que propõe o estudo do cômico como a mecanização não só de formas, mas também de gestos e movimentos para, finalmente, estudar como esta mecanização produz o riso também em situações, nas palavras e no caráter. Mecanização e artificialidade aplicadas à vida são as causas fundamentais pelas quais se produzem tanto o cômico quanto o riso. Elas são um “desvio” em relação à mobilidade que a vida supõe na qual a continuidade deve ser pensada enquanto diferença e irrepetibilidade. Nas palavras do autor: “Assim, em resumo, o mesmo efeito vai sempre se utilizando, desde a idéia de uma *mecanização* artificial do corpo humano, se podemos assim dizer, até de uma substituição qualquer do natural pelo artificial” (BERGSON, 1983, p.32). Qualquer atitude, gesto ou movimento humano é risível, na medida em que nos faça pensar em um simples mecanismo.

Os argumentos de Bergson fazem surgir qualquer tipo de comicidade deste princípio único, ao mesmo tempo em que rebate as explicações que faziam coincidir o cômico com a noção de degradação e de exageração - dois dos argumentos mais recorrentes até o momento. A definição melhor acabada que encontramos em relação ao significado e causa da comicidade se resume da seguinte maneira:

A comicidade é esse aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos. (BERGSON, 1983, p.50)

Contudo, há no trabalho de Bergson algumas coisas que foram criticadas justamente por esta redução do problema. Por outro lado, ao ingressar na questão da “comicidade na linguagem”, as noções se complexificam e o trabalho resulta insuficiente. Não obstante, é interessante contrapor a definição que ele dá do cômico e do humor para estabelecer mais um argumento que nos permita distinguir estas duas formas.

Partimos primeiramente do estudo do cômico na linguagem e, dentro deste tema, especificamente, da questão do “teatro bufo”. Segundo o autor, este tipo de comicidade serve-se de procedimentos que podem ser identificáveis como: a repetição, a inversão e a interferência de séries. O autor estudará estes três procedimentos no que ele chama de teatro clássico ou teatro bufo. Chamou nossa atenção a distinção que Bergson coloca entre este tipo de teatro, que se serve destes mecanismos, e o teatro contemporâneo. Pareceria haver uma diferença substancial na utilização do procedimento de repetição entre estes dois tipos de teatro o que nos permite pensar que Bergson distinguia entre um tipo de comicidade “clássica” e a comicidade do teatro moderno. A diferença que ele encontra é:

Na maior parte do teatro bufo, trabalha-se diretamente o espírito do espectador. De fato, por mais extraordinária que seja a coincidência, ela só será aceita pela sua peculiaridade, e só a aceitaremos se formos preparados aos poucos para recebê-la. Assim procedem freqüentemente os autores contemporâneos. Pelo contrário, no teatro de Molière, são os temperamentos dos personagens, e não os do público, que fazem a repetição parecer natural. (...) A comédia de situação, assim entendida, reduz-se, pois, à comédia de tipo. Merece ser chamada clássica, se podemos entender como arte clássica a que não pretende obter do efeito mais do que introduziu na causa (BERGSON, 1983, p.53)

A explicação resulta insuficiente e esperamos algo mais em relação a esta distinção. Contudo, segundo esta apreciação haveria, em primeiro lugar, uma distinção entre dois tipos de comicidade que trabalhariam com procedimentos diferentes. Pelo que Bergson esboça, no teatro contemporâneo os procedimentos da comicidade necessitam do envolvimento do público, algo como uma identificação que faça sentir o procedimento neles próprios. Pelo contrário, no teatro clássico, o espectador só assiste “de fora” rindo dos procedimentos que as personagens executam sem maior envolvimento. Pareceria haver, segundo esta explicação, um grau maior de envolvimento e participação do público para gerar comicidade no teatro contemporâneo, característica não necessária no teatro clássico. Esta é uma hipótese que achamos interessante para pensar justamente a diferença entre o cômico clássico e as formas do humor moderno que também acreditamos procederem de maneira diferente.

Embora não seja o tema diretriz do trabalho, Bergson termina caindo na distinção entre comicidade e humor, e também no conceito de ironia. Estas últimas noções, o humor e a ironia, surgem em relação ao estudo do cômico na linguagem. A linguagem que se torna cômica não é mais que a transposição dos mecanismos já analisados para as formas, ações e situações ao nível da palavra. Para Bergson, a

“comicidade da linguagem deve corresponder, ponto por ponto, à comicidade das ações e situações e que ela não passa da projeção delas no plano das palavras, se podemos nos exprimir assim” (BERGSON, 1983, p.61).

Seguindo o autor, haveria, do mesmo modo que para os outros aspectos, três formas para produzir a comicidade nas palavras. Elas são: a inversão, a interferência, e a transposição, sendo esta última a forma mais rica para gerar comicidade nas palavras. Para Bergson, o procedimento de “transposição” aplicado à linguagem pode ser definido como: “Obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural duma idéia para outra tonalidade” e depois agrega:

Os meios de transposição são tão numerosos e variados, a linguagem apresenta tão rica seqüência de tons, permitindo assim a comicidade passar por uma gama infindável de graus, desde o burlesco mais vulgar até as elevadas formas do *humor* e da ironia, que renunciamos a fazer um rol completo (...) Poderíamos primeiro distinguir dois tons extremos: o solene e o familiar. Obteremos os efeitos mais ostensivos pela simples transposição de um e outro. Daí, duas direções opostas da fantasia cômica. (BERGSON, 1983, p.66)

Aqui encontramos pela primeira vez a referência ao humor e à ironia; elas seriam, assim definidas, formas de transposição. Para que haja transposição é preciso que dois termos extremos sejam comparados: o muito grande e o muito pequeno, o melhor e o pior. A transposição de um âmbito para o seu extremo oposto pode se efetuar, segundo o autor, em qualquer direção, o que nega a tese da degradação para gerar comicidade. Pode ser cômico também algo que sendo insignificante receba um tratamento grandiloqüente. Tanto a ironia quanto o humor são formas de transposição, sendo que cada forma tem uma direção contrária. Nas palavras de Bergson:

Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a *ironia*. Ora, pelo contrário, se despreverá cada vez mais meticolosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do *humor*. O humor, assim definido, é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. Acentua-se a ironia deixando-se arrastar cada vez mais alto pela idéia do bem que deveria ser. Por isso a ironia pode aquecer-se interiormente até se tornar, de algum modo, eloqüência sob pressão (BERGSON, 1983, p.68).

Como vemos, e concordando com o já dito por Richter, o humor transpõe o ideal no material, daí sua descrição detalhista e meticulosa do real em sua materialidade. Quando Bergson chama o humor de mais “científico”, acreditamos que se refere ao procedimento que Richter chama de método dessecativo. Podemos ler nas entrelinhas também uma outra diferença entre humor e ironia; pareceria haver no humor alguma coisa de mais autêntico, que faltaria na ironia, que corre o risco de se converter

em falsa “eloqüência”, isto é, em pura retórica. Embora Bersong não explicite mais este ponto, podemos inferir uma concepção mais ontológica e menos retórica para o caso do humor. Embora a distinção que nós procuramos - a do humor e do cômico - não seja a diretriz do trabalho de Bergson, podemos apontar que haveria segundo ele um humor contemporâneo diferente do cômico clássico, sendo que o humor é uma forma do cômico na linguagem e que este se diferencia de outras formas do cômico na linguagem por um tipo de transposição do ideal no material.

O outro autor que tentaremos analisar para diferenciar o humor do cômico é Luigi Pirandello que, em seu texto *O humorismo*, refere-se especificamente a esta diferenciação. Na primeira parte (nos capítulos A palavra humorismo, Questões preliminares, Distinções sumárias, O humorismo e a retórica, A ironia cômica na poesia cavalheiresca e Humoristas italianos), o autor começa por pesquisar a origem e a formação do termo “Humor” do latim ao italiano, passando pelo alemão, francês e, necessariamente, pelo inglês. Distingue assim a diferença da palavra em sua origem latina e no sentido inglês, no qual humorista é aquele que faz rir. Pelo contrário, na etimologia latina, conserva o significado dos humores corporais e de uma qualidade espiritual, mas não definida (bom humor, mau humor, etc). Pirandello tenta, então, “limpar o terreno” das acepções e se pergunta:

- 1 - Se o humorismo é um fenômeno literário exclusivamente moderno;
- 2 - Se é exótico para o mundo latino;
- 3 - Se é especialmente nórdico.

Estas questões articulam-se com a questão mais vasta e complexa da diferença entre a arte moderna e a arte antiga. Pirandello cita vários autores que distinguem o cômico clássico do cômico moderno (ou humor), mas chega à conclusão de que essa divisão não é pertinente, e que o humor pode acontecer em qualquer época. O humorismo existe desde a antigüidade, embora seja a natureza dividida do homem moderno a que melhor o caracteriza:

Podemos sempre admitir que hoje, graças ao - se se quiser - crescimento da insensibilidade e ao progresso (ai de mim!) da civilização, são mais comuns as disposições de espírito, e as condições de vida mais favoráveis ao fenômeno do humorismo, ou melhor, de um certo humorismo, mas é absolutamente arbitrário negar que tais disposições não existiram ou não poderiam existir antigamente (PIRANDELLO, 1996, p 34).

O problema para Pirandello é diferenciar o humorismo (no sentido próprio e restrito) do uso amplo do termo, que em geral se usa para designar as várias expressões do cômico (burla, troça, facécia):

Não tem nada a ver a diversidade da arte antiga da moderna, como não tem nada a ver as prerrogativas especiais desta ou daquela raça. Trata-se de ver em que sentido deve-se considerar o humorismo, se no sentido amplo que comum e erroneamente se lhe costuma dar, e o encontramos então em grande quantidade nas literaturas antigas como nas modernas, de qualquer nação; *se em um sentido restrito e mais próprio*, e o encontraremos então, igualmente, mas em muita menor quantidade, ou melhor, em pouquíssimas expressões excepcionais, tanto nos antigos como nos modernos de qualquer nação (PIRANDELLO, 1996, p. 39).

No capítulo *O humorismo e a retórica*, Pirandello faz uma crítica à retórica. Contrapõe a rigidez da retórica à espontaneidade e o estilo individual do humorismo:

O humorismo, como veremos, pelo seu íntimo, especioso e essencial *processo*, inevitavelmente *descompõe*, desordena e discorda; quando via de regra, a arte em geral, como era ensinada pela escola e pela retórica, era, sobretudo, composição exterior, acordo logicamente ordenado (PIRANDELLO, 1996, p. 51).

É na segunda parte do livro que Pirandello definirá o humorismo em seu sentido mais restrito, no sentido específico que lhe permitirá diferenciá-lo do cômico e de outras formas afins. Apesar de o autor reconhecer as muitas definições que há sobre humor - o que impossibilita obter uma definição única e definitiva - o autor ressalta dentre as diferentes teorias sobre o humor:

As características mais comuns e por isso, mais geralmente observadas, são a *contradição* fundamental, a qual se costuma dar como causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano ou entre as nossas aspirações e as nossas fraquezas e misérias, e como principal efeito a tal perplexidade entre o pranto e o riso; e também o ceticismo, com o qual se colore, cada observação, cada pintura humorística e, enfim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico (PIRANDELLO, 1996, p. 126).

Pirandello reformulará várias destas questões – que já apareciam em outras teorias – para chegar à sua própria definição de humorismo. O humorismo é, para ele, um *processo psicológico* que tende a provocar um estado de espírito, e o artista tem que saber como isso ocorre. Esse processo psicológico caracteriza-se por um tipo particular de reflexão. No momento da concepção de qualquer obra de arte, a reflexão permanece invisível, quase como uma forma de sentimento, só aparecendo na medida que a obra se faz, mas, na obra humorística, pelo contrário:

a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe diante, como um juiz; analisa-o, desligando-se dele;

descompõe a sua imagem; desta análise, desta decomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia, chamar-se, e que eu de fato chamo, *o sentimento do contrário* (PIRANDELLO, 1996, p.132)

Esse sentimento do contrário é o que produz compaixão e o que faz do humor essa particular *mistura do trágico e do cômico*, essa *mistura de riso e compaixão*. Esta é a diferença com o cômico: o cômico é uma *advertência do contrário*. No humorismo “a reflexão faz-me ir além daquela primeira advertência (o cômico) ou de preferência mais adentro: daquela primeira advertência de contrário fez-me passar a este *sentimento do contrário*”.(PIRANDELLO, 1996, p.132). No humor, o cômico torna-se amargo, e isto produz perplexidade.

Contudo, Pirandello se formulará mais uma pergunta: de que questões (matérias) surge o humorismo? Pirandello opõe-se à definição que diz que o humor emana da contradição entre o ideal e o real. Esse sentimento nasce toda vez que se tenha *sentimento de contrário*, seja qual for o tema:

Nascerá também disso (contradição entre o real e o ideal), como de muitíssimas outras causas indetermináveis a priori. Para nós importa somente verificar que este sentimento nasce do *contrário*, e que nasce de uma especial atividade que a *reflexão* assume na concepção de tais obras de arte (PIRANDELLO, 1996, p. 137).

Não é que nas outras obras de arte não haja reflexão, só que nas obras humorísticas *a reflexão é de um tipo especial*, que “vem a turbar, a interromper o movimento espontâneo que organiza as idéias e as imagens em uma forma harmoniosa” (PIRANDELLO, 1996, p.139). A reflexão desperta uma associação por contrários: “ou seja, as imagens, antes de associadas por assimilação ou contigüidade, apresentam-se em contraste: cada imagem, cada grupo de imagens, desperta e chama as contrárias que, naturalmente, dividem o espírito...” (PIRANDELLO, 1996, p.140). A reflexão faz também do humorista um crítico: “mas - cuidado - um crítico sui generis, um crítico fantástico (no sentido de bizarro e caprichoso)” (PIRANDELLO, 1996, 140). Este contraste, entre reflexão e sentimento, está no espírito do escritor, contraste que, por sua vez, se distingue nas coisas e passa à representação.

A matéria do humorismo é, para o autor: “Todas as *ficções* da alma, todas as criações do sentimento (...) veremos à reflexão tornar-se como um demoniozinho que desmonta a combinação de cada imagem” (PIRANDELLO, 1996, p.141).

Para Pirandello, todos os fenômenos, ou não passam de *ilusão* ou *têm uma razão que nos foge*. Falta ao nosso conhecimento do mundo, e de nós mesmos, aquela

objetividade que pretendemos atribuir-lhe. A reflexão do humorista descobre que nós, na verdade, criamos grandes ficções de nós mesmos e da realidade que nos envolve. O homem criou uma *máscara* interior e outra exterior, sempre discrepantes, e a existência se reduz a isso: o homem é uma máscara. A reflexão do humorista desvenda como, “por obra de uma ficção espontânea, nós somos levados a interpretar como verdadeiro sentimento moral aquilo que não passa de sentimento de conveniência, isto é de cálculo” (PIRANDELLO, 1996, p. 156). O humorista descobre que somos apenas uma mentira, uma máscara, uma simulação na luta da vida, mas não se indigna disso, diverte-se em mascarar-se, ri e diz: é assim!!!

O homem, dessa forma, não pode ser verdadeiro, ele é um eterno conflito entre a máscara que precisa para interagir na “mentira” da conveniência social e a máscara interior (que é a ficção que ele cria de si mesmo). Este jogo de contrários da existência é o germe do teatro pirandelliano. O humorismo vê a vida como uma construção ilusória e ao homem na contradição do exterior e do interior, um eterno mascarado que já não sabe mais quem ele é, e ri disso:

Todo sentimento, todo pensamento, todo lema que surja no humorista, desdobra-se rapidamente no seu contrário (...) É propriedade do humorista pela especial atividade que assume nele a reflexão, gerando o sentimento do contrário, *o não saber mais até que parte inclinar-se*, a perplexidade, o estado hesitante da consciência” (PIRANDELLO, 1996, p.147).

Isto o diferencia do cômico, do irônico, e do satírico (neles não nasce o sentimento do contrário). O humorismo mostra o homem incongruente (em oposição à lógica); ele descompõe o caráter único e coerente das representações lógicas:

Daqui provém, no humorismo, toda aquela busca dos particulares mais íntimos e detalhados, que também podem parecer vulgares e triviais se se comparam com as sínteses idealizadoras da arte em geral, e aquela busca dos contrastes e das contradições, sobre a qual sua obra se funda, em oposição à coerência buscada pelos outros; daqui aquilo de descomposto, desligado caprichoso, todas aquelas digressões, que se observam na obra humorística, em oposição ao mecanismo ordenado, à composição da obra de arte em geral (PIRANDELLO, 1996, p.169).

A conclusão mais evidente que encontramos no texto para definir o humorismo diz:

Resumindo: o humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade da reflexão que não se esconde, que não se torna como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. O artista com um cuida do corpo somente: o humorista cuida do corpo e da sombra, e as vezes mais da sombra do que do corpo; repara em todos os contornos desta sombra, como ela ora se alonga ora se alarga, quase fazendo as contrações do corpo que entretanto, não a calcula e não se preocupa com ela” (PIRANDELLO, 1996, p.170).

A teoria pirandelliana é forte tanto na sua argumentação quanto na sua inovação. Queremos reter as idéias de sentimento do contrário, de mistura de riso e compaixão, de mistura de trágico e cômico, de reflexão (que se mostra), de decomposição da realidade. Todas estas idéias permitem diferenciar o cômico do humor e sublinhamos que esses sentimentos têm que ser experimentados no próprio humorista e, a partir daí, aparecer na representação. Uma vez mais nos afastamos da idéia de “rir de” e nos aproximamos da idéia de “rir de si mesmo”.

Este é um ponto que nos interessa particularmente, e que tentaremos abordar no último dos autores que escolhemos para esta breve análise: Freud. Também encontramos nele uma distinção clara entre comicidade e humor, que coincide com diferentes momentos de sua pesquisa. Freud, ao dedicar-se aos estudos do cômico, em uma primeira instância, busca definir o cômico como categoria maior, em que se incluiria o chiste. Em seu livro *El chiste y su relación con el inconsciente*, tenta estudar o cômico e, para tanto, se aproxima do problema a partir das seguintes questões: o cômico dos movimentos e da ação (das quais já se servia a representação teatral mais primitiva, a pantomima), o cômico que se descobre nas operações mentais e traços de caráter do outro, a comicidade de situação e o cômico que deriva do excesso de expectativa.

Ao estudar as maneiras de tornar algo cômico, Freud anotará: “Los recursos que sirven para volver cómico a alguien son, entre otros, el traslado a situaciones cómicas, la imitación, el disfraz, el desenmascaramiento, la caricatura, la parodia, el travestismo” (FREUD, 1986, p. 180).

Como vemos, o que lhe interessa neste momento é ver o que “torna a alguém ou a algo cômico”; isto significa que podemos enquadrar seu estudo dentro do que viemos chamando de “rir de”. Interessa-nos agora, entretanto, abordar o texto o qual o autor escreve vários anos depois, e que surge a partir do desenvolvimento de suas pesquisas, onde veremos esboçar-se uma teoria do humor que supõe uma distinção deste em relação ao cômico.

Quando Freud estuda o chiste e o cômico em geral, conclui que o prazer que eles proporcionam provêm do “gasto de sentimiento ahorrado” (FREUD, versão digital), isto é, diante de uma situação constrangedora, a pessoa poupa o efeito de um sentimento desagradável através de uma piada ou chiste e, dessa maneira, ganha o prazer humorístico. Mas haveria entre o humor e o chiste - ou o cômico - uma diferença que

tem a ver em primeiro lugar com que no humor, o humorista ri de si mesmo, sendo essa própria autoderrisão o que o separa qualitativamente do cômico. Diz Freud:

El humor no solo tiene algo de liberador, como el chiste y lo cómico, sino también algo de grandioso y patético, rasgos éstos que no se encuentran en las otras dos clases de ganancia de placer derivada de una actividad intelectual. Es evidente que lo grandioso reside en el triunfo del narcisismo, en la inatacabilidad del yo triunfalmente aseverada. El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, se empecina en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo y aún muestra que sólo son para él ocasiones de ganancia de placer. Este último rasgo es esencialísimo para el humor (FREUD, versão digital).

O humor, segundo Freud, não só ganha prazer de uma determinada situação do mundo exterior como o chiste e o cômico em geral, mas também se encontra dentro das atividades psíquicas de defesa frente à possibilidade de sofrimento, como o delírio, a neurose, o êxtase e a embriaguez, diferenciando-se das demais por manter a saúde psíquica intacta.

Se no cômico rimos por sentir um sentimento de superioridade frente a pessoa da qual rimos (trata-se de um comportamento no qual quem ri adota o papel do adulto frente a pessoa de quem ri, que será tratada como uma criança), no humor (que é o riso de si mesmo) parece se reproduzir esta lógica, mas dentro do próprio aparato psíquico do humorista. O super-ego do humorista se comporta como o adulto que ri do próprio eu, que será assim colocado no lugar da criança. Desta maneira, o super-ego, assim inflado, pode rir do próprio “eu” e ver “ele” como algo menor.

No chiste é o inconsciente quem permite o surgimento do cômico; no humor o inconsciente surge de uma especial contribuição do super-ego:

Lo que conjeturo respecto del humor halla también una notable analogía en el campo emparentado del chiste. En cuanto a la génesis del chiste, debí suponer que un pensamiento preconciente es liberado por un momento a la elaboración consciente, y el chiste sería entonces la contribución que el inconsciente presta a lo cómico. De manera por entero semejante, el humor sería la contribución a lo cómico por la mediación del superyó. (FREUD, versão digital).

Além de indicar como o humor acontece *em e sobre* a própria pessoa (isto é, seu objeto é a mesma pessoa do humorista), de assinalar seu poder libertador, de ser uma das atividades psíquicas mais importantes e menos prejudiciais de defesa frente ao sofrimento, Freud fala do humor como uma das formas mais fortes de oposição e de afirmação do indivíduo às circunstâncias reais desfavoráveis: “*El humor no es resignado, es opositor...*” (FREUD, versão digital). E, mais ainda, ressalta que a atitude humorística é um privilégio de poucos, um dom do qual só alguns podem gozar.

A diferença do humor com o cômico e o chiste também reside no tipo de riso que estas formas produzem, sendo mais intenso o riso dos últimos, o que, paradoxalmente, não impede que o humor seja mais altamente valorizado e estimado por nós:

Es cierto que el placer humorístico nunca alcanza la intensidad del que se obtiene en lo cómico o en el chiste, nunca se desfoga en risa franca; también es verdad que el superyó, cuando produce la actitud humorística, no hace sino rechazar la realidad y servir a una ilusión. Pero atribuimos un valioso carácter – sin saber muy bien por qué – a este placer poco intenso, lo sentimos particularmente emancipador e enaltecedor. En efecto, la broma que constituye al humor no es lo esencial; solo tiene el valor de una muestra. Lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya se afirme en la persona propia o en una ajena. Quiere decir: “Véanlo: ese es el juego que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre el!” (FREUD, versão digital)

Retomando o que postulávamos no começo desta análise, queremos posicionar a obra de Copi dentro da esfera do cômico e do humor na medida em que vemos nela o poder corrosivo, questionador e subversivo destas formas, além de sua oposição à “ideologia da seriedade”. Isto é, se faz evidente que suas peças utilizam os procedimentos do cômico, do humor e de formas afins (paródia, sátira, ironia) com um objetivo crítico e até de oposição à cultura oficial - no sentido que Bakhtin dá ao poder do cômico, do carnavalesco.

Mas, se tivermos em conta os aportes das teorias agora citadas, seria interessante pensar se é mais específico na obra de Copi o mundo do cômico ou o mundo do humor. Neste ponto é necessário lembrar o contexto histórico da obra de Copi; por um lado, seu pertencimento à arte moderna e, especificamente, à pós-vanguarda e, por outro, o momento histórico-político em que ele produz: a ditadura militar na Argentina e seu exílio na França.

Esta contextualização nos permite estabelecer uma relação mais explícita com o humor de Copi. Em primeiro lugar, queremos ressaltar que as contradições próprias da representação em Copi se vinculam ao humor já que, afastando-se do simples “rir de”, podemos perceber uma dimensão reflexiva que aproxima sua escrita não da simples burla escarnecedora, mas sim de um riso no qual ele próprio é objeto de derrisão. Dizemos isto, fundamentalmente, por se tratar, no corpus de nossa análise, de um riso que se dirige à cultura e a história argentina. É interessante lembrar que nossa análise delimitou o estudo a três peças que têm por particularidade se referirem explicitamente à cultura e à história argentina. A crítica que se subentende nos processos de rebaixamento, paródia, ironia e sátira - aos quais se submete o tratamento dos temas da

cultura argentina - não excluem a autocrítica do próprio autor enquanto membro dessa sociedade. Copi ri da Argentina e de si mesmo, da literatura que leu na infância, e dos mitos entre os quais se criou. A sua crítica atinge também a sua condição - embora conflitiva - de argentino. O seu gesto, próprio do humor, é marcado pela contradição, pelo sentimento do contrário, pela reflexão, pelo riso de si mesmo, pelo amor e o ódio frente às circunstâncias históricas do país nesse momento. Há, em Copi, uma dimensão profunda do riso, uma dimensão política do riso que o vincula com essa aresta de “contra-ideologia” da que falava Baêta Neves. Contudo, isso não o exclui, sendo que ele volta reiterativamente aos temas argentinos e, nessa escolha, podemos ler a atitude da própria derrisão.

Não só podemos pensar, por estas questões, sua vinculação com o humor, e não com o cômico, mas também por outras que achamos pertinentes. Ao ler as peças de Copi podemos perceber rapidamente que não se trata de simples comédias cujos fins são atingir o riso espontâneo e convulsivo (pelo contrário, ao ler Copi temos um tipo de riso de menor intensidade, embora altamente valorizado, como aclara Freud). Rimos sim, mas com um riso atravessado pela reflexão, pela captação da ironia, pelo reconhecimento da paródia e do jogo que ela estabelece com o texto parodiado. O riso que provoca Copi está investido de procedimentos que supõem, por parte do leitor - ou do espectador - uma série de aptidões complexas que ele precisa colocar em cena para poder rir, o que, por sua vez, não permite o estabelecimento de uma interpretação homogênea e translúcida. E também é este um dos pontos que o aproximam mais do humor, e do humor pós-moderno, mais especificamente, e o afastam do cômico puro. Na observação aguda de Alba Romano (2000)³:

Está cargado (o humor pós-moderno) de amargura y cinismo en un mundo al que percibe como borrándose física y metafísicamente. Su ironía es ácida, mordaz y para usar una palabra de Wayne Booth, inestable. El público siente una complejidad y sutilidad en el tono pero porque el autor postmoderno manipula un sistema de normas privadas más que públicas, su posición final permanece incierta. El autor se niega a declararse en favor de ninguna posición estable. Por eso los textos pueden interpretarse en formas muy distintas.

A questão da reflexão - própria do humor e não do cômico - que tanto Richter, quanto Pirandello colocam como traço específico do humor, mas também o caráter não resignado, ou melhor,positor do que fala Freud são todos aspectos que podemos

³ Excerto da transcrição da conferência *Definiendo y redefiniendo el concepto de humor*, proferida na FCL/UNESP/Araraquara, em 18/08/2000. (Sem numeração de páginas, o grifado é nosso).

perceber nas peças de Copi. Também o desprezo pelo mundo que inclui a ridicularização de si mesmo (que é evidente no romance *El baile de las locas*), a crítica que vai além do meramente individual ou parcial, e que atinge a sociedade toda, incluindo o próprio humorista (como é o caso de *Eva Perón*), a mistura do trágico e cômico (como no final shakesperiano de *Cachafaz* ou no destino também trágico de *Wenceslao*), a ironia a partir da qual devem ser lidas as apropriações que Copi faz dos discursos estereotipados (tanto da literatura quanto dos mitos argentinos), tudo isso atravessado pelo que Richter chama de “*amor a lo vano*”, isto é, o tratamento que, deliberadamente, reduz a importância das coisas “sérias” e ri da própria tolice humana.

Capítulo II

Paródia e tradição literária em Cachafaz e La sombra de Wenceslao

I- Paródia e tradição literária em *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao*.

Algumas aproximações

Breve introdução ao teatro argentino

Copi: paródia, metateatro e tradição.

O mito da identidade

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

O circuito culto: o papel da vanguarda na definição da identidade nacional.

O circuito popular e a outra versão da identidade.

III- Análise das peças: paródia e identidade nacional

La sombra de Wenceslao: gauchesca e criollismo

Cachafaz: sainete e inversão

I- Paródia e tradição literária em *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao*.

Algumas aproximações

A intenção deste capítulo é o estudo de duas peças teatrais do dramaturgo contemporâneo Copi (Raúl Damonte Botana). Para compreender sua obra teatral, é preciso levar em conta a característica multifacetada de sua produção, porque, como tentaremos mostrar, há entre as diferentes artes e gêneros que o autor percorre uma particular mistura que faz da sua escrita algo sumamente particular. Nela podemos perceber a influência mútua de todas as artes e gêneros produzindo uma espessura que o vincula ao artista renascentista, que passava de uma arte para a outra sem distinguir especificidades, seguindo simplesmente a força da corrente criativa.

A essa personalidade capaz de transitar pelos diferentes mundos da arte como se na realidade não houvesse diferenças, devemos agregar certos acontecimentos de sua biografia que determinam parte de sua produção. A vida e a arte de Copi estão marcadas pelo exílio; nada nele é fixo, tudo transita de uma identidade para outra, de uma sexualidade para outra, de um gênero para o outro: argentino-uruguaio-parisiense, desenhista-romancista-dramaturgo, homem-travesti-ator. O trânsito incessante –o devir “outro” próprio do teatro - é, talvez, seu traço mais forte, o que devolve, por outro lado, a pergunta que atravessa toda sua obra: a pergunta (sempre surpreendente) pela identidade¹. Tudo se transforma no mundo delirante de Copi, no qual as fronteiras se perdem produzindo uma literatura que faz da *desterritorialização* a regra de um mundo que apaga os limites entre o possível e o impossível, a morte e a vida, a vida e a atuação, o desenho e a escritura².

As obras escolhidas para analisar neste capítulo são: *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao*, mas também aludiremos tangencialmente a *Eva Perón*. Escolhemos essas

¹ A questão da identidade tem sido delimitada a uma questão fundamentalmente: a da identidade argentina e a crítica que a obra de Copi faz do estereótipo dela. Por questões que as peças escolhidas apresentam, também nos referiremos à crítica da identidade sexual (que também se exterioriza no estereótipo do “macho” na cultura argentina), mas a partir do estatuto ficcional em que esta se produz. Não é nossa intenção pensar a literatura de Copi como expoente de uma literatura gay que se postula e reivindica a partir desse princípio. Mas, por outro lado, é impossível não perceber os aspectos de suas peças que levam a uma crítica das supostas “identidades sexuais” e à exposição de um mundo ficcional cujo traço mais forte é a visão gay falocêntrica e jocosa própria do camp.

² Nos interessa sublinhar o caráter teatral das mudanças de identidade tanto nacionais quanto sexuais. É o uso teatral dessas diferentes “identidades” o que importa a nossa pesquisa e não a sexualidade ou a nacionalidade propriamente dita do autor, o que seria colocar a ênfase na sua biografia. Vários textos de Copi teatralizam a questão da identidade e ficcionalizam a figura do próprio Copi, *El bailes de las locas* é o melhor exemplo. Nossa intenção se restringe ao âmbito da ficção, isto é, nos preocupa ver como essas questões formam parte do seu mundo artístico.

peças em virtude das suas temáticas: todas elas têm uma clara relação com a cultura, a história e a literatura argentinas. E todas elas parecem aproximar-se dessa temática de uma perspectiva fortemente crítica e desmitificadora na qual o que aparece como traço mais forte é a crítica aos grandes mitos argentinos - tanto históricos, quanto culturais e literários.

Como já dissemos, a peça *Eva Perón* foi escrita em francês e, posteriormente, traduzida para o espanhol. As outras duas foram escritas em espanhol e, especificamente, no tom particular da língua *rioplatense*.

A obra de Copi, em todas as suas manifestações, mantém o registro de um estilo irreverente, insólito, marginal, escandalizador e provocador, que adota uma estética que faz da exposição do exagerado e impróprio³ o seu *lei motiv*. Copi enfrenta os temas mais claramente tradicionais e sérios da cultura argentina sob o olhar corrosivo do humor, da paródia, da ironia, do grotesco, mas também com a particular sensibilidade “*camp*”⁴ que coloca em cena a questão da homossexualidade e suas formas particulares de expressão.

Restringindo-nos especificamente ao teatral, podemos dizer que a sua obra se vincula ao teatro do absurdo, dentro do marco maior do que se denomina a neo-vanguarda. Só que, por tratar-se de um autor latino-americano, devemos pensar sua obra dentro do âmbito específico do “sistema teatral” próprio da América Latina e, especificamente, dentro do subsistema do teatro argentino. Baseamos essa questão no posicionamento do crítico teatral argentino Osvaldo Pellettieri, que defende essa busca metodológica em contraposição ao que as histórias tradicionais sobre o teatro tinham feito, isto é, a simples apresentação dos nomes mais importantes (sem uma verdadeira vinculação entre eles) e a utilização de categorias como *fonte* e *influência*, o que estabelece uma postura determinista dos movimentos europeus sobre a produção latino-

³ Quando nos referimos ao caráter impróprio, escandalizador e irreverente de sua produção, estamos aludindo, fundamentalmente, a suas **temáticas** que provocaram a censura em Argentina no momento de sua produção e acontecimentos ainda piores como o atentado sofrido no teatro em Paris ao se colocar em cena *Eva Perón*. Pelo ataque aos mitos mais tradicionais da cultura argentina – tanto literários quanto históricos –, mas também pela presença de personagens marginais: gays, travestis, prostitutas, adictos a drogas etc., Copi provocou, pelo menos no âmbito argentino, escândalo e polemica, além de franca hostilidade pelos setores conservadores e oficiais. Poderíamos incluir também, tal vez em menor grau, o uso de um estilo bizarro, a utilização de uma linguagem grosseira, o uso teatral do travestismo, a linguagem direita que, muitas vezes, se afasta, propositadamente, da expectativa “literária”. Esta última questão será abordada como parte do que estudamos no último capítulo em relação à apropriação do mau gosto na arte de pós-vanguarda.

⁴ A estética *camp* é de origem estadunidense e significou uma particular sensibilidade artística associada às minorias homossexuais masculinas dos anos '60. A relação da obra de Copi com essa estética é estudada especificamente em outro capítulo de nosso trabalho.

americana. Adotamos a linha de Pellettieri quando afirma, em seu artigo “*Teatro latinoamericano: desde las vanguardias históricas hasta hoy*”:

Este trabajo postula la dramática latinoamericana como parte de un sistema teatral o – como se denomina tradicionalmente – una tradición teatral, que cuenta con sus modelos y planteos propios y que, a partir de diversos intentos rupturistas y cambios históricos, va transformándose (PELETTIERI, 1995, p. 625)

Isto é, o estudo do teatro latino-americano supõe o reconhecimento de um sistema próprio que se relaciona com um sistema socioeconômico também próprio. Os momentos de criação, ruptura e decadência devem ser pensados em relação ao próprio sistema, o que não significa negar o estímulo externo (proveniente da Europa e dos Estados Unidos), mas especificar como esse estímulo externo é transformado, criando algo diferente, no teatro de nosso continente.

A necessidade de inserir a obra de Copi no teatro argentino é uma proposta desta pesquisa que tenta recuperar sua escrita para a tradição argentina. Mas, não exclui nem pretende negar o papel que Copi cumpriu na França e as relações de sua obra com o teatro francês do momento, do qual, com certeza, ele faz parte. Esse “resgate” de Copi interessa-nos porque seu desconhecimento e sua pouca presença na crítica argentina se deveram aos acontecimentos histórico-políticos do momento de produção de sua escrita na Argentina. Passados, pelo menos no que diz respeito à censura, os tempos da ditadura parece-nos pertinente valorizar sua obra dentro dos estudos dedicados ao teatro argentino. Isso não significa reduzi-lo nem negar o seu “pertencimento” à cultura francesa.

Breve introdução ao teatro argentino

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

Acontece que os grandes temas que vão ser ridiculizados, como a figura de Eva Perón, a identidade nacional, a “*argentinidad*” e a sexualidade viril da cultura *rioplatense* se expressam através da simultânea parodização dos grandes gêneros fundadores da Literatura Nacional: a *gauchesca* (cuja maior expressão é o *Martín Fierro*), o *criollismo* (da vanguarda), o teatro *gauchesco* (na adaptação teatral do *Juan*

Moreira), o *sainete* e o *grotesco criollo*. Todos estes gêneros são considerados os fundadores da literatura nacional, e, no caso do teatro *gauchesco*, do *sainete* e do *grotesco criollo*, o verdadeiro começo de um teatro nacional enraizado na cultura argentina e diferenciado dos seus antecedentes europeus.

Pellettieri estabelece as grandes faces do teatro argentino moderno, começando na década dos 20 como a primeira ruptura, identificando uma segunda etapa de reincorporação da tradição e redescobrimto da peculiaridade latino-americana, e ainda uma nova modernização marcada pela ruptura dos anos 60.

O período dos anos 20 é considerado como o momento de modernização do sistema teatral argentino, no qual podemos encontrar uma verdadeira ruptura em relação às formas anteriores, diretamente influenciadas pelos movimentos europeus (caracterizadas, no caso argentino, pelo realismo finissecular e o naturalismo europeu de Florencio Sánchez), e uma assunção de características próprias que definem um teatro autenticamente nacional. Seu maior representante foi Armando Discepolo com a criação do *grotesco criollo*.

A segunda etapa caracteriza-se fundamentalmente pela pretensão de contextualizar-se dentro do teatro do continente: “*incluirse en lo latinoamericano, indagar en la estética realista e incluso captar un público popular*” (PELLETTIERI, 1995, p. 632).

A terceira etapa, que nos interessa particularmente para pensá-la em relação à obra de Copi, associa-se, por um lado, a um realismo reflexivo, e, por outro, ao teatro do absurdo que definiu o que chamamos de neovanguarda.

As características principais do teatro do absurdo ou neovanguarda latino-americana são, segundo Pellettieri, a “*primacia de la percepción sobre la reflexión*”, um “*abierto antagonismo con el espectador medio*”, e uma postura anti-realista que defende a “*verosimilitud del género y postula que el teatro crea su propia legalidad*” (PELLETTIERI, 1995, p. 636). Mas também a descontinuidade construtiva, a postergação da ação e do diálogo e a ambigüidade da intriga, que se expressam mediante a pura inatividade ou a máxima instabilidade do protagonista.

Por outro lado, é importante levar em conta que a década dos 60 e, fundamentalmente, dos 70 estão marcadas em Argentina pelo autoritarismo, pelos grupos de extermínio para-militares, pela perseguição política e, finalmente, pela ditadura militar que vai do ano de 1976 até 1983, marcada pela crueza dum genocídio

de 30.000 pessoas. A obra de Copi e o seu exílio inscrevem-se nesse contexto e essa é a explicação da censura que sofreu a sua obra, o que provocou o desconhecimento deste autor por muito tempo.

Durante esse período, surgem na Argentina manifestações teatrais que se expressam em meio a um clima autoritário e repressor. A corrente mais importante está marcada por um realismo expressivo, com exacerbação do encontro pessoal, e por um outro realismo destinado a provar uma tese social. Segundo Pellettieri: “*Ante la censura, la deformidad y lo monstruoso de la realidad sólo pueden captarse mediante la exageración de la imagen teatral, una transgresión de la ‘obra bien hecha’ y el empequeñecimiento total del protagonista*” (PELETTIERI, 1995, p. 639).

Mas isto é o que acontece em Argentina, e Copi encontra-se já em Paris, onde se dá liberdades que os seus colegas argentinos não podem ter sem o risco de perder a própria vida. Daí que o teatro de Copi seja difícil de classificar e incluir dentro de uma vertente do teatro argentino - em primeiro lugar, pelas condições históricas de produção, mas, como veremos, também pela originalidade de sua estética em relação ao resto do teatro argentino de sua época.

Contudo, podemos incluir sua obra teatral no que se denomina **neovanguarda**: um teatro surgido na década dos ‘60 e ‘70, que redefine o sistema teatral, renovando as suas formas a partir do absurdo, farsesco e humorístico. Como já dissemos, no caso particular de Copi temos que somar outro traço à sua estética, relacionado ao *camp* e às manifestações provenientes duma estética ligada à homossexualidade.

Nossa tentativa de localização de sua obra dentro do sistema teatral argentino resulta difícil por várias questões: Copi é pouco conhecido e difundido no âmbito argentino; a maior parte de sua produção foi escrita, difundida e reconhecida na França e não na Argentina. Na crítica teatral que trabalha os anos ‘60 e ‘70, não encontramos um registro de sua produção, o que torna mais difícil referi-lo a algum movimento específico ou tendência do teatro nacional. Por outro lado, a obra de Copi excede qualquer classificação, resiste implacavelmente a ser incluída nas correntes teatrais de seu tempo. Sua originalidade e novidade estão sendo descobertas e valorizadas apenas agora, a partir da publicação de muitos de seus textos desconhecidos em Argentina e do trabalho da crítica, que tem se ocupado dele nos últimos anos, mas que o ignorou na época da produção dos seus textos.

A nossa intenção é inscrever a sua obra dentro do sistema teatral argentino e rastrear a sua relação controversa e paródica em relação à cultura e aos mitos nacionais porque consideramos que, embora escrita na França (e muitas vezes em francês), a sua produção pertence e remete à tradição argentina.

Copi: paródia, metateatro e tradição.

Como já apontamos, a relação que Copi estabelece com a temática argentina é uma relação baseada, por um lado, na paródia dos gêneros canônicos da literatura argentina *rioplatense*, e, por outro, na utilização da ironia e da sátira na construção de uma imagem de Eva Perón desmitificadora e que questiona tanto o mito quanto o discurso histórico.

Nosso conceito de **paródia**, que trabalharemos a partir das concepções da crítica norte-americana Linda Hutcheon fundamentalmente, leva-nos a uma definição propriamente textual, isto é, a paródia estabelece uma especial relação entre um texto e outro a partir de um “distanciamento crítico” que produz a diferença entre o primeiro e o segundo. No texto de Hutcheon, *Uma teoria de paródia*, a autora estabelece uma definição em função duma análise das obras de arte da segunda metade do século XX.

Segundo ela, na literatura do século XX encontramos uma preocupação muito forte com o passado e a reavaliação desse passado, oposta, justamente por ser uma reavaliação, à estética romântica que aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade. Nas palavras dela: “a paródia seria, assim, uma forma alternativa de se chegar a acordo com os textos desse ‘rico temible legado do passado’” (HUTCHEON, 1985, p.15). É por isso que encontramos na arte do século XX o traço metaficcional, isto é, a inclusão na constituição mesma da obra, do comentário crítico.

Por outro lado, a relação com esse passado não implica, como no caso das vanguardas, a negação absoluta dele. Pelo contrário, a arte de pós-vanguarda parece ter reconhecido que:

[...] a mudança implica continuidade e oferece –nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas cheias de duplicidade, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. Assinalam menos um reconhecimento da ‘insuficiência das formas definíveis dos seus precursores’ que o seu próprio desejo de pôr a ‘refuncionar’ essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades (HUTCHEON, 1985, p. 15).

Para Hutcheon a paródia supõe um tratamento positivo em relação ao passado na medida em que volta a ele e inclui a valorização duma nova leitura do texto, derrubando assim o peso tirânico das memórias culturais.

Segundo a definição de Hutcheon, simplificada, a paródia é um tipo de gênero textual que implica uma relação intertextual que ela chamará de “intramural” em oposição à sátira, que não necessariamente precisa ser textual e que, por isso mesmo, a autora chama de “extramural”. A relação intertextual (e intramural) da paródia supõe duas questões: primeiro, ela é uma repetição, mas com distanciamento crítico. Segundo, a nova leitura do texto produz uma transcontextualização que logicamente altera o sentido e o valor do texto.

A paródia trabalha a partir da revisão, reinscrição, inversão e transcontextualização irônica de obras de arte anteriores: “não se trata de uma questão de imitação melancólica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19).

Embora na definição de Hutcheon a aresta ridiculizadora seja atenuada, nós queremos revalorizar este aspecto, mas incorporando a idéia, também de Hutcheon, de que a paródia implica, de alguma maneira, uma certa homenagem. A escolha do texto, embora seja para ser criticado ou ridicularizado através da parodização, supõe, pelo menos, o reconhecimento da centralidade desse texto dentro do sistema literário ao qual ele pertence.

No caso específico de Copi, há duas obras que realizam este procedimento de parodização de outros textos. O interessante é que a paródia em *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao* não é de um texto em particular, mas de gêneros centrais da tradição literária argentina - e não só centrais mas também fundadores da literatura nacional. Tratar-se-ia, então, de um tipo de paródia particular que não só estabelece uma relação com um texto anterior, mas com os gêneros canônicos da literatura argentina. A paródia em Copi atinge a totalidade da tradição entendida como o conjunto canônico dos textos que formam o eixo da cultura argentina. Paródia de gênero que aponta à crítica do cânone oficial.

Além disso, alguns destes gêneros pertencem ao sistema teatral, especificamente: o teatro *gauchesco*, o *sainete criollo* e o *grotesco criollo*. É como se cada peça de Copi contivesse a forma canônica das outras, mas parodiadas, formando

uma nova peça que contém, de alguma maneira, as anteriores, o que também nos aproxima do **metateatro** e das suas concepções. Assim, o teatro que alude ao teatro e a paródia constituem duas formas que podemos pensar na abordagem do teatro de Copi.

Mas, para o crítico Manfred Schmeling (1982), a paródia é, justamente, uma forma de metateatro. É nesse sentido que, acreditamos, as peças de Copi estabelecem essa particular relação com o passado e com a tradição literária, especificamente.

Segundo Schmeling, o “teatro dentro do teatro” tem um caráter crítico-reflexivo tanto sobre momentos históricos quanto sobre formas artísticas e suas relações com a tradição. O metateatro é uma forma de reflexão sobre o passado literário e sobre as condições de produção e recepção de textos. Segundo o mesmo autor, é este caráter crítico-reflexivo que, geralmente, liga o “teatro dentro do teatro” à paródia, o que faz dele uma espécie de antiteatro em clara oposição ao teatro burguês.

O interessante desta abordagem é que, para o autor, a forma do “teatro dentro do teatro” pode assumir diferentes maneiras. Pode estabelecer uma “relação temática” com o texto anterior: peça dentro da peça sem coincidência dos atores, ou seja, peça intercalada. Ou pode estabelecer uma “relação dramática” com o texto anterior, na qual há uma relação de espelho entre as peças que produz a forma reflexiva do “teatro no teatro”, caracterizada pela ruptura da ilusão, a reflexão sobre o fenômeno teatral e suas relações com o real, mas, também, o efeito de distanciamento crítico. Seu exemplo mais representativo seria *Seis personagens em busca de um autor* de Pirandello.

Por outro lado, o autor diferencia as “relações temáticas e dramáticas” - “formas completas de metateatro” - das “formas periféricas de metateatro”. Estas últimas seriam formas metateatrais, mas que não constituem necessariamente o que entendemos por “teatro dentro do teatro”. Os exemplos seriam os prólogos ou epílogos que contenham reflexão sobre o teatro, os discursos dirigidos aos espectadores, o coro do teatro moderno que comenta não os fatos representados, mas a constituição própria do espetáculo, o desmascaramento da personagem quando produz ruptura da ilusão, o aparte, que é um diálogo indireto com o público, ou também a presença de um diretor dentro da peça mesma.

Dentro de cada peça de Copi, encontramos diferentes níveis de metateatro e parodização. O primeiro nível, e mais abrangente, é o que coloca metateatralmente a “peça dentro da peça”, isto é, a peça de Copi incorpora, mas parodiada, a *forma* de um *gênero* canônico teatral como o *sainete*, o *grotesco* ou o *teatro gauchesco*.

O segundo nível de parodização é em relação às temáticas: personagens, protótipos e traços de caráter da literatura *gauchesca* em geral, do *criollismo* da vanguarda (fundamentalmente Borges y Güiraldes), do *tango* e suas configurações imaginárias. Acontece que os temas, personagens, e imaginário nacional destes movimentos da literatura e da cultura argentinas (a *gauchesca*, o *criollismo*, o *tango*) foram os escolhidos nos diversos intentos de definição de uma identidade nacional, de um “*ser argentino*”. Copi retoma, parodicamente, os gêneros canônicos da literatura argentina oferecendo uma nova versão que implica um distanciamento crítico reflexivo em relação a esses materiais e seus momentos de produção. A nova versão recontextualiza a leitura da tradição desde uma posição que tende a dessacralizá-la e, mais ainda, a pervertê-la.

A obra de Copi é uma crítica à idéia duma “identidade” nacional fixada pelos procedimentos de oficialização e canonização da literatura e da cultura argentina. Ela mostra a artificialidade, chama a atenção, ao parodiar o gênero, para a ficcionalização desses personagens. A paródia mostra a “construção” ficcional e nega qualquer realismo ingênuo que pretenda achar o teatro como “reflexo” da realidade. Segundo Sabato o “teatro dentro de teatro” tem por objetivo quebrar a ilusão do realismo; ele “desmonta para o público o processo de criação” produzindo o distanciamento crítico e a reflexão. (SABATO, 1999, p.15). Em Copi, é evidente a referência ao teatro e não ao mundo: como em Pirandello, o teatro de Copi baseia-se na idéia de que “o teatro se definiria como um equívoco, porque participa de sua realidade a traição ao sentido original das palavras”. (SABATO, 1999, p.16). Mas, como veremos, a função da traição a um sentido autêntico ou verdadeiro é diferente no caso de Pirandello e no caso de Copi.

Em *La sombra de Wenceslao*, como em *Cachafaz*, assistimos à satirização das personagens fixadas e imutáveis do *sainete*, da *gauchesca*, do *criollismo* e do *grotesco*. A satirização provém da superposição das características da personagem original, marcadamente prototípica (do *sainete*, da *gauchesca*, do *grotesco*, do *criollismo*), e da sobreimpressão nela de traços completamente opostos. O exemplo mais extremo é *Cachafaz*, com o seu casal de *compadritos* que são machos e travestis ao mesmo tempo. O interessante é que ambas as caracterizações, embora contraditórias, são possíveis e simultâneas no mundo de Copi. Uma não exclui a outra; e ambas são igualmente “atuadas”.

A contradição e o jogo de opostos é o que produz o humor delirante de Copi ao incorporar numa mesma personagem aspectos que se negam mutuamente. Como toda a paródia, a sua intenção é fazer explodir a codificação do texto original, o que, no nível interpretativo, terá outras conseqüências associadas à crítica dos valores sexuais e sociais da cultura *rioplatense*.

Copi desmascara todas as personagens das suas peças, mostrando não uma “identidade verdadeira”, mas a superficialidade de toda suposta “identidade” produzindo uma crítica escandalizadora daquilo que tomamos como o propriamente “argentino”. A sua proposta é a de desmascarar para mostrar a máscara, o artifício, em última instância, de tudo aquilo que tomamos como “dado”, “natural” e, portanto, inquestionável. Ser “argentino” não é mais que um artifício.

Copi se atreve e questiona todos os mitos da cultura argentina. Mas o seu gesto é sempre de um olhar irônico que descrê de toda a certeza ou possibilidade de encontro como “o verdadeiro”. Para Copi, “o verdadeiro” não existe, só há máscaras e ele fica fascinado pela teatralidade artificial que supõe a criação mesma da máscara. O desmascaramento nas peças de Copi não tem por objetivo revelar uma identidade escondida; ele revela simplesmente a máscara, a teatralidade do mundo, a concepção barroca do mundo como teatro. Não há nada por trás da máscara, o que significa dizer que toda identidade é em realidade a criação artificial de uma máscara, e, portanto, que toda identidade supõe a criação ficcional de uma personagem. O gesto paródico não tem por objetivo revelar uma identidade “real” ou “verdadeira” por trás da máscara; ridicularizar um modelo de identidade para propor um outro. Pelo contrário, em Copi assistimos ao escândalo que implica pensar a identidade como uma pura máscara, isto é, como farsa absoluta que nega qualquer tentativa de ir além da própria mascarada.

Em Copi, não é (como no caso pirandelliano) a máscara voluntária da personagem que termina por fazê-la ridícula. No mundo pirandelliano, ainda há uma existência verdadeira por trás da máscara e o seu teatro é a tragédia que implica o reconhecimento da máscara e a busca existencial pela autenticidade humana. A ridicularização de Copi está no desmascaramento que mostra a máscara como puro artifício, desprovido de conteúdo. Em seu mundo só existem as máscaras e a certeza de que por trás delas não há nada; daí que a exageração da máscara vire caricatura. Frente à impossibilidade de uma existência verdadeira, as personagens de Copi enfatizam a mentira que elas são assumindo o papel de uma existência que se sabe artificial e falsa.

A suposta “identidade argentina” acaba sendo somente artifício; máscara atrás da qual é impossível encontrar o rosto verdadeiro.⁵

O ridículo em Copi surge da ostentação do protótipo (sua máscara) a partir do próprio desmascaramento da condição artificial que ele implica. Trata-se de teatro e, portanto, de mentira; é esse o desmascaramento que as personagens não param de gritar. O mascaramento e o desmascaramento como algo simultâneo e que é vivido pelas personagens como se isso fosse completamente natural: as personagens se reconhecem “atores” da vida. Eles mostram a máscara que eles são, o artifício que representam, conscientes da impossibilidade de fugir dessa condição. O desmascaramento somente fica na superficialidade do gesto, mostra o gesto (propriamente *camp*) de se mascarar, no sentido de assumir teatralmente uma existência. A existência torna-se atuação e Copi se compraz em mostrar que a vida é só isso: a adoção irreflexiva de máscaras. Teatro e vida são uma mesma coisa.

O mito da identidade

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

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

No caso argentino, especificamente, a primeira tentativa de criação dessa “identidade” aconteceu a propósito do Centenário da Independência, no ano de 1910, e foi levada a cabo pelos representantes do movimento modernista (Lugones, Galvez, Rojas) como resposta à ameaçadora aluvião imigratória que chegava ao país desde 1880. A intelectualidade argentina sentiu-se ameaçada e procurou por todos os meios definir o Ser Nacional Argentino, que corria o risco de se esfumar entre a profusão de línguas e culturas que conviviam na Buenos Aires do começo de século.

⁵ Rosenzvaig também diferencia a utilização da máscara no teatro pirandelliano e no teatro de Copi. Segundo ele, em Copi encontramos a “imposibilidad del hombre por revelar lo que se halla oculto detrás de la máscara. No denuncia, como en Pirandello, la inautenticidad (...) Acepta la inautenticidad

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

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

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

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

Na história da literatura argentina, estes espaços e os seus protótipos aparecem como os grandes momentos da definição da “identidade” entendida como uma

oponiéndole otra inautenticidad: el distanciamiento y el grotesco. Lo que para Pirandello es asumido desde la tragedia, Copi lo muestra desde la aceptación” (ROSENZVAIG, 2003, p.119)

substância fundada tanto na idéia de algo natural (oposta a toda aquisição) quanto na idéia de uma origem remota e espessa. A “argentinidade” é uma criação mítica construída pela elites intelectuais e que se mantém até nossos dias.

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

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

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

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

A obra de Copi trabalha com ambos os paradigmas, o culto e o popular, porque foram ambos os criadores do que será identificado como o propriamente “argentino”.

Suas peças parodiam ambos os sistemas num gesto que aponta para a desmistificação crítica daquilo que o discurso oficial postula como a tradição cultural-literária argentina. Seus textos retomam todos os traços estereotipados de ambos os sistemas, fazendo-os eclodir através da inversão, da ridicularização, da paródia e de um particular humor negro corrosivo que convoca a estética do absurdo.

Tentaremos apresentar um estudo de ambos os circuitos de definição da identidade nacional: o culto e o popular. O culto está representado pelas elites intelectuais e os gêneros característicos desta vertente são: a *gauchesca tradicional* e, posteriormente, a poesia do *vanguardismo criollista* cujo maior expoente foi J.L. Borges.

O circuito que temos chamado de popular representa a classe dos imigrantes ou filhos de imigrantes e apresenta uma série de gêneros vinculados ao teatro que também resultaram chaves na definição da identidade argentina: o *drama gauchesco*, o *sainete* e o *grotesco criollo*.

É necessário revisar como ambos os sistemas contribuíram na criação daquilo que entendemos por “argentinidade”. A obra de Copi trabalha a partir da parodização desses gêneros e de seus protótipos produzindo uma crítica bufona da identidade nacional, em que ambos os circuitos e suas versões do que é ser argentino resultam igualmente questionados. Daí que dedicaremos uma parte do capítulo ao estudo da formação – através de políticas e propostas culturais do que se entende como a identidade argentina.

Analisar-se-á a função da vanguarda –como prolongação da vertente “*purista criolla*” associada à *gauchesca* - na construção do mito da identidade. Ao mesmo tempo, tentar-se-á definir como o outro setor da sociedade - o representante do popular e da vertente imigratória - cria gêneros que acabam sendo uma outra versão da idéia de identidade. Ambas as duas concepções acabaram sendo identificadas pelo discurso oficial como o propriamente argentino. Daí que seja necessário pensar essas duas versões, que representam setores sociais opostos porque, em definitivo, com o transcurso do tempo, ambos os sistemas terminam cumprindo a mesma função ao se canonizarem: definem e propagam uma idéia de identidade. Daí que dediquemos uma parte do capítulo ao estudo da tradição literária argentina para nos aproximar ao problema da identidade e, assim, identificar quais são os circuitos, os momentos e os gêneros que fundaram o que temos chamado de “mito da identidade”.

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

Esta parte do capítulo tenta fazer um percurso pelos momentos, movimentos e gêneros fundadores da literatura nacional argentina. Achamos que é a partir deles que se estabelecem os traços culturais que definiram a identidade da nação.

Nossa intenção é pensar como e a partir de que idéias surge a noção de uma identidade argentina. Para isso, esboçamos um percurso por dois circuitos diferentes da literatura argentina: o circuito culto e o circuito popular. Ambos representam as versões mais canônicas da literatura e, portanto, resultam inevitáveis para pensar a construção da identidade.

Por outro lado, ao refletir sobre a identidade a partir das configurações ficcionais da literatura argentina, tentamos estabelecer uma relação entre o imaginário coletivo e a realidade histórico-social. Isto é, pensar como a literatura participou e participa na construção de mitos culturais.

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

Ambos os sistemas darão respostas diferentes em relação à pergunta sobre o que é ser argentino. Mas, embora diferentes, ambos os sistemas e suas respectivas estéticas serão canonizados e oficializados passando a formar parte, com igual direito e representatividade, do que se entende como a identidade nacional. Cada um deles criou uma versão da “argentinidade” que acabou se estereotipando e que hoje podemos pensar como os clichês iniludíveis pelos quais passa a idéia duma suposta identidade.

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

O capítulo está dividido em duas partes: o circuito culto e o circuito popular porque, como já dizemos, eles representam as duas versões do mito da identidade. Foi

preciso, então, fazer um breve percurso que esboçasse suas características principais para poder perceber, assim, a paródia que a obra de Copi significa em relação a estes gêneros.

O circuito culto: o papel da vanguarda na definição da identidade nacional.

Vários são os problemas que nós enfrentamos no estudo das vanguardas latino-americanas, em geral, e argentina, especificamente. O primeiro é o da periodização, o segundo o da identidade latino-americana como conceito abrangente de todas as manifestações nacionais isoladas. O terceiro, e talvez o mais importante, é o do estudo da vanguarda latino-americana como um fenômeno próprio e não como um simples reflexo ou cópia dos movimentos europeus, associado à realidade própria do nosso continente, e da identidade cultural própria de cada país, embora incluído no âmbito maior do mundo ocidental europeu.

Uma primeira questão a se levar em conta em relação a esse problema refere-se à terminologia. O movimento de vanguarda no Brasil, representado por seus mais importantes escritores, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, tomou a denominação de Modernismo. Na América hispano-falante, manteve-se a designação de vanguardas. Por outro lado, e isso pode levar à confusão, o termo Modernismo refere-se neste âmbito a um movimento literário de renovação da língua espanhola próprio da América e que, pela primeira vez, foi exportado para a Europa, cujo maior representante foi Rubén Darío.

O Modernismo hispano-americano é o movimento imediatamente anterior às vanguardas e mantém com estas uma relação impossível de esquecer na medida em que elas se apresentam não somente como um processo de recepção dos *ismos* europeus, como também uma violenta recusa da estética do Modernismo (em alguns aspectos, e em outros como uma continuidade de problemáticas que tinham sido esboçadas por ele e que foram radicalizadas nas propostas vanguardistas).

Isso permite abordar o estudo das vanguardas na sua conflitiva relação tanto com a Europa e as novidades do Velho Mundo quanto com a recente tradição continental e nacional dos diferentes países da América Latina. Ambos os vínculos devem ser considerados se quisermos atingir uma visão profunda deste fenômeno e não reduzi-lo nem a simples reflexo das tendências européias nem a expressões marginais e isoladas saídas do “nada” e circunscritas nos limites de cada país.

O problema da periodização

Para ilustrar la unidad de la poesía moderna escogí los episodios más salientes, a mi entender de su historia: su nacimiento con los románticos ingleses y alemanes, sus metamorfosis con el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, su culminación y fin en las vanguardias del siglo XX. (PAZ, 1974, p.10)

Segundo Paz, a vanguarda seria o final da época Moderna, a última expressão de sua época. Porém, suas características prolongar-se-iam até a metade do século e, a partir daí, começaria o que ele chama “*el período contemporáneo*”, cujo maior representante seria o cubano José Lezama Lima.

Nem toda a crítica coincide neste critério; autores como Calinescu e Compagnon levam a Modernidade um pouco mais para frente - até a década dos anos 80 - e incluem o problemático conceito de pós-moderno como uma das suas faces.

No famoso prólogo de Nelson Ossorio ao livro *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispano-americana*, o autor contradiz a periodização de Paz e propõe colocar a vanguarda, em vez de final de uma época, como o começo da Idade Contemporânea, cujo marco seria a crise mundial, que termina na Primeira Guerra Mundial.

A época contemporânea estaria marcada pelos seguintes fatos: A Primeira Guerra, a alteração do sistema econômico mundial (o centro econômico traslada-se da Europa Ocidental para os Estados Unidos) e a Revolução bolchevique de 1917, que inaugura a experiência de um novo sistema econômico e político: o socialismo.

Dentro desse âmbito maior internacional, a América Latina, além de receber a repercussão desses fatos, sofre uma série de transformações como modo de adaptação à nova realidade mundial que alteram a sociedade, possibilitando a aparição de novos acontecimentos que a mudaram drasticamente: A Revolução Mexicana (1910) e a Reforma Universitária (iniciada na Argentina em 1918) aparecem como os grandes marcos desse período. É o momento que corresponde a um vasto movimento antioligárquico de ruptura e crise com o chamado “período de modernização”.

O período de modernização (1880-1910) tinha se caracterizado pela aceleração do processo de incorporação ao sistema econômico mundial dominante passando a formar parte do “mundo moderno”, mas em condições de dependência econômica. No cultural, este período foi representado, na América hispano-falante, pelo movimento literário conhecido como Modernismo. Para Ossorio, é este período e seu movimento literário que finalizam a etapa moderna.

Com as vanguardas começaria a Etapa Contemporânea, caracterizada pela ruptura com a forma do estado oligárquico, com seus valores e hegemonia política e, no plano artístico, com a já inexpressiva estética modernista.

O período vanguardista está, na América Latina, imbuído das transformações político-sociais que está vivendo: o impacto da Primeira Guerra que se traduz numa mudança da economia através da ação dos monopólios norte-americanos e a expansão do sistema imperialista. Ao mesmo tempo, surge na América todo um conjunto de manifestações antioligárquicas e reformistas provenientes dos setores populares e das classes médias na procura de um espaço na vida política. Essas manifestações policlassistas e populistas avançam ao longo da década até serem reprimidas pelas ditaduras militares que se estabelecem em quase todos os países da América Latina a partir dos anos 30.

Esse é o âmbito socioeconômico de ruptura e crise no qual surgem as vanguardas latino-americanas. No especificamente literário algumas datas resultam importantes: a publicação quase imediata do Manifesto Futurista de Marinetti, numa resenha feita por Rubén Darío no jornal *La Nación* de Buenos Aires e o artigo de Almacchio Diniz “Uma nova escola literária” publicado num jornal da Bahia. As outras datas significativas são: 1914, com a publicação do primeiro manifesto vanguardista do continente, *Non servian* do chileno Vicente Huidobro, e a famosa Semana da Arte Moderna no Brasil de 1922. Muitos são os críticos que consideram este último evento – a Semana da Arte Moderna – como a inauguração propriamente dita do momento vanguardista na América Latina.

Segundo Schwartz, com o fim dos anos 20, finalizaria a etapa mais estética experimental da vanguarda. A partir dos 30, começaria uma vertente mais preocupada pelas questões político-sociais e nacionais, a qual levou à oposição entre as vanguardas “da arte pela arte” e as vanguardas da “arte engajada”.

A relação entre a “vanguarda política” e a “vanguarda artística” deve considerar as múltiplas tensões e influências entre elas ao longo da década dos anos 20, sendo impossível fazer uma separação definitiva. Como assinala Schwartz: “Não é possível limitar a vanguarda a um único perfil estético, assim como não se pode generalizar e traçar um quadro maniqueísta do tipo “esquerda vs direita” (SCHWARTZ, 1995, p. 36).

Estas oscilações entre ambas as tendências acontecem inclusive dentro da obra de um mesmo autor. Assim, podemos encontrar “diferentes Borges” ou “diferentes”

momentos do movimento Modernista brasileiro (o exemplo de Oswald de Andrade seja talvez o mais representativo).

A orientação geral da crítica é insistir na impossibilidade de divorciar, na vanguarda latino-americana, a vertente política da estética, sendo este um dos aspectos que a diferenciariam da vanguarda européia, embora alguns críticos tenham insistido na impossibilidade de uma separação completa, também, no caso europeu (Calinescu mantém esta postura opondo-se à interpretação de Poggioli).

Segundo o crítico argentino Noé Jitrik, em seu artigo “*Las dos tentaciones de la vanguardia*”, a dimensão política aparece sempre e estaria geralmente explicitada nos manifestos, enquanto resultaria menos evidente nos textos estritamente poéticos:

...no hay casi manifiesto que no asuma la dimensión o la perspectiva política de la vanguardia o, por lo menos en América Latina, su perspectiva cultural o histórica; simultáneamente, lo más frecuente es que los textos oculten tal dimensión o, como lo creemos nosotros, la operen en otro plano o en otro sentido (JITRIK, 1995, p.62)

A conjuntura político-social, de crise e ruptura com o período modernista oligárquico, no qual surgem as vanguardas na América, é a condição ou pano de fundo que faz das vanguardas um fenômeno estético e político simultaneamente, não por coincidência cronológica, mas por participar e formar parte dos movimentos reivindicativos dos valores democráticos e reformistas, em contraposição à situação de dependência econômica e cultural em relação à Europa e aos Estados Unidos. Segundo a crítica chilena Ana Pizarro:

Este fenómeno de lucha antidictatorial, de reivindicación, de asunción de historia en términos de sujeto, de vanguardia estética ligada orgánicamente al proceso nacional y continental, es lo propio del fenómeno en nuestro continente, lo que constituye su especificidad y lo que nos permite explicarlos en su doble vanguardismo como una actitud coherente en donde las estructuras del lenguaje y del objeto estético dan cuenta, en la ruptura de un orden consolidado, de una cosmovisión que revisa en términos revolucionarios las instancias de la existencia y de la historia. (PIZARRO, p.27).

Teríamos, então, uma primeira etapa na qual as vanguardas somente repetiam como reflexo os *ismos* europeus e, uma segunda, de resposta criativa, que começa a ter certa preocupação pelo nacional. Do cosmopolitismo europeu, a função da vanguarda latino-americana redefine-se na procura de um *dizer próprio*, que se manifestará na atenção aos temas nacionais e à paisagem nacional e, também, na valorização da língua própria em oposição às línguas das metrópoles de seus conquistadores.

Neste aspecto, tanto o Brasil quanto a Argentina concretizam um projeto de oposição em relação a Portugal e à Espanha respectivamente. No caso brasileiro, o Modernismo e, fundamentalmente, Mário de Andrade e Oswald de Andrade; no caso argentino, essa tendência pode-se perceber no grupo em torno à revista *Martín Fierro*. Isso expressou-se através da conscientização por parte dos artistas (Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Borges e Oliveira Girondo) de que “o novo”, enquanto categoria própria da vanguarda, devia-se procurar na própria América. O redescobrimto do nacional, da “brasilidade” e da “argentinidade” manifestou-se tanto na poesia modernista como na *martínfierrista* e, fundamentalmente, nos textos programáticos e manifestos de ambos os movimentos. Na Argentina, o *criollismo* borgeano é um dos exemplos mais demonstrativos desta postura que tentaremos analisar com maior rigorosidade.

Em ambos os casos, é interessante observar como esse enfoque se volta para a paisagem própria a partir do distanciamento que permite um olhar do que não se percebia pelo excesso de atenção colocado na Europa, característico da intelectualidade americana. Borges “redescobre” Buenos Aires (a cidade de sua infância) após morar vários anos na Europa.

Voltando à relação entre vanguarda política e vanguarda estética, Ana Pizarro postula três ordens de articulação entre elas, sendo este um dos aspectos – a articulação - que mostraria a especificidade latino-americana. A primeira é representada por uma linha de expressa e militante luta política. Os exemplos mais evidentes seriam: o *Manifiesto Minorista Cubano* ligado à *Revista de Avance*, a *Revista Voces* na Colômbia, *Amauta* no Peru, e o *estridentismo* mexicano.

O segundo grupo enquadra seu trabalho poético não numa postura política definida, mas numa atitude geral de reivindicações de natureza nacionalistas e americanas. O *martínfierrismo* argentino e o Modernismo brasileiro seriam os exemplos.

O terceiro grupo é representado fundamentalmente pela revista uruguaia *Los nuevos*. Sua posição é diferente das anteriores. Esta tendência abrange as manifestações de irrupção face ao discurso arcaico de pensamento, em enfrentamento com o universo estruturado da oligarquia, contra seus valores e ritos, e contra sua anacrônica postura frente à história.

Interessa-nos particularmente o caso argentino. Tentaremos detalhar suas características gerais. Na Argentina, os grupos de vanguarda começam como uma prolongação ou expansão dos *ismos* europeus reproduzindo seus traços numa espécie de implantação mecânica. Esta etapa está marcada pelo *ultraísmo* de Borges e outros poetas que aderem ao movimento, definido no texto “*Anatomia do meu ultra*” do mesmo autor, que supõe uma clara inserção do movimento espanhol *Ultra* (com o qual Borges tinha se relacionado na Europa) nas letras locais.

A transformação deste impulso de renovação vanguardista num movimento propriamente americano opera-se a partir do surgimento da revista *Martín Fierro* e a publicação do manifesto escrito pelo poeta Oliverio Girondo, no qual podemos ler já a ênfase nos aspectos nacionais e continentais expressos também na reivindicação da fala *rioplatense* em oposição à língua espanhola:

Martín Fierro acredita na importância da contribuição intelectual da América, prévia tesourada a todo cordão umbilical. Acentuar e generalizar para as demais manifestações intelectuais o movimento de independência iniciado, no idioma, por Rubén Darío, não significa, entretanto, que haveremos de renunciar, nem muito menos que finjamos desconhecer que todas as manhãs nos servimos de um creme dental sueco, de umas toalhas francesas e de um sabonete inglês.

Martín Fierro tem fé em nossa fonética, em nossa visão, em nossas maneiras, em nosso ouvido, em nossa capacidade digestiva e de assimilação. (GIRONDO, 1995, p.115).

Segundo Schwartz, tanto no *martinfierrismo* argentino quanto no modernismo brasileiro podemos encontrar este impulso do nacional e a tentativa de *criar* uma língua nacional, rejeitando o passado representado pelo vínculo de dominação colonialista da Europa. A vanguarda argentina e brasileira coloca em cena o problema da *identidade* e, em função disto, da linguagem. Este gesto radicaliza as tentativas feitas neste mesmo sentido pela geração romântica (Alencar, Simon Rodríguez, Sarmiento y Gonzáles Prada). Segundo Schwartz: “Há um desejo utópico de definir uma identidade “brasileira” ou “argentina”, e uma das soluções comuns encontradas é o parricídio lingüístico de nossos descobridores.” (SCHWARTZ, 1995, p. 50.).

Este desejo manifestou-se na poesia brasileira e argentina na incorporação da linguagem coloquial mas, no caso argentino, acrescenta-se uma tendência de redefinição cultural que colocará em cena a questão de um Ser nacional expresso na literatura. Daí a revalorização da literatura *gauchesca* (aludida explicitamente no nome da revista que congrega ao grupo) e, fundamentalmente, com o “*criollismo*”

representado por Borges e Güiraldes, numa tentativa de resgatar a identidade através da atualização do passado *criollo*.

A Vanguarda e sua contradição: rupturas e mitos nacionais

Como já temos esboçado, a vanguarda latino-americana surge num âmbito maior – sua relação com as vanguardas européias - mas também dentro de uma situação socioeconômica e política de ruptura e mudança própria do continente.

A conformação social da América Latina difere completamente do cenário europeu, embora receba suas repercussões. As condições específicas da história latino-americana produzem um “processo de recepção” que não somente se afasta das condições de germinação das vanguardas européias como também possibilita uma resposta criativa que se manifestará na incorporação do “nacional” ao nível temático e lingüístico e na reavaliação da tradição. Isso supõe uma redefinição da função da vanguarda, que a diferenciaria claramente das expressões européias.

A tão nomeada rejeição do passado e da tradição da vanguarda européia adquire, no caso latino-americano, traços completamente diferentes. O esgotamento frente ao passado não pode acontecer da mesma maneira num continente mais preocupado pela indiferença e o vazio que pelo peso das influências. A América Latina parece preocupada, pelo contrário, pela necessidade de criação tanto de uma identidade quanto de um passado e de uma tradição.

Os latino-americanos não fazem tabula rasa das experiências anteriores. Recusam, como já dissemos, a tradição modernista rubeniana, mas voltam ao passado na busca de uma releitura e atualização de certos escritores nacionais que lhes permitam criar uma genealogia que possa colocar em cena o problema maior da **identidade** e, assim, inscrever-se numa linhagem que dê legitimidade e coerência às suas novas propostas. A crítica Susana Zanetti aponta para esta questão que permeia toda a cultura:

Las vanguardias más orgánicas americanas asumen, polémicamente, la resignificación de la literatura y la cultura nacionales: de Huitzilopochili a la antropofagia, de Machado de Asís a Sor Juana y a José Hernández, hasta el samba o el tango, el carnaval o la herencia afro. Les preocupa articular nuevos materiales para dar cuenta de lo autóctono al tiempo que encarar militantemente la difusión de experiencias de otros ámbitos en una nueva preocupación por el aggiornamiento. (ZANETTI, p.59)

Esse **descobrimento do nacional** - acompanhado do valor de “novo” - é o traço que permite pensar as vanguardas como um dos primeiros movimentos emancipadores

e, portanto, revolucionários da literatura num continente caracterizado pela dependência não somente econômica, mas também cultural.

Paradoxalmente, esse aspecto foi também chamado em alguns casos - o exemplo seria Borges - de afastamento ou negação da vanguarda. Embora o *criollismo* borgeano possa ser lido como uma recusa do extremismo vanguardista (sua etapa *ultraísta*), achamos que a abordagem desse passado *criollo* quanto à sua linguagem específica, empreendida por Borges e também por Güiraldes, nada tem a ver com as formas da literatura tradicional, participando, pelo contrário, das tendências de vanguarda. Daí que sua melhor definição seja a dada por Beatriz Sarlo: “*criollismo de vanguardia*”.

Foi a crítica argentina quem chamou a atenção, pela primeira vez, para os aspectos de valorização do nacional como um dos traços mais fortes da vanguarda argentina, no famoso trabalho dela “*Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro*”. Sarlo aponta para a questão que fica na base da estética *martinfierrista* como sendo da ordem do social. A leitura que a crítica argentina fez é uma leitura sociológica do movimento que coloca em relação a série literária com a série social. Segundo essa leitura, a principal questão que a vanguarda argentina *martinfierrista* vai colocar em cena é a da nacionalidade cultural entendida como algo da ordem da natureza, isto é, do dado. Daí, a preocupação de todos seus representantes pela língua é, fundamentalmente, pela oralidade.

A preocupação pela definição, tanto de um Ser nacional quanto de uma literatura que consiga se embeber dessa “essência nacional” e expressá-la, acentua-se e toma características próprias na vanguarda. Mas a questão já tinha sido levantada pela geração anterior, os modernistas, a propósito do Centenário da Revolução de 1810 no qual os escritores do momento - Lugones, Rojas e Gálvez - tinham exposto isto como consequência da ameaçante corrente imigratória que tinha chegado ao país:

Se plantea entonces, por primera vez de manera global y dramática, la cuestión de la identidad nacional, interrelacionada con la de la tradición cultural y el carácter sintético del “ser nacional” argentino”. Sobre este punto el nacionalismo cultural se bifurca en dos líneas: los que como Ricardo Rojas proponen una fusión de la población nativa, gaucha, criolla de origen español e indígena, con los inmigrantes y sus hijos; y los que, como Lugones y Gálvez, perciben amenazada a la idiosincrasia nacional justamente por la presión lingüística y cultural de la inmigración (SARLO, 1982, p.56)

O problema continua na geração vanguardista e se resume, segundo a mesma autora, na separação entre os escritores argentinos e os escritores imigrantes ou filhos

de imigrantes, definindo-se assim duas vertentes que não só se opõem estética e ideologicamente, mas também por sua origem de classe. Esses dois grupos “*los de Florida y los de Boedo*” representam essas duas estéticas opostas que implicam também: “*dos públicos y también dos sistemas literários, dos sistemas de traducciones, dos formas que se acusan mutuamente de cosmopolitismo*” (SARLO, 1982, p.55)

A preocupação pelo nacional e pela definição de uma cultura e de uma tradição própria é uma característica evidente das vanguardas na América Latina. Contudo, o traço mais significativo que permite reconhecer as características próprias da vanguarda, apesar da valorização do nacional e a recuperação da tradição, é a atitude crítica com que se realiza essa reavaliação do passado. Isso é evidente tanto no manifesto *martinferrista* quanto na *Arte poética* de Huidobro ou na *Escrava que não é Isaura* de Mário de Andrade ou no *Manifesto Pau Brasil* de Oswald de Andrade.

No caso da vanguarda *rioplatense* essa “reavaliação do passado e da tradição” surge também como uma forma de resposta às transformações bruscas que Buenos Aires está vivendo na década dos 20. A aluvião imigratória que chega à cidade transforma a paisagem vertiginosamente e produz também, por parte dos intelectuais do país, uma preocupação pela identidade que permita resgatar a “argentinidade” do excesso de cosmopolitismo que esta cidade está vivendo. Segundo Beatriz Sarlo:

En la Argentina, la relación con el pasado tiene su forma específica en la recuperación imaginaria de una cultura que se piensa amenazada por la inmigración y la urbanización. En el caso de Borges y de otros vanguardistas porteños se observa claramente el movimiento para otorgarle al pasado una nueva función. Y el debate comienza sobre el significado del pasado: hay que hacer una nueva lectura de la tradición. Borges avanza: hay que retomarla y pervertirla. (SARLO, 1995, p.48).

As questões da linguagem, do cosmopolitismo (quanto de internacionalismo é necessário e quanto dele ameaça a integridade nacional) e da tradição literária e cultural própria (como é possível resgatá-la, o que é possível resgatar dela na nova estética) são os temas em debate para a geração dos anos 20. Neste sentido, a vanguarda argentina tem clara consciência de ser uma “elite” de intelectuais produtores de cultura. Ela reafirma a idéia de uma política cultural e de uma estética programática imbuída da língua e da paisagem nacional.

Os vanguardistas argentinos se sentem uma espécie de aristocracia, uma “elite *criolla*” encarregada de manter e criar um projeto estético propriamente argentino vinculado às suas mais antigas tradições – como a literatura gauchesca – contrapostas

às confusões de línguas e culturas na cidade imigratória e cosmopolita de Buenos Aires.⁶

As vanguardas argentinas continuam o processo de legitimação de uma cultura nacional enfatizada no *Centenário: a* entronização da poesia *gauchesca* operada por eles é o marco desse projeto de unificação da identidade nacional na tentativa de homogeneizar uma sociedade ameaçada tanto pela falta de história quanto pela diversidade cultural ocorrida com a imigração. Como aponta Sarlo, não é casual o nome que a revista dos vanguardistas argentinos escolhem: *Martín Fierro*.

En el primer número de la revista su presentación con el título “La vuelta de Martín Fierro” recibe la fuertísima carga simbólica que, en la tradición argentina, transfiere la alusión – transparente – no a la reaparición de un periódico anterior que llevaba el mismo nombre, sino al título de la segunda parte del poema de José Hernández y, especialmente, a este tercer regreso de su héroe concebido como “esencia nacional” y encarnado en la vanguardia. (SARLO, 1982, p. 56)

Essa revisão do passado e da tradição criou uma visão do “nacional” mais imaginária do que real. As vanguardas foram, neste sentido, responsáveis pela criação dos **mitos culturais nacionais** nos quais invenção e realidade desfiguram suas margens sobre a base da mistura de elementos.

A resposta brasileira ao problema da identidade é criativa: na incorporação da língua coloquial consegue se definir e concretizar a idéia de uma “língua nacional” que reflete a cultura própria. A diferença do caso argentino – que é mais conservador - o problema da identidade resolve-se na incorporação da mistura de culturas num movimento sintético e abrangente das diferenças. O herói Macunaíma de Máario de Andrade realiza a utopia deste ser nacional propriamente brasileiro que fala uma língua diferente e oposta “à ribombante retórica portuguesa”. (SCHWARTZ, 1995, p. 53).

No grupo argentino *martinferrista*, procura-se essa identidade também na legitimação de uma “linguagem argentina” oposta à língua espanhola. Porém, a elite argentina parece se empenhar na negação das transformações sociais e culturais que a imigração trouxe para Buenos Aires. Ela projeta um programa de reavaliação do passado *criollo* purista na busca das tradições do campo e do seu arquétipo, o *gaucho*, a essência do argentino. A procura, nas vanguardas, desse passado telúrico (oposto ao cosmopolitismo ameaçador da cidade) enfatizou os mitos já criados pelas gerações

⁶ Nem o grupo argentino nem o brasileiro pertencem à aristocracia de ambos os países. Pelo contrário, representam o intelectual de classe média que tenta buscar um protagonismo político e cultural

anteriores: o campo e o *gaucho* como o verdadeiramente representativo da identidade nacional.

Se o campo tinha sido o cenário predileto das elites *criollas* anteriores, com as vanguardas aparece a cidade como a mais forte imagem da “modernidade”. Porém, a forma que a cidade toma em cada um dos poetas é diferente e implica, logicamente, propostas estéticas distintas, desde as versões mais futuristas até as nostálgicas visões borgeanas.

Girondo enfatizou a cidade moderna através de imagens instantâneas e ousadas. Xul Solar pintou a cidade geométrica, a urbe enlouquecida de símbolos mágico-científicos. Arlt “cria” a cidade ultramoderna (que Buenos Aires ainda não era) adiantando-se ao seu tempo. E Borges recria a cidade, mas uma cidade da nostalgia, a Buenos Aires de sua infância; a cidade que está desaparecendo atrás do auge da modernização, da tecnologia e das transformações sociais. Segundo Betriz Sarlo: “*El paisaje de ciudad fué una obsesión que Xul compartió con Girondo, con Arlt y, de manera invertida y negativa, con Borges*” (SARLO, 1995, p.32).

No caso específico de Borges, isto nos leva a diferenciar os distintos momentos ou etapas da sua escrita. Um primeiro Borges *ultraísta*, um segundo *criollista* e um terceiro que recusa ambos os passados e cria uma linguagem nova e completamente própria, austera e afastada desses experimentalismos.

Rejeitando a estética modernista rubeniana e lugoniana, Borges cria uma genealogia, uma espécie de tradição que, ao mesmo tempo, nomeia seus precursores na linha de um resgate do *criollo*. Essa “genealogia” da literatura argentina aparece explicitamente no texto *El tamaño de mi esperanza* publicado em 1926, no qual traça a linhagem dos verdadeiros homens que “nesta terra sentem-se viver e morrer, não dos que acreditam que o sol e a lua estão na Europa” (SCHWARTZ, 1995, p.573). A literatura *gauchesca* aparece em primeiro plano, mas também o “*arrabal*”, as “*chiruzas*” e o “*tango*”. Num gesto contraditório, tipicamente vanguardista, Borges condena e redime o passado, “*teatralizando la oposición*”, nas palavras de Pezzoni:

Al mismo tiempo, si condena la ‘fastuosa fantasmagoria mitológica’ rubeniana, aspira a resucitar otra visión del mito: el tiempo inmóvil ahistórico. Un tiempo original vislumbrado en el instante fugaz en el cual surge la novedad. La estrategia vanguardista de la oposición se desdobra en estética y aún ética de la contradicción” (PEZZONI, 1998, p. 69)

característico dos movimentos de democratização que o continente está começando a reivindicar. O “aristocrático” poderia ser traduzido, na realidade, pela consciência que eles têm de serem uma “elite”.

Em outras palavras, Borges volta ao passado, mas a partir duma linguagem futura que separa sua escrita de qualquer tradicionalismo ou regionalismo vulgar. Três são os livros desta etapa de Borges em que o autor reinventa um passado ligado ao mundo telúrico e *criollo* e funda o espaço simbólico das “*orillas*” e do “*arrabal*” com seus “*compadritos*” e “*orilleros*”. Imagem de uma Buenos Aires quase desaparecida na urbe cosmopolita em que a cidade está se transformando nessa década movimentada dos anos 20. *Fervor de Buenos Aires* de 1923, *Luna de enfrente* de 1925, *Cuaderno San Martín* de 1929, são os livros de Borges correspondentes à etapa que a crítica tem chamado de *criollista*. Há neles uma tensão –que é própria de toda sua obra - entre o nacional e o cosmopolita, entre a tradição e a vanguarda, entre o passado e a linguagem moderna.

***Criollismo* vanguardista: o caso rioplatense.**

O termo *criollismo* é usado pela crítica para definir certas manifestações literárias do final do século XIX e começos do XX na América Latina. O início da modernização e a crise das repúblicas oligárquicas produzem a necessidade da reconciliação com a herança cultural hispano-lusitana, esquecida e combatida pelo positivismo do século XIX. Emerge, então, uma geração que colocará a discussão do *ethos* latino-americano, das suas especificidades sociais e culturais no âmbito maior das condições históricas do nosso continente. No século XX, o termo adquire o sentido mais preciso de “nacionalismo estético”, que abarcaria, segundo a história literária, desde 1900 a 1950 aproximadamente.

O *criollismo rioplatense* mostra certas diferenças com respeito ao resto do continente devido ao desenvolvimento capitalista dessa região, relativamente anterior, segundo aponta William Rowe no seu artigo sobre o tema intitulado *El criollismo* (1982).

A literatura argentina tinha criado uma concepção telúrico-biológica do Ser nacional, cujo representante mais notório foi Leopoldo Lugones. O *criollismo* de Lugones e sua canonização da *gauchesca* e do *Martín Fierro*, como livro representante da cultura argentina, é uma resposta à imigração massiva do começo do século e ao conseqüente cosmopolitismo da paisagem de Buenos Aires.

A geração vanguardista retoma a questão *criolla* e nacional, mas a partir de uma estética oposta à da geração modernista, num arrebatamento de parricídio da figura de

Lugones. O exemplo mais extremo da mistura entre a temática *gauchesca* e a linguagem simbolista –vanguardista do narrador, é o caso quase absurdo do romance *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.

Os mitos rurais e selváticos do *criollismo* latino-americano aparecem como metáforas nacionalistas na tentativa de definição de uma identidade que dê conta da totalidade da nação, questão problemática para os países do nosso continente, cujas formações sociais apresentam uma enorme diversidade de raças, culturas e civilizações.

O interessante desse movimento é que esta literatura, baseada na **mitologização** dos aspectos telúricos, foi sempre escrita na e a partir da cidade, devolvendo uma imagem geralmente idealizada e altamente imaginada. Os escritores *criollistas* são de origem urbana e geralmente pertencem a frações cultas da sociedade.

As vanguardas retomam essa vertente *criollista*, mas atualizando-a com as problemáticas do mundo moderno. Segundo Schwartz, no Brasil, as lendas indígenas serviram a Mario de Andrade na criação de Macunaíma, fazendo-as conviver com o capitalismo selvagem de São Paulo. Também a imagem do índio sincrético “bárbaro tecnificado” de Oswald de Andrade representa esta mistura de passado arcaico e modernidade.

No caso argentino, expressou-se na revalorização do passado associado à literatura *gauchesca*, ao campo (oposto ao espaço perverso da cidade) e ao *gaucho* como protótipo nacional. Embora esse passado fosse já, na época das vanguardas, algo que tinha desaparecido como resultado dos processos de transformação socioeconômicos.

Borges representa, nessa década, o mais fiel expoente dessa vertente da literatura preocupada pelo nacional e pelo resgate de um passado quase extinto no qual se encontrariam as verdadeiras entranhas da argentinidade. A linguagem programaticamente *acriollada* dos ensaios característicos dessa época (*El idioma infinito* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1927), *Nuestras imposibilidades* (1932) dão conta desse projeto estético de **mitologização nacionalista**.

A restauração desses símbolos gauchescos opera-se na procura da consolidação de uma **identidade rioplatense** que se sentia ameaçada pelo cosmopolitismo imigratório, mas também pela necessidade de diferenciar-se do passado colonial castiço espanhol. Segundo Sarlo:

Frente a la heterogeneidad hubo reacciones diferentes: la defensa de una elite del espíritu que se convirtiera en instrumento de purificación o, por lo menos, de denuncia del carácter artificioso y viciado de la sociedad argentina; el recurso a mitos del pasado que apoyaran una línea del presente, lo que implicó la reivindicación del pasado y la discusión de la herencia; el reconocimiento del presente como diverso y la apuesta a que era posible, sobre esa diversidad, construir una cultura, (SARLO, 1995, p. 49)

Em Borges, a pergunta pelo passado e pelo nacional não somente se estabelece na reivindicação da linhagem *gauchesca*. Partícipe também da inclusão vanguardista da cidade na literatura, Borges imagina em suas poesias um passado que se localiza na linha fronteira entre a cidade e o campo. A invenção desse espaço mais mítico que real, nas margens, nos bairros, na periferia que apaga os limites das casas com a planície.

Borges reinventa desde a nostalgia, os espaços simbólicos de “*las orillas y el arrabal*” e as figuras arquetípicas do *orillero* (descendente da linhagem *hispano criolla*) e do *compadrito* (do qual Borges não gosta muito por ser a representação teatralizada do outro), imaginando uma cidade oposta ou inversa às cidades modernas que as vanguardas tentam sublimar. As *orillas* de Borges não correspondem a uma representação realista da Buenos Aires dos anos 20; elas são um desvio temporal, um anacronismo que permite a Borges criar uma outra versão da tradição purista *criolla*, não já localizada no campo, mas nessa espécie de “não lugar” que representa também a situação do autor no meio do caminho entre dois momentos e duas estéticas que se contrapõem.

A contradição borgeana pode-se ler nesse gesto de proposta e negação do novo. A memória e a lembrança junto ao repúdio pelas estéticas enquistadas. Mas, fundamentalmente, a busca de uma tradição, que em Borges supõe a necessidade de **criação de um mito** que virasse poética e transcendental a paisagem *rioplatense*. Esse mito é, segundo Pezzoni, o **mito da origem**, que, como tal, insiste no aistórico projetando-se nas sombras do primordial e possibilitando, assim, a imagem de uma “*argentinidad*” espessa e remota. O gesto borgeano cria, então, uma das mais fortes fabulárias da **identidade nacional**.

O circuito popular e a outra versão da identidade.

Começos do teatro nacional: o drama gauchesco.

Para nos introduzirmos no teatro argentino, temos que compreender algumas questões do contexto histórico que a Argentina está vivendo por volta da metade do século XIX. Argentina é, nesse momento, um país que adota dois padrões ou modelos, aos quais se adapta: Inglaterra no político-econômico, França no artístico-cultural. O modelo econômico baseia-se na produção agrícola e pecuária de exportação.

As grandes extensões vazias precisam ser povoadas. Tanto Domingo Sarmiento quanto Juan Bautista Alberdi são os ideólogos da promoção da imigração européia para criar uma “nação” e povoar “o deserto” que pertencia ao indígena, isto é, tirar as terras do índio e capitalizá-las para o recente país como parte do processo de “*Organización Nacional*” que começa em 1852 e que significa a adoção de políticas econômicas e sociais que permitam a inclusão do país no sistema de desenvolvimento capitalista do mundo moderno.

A primeira grande aluvião imigratória chega à Argentina em 1880 e continua nos primeiros anos do século XX. Uma enorme quantidade de imigrantes chega a Buenos Aires, que era ainda uma “*gran aldea*” e, portanto, não estava preparada para acolhê-los. Os imigrantes devem se assentar nos chamados “*conventillos*”, espécies de pensões onde conviviam várias famílias em condições sumamente insalubres e precárias, que constituíram os espaços de convivências de diferentes nacionalidades e criaram uma mistura social particular. É nestes espaços que começam a surgir os tipos e protótipos sociais que o teatro mais popular vai explorar com a sua particular linguagem “*lunfarda*”.

Nesse momento, o teatro é fundamentalmente de origem estrangeira, com companhias européias que chegavam e representavam as suas obras, oferecendo o repertório universal. Junto a eles vão crescendo “*tablados y tabladillos*”, isto é, espécies de teatros destinados a um público mais popular. Nem em um nem em outro (o teatro culto ou o teatro popular e seus respectivos circuitos) há, até 1890, um teatro de origem nacional.

A primeira manifestação de um teatro baseado em temas nacionais, - e também representado por atores argentinos - é a peça “*Juan Moreira*”, levada à cena pela companhia Podestá em 1890. A peça institui o que chamamos de *teatro gauchesco* ou *drama gauchesco*. Ela é uma adaptação de um folhetim, intitulado também *Juan Moreira*, cujo autor foi Eduardo Gutierrez e que conta as desventuras do seu herói gaúcho. Esse melodrama “*gauchesco – políciaco*” é considerado o fundador do teatro

nacional, marcando o momento canônico do tradicional e do finissecular. Segundo Pellettieri, o *Juan Moreira*:

Se convirtió en modelo que produjo otros textos: creó un personaje estructurador del desarrollo dramático, concretó el uso de una flexibilizada “lengua gauchesca”, inventó un público, un tipo determinado de actor y actuación, una serie de temas a tratar – basados todos en la tesis realista que toma partido a favor del gaucho, el marginal del pasado inmediato, en su enfrentamiento con la sociedad oficial – y una forma de tratarlos a partir del realismo ingenuo, cuyo fin era identificar y conmovier(...) En suma, significó la creación de una convención, un acuerdo entre creadores y público, un pacto que establecía los límites de lo verosímil del género. (PELETTIERI, 2002a, p.103).

Segundo o seu antecedente, que foi o *Martin Fierro* de Hernandez, Eduardo Gutierrez escreveu este folhetim baseado numa figura real, *Juan Moreira*, mas incluindo um ar de novela aventureira na qual ficção e realidade se misturam configurando um tipo que pertence tanto ao mito quanto à realidade.

A personagem caracteriza-se por ter tido uma vida má, uma morte pelas costas marcada pela traição, mas fundamentalmente, como em todo o gênero *gauchesco*, pela relação conflitiva com a lei na que se joga a oposição de dois sistemas: a lei consuetudinária do *gaucho* e a lei que tenta impor o novo *Estado Nacional*:

Como antes lo había sido Fierro el protagonista de Juan Moreira es un típico transgresor. En el seno de un ámbito que de netamente campesino se ha transformado en casi arrabalero, el héroe advierte que ha sido despojado; a partir de esa comprobación se convierte en el “destinador” de lo que entiende como verdadera justicia, transgrediendo repetidamente la norma social. Su itinerario está signado por una serie de “pruebas” cada vez más difíciles, que finalmente acaban con él. (PELETTIERI, 2002a, p.101).

O gênero *drama gauchesco* pode ser pensado como a primeira manifestação da emancipação cultural, isto é, as primeiras manifestações de um teatro propriamente *rioplastense*, que mostra suas peculiaridades e diferenças em relação ao teatro europeu.

O estudo de Pellettieri mostra a evolução do gênero que se caracteriza por uma incorporação dentro dos setores de legitimação cultural ao mesmo tempo que vai perdendo sua primeira intenção política e de denúncia. O *drama gauchesco*, rapidamente, perde sua função marginal de exposição de uma contracultura em relação à cultura oficial e começa a se transformar em um gênero que serve aos interesses das elites políticas e à criação de mitos que definam uma identidade. Em relação a isso Pellettieri aponta que:

La recepción de los sectores “cultos” de la sociedad y la prensa de la Capital, remite, por supuesto, a otra lectura de Juan Moreira que como se observará, repercutió en el sistema de la gauchesca teatral. Si se repasan las

críticas de la época, se puede apreciar que (...) advertieron que era una buena oportunidad para revisar su actitud frente al gaucho, vista su desaparición, y que la nueva realidad social de la ciudad, que implicaba la crisis económica y la inmigración creciente, requería nuevos mitos (PELLETTIERI, 2002a, p. 104).

O gênero vai se “oficializando” e contribui, assim, para criação de um dos mitos argentinos mais importantes e que será retomado em diferentes momentos da história: a centralidade do *gaucho* e da *gauchesca* como representantes da identidade nacional. Ao nível especificamente teatral, essa adaptação do gênero ao serviço da política cultural oficial acontece a partir da exacerbação do elemento nostálgico e cômico que implicava uma mensagem cada vez mais inofensiva, aproximando-se da pura diversão costumbrista. A exacerbação do cômico resultou também da necessidade de competir com a diversão que supunha o incipiente gênero que estava aparecendo, o *sainete*.

A modernização do sistema teatral e seus antecedentes: *sainete* e *grotesco criollo*.

Segundo Pellettieri, é a partir dos anos '20 que o teatro argentino se moderniza e nacionaliza como uma forma de ruptura com a seus antecedentes. Ruptura e não vanguarda na medida em que este teatro e sus atores “*no cuestionan ni pretenden destruir la institución teatral, sino todo lo contrario*” (PELLETTIERI, 1995, p.628).

Os textos iniciais deste período de modernização do teatro nacional foram escritos por Samuel Eichelbaum, Francisco de Filippis Novoa, e sua figura central, Armando Discépolo com a criação do ***grotesco criollo***.

Queremos abordar um breve resumo do *grotesco criollo* e de seu antecedente imediato, o *sainete*, porque são estes gêneros os criadores duma estética propriamente nacional e que, portanto, colabora na construção dos mitos da identidade argentina que Copi questionará através da paródia de suas formas.

A forma *sainete* surge no teatro espanhol por volta do século XIV e sofre transformações até a sua decadência nos princípios do século XX. Na Argentina, o gênero surge como resultado do reclamo de um novo público de origem imigrante a partir de 1890 e sofre transformações que o levam a se metamorfosear no *sainete criollo* com mudanças tanto no nível formal quanto de conteúdo em relação a seu antecedente espanhol. O gênero “nacionaliza-se” e adquire uma forma nova de acordo com seu novo contexto latino-americano. A definição que Pellettieri oferece é:

[...] *sainete es una obra predominantemente breve, con personajes típicos, en su mayoría caricaturescos – una parodia al costumbrismo - , de desarrollo entre jocoso y sentimental con un conflicto concreto,*

transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica al contexto social inmediato y con un nivel de lengua peculiar de las clases populares (PELLETTIERI, 1990, p. 28).

O autor aponta também para o aspecto claramente “carnavalizante” do gênero que se evidencia em “*la ausencia de limites entre el espectador y el espectáculo*”, “*la mostración de la realidad de una manera ambivalente*” e o espaço do *conventillo* como o lugar onde “*todo confluye sin jerarquías, todos los registros lingüísticos e ideológicos, desde las meditaciones sobre el porvenir del mundo, hasta el chiste mas elemental*” (PELLETTIERI, 1990, p. 28).

Pellettieri demarca três grandes fases do *sainete*: a primeira fase, o *sainete como pura festa*, cujo texto paradigmático é *Tu cuna fue un conventillo* de Alberto Vacarezza (1919). A segunda fase denominada *Sainete tragicômico* com a peça *El movimiento continuo* (1916) de Armando Discépolo. E a terceira fase na qual surge uma forma completamente nova que se designará *grotesco criollo* e cujo modelo é *Stéfano* (1928) de Armando Discépolo.

O “*sainete como pura festa*” caracteriza-se por uma estrutura cujo motor é a ação sentimental. As funções do sujeito são: sofrer, lutar, conseguir o amor da mulher bela indiferente. O outro traço dominante é que no gênero não aparece o social; o protagonista é somente destinado por seus sentimentos. Isso aproxima o gênero à típica comédia sentimental na qual não se questionam as relações profundas entre as personagens e seu âmbito social. O espaço típico deste *sainete* é “*el patio del conventillo*” como espaço aberto de cruzamento de convivência.

Por outro lado, o *sainete* tem marcas específicas que o aproximam da festa, do puro espetáculo: presença de música e canções, brevidade dos textos caracterizados por parodiar o costumbrismo (embora partam de suas convenções como a descrição de tipos), carnavalização e utilização de uma linguagem popular especial, os *ideolectos*, a polifonia e uma comicidade instantânea que parte de fórmulas convencionais.

Na segunda fase, o gênero se problematiza, vira uma reflexão que supera a descrição do âmbito festival da vida dos setores populares que era a primeira versão do *sainete*. Agora se alternam o cômico e o patético, sendo o patético a principal invenção desta segunda fase. Ainda o sentimental aparece por meio da presença do amor impossível junto à figura do malvado, mas o sujeito sai de sua inação com o fim de recuperar sua honra social. Desaparecem a música e as canções, e propõe-se um mundo fechado (mas que ainda mantém a idéia de cruzamento de convivência) diferente do

espaço aberto do *sainete* original. O que aparece aqui é o relativismo, a impossibilidade da comunicação e a busca de uma recepção distanciada, o que produz um riso reflexivo.

Embora a personagem seja caricaturesca, isto se deve a que ela se torna cômica porque é uma auto-enganada; a personagem se aprofunda e, ao nível da ação, há algo importante: o destinador é já o social, a sociedade como culpada do fracasso das personagens.

A terceira fase significa a constituição de um novo gênero: o *grotesco criollo* que concretiza o primeiro teatro argentino moderno. Nele tem-se intensificado o drama da personagem fracassado: faz tempo que o sujeito perdeu sua honra social, está quebrado pelo contexto e busca compreensão na sua família, mas não a consegue. A ação está destinada pelo social, mas aqui a principal oponente da personagem é a sociedade mesma. Ela é uma auto-enganada, está mascarada, mas não o sabe. É ridícula para os demais e até caricaturesca, mas seu “eu” é profundo e desgarrado, constituindo a verdadeira personagem do “fracassado” que leva o patético até as suas últimas conseqüências. Não consegue voltar a encontrar seu lugar no mundo; o patético encarna o princípio construtivo do gênero, ela é o ante-herói e sua nota distintiva é a confusão. No gênero, não há moralização; só perda total para o protagonista que fica completamente destruído e isolado mostrando uma imagem pessimista.

III- Análise das peças: paródia e identidade nacional

Temos esboçado essa introdução aos gêneros fundadores da tradição literária argentina para mostrar o procedimento de parodização que acontece nessas duas obras de Copi. Ahamos que é em ambas que se aborda a questão da tradição através tanto da parodização dos gêneros canônicos quanto da semântica ideológica que eles implicam. A paródia em Copi produz o distanciamento crítico que levanta, irrisoriamente, a questão da identidade argentina. Tentaremos analisar, nessas duas peças, como a paródia estabelece o diálogo conflitivo e crítico com o passado.

A paródia, em ambas as peças, convoca o passado canônico da literatura nacional a partir da “repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985) dos gêneros fundadores da tradição literária. Nesse sentido, as peças de Copi representam uma revisão irônica desses gêneros ao impor uma leitura recontextualizada cujo maior propósito é a dessacralização da legalidade oficial que eles adquiriram no processo de canonização.

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

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

La sombra de Wenceslao: gauchesca e criollismo

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

Além de Wenceslao, há outros personagens: sua amante Mechita e o gringo Largui, que constituem um trio amoroso e contam uma história. Rogélio, filho ilegítimo

de Wenceslao e sua meia irmã, a China, formam um duo amoroso e contam uma outra história.

A primeira história acontece no campo num ambiente eminentemente rural próprio dos tópicos do gênero *gauchesco*. Na outra, aparece o espaço da cidade (em clara oposição à vida rural) e coloca em cena um outro universo da tradição literário-cultural argentina: o *tango* e todo seu imaginário, a imagem do *compadrito* (expressa na personagem de Coco Pellegrini e que remete ao *criollismo* do começo de século, e indiretamente à literatura de Borges dessa época); o espaço da cidade relacionado à perversão e à vida má (que se concretiza na história da China), a idéia do fracasso e a impossibilidade da ascensão social (em Rogelio).

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

A personagem de Wenceslao pode ser pensada como a representação do mito do *gaucho* e seu universo rural. Ao nível da construção da personagem, ele confirma os traços que o identificam com o típico *gaucho* da tradição: ele é viril, corajoso, fala marcadamente *acriollada*, é um solitário (que deixa tudo para ir embora), tem uma família (mas com traços que respondem a costumes próprios de seu universo - não há lei neste mundo senão certas estruturas consuetudinárias baseadas em códigos particulares de relacionamento).

Levando em conta os padrões canônicos do modelo de *gaucho* (*Martín Fierro*, mas também *Juan Moreira*), Wenceslao aparece já como uma raça posterior, invadida pela modernidade com a qual convive e faz contraste: ele não é, como nas histórias canônicas, um transgressor e fugitivo da lei, embora não responda a ela completamente.

Ele aparece um pouco ridiculizado, como a imagem de algo em extinção, ao ponto tal que a peça termina com sua ida para os confins do país e com sua morte. Algo assim como a representação de um mito que chega a suas próprias fronteiras, a seus próprios limites e se perde.

A história que conta a peça em relação a Wenceslao se afasta dos códigos estritos da *gauchesca* original e expõe a vida de um *gaucho* mais atual que retoma

contraditoriamente o código tradicional mas incluindo diferenças: sua vida não é a fuga, mas termina indo-se para *Iguazú*; ele não perdeu sua família por ter que fugir da lei, mas termina perdendo-a porque eles vão para a cidade; ele não aparece completamente desamparado e marginalizado, mas parece estar fora do sistema ao compará-lo, por exemplo, com o gringo Largui, comerciante bem sucedido.

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

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

A peça de Copi é uma crítica aos procedimentos de canonização e oficialização de uma literatura, cuja origem foi política e de denúncia enquanto tentativa de representação deste setor marginalizado e popular. Esses procedimentos fizeram que a memória se petrificasse na representação de temas que se transformam em mitos intocáveis e mumificados. Desta maneira, perde-se a idéia de transmissão, de diálogo entre gerações, que é o que possibilitaria a verdadeira construção de uma identidade.

O que questiona a peça é, em última instância, o processo pelo qual se “cria” uma identidade que esvazia o conteúdo ideológico da *gauchesca* para servir-se dela na construção de um mito da identidade, que apaga as diferenças, as “más interpretações” e o sentido político, fazendo da *gauchesca* e do *gaucho* um simples modelo da cor local e do costumbrismo.

O *gaucho* e seu mundo, reduzidos ao lugar de relíquia da tradição, negam qualquer tipo de memória entendida como construção e petrificam a idéia de uma identidade argentina. Copi coloca esta questão ao voltar a essa figura central da literatura argentina, o *gaucho*, mas arrisca a idéia de um outro circuito, no qual a memória é possível mas afastada dos espaços de consagração do nacional como representação imutável de uma identidade. Rosenzvaig aponta isso em relação à cena em que Wenceslao, quase morrendo, confia a história de sua vida a um loro:

Wenceslao confía la memoria de su identidad. Se dispone a morir pero antes quiere dejar registro, no de la palabra escrita porque es analfabeto, pero sí de la oralidad, razón por la cual confía en las virtudes que caracterizan a un loro: repetir. Copi pone en boca de un loro la repetición brutal de la memoria que se pierde, el sinsentido de la repetición” (ROSENZVAIG, 2003, p.135).

O que aparece na obra não é, estritamente falando, uma crítica da figura do *gaucho*, mas uma crítica à utilização dessa figura como um mito para a construção da identidade, a repetição esvaziada de conteúdo desse mito. A idéia de memória rígida, repetitiva e esvaziada de conteúdo é o que Copi questiona. Retomando o protótipo, consegue repensar tanto a noção de uma “argentinidade” como a idéia mesma de transmissão, memória e construção de uma identidade. A peça mostra como a construção dessa identidade terminou sendo uma forma enquilosada. Critica uma noção de identidade que nega a história e, portanto, a idéia de processo, convertendo o que entendemos por “argentinidade” em algo fixado e imutável que perde todo seu sentido, ao mesmo tempo que se afirma como mito fundador da origem.

Em Copi a tradição continua falando, mas não a partir do lugar da história oficial e seus mitos, mas a partir do questionamento daquilo mesmo que achamos que nos identifica. Copi questiona a *gauchesca*, mas, fundamentalmente, o seu processo de canonização como parte de uma política conservadora que precisou e precisa desses mitos para estabelecer de maneira definitiva o Ser Nacional.

Voltando à estrutura da peça, na história Wenceslao - Mechita - o gringo Largui, podemos ver a presença de vários traços que remetem à *gauchesca*. Um deles é a oposição entre a personagem de Wenceslao e a personagem do gringo Largui, que é a típica oposição entre o *gaucho criollo* (argentino velho) e o gringo italiano (imigrante) recém-chegado à argentina e que é o inimigo do *gaucho* nas convenções do gênero.

Ambos os personagens se configuram por oposição: ambos têm uma relação com Mechita, mas completamente diferente. Mechita é a amante de Wenceslao que tem uma outra família, e trata Mechita de modo agressivo e fortemente sexual na típica relação macho - mulher de domínio masculino. Wenceslao nunca reconheceu a relação com ela nem ao filho que teve dela, Rogelio, com quem Wenceslao se comporta de maneira ambivalente: às vezes o trata como seu filho; às vezes, duvida de ser seu pai. Na cena primeira lemos:

Rogelio: Pero yo soy hijo de Usted, Don Wenceslao!

Wenceslao: Mira muchacho, no estoy tan seguro! Desde que llegó ese sinvergüenza del gringo Largui a tu casa tu vieja me trata como a un perro! (COPI, 2002, p.80).

O gringo Largui, pelo contrário, não faz sexo com Mechita e quer se casar com ela, demonstrando respeito a sua figura quanto às normas de cortejo e relacionamento amoroso.

Wenceslao, como todo *gaucho*, é forte, corajoso e muito “macho”. Esses traços se opõem aos traços com os quais Wenceslao define a seu oponente, o gringo Largui. Essa oposição entre a masculinidade corajosa do *gaucho* e a “feminilidade” medrosa e covarde do gringo é um tópico dos padrões da *gauchesca* que já aparecia no *Martin Fierro*. A *gauchesca* define o *gaucho* a partir desta masculinidade, desta virilidade exacerbada em oposição a “feminilidade” do gringo. Diz Wenceslao: “*Así que andá adelante a decirle a esa puta de tu madre que ya llego con el rebenque, a ver si el viejo Largui no se caga de miedo y se raja!*” (COPI, 2002, p.84).

Toda a cena dois mostra a oposição dessas duas culturas ou protótipos sociais: Wenceslao veste “*poncho*”, Largui “*pantalones*”; Wenceslao toma “*mate amargo*”, Largui “*mate dulce*”; Wenceslao anda de cavalo, Largui em bicicleta; Wenceslao trabalha nas duras tarefas do campo, Largui é um comerciante. O diálogo da cena dois é explícito: “*Wenceslao: Y este gringo ‘e merda, qué hace acá? Ponete el chambergo que te volvés a Diamante en bicicleta, viejo puto!*” (COPI, 2002, p.93).

A masculinidade de Wenceslao não só se coloca em oposição à “feminilidade” suposta do gringo Largui, mas também ao homem da cidade, que na peça está representado pelo próprio filho de Wenceslao, Luciano. Sabemos pelo que se conversa entorno dele que Luciano mora na cidade, e estuda medicina. Para o pai, isso não aparece como motivo de orgulho, ao contrário, há certo desprezo e medo de que a cidade faça dele um “*puto*” (homossexual). A divisão entre cidade e campo também implica para Wenceslao uma fronteira sexual. No diálogo em que ele se refere a seu filho, diz: “*Wenceslao: La culpa es de la madre que lo mandó a estudiar a Buenos Aires! El tipo me salió marica! Lo único que faltaba, puta carajo, una tormenta*” (COPI, 2002, p.78).

Por outro lado, dentro deste mundo não só a masculinidade é totalmente estereotipada (veremos que esta idéia se repete também na cidade e no imaginário do *compadrito* e do *tango*), mas também a figura da mulher: ela é sempre uma *puta*. A

masculinidade exacerbada, traço próprio da *gauchesca*, mas também do *criollismo* é um dos pontos que Copi ataca ridiculizando, invertendo e travestindo a figura do “macho” argentino.

Nesta peça particular, a ridicularização que provoca o riso do espectador está no clichê do tema. Exagerando o “caráter” do *gaucho* Copi consegue desfazer o mito, produzir o distanciamento, e quebrar toda ilusão de realidade. É como se a peça estivesse dizendo: isso que achamos que nos define - neste caso, a virilidade corajosa e exagerada - não é mais que ficção, não é mais que teatro, não é mais que literatura. A adoção de gêneros do passado mais tradicionais em Copi deve se lida, justamente, como opção por mostrar o grau de artifício que eles implicam e, dessa maneira, questionar o estatuto da identidade.

A outra história que conta a peça é a história entre Rogelio e a China. Eles se casam com a aprovação de Wenceslao apesar de serem meios irmãos. A peça mostra as particularidades dos relacionamentos dentro deste âmbito no qual as proibições mais importantes, como o incesto, não são respeitadas.

O sonho da China é sair desse mundo “*provinciano*” e rural a fim de ir para a grande cidade: Buenos Aires. Na imaginação dela, o que importa é o mundo das artistas da época como Tita Merello y Libertad Lamarque, com as quais ela se identifica a ponto de esse universo importar-lhe mais que a sua própria realidade.

Na peça, o casal traslada-se para Buenos Aires, ele consegue um posto de trabalho em “*Teléfonos del Estado*”, o que representa a tentativa de Rogelio pela ascensão social. O acontecimento é festejado pelo casal no teatro (ícone do mundo citadino do momento): *El Nacional*. Aí ela conhece a “Coco Pellegrini”, que representa claramente a figura do *compadrito*. A China fica fascinada com esta figura que a seduz com promessas de uma vida de luxo e diversão, o oposto ao futuro de dona-de-casa que a espera com Rogelio. Nas últimas cenas, tudo desencadeia numa sorte de catástrofe. Dentro do lugar em que estão festejando, começa a haver um tiroteio e se anuncia o corte da ponte que cruza o rio (isto alude à ditadura: em todos os golpes de estado na argentina acostumou-se a levantar essa ponte para impedir o passo da província para a capital).

Do âmbito rural, a peça passa para o universo da cidade: do *tango*, da *milonga*, e do *compadrito*. A personagem de Coco Pellegrini é um modelo irônico do *compadrito* enquanto figura representante do *criollismo* (de origem borgeana) dos anos '20.

Assim como o *gaucho* tinha seus traços marcadamente estereotipados, o *compadrito* também: ele pertence à cidade, é uma figura popular da cultura argentina marcada também pela masculinidade exacerbada; é arrogante, corajoso, e completamente hostil aos outros homens. A peça alude claramente ao imaginário *tanguero*, que define o ser homem a partir de determinados códigos. Segundo Rosenzvaig:

Dentro de la cultura machista del tango la peor imagen de un hombre es ser tratado como un niño, un adolescente o un homosexual. La construcción de una identidad masculina positiva significa demostrar, a si mismo y al entorno social, ser una persona capaz de no dejarse humillar y defender con energía su identidad masculina. (ROSENZVAIG, 2003, p. 132)

Copi tem aqui o mesmo procedimento que com Wenceslao: retoma o estereótipo, mas, pelo grau de clichê que coloca nele, consegue fazer explodir a figura ironicamente ao mesmo tempo que coloca em questão a concepção dessa “masculinidade” que a identidade argentina vende de si mesma.

É interessante também ver como a personagem da China se transforma de caipira na típica mulher de vida má que a cidade corrompeu e que é, por sua vez, outro dos tópicos do universo *tanguero*. Ela se deslumbra pelo mundo da cidade e termina como uma “*milonguita*”, morrendo por seu destino de frivolidade e traição (ela trai Rogelio com o *compadrito* Coco Pellegrini). Rogelio também acaba morrendo no tiroteio, traído e abandonado por sua mulher devido a não poder dar-lhe a vida luxosa que ela sonha. O único que consegue sair vivo é Coco Pellegrini, ou seja, a figura do machismo que ainda hoje é mantida na cultura argentina.

Finalizando, a peça invoca todos os traços de definição do nacional tanto em sua versão rural quanto cidadina: *gauchesca* e *criollismo* - suas figuras o *gaucho* e o *compadrito*. Em ambos os casos, Copi retoma a questão da identidade através do clichê e da exageração teatral que supõe o tratamento de um “*tipo*” que é já um “estereótipo”. As personagens parecem caricaturas de se mesmas, como se Copi tivesse feito um desenho grotesco delas, conseguindo assim quebrar a áurea mítica que as definia e revelando a fraqueza de uma identidade mais ficcional que verdadeira. Típico de seu estilo, a questão do “macho argentino” aparece completamente ridiculizada em ambos os casos.

***Cachafaz*: sainete e inversão**

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

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

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

Essas peças de Copi podem ser pensadas como paródia, mas também como “teatro dentro do teatro”, em vários sentidos: a peça inclui e retoma o teatro do *sainete* e a forma e temática da *gauchesca*, mas também propõe um mundo completamente teatral (que representa o mundo) regido por suas próprias regras e convenções – que, como

veremos, fogem da legalidade do mundo que habitamos. No mundo de Copi, não há outra realidade que não seja a da exageração, da simulação, dos mascaramentos. Isto é, a referência no mundo de Copi pertence ao espaço do verossímil, da ficção e das convenções teatrais e literárias. Porém, isso não impede que a peça termine representando uma crítica que excede o estritamente literário para atingir, na maioria dos casos, o eixo da cultura *rioplatense* e seus mitos.

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

CACHAFAZ
!No me des con la sartén
que si me hacés un chichón
yo te pongo en la vereda!
Soy un macho, no te olvides,
¡no te me hagas la cabrera
porque te doy un tortazo!
RAULITO
Proxeneta.
CACHAFAZ
Mirá pibe,
por esta vez te lo paso
¡hay menos putos que vos
que me deben más de un tajo!
A mí me gusta el relajo
y pasar la noche entera
rompiéndote el corazón,
¡mas no te me des de guapo
porque aquí el puto sos vos!

(COPI, 2002, p. 9)

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

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

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

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

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

él logró trasvolar sus imágenes como dibujante para hacer de la letra un dibujo, una imagen vertiginosa. La historia de un comic se resuelve en pocos cuadros, en pocos cuadros se cuenta una historia. No está interesado por aclarar el pasado de sus personajes ni de donde vienen. Copi entiende el teatro como lo que es: la desmesura. Lo esencial es el aquí y el ahora lo efímero del instante caricaturesco (ROSENZVAIG, 2003, p. 21).

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

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

Por outro lado, ao nível formal da construção do gênero, a peça de Copi introduz o “*coro de vecinas*”, que é uma espécie de coro de tragédia grega e que podemos pensar como um elemento metateatral. No começo da peça, parecem cumprir o papel da moral dentro do *conventillo*: criticam a Cachafaz por ser um ladrão e representam a consciência da lei e da moral que se espanta por ter que conviver com estes delinquentes homossexuais. Tanto assim que terminam por denunciá-los quando chega a polícia no começo da peça:

CORO DE VECINAS

*¡Abra, cacos!. ¡Abra pillos!
¡Vergüenza del conventillo!*

(COPI, 2002, p. 29)

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

Podemos pensar que aqui Copi coloca a questão da traição e delação por parte de um setor social autoritário e intransigente frente às diferenças. Temos que levar em conta o contexto histórico da Argentina no momento em que a peça foi escrita, o momento da ditadura em que a perseguição política, mas também sexual, estava acompanhada do apoio de certos setores sociais que, hipocritamente, fingiam representar o devidamente correto e que pareciam tão autoritários quanto as próprias forças militares:

CORO DE VECINAS

*¡No, las mujeres se oponen!
¡Y aquí ya nadie nos pone
en el orto la manija!
¡Y no es porque tengan pija!
Somos mujeres decentes,
nuestros hijos serán jueces,
estancieros, dueño de ‘e reses
y hasta alguno ¡presidente!
Cachafaz y la Raulito,
¡que vayan al paredón!
Ya no merecen perdón*

(COPI, 2002, p. 36)

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

CORO DE VECINAS

*¡Milico bien destripado y
bien asado es exquisito!
¡Se nos abre el apetito
imaginando el bocado!*

(COPI, 2002, p. 47)

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

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

CORO DE ÁNIMAS
Entonces nos retiramos,
hemos fallado misión,
¡aquí los independientes
nos han mostrado razón!

(COPI, 2002, p. 67)

No final da peça, *Cachafaz* é descoberto e morto pela polícia, mas antes, em um desfecho trágico, do tipo *Romeo e Julieta*, ele mesmo mata Raulito para assim morrerem juntos. O final acentua e colabora na “heroização” tanto de Cachafaz quanto

de Raulito, re-atualizando a idéia própria dos começos políticos da gauchesca, de um herói transgressor e oposto ao mundo da lei. Eles morrem perseguidos pela polícia, num final digno da melhor tradição gauchesca.

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

Capítulo III

*Sob o olhar devorador da ironia:
história, mito e ficção
em Eva Perón de Copi*

Sob o olhar devorador da ironia:
história, mito e ficção em *Eva Perón* de Copi

- 1- Breve percurso pelo conceito de ironia**
- 2- A definição clássica tradicional**
- 3- Definição romântica**
- 4- Outras considerações**
- 5- A ironia como “estratégia discursiva”**
- 6- Humor e Ironia: limites e confusões**
- 7- O olhar corrosivo da ironia em *Eva Perón* de Copi.**
- 8- Eva: a tematização literária da história**
- 9- Voltando aos clássicos: Lukács e a teoria do romance histórico**
- 10- A História em pedaços.**
- 11- História e ficção: a volta irônica ao mito**
- 12-A sátira, o satírico e a crítica de uma Argentina sangrenta.**
- 13- A história maquiada com *Revlon***

Sob o olhar devorador da ironia: história, mito e ficção em *Eva Perón* de Copi

Este capítulo está dedicado exclusivamente ao estudo da peça *Eva Perón*. Ela apresenta particularidades que afastaram a pesquisa da questão da paródia (como no caso de *La sombra de Wenceslao* e *Cachafaz*) para a problemática da relação entre mito, história e ficção por se tratar, como aparece claramente no título, de um texto literário que trabalha a partir de uma personagem real pertencente tanto à história quanto ao mito.

Nossa primeira aproximação permitiu perceber que a peça não só colocava em cena uma figura controversa da história e do imaginário social da cultura argentina, mas também atualizava, de uma forma particular, os discursos sociais em torno dela. O texto realiza um trabalho de intertextualidade no qual aparecem “citados” os discursos que conformaram o grande mito de Eva Perón. As diferentes *vozes* dos discursos sobre Eva aparecem no texto num diálogo conflitivo e subversivo.

Pensamos a categoria de *discurso* no sentido em que é definido por Bakhtin. O discurso aparece assim como a atualização social, histórica e ideológica da língua enquanto sistema abstrato. O discurso, enquanto categoria lingüística, afasta-se da concepção estrutural e sistêmica da definição sausseriana de língua, para enfatizar a dimensão ideológica, social e histórica da linguagem levando em conta, fundamentalmente, a enunciação mais do que o enunciado. A linguagem, pensada a partir de sua dimensão enunciativa e discursiva, afasta-se da idéia de língua única e estável que propunha tanto o formalismo quanto o estruturalismo e conecta-a ao social e a diversidade do social. Segundo Bakhtin (1990, p.81), a idéia de uma língua única e estável responde, na verdade, a forças que visam “[...] a unificação e centralização das ideologias verbais [...]” sendo ela mais uma expressão teórica centralizante e centrípeta do que a realidade viva da língua.

Pelo contrário, no cenário da vida social, a linguagem parece se caracterizar por forças opostas centrífugas que descentralizam a unicidade e geram o que o autor chama línguas “sócio-ideológicas: sócio-grupais, “profissionais”, “de gêneros”, de gerações, etc” (BAKHTIN, 1990, p.82). É esta estratificação e diversidade da língua enquanto enunciação (isto é enquanto discurso) o que produz o plurilinguismo próprio da língua viva em relação com o social. Nas suas palavras: “a estratificação e o plurilinguismo ampliam-se e

aprofundam-se na medida em que a língua está viva e desenvolvendo-se; ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua...”(BAKHTIN, 1990, p.82)

Na teoria bakhtiniana é o romance, enquanto gênero moderno, o encarregado de encenar essa diversidade, essa “estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra”(BAKHTIN, 1990, p.76). O romance orchestra todos seus temas a partir deste plurilinguismo social no qual as diferentes vozes participam de um dialogismo não desprovido de conflito.

Na *Eva* de Copi podemos identificar pelo menos três desses discursos sociais: a lenda negra (representante do setor antiperonista ou *gorila*), o discurso oficial (a imagem beatificada que o peronismo estabeleceu) e o discurso revolucionário (que está sendo formado nos mesmos anos em que a peça foi escrita e que pertence ao setor da esquerda peronista dos anos 70 chamado movimento *montonero*).

Mesmo que a peça possa ser pensada como uma **paródia** da imagem oficial de Eva Perón, e isso é claro, a peça parece estabelecer alguns outros problemas na medida em que faz escutar a totalidade das vozes e discursos em torno dela. Foi necessário então pensar como esses discursos eram convocados, a partir de que procedimentos eles eram “citados” dentro do texto, e qual era a função que eles passavam a cumprir a partir da recontextualização que implica a inserção dentro de um outro texto que parecia distorcer o significado original levando-o para o âmbito da ridicularização e da **sátira**.

Assim, podemos perceber que, na verdade, os discurso em torno de Eva Perón eram, na construção do texto, tão importantes como a referencia mesma a Eva. Não só se está avaliando e ridicularizando a imagem mítica, mas também os diferentes discursos que formaram o mito. Logicamente, cada discurso pertence e mantém uma relação com o social. Daí que podamos ler a peça também como uma crítica social, isto é, uma espécie de **sátira** que inclui a sociedade toda.

As diferentes vozes que o texto atualiza são, justamente, as que fazem desta peça um texto tão complexo e politicamente incorreto. É difícil estabelecer a quem ridiculariza realmente, sobre quem recai a burla, a quem defende ou salva. Foi a partir desta dificuldade – que achamos é a causa de que ela irrite ainda hoje – que pensamos que os discurso que a

peça faz escutar aparecem, mas através de um tipo de menção indireta que realiza um procedimento de inversão ou ambigüidade sobre aquilo que o discurso original propunha.

Na peça de Copi, os discursos em torno de Eva, os discursos fundadores do mito (tanto na versão oficial quanto na versão negra) aparecem **ironicamente** citados. E é justamente o procedimento irônico quem subverte e desestabiliza o sentido original produzindo um novo sentido no qual o discurso inserido passa a significar outra coisa.

A peça de Copi apresenta-se numa primeira leitura como uma sarcástica e ácida parodia da figura de Eva Perón, mas supõe também um trabalho com os diferentes discursos que codificam o mito. Esses discursos aparecem na peça, invertidos e ridicularizados segundo uma estratégia discursiva que estrutura o texto: a **ironia**. É o *tropos* irônico que inverte o sentido, mas também avalia e questiona, o traço fundador da peça; e também o ponto problemático no qual História e Mito se desintegram e deslocam. A ficção irônica possibilita o distanciamento crítico que se volta para a constituição própria deles enquanto discursos questionando as bases de sua representatividade. O “olhar devorador” da ironia derróe os cimentos dos discursos monolíticos tanto da história quanto do mito estruturando a ficção a partir da dobra crítica própria da ironia.

Em função destas aproximações ao texto foi preciso realizar uma pesquisa sobre a ironia enquanto forma específica discursiva. Assim, dentro deste capítulo temos dedicado uma parte ao estudo teórico do conceito de ironia ao longo do tempo através de diferentes teorias e abordagens. Posteriormente, tentamos estabelecer uma relação entre o discurso irônico – baseado nas diferentes teorias estudadas – com a problemática específica que apresenta a peça, isto é, a relação entre mito, história e ficção.

1-Breve percurso pelo conceito de ironia

A primeira definição que se nos apresenta ao pensar sobre o que é a ironia é a definição antiga e que chega até nossos dias simplificada pelo senso comum - a *doxa*. A idéia geral é que ela consiste em dizer uma coisa querendo significar seu contrário; também que é uma maneira de enganar, uma forma de “elogiar a fim de censurar ou de censurar a fim de elogiar” (MUECKE, 1995, p.33), ao que se acrescenta certa intenção deliberadamente avaliadora de quem a usa. Essa intenção avaliadora associa-se,

geralmente, à desvalorização da pessoa a quem é dirigida a ironia. Daí, também, que ela seja definida como um modo de “zombar e escarnecer” (MUECKE, 1995, p.33).

Podemos dizer, então, que entre estas vagas observações encontram-se alguns dos traços básicos das diversas definições que serão aprofundadas com maior rigor pelos filósofos, críticos e lingüistas que abordaram o tema:

1- Ela é uma forma discursiva confusa (cuja forma básica é a antífrase, isto é, significar o oposto do que se diz) que desestabiliza o significado, gerando ambigüidade na interpretação.

2- Ela supõe a intenção de enganar por parte do ironista, isto é, há uma intenção no nível da enunciação que deve ser interpretada pelo enunciatário para que ela se efetive.

3- Essa utilização enganosa da linguagem tem a finalidade de desprezar -simulada numa falsa humildade -o tema ou pessoa, isto é, seu alvo. Daí sua relação com a zombaria e o escárnio.

As teorizações em torno da definição de ironia passam por estas questões, enfatizando, ampliando ou esquecendo estes traços básicos. Contudo, parece necessário recorrer a maior e mais diversa quantidade de abordagens de estudo sobre ela, já que, pelo que podemos distinguir neste primeiro momento a ironia parece colocar em jogo questões que implicam campos de estudo diferentes: ela é um fenômeno da linguagem e então precisamos da retórica e da lingüística; mas ela supõe uma intenção e um interpretador e aí precisamos da pragmática e das teorias da enunciação; também pode ser pensada como um princípio estruturador da literatura (ou de certa literatura) ou como uma categoria ontológica, o que nos leva ao âmbito da crítica literária e da filosofia.

Qualquer definição parece reducionista se levamos em conta tudo o que ela coloca em jogo: ela não pode ser definida simplesmente como artifício de linguagem, isto é como figura retórica, nem como mera atitude por parte do ironista. É necessário levar em conta também o papel que desempenha o intérprete, mas não podemos reduzi-la a uma abordagem que só enfatize a recepção.

Se ela é definida como figura de linguagem, como tropos retórico, a análise levar-nos-á à questão da antífrase, do sentido literal e figurado, da inversão semântica e

finalmente à noção de ambigüidade (conceito superador, em certo sentido, da noção de inversão).

Se a estudamos como uma atitude (definição que vem de Aristóteles), como uma postura de quem a utiliza, devemos recorrer à filosofia, a uma concepção ontológica que, embora supere a perspectiva retórica, impede-nos de abordá-la na própria constituição textual. Por outro lado, a ênfase na ironia como atitude leva-nos a pensar na intenção do ironista e, portanto, a sair do nível estrito da frase e incluir a instância da enunciação. A utilização dessa forma supõe uma intenção; ela é usada voluntária e conscientemente. O ironista tem em mente não só o que esta dizendo, mas também o outro sentido em jogo, que é a finalidade que ele quer atingir, seja qual for: desestabilizar, ridicularizar ou gerar uma cumplicidade. Além disso, podemos pensar também no papel que desempenha o receptor. Na verdade, para que a ironia aconteça, é preciso que o receptor decodifique a intenção, finalidade e duplicidade dessa mensagem. De outra forma a ironia se perde.

Parece-nos melhor aproveitar o que fornece cada definição, tentando uma visão ampla que possibilite a escolha dos traços que achamos pertinentes em cada uma para os fins de nossa pesquisa, tentando, passo a passo, um posicionamento crítico frente a elas e ao nosso objeto de estudo.

O duplo sentido, a intenção de gerá-lo e a necessidade de que seja decodificado levando em conta essa outra significação são traços que encontramos na ironia, mas também em outras figuras retóricas. Também a metáfora e a alegoria precisam ser reconhecidas em sua duplicidade para que “signifiquem”. Mas achamos que, na ironia, existe algo específico que a diferencia de outras figuras retóricas: é o fato de ela implicar uma intenção associada a um caráter avaliativo e julgador.

A ironia, embora escondendo essa intenção, levanta sempre um juízo, mas esse juízo apresenta-se disfarçado de desinteresse, falta de envolvimento ou compromisso, ou até desprezo por aquilo mesmo que supõe estar embandeirando.

Esse caráter “avaliativo” da ironia (apontado por Hutcheon) junto com a sua simultânea negação de qualquer compromisso em relação a um determinado argumento é um dos seus traços mais específicos e o ponto crucial em que se baseiam as posturas que ora a elogiam, ora a condenam. A ironia, ao contrário de outros tropos retóricos, produz

adesão ou repulsa. Ela é elogiada como sinal de refinamento espiritual ou julgada como vício decadente e pernicioso.

A complexidade do tema implicou a necessidade de fazer um breve percurso das suas definições mais significativas para poder ampliar as margens da sua significação que, num primeiro momento, surgiram quase intuitivamente.

Ao abordar a bibliografia, comprovou-se que as definições repetiam-se e passavam pelas mesmas idéias básicas, embora cada autor enfatizasse diferentes aspectos. A multiplicidade de definições fornecidas pelos diferentes estudos implica reconhecer a impossibilidade de uma definição única e estável. Como aponta o crítico Muecke, o conceito de ironia “é vago, instável e multiforme” (MUECKE, 1995,p.22); ele varia ao longo da história, e cada autor apresenta sua própria definição.

Neste primeiro momento, focalizamos o estudo da **ironia** como uma das formas do humor que tentamos distinguir, delimitar e conceituar. Um percurso pelas suas principais concepções ao longo da história (o livro de Muecke é um exemplo deste tipo de apresentação histórica do conceito) permitiu distinguir pelo menos três grandes abordagens: a ironia retórica (cujo maior exemplo é a ironia socrática e que foi definida por Aristóteles), a ironia romântica, que implica uma perspectiva filosófico-literária (estabelecida pelo romantismo alemão e fundamentalmente nas teorizações de Friedrich Schlegel) e a ironia como estratégia discursiva (esta concepção baseia-se nas teorias do discurso -de linha francesa- e na pragmática -língua em uso-). Dentro desta última abordagem, são pertinentes os trabalhos de Linda Hutcheon e Betty Brait, que estabelecem uma concepção de ironia relacionada com noções que superam a concepção retórica por um lado, e implicam, por outro, o reconhecimento do processo comunicativo e a dimensão enunciativa da linguagem, possibilitando uma perspectiva que leva em conta as marcas subjetivas e ideológicas de todo discurso, neste caso, do discurso irônico. Brait associa ironia a uma forma particular de interdiscurso, e Hutcheon a toma como cena social e política.

Após fazer este percurso, agregaremos certas contribuições provenientes da filosofia e das teorias do humor, na medida em que ambos os conceitos – ironia e humor – parecem manter certos vínculos, mas também certas especificidades sugestivas para o fim da nossa pesquisa.

2-A definição clássica tradicional

Ao falar da definição clássica, referimo-nos ao conceito surgido na Grécia, especificamente ao conceito de *ironia socrática*. Para os gregos *iron* era aquele que “alegando incapacidade, fugia de suas responsabilidades[...] era evasivo e reservado, escondia suas inimizades, dava uma impressão falsa de seus atos e nunca dava uma resposta direta” (MUECKE, 1995, p.31).

O primeiro registro do conceito de *eironeia* encontra-se na República de Platão e foi aplicado a Sócrates por uma de suas vítimas como uma forma lisonjeira e abjeta de tratar as pessoas. Na *Retórica*, Aristóteles define a *eironeia* em oposição à *alazoneia*. A *eironeia* é dissimulação autodepreciativa, superior à *alazoneia*, que é dissimulação jactanciosa. Para Aristóteles, a *eironeia* é “uma espécie determinada de disposição e **atitude** intelectuais próprias de um tipo de homem” (BRAIT, 1996, p.21) cujo maior exemplo seria Sócrates.

O modelo de comportamento de Sócrates faz dele o *iron* por excelência, manifesto na forma particular em que elaborava seus diálogos. A técnica desenvolvida por ele consistia em “transformar uma frase assertiva em interrogativa com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou ausência de uma convicção em relação a um determinado tema” (BRAIT, 1996, p. 21).

Aristóteles definiu assim a ironia como sendo um tipo de atitude ou comportamento, mas também fez referência às características próprias do discurso no qual se manifesta essa atitude. Por outro lado, diferentes estudos levantaram a questão de que os diálogos socráticos – seu procedimento irônico e dialético – são, na verdade, uma reprodução feita por Platão dos diálogos que Sócrates mantinha com seus interlocutores. Isso possibilitou pensar a ironia socrática não só como atitude, mas também como procedimento discursivo, criado por Platão na tentativa de reconstruir a estratégia socrática.

Desta maneira, da denominação de um comportamento, a ironia chegou também a ser aplicada a uma certa construção discursiva, um uso particularmente enganoso da linguagem. Esse sentido aparece também em Aristóteles na definição retórica: censurar por meio de um elogio ou elogiar mediante uma censura. Daí que na definição clássica

encontramos estas duas possibilidades: a ironia como comportamento (o *ieron*) e a ironia como forma discursiva, como tropo retórico.

A noção que mostra a ironia como sendo uma forma discursiva, um uso específico da linguagem, a define como tropo retórico cuja forma básica é a antífrase ou inversão: dizer literalmente uma coisa dando a entender a significação contrária. A retórica romana (Cícero) continua essa linha, mas não tem os significados abusivos do termo grego; está associada mais a uma pretensão amável.

Resumindo, a definição tradicional parte da *ironia socrática*. Ela foi definida, primeiramente, como um tipo de atitude própria de um determinado homem. Mas essa atitude só pode ser constatada na linguagem ou técnica discursiva utilizada. Daí surge a definição de ironia como figura retórica ou uso enganoso ou fingido da linguagem, o que permite pensá-la não só como comportamento, mas também como construção do discurso. Nesse sentido, a ironia caracteriza-se por apresentar uma inversão entre o sentido literal e o sentido figurado, o que levou a identificá-la como um tipo de antífrase. A abordagem retórica manteve essa definição de ironia como inversão semântica até nossos dias. É importante ressaltar esta questão já que é um dos pontos que vai ser questionado pelas teorias do discurso que tentaram superar a concepção de sentido contrário através da noção de ambigüidade.

A concepção clássica socrática foi também retomada pelo filósofo dinamarquês Kierkegaard na sua famosa tese de teologia *O conceito de ironia (1841)*. O filósofo reinstala o conceito de ironia socrática ao mesmo tempo que rebate e critica a concepção romântica de ironia - cujo maior expoente foi Friedrich Schlegel - com a criação da concepção da ironia como um princípio estruturador da obra literária.

A tese de Kierkegaard está dividida em duas grandes partes: a primeira é um rastreo do procedimento de Sócrates sobre perguntas e respostas, nos textos em que este apareceu como interlocutor de determinados diálogos. Assim, o autor dedica-se ao estudo da obra de Xenofonte, Platão e Aristófanes tentando desvelar o Sócrates que aparece em cada um deles, definindo assim o conceito como “atitude subjetiva” própria do ser Sócrates e como procedimento dialogístico expresso no jogo de questões e respostas que o filósofo utilizava para destruir o argumento do interlocutor, fingindo ignorância sobre o tema de que tratava.

Na segunda parte de sua tese, o filósofo enfrenta o conceito de ironia socrática tentando defini-la e opondo-a à concepção romântica, da qual ele se afasta fazendo uma crítica crua tanto da obra de Schlegel quanto de outros românticos: “Schlegel, que procurou fazer valer a ironia em relação à realidade, em Tieck, que procurou fazê-la valer na poesia, em Solger que tomou consciência dela estética e filosoficamente” (KIERKEGAARD, 1991, p.212) afirmando a invalidade destas concepções quanto à sua aniquilação e superação.

Retomando a concepção clássica (definida por Aristóteles), Kierkegaard define a ironia como uma “determinação da subjetividade”, o que a equipara à noção de ironia como atitude. A ironia é então um traço, um aspecto, um comportamento do sujeito. Verbalmente ela se expressa através da forma retórica que se caracteriza por um jogo entre questões e respostas que visam a destruir o argumento contrário aparentando ignorância. Na concepção de Kierkegaard, aparecem as duas noções que também já apareciam em Aristóteles: a ironia como atitude (determinação da subjetividade) e como figura retórica ou figura de linguagem. Kierkegaard acrescenta uma questão que será longamente desenvolvida por ele, que é a relação da ironia com a “negatividade”. A definição de ironia enquanto negatividade implica a superação do conceito de inversão semântica e aproxima-o à noção de esvaziamento de toda essencialidade: “Aí já temos então uma definição que percorre toda ironia, ou seja, que o fenômeno não é a essência, e sim o contrário da essência” (KIERKEGAARD, 1991, p. 215).

A figura retórica coloca a incongruência entre o sentido dito e o pensado, mas a incongruência se “supera a si mesma, na medida que o orador pressupõe que os ouvintes o compreendem, e deste modo, através da negação do fenômeno imediato, a essência acaba identificando-se com o fenômeno” (KIERKEGAARD, 1991, p.216). Com esta idéia de negatividade, supera-se a simples noção de sentido contrário ou inverso, entre o dito e o que realmente tenta se dizer, embora esta seja a forma básica. A verdadeira compreensão supõe a captação do essencial (do pensado) no fenomênico (o falado) simultaneamente, o que contraria a essencialidade de qualquer argumento enunciado ironicamente.

Essa negatividade é o traço fundamental do que Kierkegaard (baseado em Hegel) chama de *ironia pura* e que deve ser identificada com a idéia ampla de “*ponto de vista*” de um sujeito. A ironia pura é superadora tanto da idéia de sentido contrário ou inversão semântica (que supõe que o ironista está, na verdade, expressando o oposto do que

realmente defende, ou seja, fazendo uma crítica que esconde a defesa da coisa oposta à que se critica), quanto é superadora também de que o alvo de sua crítica seja um indivíduo e um ponto de vista particular:

“A ironia *sensu eminentiori* não se dirige contra este ou aquele existente individual, ela se dirige contra toda a realidade dada em uma certa época e sob certas condições. Ela comporta, por isso uma aprioridade em si, e não é aniquilando sucessivamente um pedaço da realidade após o outro que ela alcança a sua visão de conjunto, mas sim, é por força desta visão de totalidade que ela leva a cabo sua destruição no interior do individual. Não é este ou aquele fenômeno, mas é a totalidade da existência que é observada *sub specie ironiae* (sob a categoria da ironia)” (KIERKEGAARD, 1991, p. 222).

A ironia é, segundo Kierkegaard, a manifestação da **negatividade infinita absoluta**, o que a afasta de qualquer intenção, de qualquer apego a algum aspecto particular da realidade e, portanto, de qualquer posição subjetiva particular. Pelo contrário, a ironia apresenta-se como a possibilidade suprema de liberação da subjetividade: “A ironia é uma determinação da subjetividade. Na ironia o sujeito está negativamente livre; pois a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aí, ele é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito, mas ele é negativamente livre e como tal flutuante, suspenso, pois não há nada que o segure” (KIERKEGAARD, 1991, p.227)

É interessante também a questão da relação do sujeito irônico com a realidade. Ao referir-se a este aspecto, Kierkegaard estabelece a contradição própria do sujeito irônico, que pode também ser comparada com a do profeta embora as diferenças entre eles sejam de caráter oposto. Quando Kierkegaard refere-se à realidade, o termo está sendo usado no sentido de “realidade histórica”, de realidade de uma certa época sob determinadas condições. Nesse sentido, a realidade de cada época difere e vai mudando ao longo da história. Em cada virada de uma época a outra, os valores do velho começam a se quebrar e ao mesmo tempo começam a surgir os traços da nova realidade. É nesse momento que o sujeito irônico, mas também o profeta fazem sua aparição em cena julgando a inadequação do velho e antecipando o novo, mas a partir de posições opostas:

Num certo sentido o irônico é profético, pois ele aponta sempre para frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja. Ele é profético; mas se orienta, se situa *ao contrário do profeta*. O profeta anda de mãos dadas com seu tempo e a partir deste ponto de vista vislumbra o que há de vir. O profeta está, como se observou anteriormente, perdido para sua própria época, mas isto só porque está mergulhado na sua visão. O irônico, pelo contrário, apartou-se das fileiras de seu próprio tempo e tomou posição contra este. Aquilo que deve vir lhe é oculto, jaz traz dele, as suas costas; mas a realidade a que ele se opõe como

inimigo é aquilo que ele deve destruir; contra ela se volta seu olhar devorador...
(KIERKEGAARD, 1991, p.226)

O ironista é, sob esse ponto de vista, um crítico que se opõe a seu tempo e a sua realidade, mas a partir da incerteza do que deve vir. Em seu desejo de aniquilação o ironista não propõe solução nenhuma, nem caminho possível e, portanto, não mostra uma outra realidade que superaria a de seu tempo. Ele, na sua profunda negatividade, aniquila “a realidade dada com a própria realidade dada” colocando-se, assim, “ao serviço da ironia do mundo” (KIERKEGAARD, 1991, p.227).

Resumindo, segundo Kierkegaard, a ironia socrática é um “ponto de vista” que, passando pela “negatividade absoluta”, produz um esvaziamento da “substancialidade” da realidade de seu tempo (no caso de Sócrates, do helenismo). A ironia define-se, então, como uma atitude própria do sujeito, “uma determinação de sua subjetividade”, mas esta determinação é sempre do “sujeito que - é - para - si, que em constante agilidade nada deixa subsistir e por causa desta agilidade não consegue concentrar-se numa visão de conjunto como esta de não deixar nada subsistir” (KIERKEGAARD, 1991, p.233).

A definição kierkegardiana é uma definição filosófica e ontológica que coloca o conceito em relação ao ser do homem: o homem irônico tem uma “visão”, um ponto de vista não só da realidade, mas também da existência. Esse particular “ponto de vista” (cujo maior exemplo seria o de Sócrates) define-se pela sua *negatividade*. Este conceito é importante já que, enquanto conceito filosófico, é superador da definição retórica que pensa a ironia como um tropo cuja forma básica é a negação no nível figurado do dito no nível literal, o que é o mesmo que falar de antífrase ou sentido inverso. A negatividade no conceito de Kierkegaard é uma negatividade que não se manifesta só na linguagem, mas que supõe fundamentalmente uma postura ontológica, a qual coloca o ironista como suspenso por cima da realidade, mas ao mesmo tempo faz dele o mais realista dos homens. Esta negatividade não supõe negar algo para aderir a uma outra coisa; é uma negação total que abrange todas as possibilidades. Neste sentido não há contrário passível de ser defendido pelo ironista, tudo é negado por ele numa visão abrangente da realidade.

Contudo, esta definição mantém ainda o ponto de vista próprio da definição tradicional na medida em que o eixo dela está colocado na atitude do ironista (questão que já tinha sido afirmada por Aristóteles). Como veremos mais para frente, esse é um dos

pontos que as teorias do discurso vão discutir: o da ênfase colocada no ironista, argumentando que o papel do interprete é tão relevante quanto o daquele, e que sem a sua participação a ironia não “acontece”.

Embora a perspectiva do estudo de Kierkegaard seja a reinserção do conceito socrático de ironia como atitude do sujeito, achamos que a noção de negatividade acrescenta e amplia a abordagem, aproximando ironia de “insubstancialidade” de qualquer argumento e não de simples inversão, proporcionando uma dimensão filosófica baseada na negação de qualquer afirmação que pretenda exprimir a essencialidade de uma determinada realidade.

3-Definição romântica

Tanto na definição de Aristóteles quanto na definição de Kierkegaard, o exemplo de ironia é a ironia socrática. É só no século XVIII, com Friedrich Schlegel e o Romantismo alemão, que aparece uma nova definição mais ampla, abrangente e filosófica: a ironia romântica.

Estas são as duas grandes concepções que aparecem do conceito ao longo da história. Vários são os autores que diferenciam ambas concepções: uma retórica e outra filosófica. No texto *O humorismo*, Pirandello alude às especificidades de cada uma delas:

Mas ironia, em que sentido? Pois há um modo retórico e um outro filosófico de entender a ironia (...) A ironia como figura retórica, contém em si um fingimento que é absolutamente contrário à natureza do genuíno humorismo. Implica também essa figura retórica, uma contradição, mas fictícia, entre o que se diz e o que se pretende dar a entender (...) Um outro sentido, dizíamos, e este filosófico, foi dado à palavra ironia na Alemanha. Friedrich Schlegel e Ludwing Tieck deduziram-no diretamente do idealismo subjetivo de Fichte; mas basicamente deriva de todo o movimento idealista e romântico pós-kantiano. O eu, a única realidade verdadeira, explicava Hegel, pode sorrir da vã aparência do universo: como a põe, pode também anulá-la; pode não levar a sério às próprias criações. Donde, a ironia, isto é, a força –segundo Tieck- que permite ao poeta dominar a matéria que analisa; matéria que se reduz -segundo Friedrich Schlegel- a uma perpetua paródia, a uma farsa transcendental. (PIRANDELLO, 1996, p.24)

Na acepção tradicional, a ironia identifica-se com o tropo, isto é, no nível da frase, quer dizer o contrário do que se diz. Na visão romântica do idealismo alemão, a ironia é um elemento constitutivo da existência humana e também um princípio estruturador da matéria poética.

O romantismo alemão é um movimento complexo, que inclui tendências diferentes e preocupações dissímiles. No livro *Fundadores da Modernidade*, coordenado por Irleamar Chiampi, apresentam-se os textos fundamentais que implicaram a renovação romântica da arte em relação com a autoridade da Antiguidade Clássica e com as restrições da arte normativa do Neo-classicismo. Na apresentação deles, realizada por Ruth Röhl, a autora distingue duas grandes faces do movimento romântico:

Assim a primeira face romântica, dos teóricos de uma nova poética e de uma nova visão do mundo, centrada em Jena, segue-se a dos românticos de Heidelberg que assumindo uma postura nacionalista face aos avanços de Napoleão buscam seus modelos na tradição oral e mitológica de seu próprio povo, dedicando-se exclusivamente à pesquisa histórica e filológica. (RÖHL, 1991, p.21).

Interessa para nossos fins o grande legado do círculo de Jena, cujos maiores expoentes foram Novalis (1772-1801) e Friedrich Schlegel (1772- 1829). Influenciados pelo idealismo alemão de Fichte (1762-1814), recusam qualquer reprodução mimética da realidade e a concepção da obra literária como construção fechada. Do idealismo alemão tomam a valorização da subjetividade, o “[...]Eu como instância suprema, o mundo objetivo como produto do espírito” (RÖHL, 1991, p.22), defendendo a liberdade da fantasia e de uma poesia transcendental qualificada de “universal progressiva” que, elevada à sua potência máxima, reúne todos os gêneros literários e as artes, a genialidade e a crítica, a poesia e a filosofia, a arte e a vida. No fragmento 116 da Revista Athenäum, vemos:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Ela se destina não apenas a reunir todos os gêneros separados da poesia e a por a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Ela quer e também deve, ora misturar, ora fundir, poesia e prosa, genialidade é crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia viva e sociável, e a vida e a sociedade poéticas, poetizar o chiste e encher e saturar as formas artísticas com todo tipo de sólida substância para a formação, animando-as com as pulsações do humor”(SCHLEGEL, 1991, p. 39).

Segundo Ruth Röhl, dois são os pólos propulsores da criação poética para os românticos de Jena: “a imaginação inconsciente e a intuição intelectual” (RÖHL, 1991, p.23). Em Novalis, através da criação do conceito de “idealismo mágico” aludindo à arte de jogar livremente com o mundo sensível, e à concepção do poetar como um operar frio, análogo ao da matemática. Em Schlegel, com a criação teórica do conceito de “ironia romântica” como elemento necessário no processo criativo enquanto superador da instância

expansiva e ingênua que supõe qualquer processo criativo-imaginativo. Segundo a mesma autora, podemos definir a ironia em Schlegel como:

O procedimento que acarreta a quebra da ilusão da realidade e torna transparente o processo de criação da obra, apontando-a como construção artificial, artística. O valor atribuído à reflexão, seja dentro da obra, como “poesia da poesia”, seja fora dela, como crítica de arremate – os românticos reinventaram a linguagem da crítica alçando-a ao nível da poesia – indica claramente que a obra romântica está longe de ser um mero sub—produto da subjetividade. (RÖHL, 1991, p. 23)

A quebra da ilusão e a reflexão que esse distanciamento crítico possibilita, dentro da mesma obra de arte, são o ponto crucial na nova definição romântica schlegeliana. Novalis também se refere à importância que essa reflexão irônica tem; mas torna-se difícil, às vezes, diferenciá-la do humor. Ambos os conceitos foram altamente valorizados e estudados pelo romantismo alemão, junto com o conceito de chiste, comicidade e formas afins. Todos eles aparecem ligados à noção de “espiritualidade” entendendo-se esta ligada tanto à imaginação quanto ao poder crítico intelectual. Ao referir-se ao conceito de ironia de Schlegel, Novalis assemelha-a ao humor:

A meu ver o que Schlegel caracteriza de forma tão perspicaz como ironia não é senão, a consequência, o caráter da genuína clareza de consciência – da verdadeira presença do espírito. O espírito só se manifesta sob forma alheia, ligeira. A ironia de Schlegel parece-me humor verdadeiro. Vários nomes são proveitosos a uma mesma idéia. (NOVALIS, 1991, p. 27)

Segundo Muecke, ao realizar o percurso pelo conceito de ironia, há uma diferença central em relação à concepção tradicional e que é um aporte próprio do romantismo. Se no conceito retórico clássico a ironia era intencional ou instrumental, isto é, alguém que utiliza a linguagem com intenção irônica; com o conceito romântico, agrega-se a idéia de que a ironia pode ser algo não intencional, algo observável: a ironia generalizou-se como uma maneira de “ver o mundo todo como se fosse um palco irônico e a humanidade como se fossem atores simplesmente” (MUECKE, 1995, p.35). Daí que, na ironia romântica, a ênfase não é colocada somente no *ieron*, ou ironista, como na ironia retórica, mas também na vítima: “A vítima poderia ser, ou o alvo de uma observação irônica, [...] ou a pessoa que deixou de perceber a ironia, seja ela ou não o seu alvo” (MUECKE, 1995, p.35). A vítima da ironia romântica é o homem insuspeito das circunstâncias ou eventos de seu destino. Com o romantismo o termo adquire esta nova significação: de ironia cósmica (*Welt-ironie*), a ironia do universo, que tem como vítima o homem ou o indivíduo.

Em Schlegel, a situação básica do homem é irônica na medida em que ele é um ser finito que luta por compreender uma realidade infinita e, portanto, incompreensível. Esse é o paradoxo da existência, o que faz dela uma ironia. Schlegel define a ironia em relação à consciência desse paradoxo em alguns dos fragmentos: “A ironia é uma clara consciência da agilidade eterna, do caos infinitamente pleno” (SCHLEGEL, 1991, p.43).

A ironia romântica é a consciência da “vã aparência do mundo” (Pirandello), daí seu caráter transcendental: ela é uma visão filosófica da existência do homem, o reconhecimento do paradoxo trágico e insolúvel que há na relação entre o homem e o universo, na contradição – que é o centro da vida – entre o finito e o infinito. O paradoxo se dá na intuição do absoluto e infinito que surge aprisionado no indivíduo, na fratura e no finito.

Para Schlegel, a ironia é a consciência desse paradoxo e, portanto, é reflexão, ou nas suas palavras, “beleza lógica”. Daí a relação com a filosofia, daí também que, nesta nova acepção, o conceito supere o mero âmbito da retórica e passe a designar o estatuto ontológico do homem e a instância transcendental na poesia. Na concepção de Schlegel, a ironia vem a ocupar o espaço que o sublime tinha na arte clássica. O famoso fragmento que aparece na Revista *Lyceum* (1797) aponta todos estes sentidos:

A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica: pois sempre que não se filosofa de maneira inteiramente filosófica, seja em linguagem escrita ou falada, devemos exigir a ironia e aceita-la; mesmo os estóicos consideravam a urbanidade uma virtude. (...) Existem poemas antigos e modernos que respiram inteiramente, em todas as suas partes, do divino sopro da ironia. Neles vive uma bufoneria realmente transcendental. No interior, a disposição que tudo abrange e se eleva infinitamente para além de todo o condicionamento, para além até mesmo de sua própria arte, virtude ou genialidade; no exterior, na execução, o estilo mímico de um bufão italiano competente. (SCHLEGEL, 1994, p.87)

Se para os românticos o mundo é nossa criação inconsciente, fazer deste princípio um método consciente e produtivo é uma tarefa que implica colocar em cena as forças da reflexão. Ela é ao mesmo tempo intelecto e imaginação. Essa reflexão, no interior mesmo da arte, é de um tipo particular que possibilita a consciência, ou melhor, a autoconsciência reflexiva e que tem por objeto o próprio refletir. Essa é a consciência irônica de que falam os românticos: reflexão estética sobre o próprio sujeito que reflete, fazendo dele o sujeito auto-reflexivo, o “sentimental” de Schiller.

Na concepção romântica, o sujeito volta-se sobre si mesmo; é um olhar autoconsciente e auto-reflexivo. Essa volta sobre si mesmo é próprio da ironia romântica, na qual o sujeito capta o paradoxo, mas coloca-o como matéria de seu próprio refletir. No prefácio a *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos* escrito por Victor- Pierre Stirnimann, o autor assinala esse traço como o eixo da concepção schlegeliana:

A ironia provém do volteio subsequente do refletir – se, de um lado, não pode haver acordo entre finito e infinito, de outro a existência do indivíduo que o percebe (captando de algum modo, portanto, a presença virtual do absoluto) é justamente a concretização deste convívio impossível. Em resumo, a confirmação da possibilidade do acordo nasce, a rigor, da meditada afirmação de sua impossibilidade. E, aí sim, é que está a ironia. (STIRNIMANN, 1994, p. 22)

Para os românticos, a poesia é a possibilidade de alcançar o transcendental, o absoluto. Mas, por outro lado, toda letra, toda escrita, toda exposição implica finitude e limitação concretas. Da impossibilidade de acordo entre eles, da não-congruência entre arte e absoluto, é necessário, pelo menos, ser consciente. Quebrar a ilusão de que se está frente ao absoluto, mostrar a própria ilusão, a construção, fazer evidente o artifício que supõe a tentativa - sempre frustrada.- de alcançá-lo. Mostrando a incompletude, fazendo-a evidente, se aponta para o absoluto. Stirnimann ressalta esse aspecto e coloca-o em relação à necessidade do fragmento na estética romântica:

Se o absoluto não pode ser representado em si mesmo; o ponto de enlace entre o absoluto e o finito é o quase-representável, podendo se evocá-lo apenas à medida que se apresente como parcial e provisório, mero indicador de uma presença, continuamente em processo de montagem e desmontagem (STIRNIMANN, 1994, p. 17)

A partir dessas idéias, Schlegel escolhe, em *Conversa sobre a poesia*, *Don Quijote*, *Tristan Shandy* e *Jaques le fataliste* como os exemplos por excelência da ironia enquanto princípio constitutivo da verdadeira literatura e como instância superadora e necessária a toda criação. Essas obras são superiores na medida em que nelas “o processo de composição está integrado ao produto estético que, por sua vez, é explicitamente apresentado ao mesmo tempo como arte e como (imitação da) vida” (MUECKE, 1995, p.41), o que as transforma em autoconscientes e autoparódicas.

A “consciência da artificialidade” e a conseqüente “quebra da ilusão” relacionam-se com o que Schlegel chama de *autolimitação irônica*, sendo este aspecto o que faz do narrador irônico alguém que plana livremente sobre seus temas numa postura desinteressada ou objetiva. O narrador irônico, autolimitando-se, introduz o argumento

oposto evitando a unilateralidade e mostrando, portanto, não a sua subjetividade, mas “o mundo todo”. Nas palavras de Schlegel:

Para se poder escrever bem sobre alguma coisa, é preciso que ela não nos interesse mais (...) a autolimitação, que no entanto é, para o artista como para o homem, alfa e ômega, o mais necessário e o mais elevado. O mais necessário, pois onde não nos limitamos a nós mesmos é o mundo que irá nos limitar: e assim nos tornaremos escravos. O mais elevado, pois só podemos nos limitar a nós mesmos nos pontos e nos aspectos em que possuímos uma força infinita de autocriação e autoaniquilamento (SCHLEGEL, 1994, p. 85)

Com o Romantismo o conceito de ironia deslocou-se em duas direções em relação ao conceito tradicional, que conferia sua significação ora a uma atitude, ora a um tropo ou figura de linguagem. Por um lado, ele saiu do âmbito da retórica, isto é, da linguagem, na medida que passou a designar uma relação específica entre o “eu” e o mundo, que se expressa na irônica inadequação entre o finito e o infinito, mas também na consciência desse paradoxo vital. Do âmbito da linguagem, o termo passou para a vida: a existência do homem tornou-se trágica consciência de ser mera ilusão, impossibilidade de um saber absoluto e, portanto, aceitação da limitação humana (sua finitude) em face do mistério do mundo (o absoluto). Nesse sentido, o homem passou a ser a vítima da irônica situação em que se encontra. Este é o sentido ontológico do termo.

Por outro lado, e este é o aspeto especialmente original das teses de Schlegel, a ironia apresenta-se como um princípio necessariamente estruturador da obra literária, enquanto é ela que garante a verdadeira liberdade e controle do poeta sobre sua matéria. A ironia, enquanto elemento poético, possibilita a ruptura da ilusão, isto é, a evidenciação do caráter artificioso da obra de arte e, portanto, o olhar crítico, autoreflexivo e autoconsciente - componentes básicos da arte moderna enquanto superadora da simples mimese da realidade.

No processo criativo, o artista deve conseguir o equilíbrio entre duas etapas, ambas igualmente necessárias: a primeira, expansiva, ingênua, inspirada e imaginativa; e a segunda, reflexiva, consciente e irônica. Esta segunda etapa é a que permite uma “superação criativa da criatividade” (MUECKE, 1995, p.41).

A ironia, como princípio estruturador da obra literária, baseia-se, então, nas seguintes concepções:

- A reflexão: o sujeito se volta sobre si mesmo. Isso se dá na reflexão estética do próprio sujeito sobre sua criação (poesia da poesia).
- Consciência de si: expressa na consciência que o sujeito tem de sua finitude em relação ao absoluto e, portanto, da impossibilidade de representá-lo. Se a beleza orgânica e genial é impossível, pelo menos a beleza lógica da ironia.
- Caráter fragmentário e provisório da obra de arte: ela se sabe incompleta, fragmento do absoluto. Daí o gosto pelo indeterminado, contraditório, paradoxal, provisório e inacabado.
- A quebra da ilusão: que é, ao nível da constituição da obra, a explicitação de todo o anterior. A arte mostra-se como artifício, como construto consciente, opondo-se à concepção mimética ingênua.

Tentando resumir as características mais importantes da ironia romântica, Brait sublinha algumas outras: “a idéia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso, dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambigüidade propositalmente contraditória desse discurso” (BRAIT, 1996, p. 29).

4- Outras considerações

O conceito de ironia romântica foi colocado em relação à literatura do século XVII e XVIII, para escritores como Sterne, Cervantes e Diderot. Seria necessário pensar se essa noção é aplicável à literatura do século XIX e XX. Embora a concepção romântica amplie e acrescente novas dimensões ao conceito de ironia, ela ainda mantém a idéia de um certo contraste entre o dito e o que realmente se quer dizer. Por outro lado, é na instância enunciativa do narrador na qual se coloca esse particular ponto de vista, que faz o leitor participar das diferentes argumentações e contradições que ele coloca em cena. Em relação a isso, Muecke distingue este tipo de narrador do narrador do século XIX e do narrador do século XX. Para ele a ironia foi acrescentada apagando as marcas do narrador, o que possibilita interpretações múltiplas que fogem das mãos dele, de seu controle. Segundo o mesmo autor, a ironia moderna é uma evolução do narrador irônico tradicional. Do antigo *ieron* ao “narrador irônico impessoal flaubertiano ou jamesiano, para o narrador que

abandonou totalmente qualquer obrigação de obrigar o julgamento do seu leitor” (MUECKE, 1995, p.31).

O problema parece residir no incremento, ao longo da evolução do conceito, da impossibilidade de fixar o sentido do discurso irônico. Na concepção clássica, o sentido era o contrário do que se queria dizer; na romântica, embora adquira um sentido filosófico e transcendental, aparece também a contradição: o narrador vai colocar ambos os sentidos como uma forma de auto-limitação. Mas, na ironia do século XIX e XX parece, cada vez mais, impossível estabelecer qual é o juízo, o argumento do narrador.

O estruturalismo francês chamou a atenção para isto, assinalando a relatividade e ambivalência da literatura do século XIX e XX. Aí é impossível fixar um sentido, o “verdadeiro sentido” do discurso irônico. Pelo contrário, o que aparece é a suspensão de todo julgamento, a impossibilidade de fixar um sentido último, isto é, a relatividade e ambivalência de todo julgamento por parte do narrador. Isso produz também uma mudança no leitor, na medida em que ele deixa de ser “guiado” pelo narrador e cria seu próprio sentido.

Quando Roland Barthes analisa a posição do narrador em *Madame Bovary*, aponta para essa ambigüidade que impossibilita fixar um sentido embora ele esteja oculto. Ele diz do narrador:

nunca se sabe se ele é responsável por aquilo que escreve (...), pois, a essência da escritura é prevenir qualquer resposta à pergunta: Quem esta falando?” Na argumentação barthesiana, a ironia é “a forma da escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. A velha definição de ironia (dizer uma coisa e dar a entender o contrário) é substituída: a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infinita de interpretações subversivas (BARTHES apud MUECKE, 1995, p.48).

A definição barthesiana equipara ironia e ambigüidade, ironia e suspensão do sentido, ironia e incerteza, ironia e impossibilidade de identificação de um juízo mantido pelo autor em relação a seu tema, ironia e falta de responsabilidade do narrador em relação à matéria da sua escrita. Embora alguns críticos (Muecke é um deles) censurem essa abordagem por impossibilitar a distinção entre ironia e qualquer outro tipo de ambigüidade (ambigüidade da metáfora ou da alegoria, por exemplo), há várias abordagens que provêm da lingüística e da pragmática, que também chegaram à mesma conclusão, isto é, associar o discurso irônico à ambigüidade semântica em vez de a inversão ou sentido contrário. O

interessante desta perspectiva (que chama a atenção para a ambigüidade e não para a noção de inversão) é que permite múltiplas leituras, que garantem, no âmbito da literatura, um trabalho a partir do texto (neste caso, com as possibilidades abertas por sua ambigüidade) esquecendo qualquer “intenção do autor”.

Tentaremos fazer, então, um levantamento dos principais aportes destas disciplinas para a definição da ironia, chegando assim à terceira principal abordagem, que é a que corresponde aos estudos relacionados com as teorias do discurso.

5- A ironia como “estratégia discursiva”

No detalhado estudo de Betty Brait *Ironia em perspectiva polifônica*, a autora faz um rigoroso percurso pelas abordagens retóricas, filosóficas e psicanalíticas do conceito e, finalmente, faz um levantamento exaustivo das abordagens provenientes da lingüística e da pragmática tentando, a partir dessa perspectiva específica, acrescentar as possibilidades de teorização do conceito.

Esta linha lingüístico-pragmática é um dos pontos chave de seu posicionamento discursivo em relação à tentativa de definição da ironia. Sua linha de pesquisa inscreve-se dentro do âmbito maior das teorias do discurso, em que os nomes de Benveniste, Bakhtin, Pêcheux e Foucault são imprescindíveis. Embora este seja o marco geral da sua abordagem, a ampla bibliografia tomada especificamente da pragmática evidencia a importância dessa linha teórica no posicionamento do estudo realizado por Brait.

Já nas primeiras páginas do livro, a autora esclarece o ponto de vista que guia seu trabalho: a perspectiva discursiva. Ela analisa o conceito de ironia, argumentando que se trata de “uma forma particular de interdiscurso” com o fim de estudar alguns textos jornalísticos e literários brasileiros. Segundo essa linha, a ironia pode ser definida como uma “estratégia discursiva”, o que implica levar em conta uma determinada concepção da linguagem entendida como texto e como discurso, isto é, pensar a linguagem em funcionamento (pragmática) e reconhecer a instância enunciativa como componente fundamental na produção de sentido.

A abordagem de Brait distancia-se da lingüística estruturalista, da língua como sistema, e da frase como unidade de análise para abarcar a questão maior do discurso e, portanto, dos pressupostos teóricos dessa abordagem. A intenção fundamental que guia o

trabalho de Brait é definir a ironia como uma forma particular de procedimento intertextual e interdiscursivo. Daí a definição de ironia como polifônica, na medida em que, segundo sua argumentação, a ironia possibilita a mobilização de *vozes*.

Se a ironia é um tipo de intertextualidade, caberá então procurar o que a distingue de outros tipos de discurso intertextuais. Por outro lado, a questão que se tentará distinguir ao longo do trabalho é a da ambigüidade própria do discurso irônico, sendo esse traço um dos pontos que diferencia esta perspectiva dos estudos retóricos que definiram a ironia como antífrase ou sentido contrário do literal.

Nessa primeira aproximação, Brait coloca como função principal da ironia a dessacralização dos discursos oficiais, na medida em que instaura a polifonia, a possibilidade de derruir discursos monolíticos e de apresentar novos valores. Esta é, talvez, a dimensão ideológica da ironia:

Por esse enfoque a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de metareferencialização, de estruturação do fragmentário, e que, como organização de recurso significante, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como linguagem de estratégia que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados (BRAIT, 1996, p. 15).

Como já dissemos, a autora faz um percurso pelas concepções retórica, filosófica, psicanalítica e pragmática que abordaram o tema. Interessa-nos, particularmente, para dar conta dessa perspectiva discursiva, os aportes da pragmática e da teoria do discurso, pois é neles que aparecem as questões relacionadas à enunciação, ao texto, e à instância social e ideológica da linguagem, isto é, ao discurso. Dessa maneira, podemos visualizar uma outra perspectiva do estudo que se diferencia das já analisadas: a retórica e a filosófica. Tentaremos, então, chamar a atenção para os principais aportes que Brait cita de diferentes estudiosos, e para as conclusões a que a autora chega. Devido ao enorme levantamento feito por ela e à impossibilidade de aceder às fontes, somente nos referiremos aos autores que mais chamaram nossa atenção e às conclusões gerais que esta abordagem discursiva implica diferenciando-a das já discutidas. É necessário, portanto, esclarecer os pressupostos básicos da chamada “teoria do discurso”.

Especificando as bases de referida teoria, Brait começa por assinalar a quantidade de trabalhos que, a partir de diferentes vertentes, podem se incluir nesta linha. Contudo, a linha a que ela se refere pode se enquadrar dentro de uma tendência específica que, baseada nas concepções de Benveniste e de Bakhtin, chega a teorizações como a denominada análise do discurso de Pêcheux. As teorias do discurso de linha francesa retomam as teorias desses dois autores, incorporando assim uma nova concepção da linguagem que supera a abordagem estruturalista saussuriana.

Por um lado, as teorias da enunciação de Benveniste redimensionam o fenômeno lingüístico trazendo a idéia de subjetividade na linguagem, de um sujeito que se apropria da língua e deixa marcas que permitem diferenciar enunciado de enunciação. Por outro lado, os trabalhos de Bakhtin demonstraram a dimensão ideológica da linguagem ao apontar que toda enunciação é produto da interação social. Bakhtin, após fazer a crítica tanto da concepção filológica quanto da estrutural, admite que a linguagem não pode ser pensada como um sistema abstrato, nem como dimensão exclusivamente subjetiva e intencional do falante. Segundo ele, o estudo da linguagem deve incluir a dimensão social, histórica e ideológica, levando em conta a complexidade das relações sociais, dos diferentes sistemas e linguagens que isto supõe.

São essas duas grandes linhas de pensamento, a de Benveniste e a de Bakhtin, que possibilitaram a superação da visão estruturalista, assinalando a dupla dimensão da linguagem: a dimensão subjetiva e a dimensão coletiva.

Baseados nesses pressupostos, os trabalhos de Pêcheux e de outros autores de linha francesa continuam e sistematizam esses aspectos levando em conta a dimensão subjetiva e ideológica da linguagem. Nessa perspectiva, o discurso e suas condições de produção são o eixo de suas análises. Os estudos de Pêcheux incluem também a dimensão do inconsciente, o que significa a participação da psicanálise. Este ponto torna-se fundamental para a articulação do individual e do coletivo.

Após se referir às bases teóricas da perspectiva discursiva por ela adotada, Brait previne que não se pensar no discurso como um simples nível de análise, mas sim como uma forma de encarar a linguagem baseada nas concepções já explicitadas e na possibilidade de incluir os aportes de outras disciplinas tentando superar a concepção de

língua que propunha a lingüística estrutural, e assinalando a importância da dimensão subjetiva e ideológica da linguagem. Em relação a isso, Brait aclara:

É esse valer-se da filosofia, da psicologia, da psicanálise ou de outro exterior qualquer que vai dimensionar a “análise do discurso” como lingüística ou como teoria da linguagem que se desvincula do conceito de língua como sistema autônomo e baseia-se em outros parâmetros, ou, ainda como teoria da linguagem que se propõe trabalhar a significação nos diversos sistemas significantes e mesmo no entrecruzar que possibilita o sentido. (BRAIT, 1996, p. 98)

Após tentar identificar o posicionamento teórico da autora, tentaremos especificar alguns dos principais aportes da pragmática que a levaram a problematizar três grandes questões. As duas primeiras herdadas das definições retórica e filosófica, e a terceira relacionada propriamente com a noção de discurso:

- a- a questão da ironia como atitude ou como linguagem
- b- a tensão entre sentido figurado e sentido literal
- c- a ironia e a opacificação do discurso.

Dos estudos pragmáticos Brait enfatiza o redimensionamento da perspectiva retórica que esta disciplina fez ao pensar a ironia enquanto tropo, isto é, como figura de expressão por oposição. Dentro deste redimensionamento, citaremos algumas novidades que chamam a atenção para outros aspectos além dos já especificados pela perspectiva estritamente retórica.

Do trabalho de Kebrat-Orechioni, Brait resgata a definição de ironia como um significante envolvendo dois significados e que ela é uma figura que descreve com termos valorizantes ou elogiosos uma realidade que, na verdade, ela trata de desvalorizar. Do trabalho de Sperber e Wilson, aproveita a definição de ironia como “menção”. Dos estudos de Olbrechts-Tyteca, a idéia de que a ironia é um tipo de “argumentação indireta” na qual o enunciador coloca certos “sinais”, que provocam uma “cumplicidade” com o destinatário da mensagem. Dos estudos de Denise Jardon, novamente a idéia de argumentação indireta, mas também como “paradoxo argumentativo”, como “afrontamento de idéias e normas institucionais” e como “instauração da polêmica” ou “estratégia defensiva” (JARDON, 1988 apud BRAIT, 1996, p.58). De Bange, a idéia de que a ironia se dá “no momento em que pressuposições sobre o mundo são confrontadas e ambigüizadas numa interlocução” (BANGE, 1978 apud BRAIT, 1996, p.70). De René Schaerer, o argumento de que a ironia é uma “dissimulação arquitetada deliberadamente para ser desmascarada” de “co-presença

do literal e do figurado” e de “ambigüidade” (SCHAERER, 1941 apud BRAIT, 1996, p. 81), traço que não se perde embora o receptor perceba a dissimulação e a necessidade do desmascaramento. De Berrendonner, a noção de “ambigüidade argumentativa”, de que a ironia é uma “forma de contradição de valor argumentativo” que supõe “um juízo de valor” (BERRENDONNER, 1982 apud BRAIT, 1996, p.89) no qual um valor argumentativo dado não só tem o valor de seu contrário, mas muitos contrários. Essas últimas abordagens levam o conceito a ser definido como meta-comunicativo, na medida em que a ironia chama a atenção para o uso da linguagem.

É preciso esclarecer que só nomeamos alguns dos autores que Brait estuda (seu levantamento é amplíssimo e detalhado), em primeiro lugar porque não temos acesso às fontes (que seria correto citar) e, em segundo lugar, porque nossa intenção é chegar às conclusões que a autora atinge; por isso, torna-se necessário fazer essa breve introdução sobre os autores e as noções que lhes permitiram chegar a elas.

Os estudos pragmáticos parecem, por um lado, negar a questão de que a ironia seja uma figura que signifique o contrário, mas uma figura que supõe um terceiro significante que envolve os outros dois significados ou também como uma enunciação dupla (isto é, não se trata de uma figura em que é preciso trocar o sentido literal pelo figurado, mas de uma figura em que é necessário colocar os dois significados em jogo, o que produz um outro sentido). Por outro, levam a definição para o campo da argumentação e da citação e, dentro dele, definem-na como de tipo indireto. Ainda é importante a questão dos sinais colocados na argumentação que chamam a atenção não só para o dito, mas também para a forma como está dito, o que supõe levar em conta a possibilidade de outros sentidos. Esses sinais têm razão de ser na medida em que são captados pelo interlocutor, produzindo a conviência necessária para que a ironia aconteça. A partir dessa abordagem, não só é importante o locutor, o *eiron*, mas também o receptor, que é igualmente ativo para que a ironia se cumpra.

No capítulo “Ironia como atitude e/ou linguagem”, Brait aborda o problema da diferença entre essas duas grandes concepções, que, por sua vez, rivalizam dentro do campo dos estudos direcionados a definir a ironia. A partir de um artigo de Kebrat Orchioni, Brait distingue a primeira, a ironia como atitude - que também é designada como “ironia situacional”, “ironia do mundo”, ironia “não-verbal” ou “ironia referencial” -

da “ironia verbal” que se da na linguagem. A ironia referencial mantém a idéia de que a ironia existe, ontologicamente, nas coisas, situações, seres ou eventos. Eles resultam irônicos ao apresentar um contraste, uma contradição em seus fatos. A ironia verbal manifestaria um contraste também, mas entre dois níveis lingüísticos.

Brait conclui que não há diferença entre esses dois tipos de ironia. Na realidade, a ironia referencial é uma ilusão na medida em que o traço humorado e ambíguo próprio da ironia não está nos fatos em si, mas em quem os percebe e faz uma interpretação deles, o que significa entrar no âmbito da linguagem. A ironia é sempre construção de linguagem. E o sentido irônico surge na medida em que alguém perceba, interprete determinados acontecimentos como sendo irônicos. O traço que permite falar de ironia é sempre o conceito de contradição. É a percepção dessa contradição o que leva alguém a atribuir um sentido irônico a alguma coisa.

No capítulo “Tensão entre o sentido literal e o sentido figurado” Brait, graças às contribuições da pragmática, faz uma crítica da definição tradicional, que mantinha a idéia de que a ironia é um discurso cujo sentido é o contrário do que é dito literal ou explicitamente. Esta perspectiva definia ironia como antífrase ou inversão semântica baseada na distinção entre sentido literal e sentido figurado. Na perspectiva pragmática, a ironia é não uma simples inversão, mas uma dupla enunciação, em que é necessário levar em conta os dois significados.

Por outro lado, a autora tenta, baseada em bibliografia, questionar a definição de sentido literal, chegando às seguintes conclusões:

- a- A relatividade do sentido literal (o sentido literal não é independente do seu contexto).
- b- O sentido literal diz respeito ao sentido da frase. O sentido irônico diz respeito à dimensão da enunciação.
- c- Necessidade de aceitar as duas instâncias (o sentido literal e o sentido figurado).
- d- Duplicidade da enunciação.
- e- Co-presença do literal e do figurado.

Todas essas questões levam a pensar a ironia como uma forma particular de ambigüidade e não, conforme aparecia na definição retórica, como uma forma de inversão

ou de sentido contrário. A ambigüidade se produz na medida em que se mantém a duplicidade da enunciação e não a substituição de um sentido por outro.

O último capítulo da parte teórica do livro, titulado “Ironia e opacificação do discurso” tem como fim fundamental relacionar o discurso irônico à ambigüidade definindo-a como uma forma particular de intertextualidade, levando em conta os trabalhos já mencionados que a colocavam como um tipo de menção, citação ou argumentação indireta. Daí que é possível pensar a ironia como interdiscursividade, isto é, um discurso que mantém relações com outros discursos.

Três importantes estudos servirão de apoio teórico à definição interdiscursiva e intertextual que Brait propõe. Na concepção de Bertrand, a ironia é: “uma citação, ou seja, o ironista convoca em um enunciado, sob forma de alusão ou de paródia, um universo axiológico (coletivo ou individual) estabelecido em outros discursos e com o qual ele não compartilha” (BERTRAND, 1988 apud BRAIT, 1996, p.106). Das análises de Authier Revuz, a definição de ironia “como uma forma de convocação do já dito” (BRAIT, 1996, p.108), desdobramento do dizer que questiona a transparência e propõe um reencontro com o próprio dizer. Isso leva ao autor a pensar a ironia como uma forma metaenunciativa e opacificante. Por último, o trabalho de Compagnon, que também entende a ironia como uma forma de citação cujo efeito humorado “reverte [...] figuras de autoridade” e “relativiza valores estabelecidos”, ao mesmo tempo em que “contesta universos de crença e formações discursivas” (BRAIT, 1996,p.108)

Este embasamento teórico permite a Brait pensar a ironia como uma forma de ambigüidade que supõe uma dupla decodificação, lingüística e discursiva, na que o receptor é co-produtor da significação. Por outro lado, pensar a ironia como uma forma de citação abre o caminho para colocar o discurso irônico em relação com outros discursos, o que é o mesmo que falar de interdiscursividade.

Na perspectiva discursiva, todo discurso supõe o diálogo com um outro. A ironia, na visão de Brait, enquanto forma metaenunciativa, parece apontar justamente para esta questão. Nas palavras dela: “Se a partir dos ensinamentos de Bakhtin é possível pensar todo discurso como o processo de edificação do sentido, da significação da interação, a ironia pode ser pensada justamente como o discurso que coloca em cena, que dramatiza e tematiza esse aspecto” (BRAIT, 1996, p. 96).

Dentro dessa linha discursiva, o trabalho de Linda Hutcheon também é relevante. No livro *Teoria e Política da Ironia*, a autora se propõe estudar a ironia como uma prática ou estratégia discursiva. Isso implica abandonar a perspectiva retórica que postulava a concepção de tropo formal a favor de uma abordagem interessada na ironia enquanto “tópico político”. Afastando-se de outras definições possíveis (como a retórica, mas também a romântica), Hutcheon interessa-se pela ironia “em uso”, isto é, no discurso; o que leva à definição de ironia como “cena social e política”. A intenção do livro é, então, teorizar a dimensão social e formal, a “política” da ironia no seio do processo comunicativo, como ela é usada e entendida, como ela “acontece”.

Da totalidade do estudo de Hutcheon, interessa-nos particularmente algumas das definições que ela elabora: a noção de “aresta crítica”, a questão da “complexidade semântica” e a teorização das “comunidades discursivas”. Todos esses pontos são cruciais na argumentação que a autora faz para definir a ironia enquanto “estratégia discursiva”.

Como a ironia vai ser definida discursivamente, isto é como processo comunicativo, Hutcheon começa enfatizando a importância dos participantes do ato enunciativo. Segundo essa abordagem, não só conta o papel do ironista, mas também o papel do interpretador, que passa a ter uma função decisiva para que a ironia “aconteça”. Isso significa mudar o ponto de vista retórico em função de uma definição na qual a ironia não é um aspecto formal de determinado enunciado senão um processo discursivo que precisa da interpretação para ser tal. Se o processo comunicativo “falha”, isto é, o interpretador não reconhece o sentido intencionalmente diferente, a ironia não cumpriu sua função seja qual for ela (escarnecer, ridicularizar, criar cumplicidade, etc.)

Segundo a mesma autora, são igualmente necessários tanto o ponto de vista do ironista quanto do interpretador para conseguir entender a ironia como uma ‘cena’ que envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação. Do ponto de vista do ironista, a ironia é “a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente” (HUTCHEON, 2000, p. 28). Do ponto de vista do interpretador, ela é “uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma - e diferente do que se afirma com uma atitude para com o dito e o não dito”(HUTCHEON, 2000, p.28). Seguindo a argumentação, a ironia não pode ser pensada como um instrumento retórico estático; pelo

contrário, ela deve ser pensada como um ato intencional de atribuição de sentido, tanto semântico quanto avaliativo, a um determinado discurso. Isso significa levar em conta o contexto como um componente fundamental do discurso irônico.

Isso supõe abandonar completamente a definição tradicional e a ênfase no ironista, e começar a pensar na importância do intérprete, na medida em que é ele quem faz ela “acontecer”. A ironia nasce nas relações entre significados (o dito e o não dito), entre pessoas (o ironista e o intérprete), entre intenções e atribuições tanto no nível semântico quanto no nível do ato de fala, que, no caso da ironia, pertence à avaliação. Nas palavras de Hutcheon: “A ironia acontece em alguma coisa chamada discurso; suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição” (HUTCHEON, 2000, p.36). Percebe-se nesta perspectiva o embasamento teórico da concepção pragmática da linguagem, em que não só é preciso considerar o nível do enunciado, mas também o nível da enunciação, e também a dimensão socioideológica da linguagem.

No estudo de Hutcheon, a ironia é uma estratégia discursiva que supõe questões semânticas (relação entre o dito e o não dito) e questões que pertencem ao nível da enunciação, isto é, a intenção e a atribuição de um sentido diferente do literal. Esta instância enunciativa é particularmente importante na ironia fazendo dela um discurso marcado pela “carga afetiva”. Daí que a utilização da ironia provoca sempre reações e que elas geralmente encontram-se em conflito ou até radicalmente opostas umas às outras.

Essas reações devem-se ao fato de que a ironia (diferentemente de outras figuras como a metáfora ou a alegoria) possui um traço específico: sua “aresta avaliadora” ou atitude julgadora. Ela envolve a expressão de uma atitude associada à desaprovação, à rejeição, à depreciação e a desvalorização. Ela insere a necessidade de inferência de significado (traço que compartilha com outras figuras), mas também inferência de atitude e julgamento, sendo este último ponto o que determina sua especificidade. Esta “atitude avaliadora” é, por sua vez, escondida atrás de um distanciamento fingido numa neutralidade aparente. É esse aspecto julgador (embora escondido) que coloca a ironia no plano da polêmica: ela é uma arma controversa e imprópria, inadequada para uma situação pacífica.

Este traço controverso e polêmico é o que produz as diversas avaliações de seu valor, que vão dos extremos da aprovação à desaprovação e que levam a associá-la

ideologicamente a posições contrárias. Ela foi igualmente elogiada “como uma maneira de evitar o único e o dogmático” quanto desaprovada como “limitadora, trivializante, obscura, insincera ou até aquietadora” (HUTCHEON, 2000, p.73). Este aspecto é o que permite a Hutcheon falar da “política transideológica da ironia”. Com isso a autora assinala o que já outros autores tinham mostrado (White é um deles): “A natureza transideológica de sua política significa que a ironia pode ser usada (e tem sido usada) ou para minar ou para reforçar ambas as posições, conservadora e radical” (HUTCHEON, 2000, p. 50).

A abordagem discursiva mantida por Hutcheon não só coloca em cena a concepção pragmática da linguagem, a identificação da importância do intérprete no processo comunicativo, a pressuposição avaliativa e julgadora de todo discurso irônico e sua natureza transideológica, mas também apresenta uma nova perspectiva em relação à dimensão semântica reformulando, ou melhor, contestando a definição clássica de antífrase ou inversão do significado.

Neste sentido, a autora vai desafiar a definição tradicional que afirmava que a ironia era uma figura que significava o contrário do sentido literal, propondo uma outra em que o sentido não é mais o contrário, mas outro e até outros, identificando ironia com pluralidade significativa ou “complexidade semântica” e também ironia e instância enunciativa, o que leva a pensar nos interlocutores e no contexto: “Discutir a semântica da ironia, entretanto, é inevitavelmente lidar com um conjunto de questões complexas centradas não apenas no conceito de significado plural, mas que também envolve coisas como o papel condicionador do contexto e as atitudes e expectativa tanto do ironista quanto do espectador” (HUTCHEON, 2000, p.89)

A partir deste enquadramento teórico, Hutcheon define a ironia em relação a três características semânticas principais: relacional, inclusiva, e diferencial.

Relacional porque existe uma associação entre o dito e o não dito, cada um com significado dependente do outro; mas essa relação não é de iguais: “O poder do não dito de desafiar o dito é a condição semântica que define a ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 91). Nesse sentido, não se trata de inverter o sentido ou de substituir o sentido literal pelo seu contrário, mas de perceber ambos os sentidos (o dito e o não dito) ao mesmo tempo, o que leva a um terceiro significado, que é o irônico verdadeiro: “o significado irônico é simultaneamente duplo (ou múltiplo) e que, por conseguinte, você não tem que rejeitar um

significado “literal” para chegar ao que usualmente se chama de significado “irônico” ou “real” da elocução” (HUTCHEON, 2000, p.93). Pelo contrário, “a ironia precisa de *ambos* o declarado e o não declarado gerando assim um terceiro significado cuja marca fundante é a polissemia.” (HUTCHEON, 2000, p.94). Esta tensão entre o dito e o não dito deve, segundo esta proposta, ser mantida, porque é esta suspensão que se mantém entre eles (e não a escolha de um por outro), o que permite a polissemia, ambigüidade e riqueza da significação. Nas palavras da autora: “A ‘solução’ semântica da ironia, então, mantém em suspenso o dito mais alguma coisa *diferente dela* e em *acréscimo a ela* que permanece não dito” (HUTCHEON, 2000, p.98)

Inclusiva na medida em que ela precisa, envolve os dois significados simultaneamente. Na perspectiva retórica clássica, a relação era disjuntiva, isto é, propunha a escolha e substituição de um outro significado oposto. Hutcheon critica esta concepção já que “Essa teoria de ou/ou não explica a natureza inclusiva e simultânea do significado irônico” (HUTCHEON, 2000, p.07). É a partir da inclusão dos dois significados (o dito e o não dito trabalhando juntos) que a ironia cria um novo significado, que é ambíguo e polissêmico.

Diferencial, já que a ironia se forma quando se juntam dois ou mais significados sendo eles *diferentes*. Nas palavras de Hutcheon (2000, p.98). “O signo irônico compõem-se de um significante mais dois significados diferentes, mas não necessariamente opostos” Este é um dos aspectos que permitem distinguir a ironia da metáfora ou da alegoria.

Tanto na metáfora quanto na alegoria, o importante é a similaridade entre o que se relaciona, enquanto que na ironia o importante é o contraste: “a identidade semântica básica da ironia se constitui principalmente em termos de diferença, e a da metáfora em termos de similaridade” e “A distinção principal que se deve fazer, como no caso da metáfora é que a alegoria depende de uma “semelhança habilmente sugestiva” entre o dito e o não dito, ao passo que a ironia sempre se estrutura em uma relação de diferença” (HUTCHEON, 2000, p.100).

Por outro lado, há uma outra questão que especifica a ironia e permite diferenciá-la das outras duas figuras: é a questão da intenção, da aresta avaliadora e julgadora dela. Enquanto a metáfora e a alegoria têm suas raízes na capacidade nomeadora da linguagem, a ironia tem sua base na função comunicativa, isto é, o enunciado irônico deve levar em

conta a intenção do ironista, a instância enunciativa, o contexto, e o intérprete deve “ler” essas questões para que a ironia “aconteça”.

Em relação ao aspecto diferencial da ironia, cabe acrescentar que nela não só se estabelece uma relação de diferença entre o dito e o não dito, mas também que ela aponta para essa diferença, tematiza-a dobrando-se sobre si mesma.

A última questão que queremos abordar do trabalho de Hutcheon é a das “comunidades lingüísticas”. Este conceito é elaborado por Hutcheon como uma espécie de eco das “formações discursivas” de Foucault; com ele quer significar uma “configuração complexa de conhecimento, crenças, valores e estratégias comunicativas compartilhadas” (HUTCHEON, 2000, p. 136)

A “comunidade lingüística” não é uma formação que surge a partir do consenso ou rechaço que provoca a ironia; pelo contrário, é a comunidade que torna possível a ocorrência da ironia: “a ironia acontece porque o que poderia ser chamado de “comunidades discursivas” já existe e fornece o contexto tanto para o emprego quanto para a atribuição da ironia” (HUTCHEON, 2000, p.37)

Nesse sentido, a ironia trabalha invocando uma comunidade para criar um consenso; o que invoca é o contexto de uma comunidade existente de maneira a criar o “cenário” em que o uso e a interpretação da ironia sejam possíveis. É aqui que a ironia, como forma discursiva, revela também relações de poder baseadas não só em quem pode usá-la, mas, fundamentalmente, em quem pode interpretá-la.

Essa “invocação” que remete a questões compartilhadas, “particularidades de espaço e tempo, classe, raça, gênero, etnia, escolha sexual - para não falar de nacionalidade, religião, idade, profissão e outros agrupamentos micropolíticos” (HUTCHEON, 2000, p.138) nem sempre leva a um acordo ou consenso, mas cria espaços em que diferentes visões do mundo se encontram e se chocam e em que, geralmente, evidenciam-se relações de poder assimétricas.

Contudo, é a existência dessas comunidades que compartilham concepções do mundo em comum o que possibilita a compreensão da ironia, seja para aderir ao julgamento que ela levanta, seja para identificar-se como alvo desse julgamento, ou para rechaçá-lo. Em todos os casos, o “cenário” que a ironia monta é um espaço conflitivo no qual as diferentes “comunidades discursivas” se chocam mostrando o cenário, também

conflitivo, das relações de poder. Essa é a cena social, a “política da ironia” que Hutcheon tenta estabelecer.

6-Humor e Ironia: limites e confusões

Queremos encerrar este percurso pelas diferentes concepções de ironia tentando estabelecer similaridades e diferenças entre duas formas que se prestam, geralmente, à confusão e que por isso foram estudadas comparativamente por alguns autores. O que acontece, na verdade, é que estas duas formas, a ironia e o humor, possuem traços familiares fundamentalmente com respeito a sua capacidade crítica que em ambos casos é decisiva para defini-las. Este aspecto diferencia-as do cômico ao tempo que prove a chave para discutir suas especificidades.

O livro *O riso* do filósofo francês Bérson é um clássico iniludível quanto ao estudo das formas relacionadas à comicidade, ao humor, etc. O livro dedica-se ao estudo do riso a partir de uma abordagem que leva em conta o seu papel no seio do social. Ao estudar a “comicidade de palavras”, tenta estabelecer sua especificidade:

Deve o que é a estrutura da frase e a escolha das palavras. Não consigna, graças à linguagem, certos desvios das pessoas ou dos fatos. Sublinha os desvios da própria linguagem. No caso, é a própria linguagem que se torna cômica (BERGSON, 1983, p.57).

Abordando a comicidade na linguagem, Bergson recorre às já mencionadas comicidades de ação e de situação e, procurando o processo como se dá nelas aplica-o à “escolha das palavras e à construção das frases” (BERGSON, 1983, p.61) Tanto a ironia quanto o humor serão estudados como formas de comicidade na linguagem.

A primeira forma que vai estudar é a que corresponde ao “efeito de rigidez” como uma das grandes fontes da comicidade, que também pode acontecer na linguagem. Elas são frases estereotipadas ou fórmulas feitas. Mas, para que elas se tornem cômicas é necessário que sejam pronunciadas automaticamente. Daí a regra a que o filósofo chega: “Obteremos uma expressão cômica ao inserir uma idéia absurda num modelo consagrado de frase” (BERGSON, 1983, p.61)

A segunda forma que ele vai estudar é a que tem a ver com o aspecto físico e moral, sendo o físico o que predomina sobre o moral. Esta importância do físico em detrimento do moral pode ser transportada à linguagem, para designar o sentido literal e o sentido

figurado. Daí a conclusão que Bérghson coloca: “Obtém-se um efeito cômico quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto era empregada em sentido figurado. Ou ainda: desde que nossa atenção se concentre na materialização de uma metáfora, a idéia expressa torna-se cômica” (BERGSON, 1983, p.62).

Seguindo a metodologia de aplicar o cômico de ação e de situação ao cômico de palavras, o filósofo ressalta quais são os procedimentos por ele levantados que tornam um acontecimento cômico: a repetição, a inversão e a interferência. Neste sentido, é cômica toda frase que use esses procedimentos em sua construção, isto é, que “tiver sentido mesmo invertida, ou se exprimir indiferentemente dois sistemas de idéias totalmente independentes, ou, enfim, se a obtivemos transpondo a idéia a uma tonalidade que não é a sua. Essas são de fato a três leis fundamentais do que poderíamos chamar de *transformação cômica das proposições*” (BERGSON, 1983, p. 64). Por sua vez, estabelece-se entre elas uma ordem hierárquica em que “Inversão e interferência, em suma, não passam de jogos espirituosos expressos em jogos de palavras. Mais profunda é a comicidade de transposição” (BERGSON, 1983, p.65). Tanto a ironia quanto o humor pertencem a essa forma mais elevada de *transposição*, sendo este conceito tão abrangente que pode se referir à transposição do solene em trivial, do melhor em pior, mas também poderá ser a transposição inversa.

Para que haja transposição, deve-se primeiro colocar dois termos de comparação extremos entre os quais a transposição se pode efetuar tanto para um quanto para o outro lado. Segundo Bérghson, a mais geral dessas oposições é a que coloca o real e o ideal como os dois pólos extremos. O trabalho diferente tanto com essa oposição quanto com a transposição é o que diferencia humor de ironia, segundo a direção que ela toma:

Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a *ironia*. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do *humor*. O humor, assim definido é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. Acentua-se a ironia deixando-se arrastar cada vez mais alto pela idéia do bem que deveria ser. Por isso a ironia pode aquecer-se interiormente até se tornar, de algum modo, eloquência sob pressão (BERGSON, 1983, p.68).

Na ironia, o ideal é mostrado fingindo-se acreditar que ele é o real; no humor mostra-se o real fingindo-se acreditar que isso é o ideal. Em ambas as formas, há uma

transposição, mas para ordens diferentes. Na ironia, o real é transposto no ideal, como se o ideal fosse, na verdade, a realidade, fingindo-se acreditar que essa realidade idealizada é a verdadeira. No humor, transpõe-se o ideal ao real fingindo-se acreditar que essa realidade que se mostra meticulosamente é, na verdade, o ideal. Embora em ambos – o humor e a ironia - o procedimento utilizado seja a transposição, uma é inversa à outra. Além disso, Bergson fala delas como formas da sátira, o que nos leva a pensar em ambas as formas como instrumentos de crítica social. Também chama a atenção o fato de que em ambos casos, tanto na ironia quanto no humor, Bergson coloque o fingimento como um componente básico. Quem utiliza uma dessas formas finge, na verdade, uma coisa na qual não acredita.

Sob uma perspectiva discursiva, poderíamos pensar que para, tanto o humor quanto a ironia, serem interpretados como tais pelo espectador, ele deve perceber esse fingimento, o que implica também diferenciar o enunciado da enunciação, na medida em que é na instância enunciativa em que se encontram as marcas deste fingimento que se alerta para a própria constituição do enunciado como sendo um fingimento, uma atuação que se sabe incongruente em relação ao enunciado. Entre o que se diz acreditar e o que realmente se acredita (embora se esconda atrás do fingimento) há uma incongruência, uma oposição que torna a enunciação engraçada justamente pela falta de coerência entre ambos planos.

Um outro autor que nos leva a pensar as diferenças e similitudes entre essas duas formas é Pirandello em seu famoso ensaio “O humorismo”. Tentando definir o que é o *humorismo*, ele começa por se fazer algumas perguntas que lhe permitam deslindar a categoria de outros sentidos alheios, em busca de sua especificidade. O primeiro obstáculo que encontra é a associação que geralmente se faz entre humor e ironia como se ambas palavras se referissem ao mesmo fenômeno. O primeiro aspecto que o autor coloca para distingui-los é o fingimento. Segundo ele, esse traço é próprio da ironia, mas não pode ser aplicado ao humor:

A ironia como figura retórica, contém em si um fingimento que é absolutamente contrário a natureza do genuíno humorismo (...) A contradição do humorismo não é nunca, ao contrário, fictícia, mas essencial como veremos, e de natureza bem diversa” (PIRANDELLO, 1996, p.23).

Para estabelecer a diferença entre ambos os conceitos, o autor, no capítulo intitulado “A ironia cômica na poesia cavalheiresca”, vai contrapor a ironia de Ariosto no *Orlando*

Furioso ao humorismo de *Dom Quixote*. Ao abordar a obra de Ariosto, Pirandello chama a atenção para a especial relação que estabelece o poeta entre a matéria de sua obra (as lendas cavaleirescas) e a sua realidade (a realidade contemporânea ao poeta): “O poeta não quer criar e representar um sonho como verdade; não está preocupado somente com a verdade fantástica de seu mundo, mas também com a realidade efetiva” (PIRANDELLO, 1996, p.94). A imersão desta última – a realidade efetiva - no mundo hiper-codificado e fantástico da lenda é o que provoca a quebra irônica da obra: “a ironia explode, inevitável, e aquela realidade se rompe” (PIRANDELLO, 1996, p.94). Em o *Orlando Furioso*, as condições fabulosas do mundo passado não se afirmam como realidade na representação, mas desfazem-se na ironia negando a realidade daquele mundo.

A consciência da irrealidade desse mundo fantástico e o fingimento que opera Ariosto na tentativa de acordo, embora irônico, entre esse mundo e a realidade do presente são exatamente o oposto do que acontece no *Quixote*. Nas palavras de Pirandello:

Dom Quixote não finge acreditar, como Ariosto, naquele mundo maravilhoso das lendas cavaleirescas: nele acredita seriamente; leva-o e em si tem aquele mundo, que é a sua realidade, a sua razão de ser. A realidade que Ariosto leva e sente em si é bem outra; e com essa realidade em si ele é como um desorientado na lenda. Don Quixote, ao contrário, que tem em si a lenda, é como um desorientado na realidade. Tanto é verdade que, para não perder-se de todo, para reencontrar-se de algum modo, tão desorientados como são, um se põe a buscar a realidade na lenda, o outro a lenda na realidade (PIRANDELLO, 1996, p.100).

Consciência da irrealidade e fingimento parecem ser traços próprios da ironia e não do humor. Mas também aqui, como na abordagem de Bergson, podemos encontrar a tensão entre dois pólos: a realidade idealizada das lendas e a realidade prosaica do presente. Ariosto coloca esta naquela e quebra assim o mundo fantástico. O *Quixote* insere a idealização do mundo fantástico no mundo real. Mas, no primeiro, há um acordo que se chega através do fingimento, enquanto que em *Quixote* só encontramos o sabor amargo de um conflito de valores (os dos romances de cavalaria e os da realidade de seu tempo) absolutamente sincero, que é irresolúvel. Contudo, em ambos rimos, mas por razões diferentes: “Um é o riso da ironia, o outro o riso do humorismo” (PIRANDELLO, 1996, p.100).

A teorização de Pirandello parece se opor às definições que encontrávamos em Bergson, fundamentalmente em relação à questão do fingimento. Mas, se olharmos

atentamente para ambas teorias, podemos perceber que a diferença surge do diferente ponto de vista a partir do qual se pensam ambas categorias.

Bergson parece estar pensando do ponto de vista do **produtor** do discurso irônico e humorístico e, por isso, encontra fingimento em ambos (tomando o exemplo de Don Quijote, quem finge ser possível que alguém acredite no mundo ideal dos romances de cavalaria é Cervantes). No caso de Pirandello, a distinção, que achamos brilhantemente clara e justa, entre o fingimento de Ariosto e a sinceridade do Quixote é pensada a partir do ponto de vista da **personagem**.

Contudo, em ambas as abordagens, a bergsoniana e a pirandelliana, encontramos a tensão entre o mundo real e o mundo ideal resolvida para ambas as categorias de maneira inversa: na ironia, se produz uma quebra do ideal na medida em que interfere a realidade. No humor, há uma afirmação amarga da realidade em que se evidencia o conflito, a brecha insolúvel desta em relação ao ideal.

7- O olhar corrosivo da ironia em *Eva Perón* de Copi.

Tentamos levantar estas questões teóricas sobre a ironia, buscando estabelecer sua forma e sua função porque achamos que é sob seu “olhar devorador” que a peça *Eva*, de Copi, se estrutura. O caráter paródico e humorístico da peça surge do rebaixamento e ridicularização da figura mítica e histórica de Eva Perón. Vários críticos já assinalaram o aspecto crítico e desmitificador que se efetiva a partir da paródia do mito. Mas achamos que a paródia é possível a partir do distanciamento irônico: a imagem de Eva vai ser repetida, mas diferentemente. Essa diferença é a que define a dimensão, por um lado, julgadora e, por outro, crítica, da ironia.

O texto de Copi confronta-se com o mito, mas encontra uma série de discursos igualmente estruturados que o fundamentam. Para derruir o mito, serve-se deles mesmos, cita-os, menciona-os e confronta-os, desmascarando-os e subvertendo todos os valores que eles representam. Apropria-se deles, mas para dizer o contrário, ou melhor, outra coisa do que eles diziam. A partir da “citação irônica”, da “menção indireta” dos diferentes discursos sociais responsáveis pela constituição do mito, Copi avalia, julga e critica a realidade autoritária do cenário político argentino dando à peça sua dimensão satírica. Se, como já apontamos, a utilização do discurso irônico supõe um caráter avaliador e julgador,

é necessário pensar sobre que aspecto se faz o julgamento que cria a imagem ridicularizada de Eva. Na *Eva* de Copi, o que se julga, o que é avaliado, são os discursos, as diferentes versões de seu mito, que, por sua vez, correspondem a um conflito de poder entre classes e interesses sociais em luta.

Pensando essas categorias à luz da obra de Copi, nossa primeira abordagem permite-nos dizer que a peça apresenta-se como uma **paródia da figura mítica** de Eva Perón, que se viabiliza a partir da **ironização dos discursos em torna dela** e que resulta em uma **sátira da sociedade toda**. O trabalho de distanciamento crítico operado neles é o que permite repetir, mas com diferença, criando assim esta outra imagem de Eva, que é a versão ridicularizada e grotesca da “original”.

A utilização da ironia na peça permite uma leitura em que ela supõe a encenação crítica dos discursos estereotipados que estruturaram o mito. Ela não se dirige contra este ou aquele discurso em particular, mas contra o coletivo imaginário de uma sociedade que cria esses discursos míticos, e contra esses discursos monolíticos e autoritários. Na peça de Copi a vítima da ironia não é, exclusivamente Eva, mas, fundamentalmente, os discursos em torno dela, os universos de crenças e suas correspondentes formações discursivas que levantam as diferentes versões do mito.

Pensando a concepção de ironia a partir de uma perspectiva discursiva e como uma forma de citação indireta de outros discursos, podemos conceber a peça de Copi como a convocação irônica desses discursos, das diferentes versões do mito. É o saber dogmatizado do mito que se coloca em questão mediante o recurso de citação irônica dos diferentes discursos que o fundamentaram. A encenação conflitante e invertida de todos eles possibilita a “nova versão” parodiada e satírica da figura de Eva.

O texto de Copi invoca os discursos do mito dela em suas duas versões. Explicitamente, invoca o discurso antiperonista (a peça apresenta uma Eva do ponto de vista da desvalorização *gorila*), mas ao fazê-lo (e pelo exagero da repetição) alude à sua versão oposta, convocando o discurso contrário: o discurso peronista que aparece implicitamente. A discursividade explícita da versão negra refere implicitamente à discursividade da versão oficial. É impossível ler uma sem levar em conta a outra. Em relação ao primeiro, o discurso antiperonista, a peça pode ser pensada como o desmascaramento da pretensa objetividade e neutralidade dele evidenciando sua pertinência

a uma classe e ridicularizando os clichês nos quais se lê, na verdade, o ódio e a intolerância frente à situação de que alguém que não pertence a ela esteja no poder. Em relação ao segundo, o mito oficial, a peça apresenta-se como uma impertinente dessacralização direcionada a derruir sua autoridade.

A idéia de “ambigüidade argumentativa” de Barrendonner apóia-se na afirmação de que “A ironia distingue-se das outras formas de contradição pelo fato de ser uma contradição de valor argumentativo” (BARRENDONNER, 1982 apud BRAIT, 1996, p.88). Neste sentido, a ironia aparece como uma infração à lei da coerência já que ela se produz quando um “mesmo enunciado entra ao mesmo tempo em duas classes, a saber, a dos argumentos favoráveis e a dos argumentos desfavoráveis a uma mesma proposição” (BRAIT, 1996, p. 89). Isso quer dizer que a ironia não significa o contrário do que se diz literalmente, mas que ela levanta, num mesmo discurso, juízos de valor que se contrapõem. Ela possui “mecanismos sistemáticos que possibilitam a uma enunciação receber ambigüamente dois valores argumentativos contrários” (BRAIT, 1996, p. 89).

Sob essa perspectiva podemos pensar que a imagem de Eva é apresentada na peça através de um discurso estruturado ironicamente e que, portanto, coloca em cena ambas as argumentações em relação à figura mítico-histórica. O juízo de valor negativo do discurso antiperonista e o juízo valorizante do peronismo aparecem simultaneamente, provocando a ambigüidade da significação. Na peça de Copi, cada discurso se lê em função do outro impondo a simultaneidade incoerente de ambos; é essa incoerência a que desestabiliza o sentido e impõe a invalidez - que se expressa na crítica e ridicularização - de ambos. A imagem de Eva em Copi supõe a utilização e apropriação, mas irônica, de ambos os discursos e seus respectivos juízos de valor que se chocam, produzindo uma ambigüidade de sentido que recusa qualquer adesão a um contra o outro. Ambos discursos devem ser lidos em função do outro, o dito e o não dito (a versão negra e a versão oficial); é esse choque grotesco de ambos que possibilita a crítica mordaz deles, julgando-os igualmente inadequados e ridículos.

Esta mobilização de vozes própria da ironia, na qual é impossível escolher um significado - sendo necessário, pelo contrário, manter a contradição entre eles - permite pensar na peça como a encenação contraditória dos discursos em torno a Eva. Ao estabelecer a incoerência e a contradição, o texto destrói os fundamentos do discurso

estereotipado do mito e produz uma crítica à própria construção da discursividade tanto da versão negra quanto do mito oficial.

Na verdade, a utilização da ironia sempre implica esta crítica aos cimentos da construção dos discursos, a sua constituição, pertinência e capacidade de explicação do real. Em relação a isso, queremos citar o que Bertrand diz visando especificar o alvo do discurso irônico: a vítima da ironia:

[...] designa o portador coletivo de um saber cultural estereotipado (ficcional, dramático, filosófico) (...), assim como as formas do discurso adotado provêm e convocam, sob a forma de uma piscadela lúdica, um leitor cúmplice: capaz ao mesmo tempo de identificar os universos de valores encenados e de participar de seu distanciamento (BERTRAND, 1988 apud BRAIT, 1996, p.110).

No caso particular da peça de Copi, o que se questiona é o saber mítico carregado pelo saber coletivo e encenado nas diferentes versões do mito: a lenda oficial, a lenda antiperonista e a lenda *montonera*. Esses discursos, que correspondem a distintas frações da sociedade argentina, possuem uma característica em comum que os identifica: é que eles são discursos altamente codificados, monolíticos e autoritários. Na versão oficial, o mito edificou uma imagem baseada nos semas de beatitude e santidade que impunham a obrigação, como num ato religioso, da adoração. Na versão antiperonista, os semas operam por inversão (nos traços morais que identificam a Eva como uma especuladora, vingativa, puta e indecente mulher) dando por resultado a imagem oposta e enfatizando também, a partir da distinção de classe, o “escândalo” de uma outra inversão: uma puta e pobre está no poder.

O texto de Copi coloca em cena esses discursos, mas eles não aparecem diretamente citados; ao contrário, formam a trama discursiva da peça a partir de um trabalho de distanciamento crítico no qual a ironia contribui com o traço desestabilizador. Quando a peça parece falar a língua *gorila* antiperonista, na verdade, está dizendo o contrário e também chamando a atenção para a própria construção desse discurso: seus clichês que, em definitivo, evidenciam os valores da classe e que a peça ridiculariza com o mesmo grau de escárnio com que ridiculariza a imagem oficial. A imagem oficial também é convocada: ela aparece implicitamente aludida como a inversão da imagem do mito antiperonista que a peça expõe.

Na peça de Copi não se salva ninguém: nem os peronistas, nem os antiperonistas, nem até os *montoneros*. A peça de Copi, justamente por estar completamente estruturada

pelo olhar corrosivo da ironia, não é uma crítica a um aspecto, a um dos setores políticos em jogo; ela é a crítica de todos eles. A idéia de negatividade que Kierkegaard coloca em relação à ironia é justamente essa: não é este ou aquele aspecto que é criticado, porque isto supõe a adesão a algum outro aspecto apostado. Na verdade, é a realidade toda que é questionada: todos os discursos são igualmente esvaziados de “substancialidade” negando a veracidade, pertinência e lógica dos argumentos de todos eles. A ironia esvazia toda essencialidade deles e chama a atenção para a construção do discurso relativizando o poder explicativo deles e mofando-se de sua autoridade.

8- Eva: a tematização literária da história

A peça teatral de Copi, *Eva Perón*, é uma das tantas manifestações literárias que se voltaram para essa figura histórico-mítica que foi Eva Perón. A explicação mais óbvia resulta das características próprias de Eva: ela é única. A “paixão e a exceção”¹ de sua vida, de seu caráter, de sua beleza, de sua força fazem dela uma figura magnética que atraiu desde historiadores e romancistas, até o cinema e a cultura pop.

Eva, a menina que chegou pobre para conquistar Buenos Aires, tentou uma carreira de atriz, terminou sendo a primeira dama do país e mobilizou as massas de seus “descamisados” na luta por uma causa da qual, como todo bom herói, não sairia viva. Uma vida fugaz e curta cheia de acontecimentos incríveis imbuídos de uma personalidade excessiva que a levou a ser, sem meios termos, amada e odiada com a mesma intensidade.

Dentro do âmbito literário, os exemplos de textos que abordaram a mítica figura abundam: *El simulacro* de Borges (1960), *Uma mujer* de Rodolfo Walsh (1965), *Ella* de Onetti, *El examen* de Cotázar (1965), *Evita vive* de Nestor Perlongher (1975)² e mais recentemente *La pasión según Eva* de Abel Posse, *La aventura de los bustos de Eva* de

¹ Estas são as características da figura de Eva que Beatriz Sarlo trabalha em seu último livro “*La pasión y la excepción*”. Estes traços não somente lhe permitem definir Eva, como também que são trabalhados pela autora para vários acontecimentos históricos e literários da movimentada década dos 70.

² Néstor Perlongher e Copi diferenciam-se dos outros autores. Eles representam os escritores “malditos” do peronismo. Ambos voltam a figura de Eva a partir de uma estética similar caracterizada pela irreverência, a paródia, a resignificação do mito e a criação de um outro mito: a Eva “diva”. Ambos trabalham a figura de Eva a partir dos traços dessa “divificação”: as jóias, os vestidos, a maquiagem, as unhas desenhadas de Revlon. Essa divificação é feita a partir de uma estética gay que se identifica com Eva a partir da marginalidade e a humilhação. No texto de Perlongher, *Evita vive*, Eva é ressuscitada e dá de presente maconha para os pobres: “*Para que los humildes andaran super bien, y nadie se comiera una pálida más*”. Na imagem de Perlongher Eva é uma diva “*del lumpemproletariado y de los bajos fondos, reventada, con olor a muerte y manchas en la piel del cancer*” (GASTÓN, Leonardo, **Evita**, s/v)

Guillermo Saccomano, *El cadáver imposible* de José Pablo Feinman, *Uma Virgen Peronista* de Federico Jeanmaire, *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, etc.

Esses textos podem dar conta da obsessão argentina tanto pela figura de Eva quanto pelo fato “maldito” do peronismo. A heterogeneidade da bibliografia somente acentua a centralidade do peronismo na construção discursiva da literatura argentina.

Os textos movem-se a partir de posições e intenções bem diferentes: alguns com pretensões mais históricas, outros mais biográficos, outros mais paródicos. Todos eles tentam elucidar a constituição desse fenômeno inexplicável: Eva Perón. Mas também buscam a explicação da disjunção entre o utopismo iconográfico de sua figura e a realização de um projeto associado a esses ideais.

A figura de Eva é complexa e superposta de interpretações. Como afirma Beatriz Sarlo (2003): os discursos sobre ela não somente diferem; representam a luta entre classes e projetos políticos contrários. A discursividade altamente codificada sobre Eva constrói versões de suas qualidades e de sua história que são elaboradas a partir da visão prefigurativa que reconstrói, pelo menos, as três “histórias” (raivosamente enfrentadas) da mesma personagem: a “história negra” representada pelos antiperonistas, a “história oficial” criada com afinco pelo aparelho de propaganda do governo peronista, e a versão “revolucionária” criada pela fração *montonera* que atribuíu a Eva os traços da militante revolucionária da liberação do povo.

Cada um desses discursos trabalha sobre uma mesma matriz de acontecimentos e situações, mas ressignifica-os a partir de óticas diferentes e opostas: a origem pobre, a menina do interior que, corajosa vai para a grande cidade, a carreira de atriz frustrada, o relacionamento com os militares e seu casamento com Perón, sua presença como primeira dama, o caráter forte e dominante, o luxo de suas vestimentas e jóias, sua beleza, a suposta fortuna que ela e Perón fizeram durante o governo, a raiva e o ressentimento, o magnetismo de sua personalidade, a relação com a CGT, seu compromisso com o povo, seus programas beneficentes, sua enfermidade, a morte jovem, os funerais grandiosos, seu cadáver perdido.

Cada um desses acontecimentos será valorizado ou vituperado com a mesma força e exagero desde as diferentes “histórias” tramadas em torno à figura de Eva. Copi, também assimila, apropria-se e reinterpreta esses elementos e a carga simbólica deles na construção do mito de Eva. Essa superposição tal vez seja a condição mesma para se transformar em

um mito: aquilo que pode ser contado uma e outra vez sem perder interesse, com a paixão do que é amado ou odiado, mas que volta sempre para penetrar o imaginário coletivo.

Logicamente todas são boas justificativas para explicar a imensa profusão de textos que tomam Eva como tema de sua criação. Mas, no caso de Copi, é interessante voltar a fazer a pergunta com maior cuidado.

Primeiramente, por que um escritor que, de nenhuma maneira, poder-se-ia classificar como alguém preocupado com a construção de uma estética revisionista da história ou voltado para as questões da cultura argentina escolheu escrever sobre Eva?

E segundo, como ele o faz? Quais são os meios ou técnicas que ele utiliza na sua ficção para transformar essa figura histórico-mítica tão controversa numa personagem de uma peça de teatro? Qual é o objetivo de levar uma figura, já tão conhecida e emblemática da história argentina, ao âmbito da ficção?.

O evidente é que a escolha dessa figura da história, da política e do imaginário social, não é ingênua. Voltar a Eva e ao peronismo? Por quê? Para que fazer dela uma personagem, fazer desse momento –sua morte.–, o tema de uma peça?

A primeira resposta que podemos pensar é que, no caso de Copi, há uma intenção desmitificadora que tenta fazer explodir a imagem hipercodificada do mito, humanizar dessacralizando, mas também, ao trabalhar com a paródia e a ridicularização da figura, questionar sua autoridade, mover os cimentos das crenças do imaginário coletivo.

Copi trabalha essa dimensão mítica da personagem e a quebra. Mas também trabalha a dimensão propriamente histórica: por um lado, a personagem e o momento histórico que abarca a peça e, por outro, a História Oficial. A história com minúsculas e a História com maiúsculas. Mito, história e História. Tudo isso aparece na peça de Copi, mas invertido, questionado, parodiado.

A matéria histórica virou tema da ficção e isso supõe levar em conta as relações entre elas: a capacidade transformadora da literatura em relação aos materiais (neste caso, históricos)

Copi volta à história completamente consciente da diferença que tem com ela. Não só é consciente de que seu trabalho é diferente; ele quer ser diferente, contar a mesma coisa de outra forma, de uma forma que surja – e ecloda - a forma da história em suas duas versões: a História Oficial e a História do antiperonismo. Primeiramente, a “história de

Eva” já é conhecida por todos, em segundo lugar, “sua história” está sendo nesses anos (os agitados setenta) novamente reelaborada pela esquerda peronista, a juventude *montonera* que vê nela o ícone de sua luta. Copi trabalha com a história, a escolhe e tematiza, mas com a consciência de que o que vai contar pertence à ficção e que é justamente isso o que lhe permite abrir o jogo, dizer o indizível, exagerar, mentir, ridicularizar, inverter até o escândalo, distorcer a realidade, fazer dela uma imagem grotesca para assim captar melhor, ver o que estava escrito nas entrelinhas. Traz a dimensão histórica, mas serve-se da capacidade transfiguradora da literatura para questionar seu status, sua autoridade, e trabalhar na beira de todos seus discursos: a lenda negra, a história oficial, a lenda revolucionária.

Na realidade, em menor ou maior grau, isso é o que acontece com qualquer peça literária cuja matéria seja histórica. A arte não tem por objetivo reproduzir a realidade (menos ainda confirmar um conhecimento que a História pode brindar); sua especificidade é a criação de um mundo diferente que resulta da transformação dos materiais que recolhe da realidade. Maria Teresa de Freitas assinala com clareza esta questão:

A arte é uma modalidade do imaginário; e o imaginário não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, e, mais longe ainda, transfigura-a. Assim, quando um escritor se volta para o passado, e tenta ressuscitar representações e ideologias anteriores àquelas que predominam em sua época, mas que sobrevivem na memória e no inconsciente coletivo(...), ele vai visar a exprimir desse passado aquilo que ainda não foi dito, aquilo que dele está reprimido ou latente. (FREITAS de, 1989, p.113)

As relações entre literatura e história não são de simples reflexo. E a literatura que tematiza a história não supõe a confirmação ou negação de uma ou outra versão. A verdadeira arte vai além disso; procura mostrar as “possibilidades subjacentes de determinadas situações ou acontecimentos, e tentar assim fazer com que as virtualidades inerentes de uma época passem da potencialidade ao ato”(FREITAS de, 1989, p.115)

Por isso, a peça de Copi não é uma versão: ela subverte todas as versões, coloca todas as possibilidades mais invertidas³. Revela criticamente a construção apologética ou vituperadora de todas suas lendas. Parodia todos os discursos sobre ela mostrando o absurdo de uma sociedade que precisa insaciavelmente de mitos onde apoiar sua cegueira.

³ Segundo Rosenzvaig: “*Se trata de una representación crítica de una imagen mitificada. Sabemos que no se trata de una versión histórica sobre Eva Perón sino de una versión mitologizada de esta heroína popular. Copi hace transitar la obra y a su protagonista en esa permanente ambigüedad: la de ser un personaje de la historia y la de tomar la historia como un escándalo farsesco*”(ROSENZVAIG, 2003, p. 140)

Copi ri de todos os discursos - daí a irreverência absoluta de sua estética: descrê de todos e deprecia a religiosidade com que cada um deles é vivido por seus diferentes locutores.

O que está latente na obra de Copi, e aparece reelaborado ironicamente mediante procedimentos de “citação irônica”, são os discursos em torno a Eva Perón: o discurso do antiperonismo, o discurso do peronismo oficial, na *perspectiva histórica* do discurso setentista do peronismo *montonero*. Sobre cada um deles opera-se uma transformação, melhor, um desvio do sentido original através da enunciação irônica e, portanto, distanciada que se faz deles.

As leituras da crítica não coincidem em relação ao trabalho que Copi faz dos discursos em torno de Eva. Beatriz Sarlo vê, fundamentalmente, um trabalho com os discursos do antiperonismo anterior à Libertadora de 1955:

Copi trabajaría con esos discursos de infancia y, naturalmente, les hace dar un giro paródico, pero no para el lado de la revolución política, sino hacia el lado de un populismo negro que dice: pues bien, en la Rosada hay una puta vestida por Dior. Y qué? (SARLO, 2003, p.235).

Jorge Monteleone lê a peça de Copi como uma “*representación crítica de una imagen mitificada*”, sendo a imagem mitificada do peronismo oficial, e para isso serve-se também da mitologização antiperonista. Monteleone agrega:

Debería pensarse en el núcleo histórico e imaginario de 1969\ 1970 para comprender el gesto de la pieza teatral de Copi, que explora el mito de Eva y expone una violencia metafórica que no elude su virulencia política (SARLO 2003, p. 235).

Na interpretação de Marcos Rosenzvaig, a peça de Copi “*reúne en el personaje toda la mitologización peronista y antiperonista, pone en acto las fantasías más miserables y las más abnegadas de los argentinos*” (ROSENZVAIG, 2003, p.140).

Nossa leitura aproxima-se da do Monteleone e da do Rosenzvaig: a Eva de Copi trabalha com ambos os mitos. Por um lado, o trabalho com o mito antiperonista que expõe até o ridículo nos seus clichês: Eva como uma puta vulgar e frívola, especuladora e arrivista que só se preocupa em poder ganhar um benefício pessoal, levantar uma fortuna e que chega até a fingir sua própria morte. Mas, se a peça explora a discursividade “*gorila*”⁴ também inverte a imagem na medida em que a “*dama de ferro*” aparece também como vítima de Perón, da situação histórica, do cortejo que a rodeia. Detrás da ânsia desmesurada

⁴ Assim eram chamados os antiperonistas caracterizados pelo imaginário peronista como: antipopulares, oligarcas, politicamente de direita, conservadores, pertencentes às classes altas, “os ricos”.

de poder e dinheiro, a imagem se quebra por momentos, mostrando uma Eva fraca e até sensível.

Por outro lado, achamos impossível não pensar na discursividade oficial. Aí também Copi opera a inversão. A Eva de Copi é a imagem invertida da discursividade hagiográfica do peronismo oficial, que semantizou a vida de Eva em função de uma imagem santificada e beatificada em que bondade, humildade, e sacrifício resumem as qualidades do ícone da propaganda oficial.

Mas também, como aponta Monteleone, é necessário levar em conta, na leitura da peça, o momento histórico de sua produção e a imagem novamente semantizada que o peronismo radicalizado dos 70 constrói, a imagem de uma Eva revolucionária. Não porque a peça de Copi signifique uma adesão à “*virulencia política en línea con las ideologías setentistas*” (neste sentido concordamos com Sarlo). Mas é impossível deixar de perceber que a Eva de Copi contradiz todos os atributos que a esquerda peronista atribuía a ela. Nada mais distante da imagem revolucionária que esta déspota, vingativa e especuladora ladra do patrimônio nacional. A “*perspectiva histórica*”⁵ a partir da qual trabalha Copi, seu momento de produção, é o momento em que o mito de Eva está sendo novamente carregado de sentido (agora ela representa a heroína popular e revolucionária que encabeçou o movimento de luta contra “os ricos”). Copi parece completamente consciente de esta nova mitificação. Sua peça significa nesse contexto uma crítica a esse processo, a essa necessidade quase infantil da política argentina de suas figuras idolatradas⁶. Copi parece adiantar-se à crítica que se fará logo em relação aos fanatismos dos 70. No meio de uma nova resemantização do mito de Eva, Copi escreve uma peça insolente que derruba o mito, mostrando o absurdo tanto da versão negra do antiperonismo quanto da versão santificada do peronismo oficial.

O texto de Copi é violento ainda hoje, ele scandaliza e irrita; e é difícil saber por quê. A dificuldade reside em determinar sobre quais desses discursos Copi trabalha, a quem parodia, a quem ridiculariza, sobre qual deles recai a desmitificação. O que acontece é que

⁵ Esta categoria corresponde à teoria do romance histórico de Lukács. Será trabalhada posteriormente ao ser abordada a citada teoria

⁶ Os projetos nacionais necessitaram sempre de figuras para organizar a memória e a história. Neste caso acontece uma exceção já que se trata de uma heroína e não de um herói. Mas a “travestização” da personagem parece remeter a essa “masculinidade” da figura de Eva, o que coloca em cena o problema dos gêneros e a relação da sexualidade com o poder.

todos eles aparecem contidos, num maior ou menor grau, na escrita inapropriada de Copi. Ele inverte todos os discursos, apropria-se deles, cita-os, mas a partir de um distanciamento crítico que os julga, avalia, desvaloriza e ridiculariza desfigurando qualquer intenção unívoca orientada para uma só das imagens de Eva. É o olhar corrosivo da ironia que transforma os discursos fazendo que eles digam algo mais. Mas esse acréscimo de significado volta-se contra eles apontando para a fragilidade de sua construção. O trabalho de Copi é com - e em relação a - todas as imagens de Eva: a seu mito oficial, a seu mito antiperonista, e à versão *montonera*. Isso faz da peça uma espécie de **sátira** do contexto histórico-político argentino, uma crítica mordaz a uma sociedade conduzida por imagens que respondem a construções míticas da realidade, ídolos que castigam e amam a um povo que pensa a política como uma mística da imagem. A imagem que se venera além de qualquer racionalidade, sem necessidade de explicação nem justificação.

Política da imagem em suas duas acepções: como projeto preocupado e orientado na construção de imagens e no sentido quase lato de política esvaziada de conteúdo, cujo fim é a adoração quase religiosa (fanática e superficial ao mesmo tempo) da imagem.⁷

9-Voltando aos clássicos: Lukács e a teoria do romance histórico

As teorizações em torno da literatura que toma seu material da história são vastas. É imprescindível a obra de Lukács, a sua teoria do romance histórico. Foi ele quem deu forma à mais sólida teoria a respeito.

A teoria que Lukács estabelece no livro *O romance histórico* visa estudar este gênero em particular, mas ela inclui-se dentro de uma teoria geral marxista da literatura. Segundo Jaques Menard: “*L` oeuvre de Lukács peut être comprise comme un essai pour instaurer, à tous les niveaux (pratique et theorique, c` est-à-dire politique et esthétique), une conception matérialiste dialectique de l` histoire*”.(MENARD, 1972, p.230).

A definição do “romance histórico” como um gênero específico não é, na teoria de Lukács, o resultado de uma divisão formalista das espécies literárias desprovidas de conteúdo. Afastando-se dessas problemáticas genéricas, Lukács define-o em função da presença de uma *perspectiva histórica*. Ela “*sélectionne et determine la représentativité des*

⁷ A relação com a política, o fanatismo irracional e místico, poderiam ser pensados também em relação com o fenômeno do futebol. Ambos os fenômenos aparecem ligados em vários momentos da história argentina e parecem manter mecanismos de identificação e funções similares.

éléments afin de les rendre signifiants. Elle définit ainsi un certain type de rapport ou réel et s'affirme comme concrète si elle implique chez l'écrivain "une pleine conscience de la société en tant que réalité globale"(MENARD, 1972, p.232).

O romance histórico, enquanto “*mimese da práxis*”, não fica enclausurado num passado fechado em si. Pelo contrário, sua função mais específica é colocar esse passado em relação com o presente, possibilitando a conscientização do “processo histórico”. Para Lukács, a literatura não só tem a possibilidade de representar a realidade, mas também deve revelar o funcionamento da “práxis social”. Nesse sentido, ela é pedagógica e transformadora.

O “realismo crítico” de Lukács é um método de avaliação da obra que ele utiliza para referir-se ao grande romance da primeira metade do século XIX, fundamentalmente a Balzac, Goethe e Walter Scott, e diferenciá-lo do que ele considera a decadência do verdadeiro realismo, representado por Flaubert e Zola.

A linha teórica de Lukács é aristotélica e teleológica; a literatura representa e ela tem um fim: a transformação do mundo pela arte através do conhecimento, que a literatura realista-crítica opera, do processo histórico. O romance para Lukács deve ser, em última instância, uma síntese da história, sua representação e confirmação.

A teoria lukacsiana, complexa e ampla, fornece-nos o mais sério dos estudos sobre o romance histórico, além do único edifício conceitual coerente que tenha produzido o marxismo na teoria da literatura. Mas também é impossível esquecer a intenção avaliativa do autor, que o leva a rejeitar não somente a Flaubert e Zola mas também a arte “decadente e burguesa” das vanguardas.

Como ler hoje a Lukács? Como pensar as relações entre história e literatura na arte contemporânea? É possível pensar a literatura atual, que tematiza a história como pertencente à categoria de “realismo crítico” que Lukács definiu? As respostas precisariam de grandes estudos e debates que necessariamente levassem em conta o panorama geral da literatura do século XX, e a famosa polêmica que desenvolveu Adorno em torno dos conceitos da teoria de Lukács.

Contudo, queremos reter algumas idéias: o conceito de *perspectiva histórica*, a tematização da história sob uma perspectiva crítica e sua subsequente capacidade de revelação do processo histórico, e a idéia de que a literatura possibilita uma consciência

histórica que, nas palavras de Jaques Menard, “*s’oppose à une pensée bourgeoise qui ignore délibérément l’histoire et tente de figer les formes sociales en une immuabilité dont l’envers n’est que l’apologie de l’ordre existant*” (MENARD, 1972, p. 234).

Copi trabalha de uma “perspectiva histórica”, que é a distinção crítica dos diferentes discursos sobre Eva: a citação irônica deles, o distanciamento crítico a partir do qual eles são apresentados, revela o processo histórico como um cruzamento bélico de discursos estereotipados de classe sem sentido crítico. Na obra de Copi eles explodem. Copi serve-se deles, mas a partir de um distanciamento crítico que, utilizando a ironia e a paródia como procedimentos básicos, mostra sua falsidade e sua alienação. Os discursos provenientes da história, a versão negra e a versão oficial, eclodem na escrita de Copi como as manifestações de uma sociedade alienada. Com ambas tradições (se assim podem ser chamadas) Copi opera a transgressão: desviando-as, mostra a sua absurda relação com os diferentes setores de uma Argentina dividida por projetos políticos diferentes, mas alienada por discursos violentamente autoritários, que não são mais que a encenação discursiva do conflito das relações de poder numa sociedade regulada pela desigualdade, a intolerância, a mística da imagem e a violência militar.

10- A História em pedaços.

Parece possível pensar que a conscientização que a literatura atual pode operar em relação à alienação do homem contemporâneo, aconteceu em grande parte da literatura do século XX pela denuncia do caráter fictício da História.

O discurso da História (fundamentalmente das Histórias oficiais e tradicionais) foi colocado em questão, denunciado como construto ideologicamente orientado, e até como aparelho ideológico de dominação.

A literatura parece, no século XX, preocupada com a desconstrução desse monstro onipotente que pretendia, sob o pretexto de sua cientificidade e, portanto, da sua autoridade, estabelecer uma visão única e totalizante da História.

Não só a literatura trabalhou na destruição do mito cientificista e totalitário da história tradicional. Os próprios historiadores, os filósofos, os lingüistas, também procuraram demoli-lo e começar a pensar nas histórias possíveis, as que não foram, as que poderiam ser.

A filosofia de Benjamin é, talvez, uma das maiores contribuições a este respeito, na tentativa de abandonar essa história cujo objeto é “o vencedor”, e propor uma história diferente, baseada nas teorias marxistas: “Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a História a contrapelo” (BENJAMIN, 1986, p. 38).

A literatura serviu-se de muitas formas para questionar a voz autoritária e unívoca da História: parodiou-a, satirizou-a, transgrediu-a, reivindicou o “erro”, as versões dos excluídos, dos vencidos; mostrou sua arbitrariedade ao expor sua condição de discurso, destronou-a ridicularizando suas pretensões de cientificidade e veracidade, colocou-a perigosamente do lado da ficção, mas ao mesmo tempo, marcou a diferença, repetindo-a.

Escavar o passado não somente para mostrar outras versões (o que seria o passo mais simples), mas também para dizer que toda versão é construto, que o passado como tal não pode ser reconstruído mais a não ser pela dimensão ideológica do discurso. A História é, como qualquer tentativa de reconstrução da realidade, fragmentária. Da totalidade do real, o discurso da história, faz um recorte e uma seleção e entrelaça esse material em forma de uma narração. Tanto o processo de recorte e seleção quanto sua elaboração discursiva supõem uma visão do mundo que é ideológica, política e historicamente determinada.

Em sua análise da arte pós-moderna, Linda Hutcheon insiste no crescente interesse da literatura pela história. Este desejo de voltar à história estaria marcado pelo caráter crítico com que a literatura se posicionaria frente ao discurso da História. Segundo essa autora, mesmo que não tenha sido o pós-modernismo que descobriu a natureza provisória e indeterminada do conhecimento histórico, haveria na arte das últimas décadas uma concentração na problematização do conhecimento histórico.

A problematização desse conhecimento não significa negar a história, mas pôr em questão a História como disciplina, a historiografia e suas pretensões de cientificidade e, portanto, de autenticidade. Desta maneira, Hutcheon conclui o que, sob diferentes âmbitos do conhecimento, vem-se afirmando com respeito à História: “Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses acontecimentos passados em fatos históricos presentes” (HUTCHEON, 1991, p.122).

Historiadores como Hayden White, Michel de Certeau, Paul Veyne, críticos e lingüistas como Benveniste y Barthes, filósofos como Foucault têm questionado os

pressupostos da historiografia, voltando a atenção para as relações da História com a Ficção - fundamentalmente, para o que há nelas em comum: serem narrativas.

Os trabalhos de Benveniste e de Barthes evidenciaram a relação entre história e ficção. Ambos os autores demonstram que a história serve-se de mecanismos lingüísticos para construir esse “efeito de real” que compartilha com a ficção realista. Os pressupostos implícitos da História, objetividade, neutralidade, impersonalidade e transparência, não passam de uma estratégia discursiva orientada a criar uma “ilusão referencial” baseada na intenção, própria do discurso histórico, de esconder as marcas da situação discursiva de enunciação. Esse procedimento tende a apresentar a história como se fosse uma história que se conta sozinha, escondendo as marcas discursivas de enunciação e de subjetividade próprias de todo discurso. Tais questões levaram a insistir no “caráter fictício” das reconstruções históricas, discutindo e até negando a reivindicação da História de pertencer ao campo das Ciências.

A “crise do historicismo” quebrou toda credulidade na possibilidade de um conhecimento histórico que ostentara sua verdade última; mostrou sua provisoriedade e indeterminação. Como vemos, a relativização do conhecimento histórico data de finais do século XIX, mas sua problematização continuou nos historiadores e filósofos de nosso século.

A literatura também enfrentou esta dissolução da História e, mais ainda, tomou-a como tema, acentuando ironicamente a impossibilidade de uma História única e verdadeira, essencial e transcendente. Se o “romance histórico clássico” sobre o qual Lukács teorizou ocupava-se da história com o fim de “desvelar”, mediante a literatura, seu verdadeiro processo, a literatura contemporânea parece tematizar o desmoronamento da “História” como discurso monolítico.

Se a História já não é capaz de manter um conhecimento verdadeiro e único sobre a realidade, então toda versão é válida.- inclusive as que, desde seus princípios, não sustentam o fim da *veracidade*: as “versões” inventadas pela arte. A falta de fidelidade histórica por parte da arte não faz mais que chamar a atenção para esta evidência: não há História, senão histórias; todas são discurso, narração e, nesse sentido, estão próximas à literatura.

Esta volta à história – deveríamos melhor dizer à história desgarrada em relatos possíveis - que implica uma crítica às concepções canônicas dos fundamentos da História tradicional, é uma operação que a literatura vem fazendo ao longo de todo o século XX. Há teorias, porém, como a de Linda Hutcheon, que afirmam que este posicionamento frente à História seria próprio da arte e da literatura pós-modernas, e que, por sua vez, este seria um dos pontos que permitiriam diferenciar o modernismo do pós-modernismo.

A análise desta autora é valiosa em muitos aspectos e faz parte das questões que consideraremos ao longo de nossa análise. Contudo, achamos que a terminologia e sua conceituação estética e ideológica de modernismo e pós-modernismo não são adequadas a nosso fim (pelo que nos referiremos aos termos de vanguarda e pós-vanguarda). Dita terminologia remete, no livro de Hutcheon, quase exclusivamente à literatura norte-americana, a qual apresenta problemas de índole muito diferente da literatura latino-americana e, em nosso caso, argentina.

Preferimos falar de “arte contemporânea”⁸ (ou de pós-vanguarda) em vez de pós-moderno, termo ambíguo e problemático que mereceria ser estudado especificamente. Não somente mudamos a terminologia, mas também achamos que essa divisão tão abrupta entre moderno e pós-moderno deve ser reconsiderada para o caso das vanguardas e pós-vanguardas latino-americanas, na tentativa de ver o que há especificamente de ruptura e de continuidade em ambos os “momentos” e não supor de antemão uma separação que parece mais remeter às necessidades de nomenclatura da História Literária que aos procedimentos próprios da literatura.

Os tipos de romance que Hutcheon analisa são denominados por ela de *metaficção historiográfica*, distinção que também nos separa de nossa análise, já que as obras que analisaremos de Copi não correspondem estritamente a esta classificação e estão, por outro lado, mais próximas do realismo, embora, como veremos adiante, um realismo com traços satíricos, paródicos e irônicos, o que os relaciona com o metaficcional, mas não necessariamente com outros aspectos para os quais a autora chama a atenção na sua tentativa de definição dos textos pós-modernos.

⁸Octavio Paz em. *Los hijos del limo .Del romanticismo a la vanguardia, (1974, p.10) faz a diferenciação entre a etapa moderna, que terminaria com as vanguardas , estendendo-se na América -latina até a aparição da obra do cubano José Lezama Lima e, a partir daí começaria, segundo o autor, a etapa contemporânea.*

Segundo Hutcheon, esta volta à história por parte do pós-modernismo seria uma espécie de reação contra o excesso de formalismo e esteticismo próprios do período modernista. No caso da arte latino-americana, isto também é questionável. Embora a preocupação pelo formal seja característica de todas as vanguardas, no caso latino-americano é necessário distinguir nelas a preocupação pelo “nacional”, o que as torna diferentes. As vanguardas latino-americanas estão preocupadas em fundar uma história e uma tradição próprias mais que pelo rechaço absoluto de tudo, próprio dos ISMOS europeus. A desolação, o isolamento e a indiferença são seus inimigos, contra os quais tentará se erguer postulando uma nova arte própria e nacional e criando novos mitos em relação a isso. O caso argentino é claro neste sentido. O grupo *Martinfierrista*, fundamentalmente Borges, participa desta tendência. Seu maior resultado foi o *criollismo*.

A obra de Copi, se a enquadrarmos como sendo de pós-vanguarda, caracteriza-se, de alguma maneira, por parodiar e desconstruir os mitos históricos e literários que a vanguarda tinha forjado.

O que diferencia vanguarda e pós-vanguarda é este distanciamento crítico e inclusive paródico em relação a essa ênfase na construção do nacional (tanto em termos históricos como literários), próprios da vanguarda latino-americana. O problema da identidade nacional, que foi com otimismo encarado pelas vanguardas, aparece agora novamente, mas problematizado. Continuidade e ruptura: se as vanguardas encarregaram-se de criar “o nacional” no vazio da paisagem, Copi encarrega-se de esvaziá-lo voltando à paisagem. Copi desacredita, esboça um sorriso irônico e finalmente dessacraliza os mitos nacionais. Mantém a pergunta e não a resposta pelo nacional, esvaziando “a argentinidade” de sua essencialidade, de seus atributos enquistados e estereotipados pela cultura oficial. A obra de Copi tende a desestabilizar a identidade tradicional unificada pela historiografia oficial e pela literatura canonizada (a crítica paródica da literatura aparece fundamentalmente em Copi nas obras *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao*).

Embora as categorias de Hutcheon não sejam válidas para nossa análise, sua obra apresenta um aspecto interessante em relação às características tanto da arte, quanto da teoria e da história contemporânea quando afirma que o traço que as caracteriza é “menos o problema de como narrar o tempo do que a questão da natureza e do status das informações de que dispomos sobre o passado” (HUTCHEON, 1991, p.124).

Segundo Hutcheon, esta “suspeita radical” em torno à historiografia possibilita, por um lado, reconhecer as limitações de qualquer escrita sobre o passado e, por outro, reivindicar o poder de reescrevê-lo, de reavaliá-lo sob outra ótica. Mas esta revisão do passado se faz a partir de uma ótica que supõe distanciamento crítico e uso da ironia.

Na arte contemporânea, tanto como na nova História, o que desaparece é todo fundamento sólido e seguro que sirva de base à representação. A História parece cada vez mais aceitar (e até reivindicar) sua parte ficcional mediante a utilização de elementos discursivos e lingüísticos que denunciem seu caráter de **discurso** e, portanto, sua subjetividade, seu posicionamento ideológico e seu compromisso, contestando, desta forma, os pressupostos básicos da história tradicional: “objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação” (HUTCHEON, 1991, p.125).

O que a “crise do historicismo” declarou e aprofundou durante o século XX (e fundamentalmente na contemporaneidade) é não a recusa da história, mas a consciência de que sua reconstrução narrativa, sua sistematização em forma de relato ou escritura não fornece um conhecimento verdadeiro e único. Isso se transformou numa nova relação do presente com o passado, que a arte e a literatura contemporânea iriam a explorar. Não somente é possível rever o passado, mas também os discursos que se encarregaram dele. Essa revisão passou tanto pela História oficial, como pelos mitos nacionais, os cânones literários e demais aspectos de regulação do conhecimento, demonstrando que todos esses discursos são histórica e ideologicamente determinados.

Insistimos em que este “relativismo” não significa negar a história, mas negar a pretensão de veracidade inquestionável da história tradicional, o que indica o caráter de texto de toda historiografia e a impossibilidade última de reconstruir “o que realmente aconteceu”. Todo relato supõe procedimentos de recorte e seleção do real para que este possa ser reconstruído. E essa reconstrução nunca é uma cópia fiel na medida em que linguagem e referência não são a mesma coisa.

Essas considerações levam-nos a uma certa indistinção entre História e Ficção; cada uma delimitará seus espaços, mas a partir de pressupostos diferentes dos que mantinham a História e a literatura “realistas” que proclamavam: Isto aconteceu!!!. A história parece ter-se fragmentado nas histórias, e esta mudança modificou seu fim: ela não precisa demonstrar

que isso aconteceu quanto reavaliar os sentidos acrescidos ao que aconteceu. É, em palavras de Hutcheon, a mudança da legitimação à significação (1991).

A obra de Copi joga com os significados, com os sentidos atribuídos ao que aconteceu. Todos eles parecem estar aí, subvertidos ou parodiados, desde a lenda negra até a lenda revolucionária. O explosivo da sua obra é que todos estes discursos provenientes de setores opostos e antagônicos aparecem citados ironicamente: a versão negra explicitamente e a versão oficial implicitamente. A primeira, em função da segunda, como a inversão escandalosa e explícita do discurso oficial. Ambos os discursos participam da enunciação imprópria de Copi, ambos – o dito e o não dito.- geram a ambigüidade do sentido, de maneira tal, que é impossível fixar-lhe um sentido á peça, como se a obra fosse uma versão mais da história. Pelo contrário, a Eva de Copi não é mais uma versão da História, é o cruzamento explosivo de todas elas e por isso irrita. O que está em jogo são os sentidos atribuídos, sem que nenhum se lhe possa aderir como próprio, senão na forma de negação paródica de todos eles. Copi trabalha com esses discursos por repetição ou omissão, mas sempre com distanciamento. Beatriz Sarlo destaca esse traço da sua obra em relação às “histórias” sobre Eva:

a obra de Copi trabaja sobre la leyenda negra, invirtiendo su discurso moral: la crueldad, el ensañamiento, la falta de piedad atribuidos a Eva Perón por los antiperonistas anteriores a 1955, caracterizan al personaje de Copi, pero la obra no los juzga como perversiones, sino que los presenta como las cualidades inevitables de una especie de reina que es a la vez víctima y victimaria de su propio séquito. A la inversa, las cualidades que el mito peronista encontraba en Evita están ausentes de la obra de Copi, mas que ausentes, aparecen explícitamente refutadas (SARLO, 2003, p.18)

Com o gesto, tipicamente irônico, de desinteresse e falta de compromisso, a peça oculta um julgamento, um juízo de valor: mas ele não se levanta contra a figura de Eva exclusivamente, e sim contra os discursos que participam da construção de seu mito. Tais discursos aparecem escandalosamente invertidos, o que, em última instância, os torna ridículos e absurdos produzindo uma desestabilização e suspensão do sentido produzido pela ambigüidade que gera a utilização irônica deles dentro da peça. Rimos, mas às vezes não temos certeza de que estamos no sentido certo. Contra quem vai dirigida a paródia? Contra os peronistas, contra os antiperonistas? Acharmos que é este o traço fundamental do que produz a peça. Ela xinga com todos os discursos de uma sociedade inteira e, por isso,

incomoda e surpreende. Ela não é a defesa ou o refutamento de alguma das versões, **é a sátira irônica de todas elas.**

11- História e ficção: a volta irônica ao mito

Os estudos de Hyden White significam uma das maiores teorizações neste sentido. Seu livro *La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* propõe discutir o problema do conhecimento histórico mostrando como o historiador “trama” uma história a partir de explicações que são “invenções” e que correspondem, no século XIX, a diferentes maneiras de “narrar”, de construir o “relato”. Essa ênfase na *narración* da história, aproxima-a da ficção apagando as clássicas especificidades e diferenças que se atribuíam a cada uma delas:

la diferencia entre “Historia” y “ficción” (argumentaba la Historia tradicional) reside en el hecho de que el historiador “ halla” sus relatos, mientras que es escritor de ficción “ inventa “ los suyos. Esta concepción de la tarea del historiador, sin embargo, oculta la medida en que la “ invención” también desempeña un papel en las operaciones del historiador (WHITE, 1992, p.18).

Assim, seguindo o argumento de White, a História também é invenção, na medida em que é narração. Segundo ele, há quatro paradigmas que uma explicação histórica pode adotar, considerada como argumento discursivo: formista, organicista, mecanicista y contextualista, que correspondem a quatro posições ideológicas: anarquismo, conservadorismo, radicalismo e liberalismo. Cada uma dessas *tramas* deve possuir uma visão coerente ou uma imagem modeladora do campo histórico completo. A base dessa coerência e consistência é, segundo White, de natureza poética e especificamente lingüística. Esta base lingüística é um ato prefigurativo que precede a análise formal do campo, criando o objeto de sua análise e predeterminando a modalidade das estratégias conceituais que usará para explicá-lo. Tais estratégias correspondem aos quatro tropos principais da linguagem poética: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia: “*la metáfora es esencialmente representativa, la metonimia es reduccionista, la sinecdoque es integrativa, y la ironía es negativa*” (WHITE, 1992.p.43). White distingue claramente os três primeiros tópicos da ironia:

Contra estos tres tropos que yo caracterizo como ingenuos (porque sólo pueden desplegarse en la creencia en la capacidad del lenguaje para captar la naturaleza de las cosas en términos figurativos) el tropo de ironía aparece como

una contrapartida “ sentimental”(en el sentido de Schiller de autoconsciente).(WHITE, 1992, p.45).

O estudo destes diferentes tropos permite a White caracterizar as fases da consciência histórica do século XIX:

Porque cada uno de los modos puede ser visto como una fase, o momento, dentro de una tradición de discurso que evoluciona a partir de lo metafórico, que pasando por comprensiones metonímica y sinecdóquica del mundo histórico, hasta una apreensión irónica del irreductible relativismo de todo conocimiento (WHITE, 1992, p.).

Queremos deter-nos nas características desta “condição irônica” própria do final do século XIX, a qual –acreditamos - tem continuado e aumentado até nossos dias, sendo típica não somente do pensamento histórico e de sua filosofia, mas também da arte do século XX.

De maneira similar à análise de White, Northrop Frye realiza em *Anatomia da Crítica* uma análise dos modos da ficção ao longo da história caracterizando a arte do século XX como dominada pela ironia. Ambas teorizações –a de White e a de Frye - coincidem em definir a **ironia** como a forma própria do pensamento contemporâneo, tanto em relação à História quanto à ficção. Convém então deter-nos na concepção da ironia que ambos sustentam. Tentaremos realizar uma breve análise em relação a isso e adiantaremos algo que pretendemos elucidar, colocado em cena por ambos: a relação da **ironia** com o **mito**.

Na sua definição do tropos irônico, White aponta alguns dos aspectos próprios da ironia: sua tática figurativa básica é a *catacresis* (literalmente “mau uso”) destinada a “*inspirar segundos pensamientos irónicos acerca de la naturaleza de la cosa caracterizada o la inadecuación de la caracterización misma*” (WHITE, 1992, p.15). Como sabemos, a definição básica de ironia é que se nega no nível metafórico o que é afirmado no nível literal. Nesse sentido, a ironia é *meta-tropológica*, ela representa um estado de consciência no qual se problematiza a natureza da linguagem, sua capacidade de representar, mostrando a futilidade de toda caracterização lingüística da realidade.

No modo irônico, a linguagem dobra-se sobre si mesma questionando toda pretensão de adequação entre realidade e linguagem. Desta maneira a ironia supõe um grau

de refinamento que a torna mais “realista” tanto por sua autoconsciência quanto pela capacidade crítica que se desprende dela:

El tropo de ironía, entonces, proporciona un paradigma lingüístico que es radicalmente autocrítico con respecto no sólo a determinada caracterización del mundo de la experiencia, sino también al esfuerzo mismo de captar adecuadamente la verdad de las cosas en el lenguaje (WHITE, 1992, p.46).

White marca o caráter *transideológico* da ironia; assim, ela pode ser utilizada para defender posições ideológicas conservadoras ou liberais (também Hutcheon diz isto), mas “como base de una visión del mundo, la ironía tiende a disolver toda creencia en la posibilidad de acciones políticas positivas” (WHITE, 1992, p.46), postulando a denúncia da civilização e descrendo de qualquer tentativa de captar a realidade social através da ciência ou da arte. O ironista descrê e considera arrogante e absurda essa pretensão explicativa de “o social” seja pelo discurso histórico, seja pela literatura. Seu traço mais sobressalente é o desdém por toda explicação que se postule como total e certa, a qual ele olha com uma mistura de desprezo e falsa admiração.

Na argumentação de Frye também se descreve esta “descida” da arte para o modo irônico. A evolução vai dos modos imitativos elevados aos modos imitativos baixos e daí aos modos irônicos. Para Frye o modo irônico é próprio da literatura do século XX e manifesta-se tanto nas formas da ficção trágica quanto nas da ficção cômica.

Nas formas trágicas “a ironia como modo nasceu do imitativo baixo; toma a vida exatamente como a encontra. Mas o ironista fabula sem moralizar, e não tem objetivo, a não ser o seu assunto.”(FRYE, 1973, p.48). O que se combinava na tragédia (o incongruente e o inevitável), separa-se na ironia. Fry coloca como exemplos Kafka e Joyce, concluindo que: “A ironia descende do imitativo baixo: começa com o realismo e a observação imparcial. Mas, ao fazer isso, move-se firmemente em direção ao Mito, e contornos obscuros de cerimônias sacrificais e deuses agonizantes começam a reaparecer nela.” (FRYE, 1973, p.48).

Dentro dos modos da ficção cômica, Frye distingue a comédia irônica dos demais tipos de comédias. Ela seria uma espécie de paródia intelectualizada das formas melodramáticas cujo maior postulado seria que “a violência assassina é menos um ataque a uma sociedade virtuosa, por parte de um indivíduo maligno, do que um sintoma da própria corrupção dessa sociedade” (FRYE, 1973, p.53). Também pode estar dirigida para o

próprio indivíduo melodramático. Esta corrente da comédia irônica tende “a ridicularizar e xingar uma audiência que se presume esteja ansiando por sentimento, por solenidade e pela vitória da fidelidade e dos padrões morais vigentes” (FRYE, 1973, p.54).

A **sátira** também é um dos pólos da comédia irônica, na realidade é a **ironia cômica** verdadeira que “define ao inimigo da sociedade como uma pessoa dentro dessa mesma sociedade” (FRYE, 1973, p.53). Aqui também a ironia volta ao mito. O que caracteriza a ficção irônica e a diferencia das outras formas cômicas é que nestas há uma aceitação literária de normas sociais relativamente estáveis (ligadas à reticência própria do modo cômico) que não existiria na ironia: “o imitativo baixo é um passo mais heróico do que o irônico, (...) tem o resultado de tornar suas personagens, em media, mais heróicas, pelo menos mais dignas do que as personagens da ficção irônica”.(FRYE, 1973, p.56).

Segundo Frye, os modos da ficção, tanto trágicos quanto cômicos, movem-se entre dois pólos: da tendência imitativa, da tendência da verossimilhança e o rigor descritivo; à tendência ao mito, seja no sentido aristotélico seja no sentido comum. O modo irônico, representado pela arte do século XX fundamentalmente, é o encarregado dessa volta que tende a fechar o círculo:

Lendo adiante na história, por tanto, podemos pensar em nossos modos romanesco, imitativo elevado e imitativo baixo como numa serie de mitos deslocados, *mithos* ou fórmulas de enredo que se movem progressivamente rumo ao pólo oposto da verossimilhança, e então, com a ironia, começam a retroceder (FRYE, 1973, p.57).

Hyden White, seguindo a linha de Frye, distingue os quatro modos de narrar *arquetípicos* (que compartilham a literatura e a História): romance, tragédia, comédia e sátira. Também em White o tom irônico proporciona uma “trama” especial que antecipa a volta ao mito, a **sátira**:

Ela presupone por igual la inadecuación última de las visiones del mundo representadas dramáticamente en los géneros del romance, la comedia y la tragedia (...) El advenimiento del modo de representación satírico señala la convicción de que el mundo ha envejecido. Como la filosofía misma, la sátira “pinta de gris lo gris” en la conciencia de su propia inadecuación como imagen de la realidad. Por lo tanto, prepara a la conciencia para el rechazo de toda conceptualización sofisticada del mundo y anticipa el regreso a una aprehensión mítica del mundo y sus procesos (WHITE, 1992, p.21, o grifado é nosso).

Este tipo de trama que corresponde à última fase da historiografia do século XIX, caracterizada pelo tropo irônico, proporcionou as bases da chamada crise do historicismo.

A percepção de que tinha se elaborado um conjunto de concepções completas e coerentes, todas plausíveis, mas ao mesmo tempo excludentes entre si de uma mesma situação histórica, produz a desconfiança na “cientificidade” e na pretensão de objetividade do discurso histórico.

A partir de duas teorizações diferentes, uma dedicada ao estudo da História (durante seu século de apogeu: o século XIX) e a outra, destinada ao estudo dos modos da literatura (ao longo da história), podemos chegar a algumas conclusões.

Tanto a História quanto a literatura são discursos que foram tramados de diferentes maneiras em função de sua relação com a história e as sociedades, das quais são tanto produto quanto forma constituinte⁹. O que caracteriza ambos discursos e sua última fase (fim do século XIX e século XX) é sua adoção do **tropos irônico** (isto é, do **gênero satírico**), que quebra suas próprias formas na medida em que questiona e critica (na realidade faz uma autocrítica) a capacidade representacional da linguagem, voltando-se sobre ela mesma.

Ambos discursos movem-se em direção oposta à crença de que a linguagem possa conhecer a verdade “real” das coisas. Assim, seu percurso foi: da verossimilhança e do esforço descritivo para o pólo oposto do mito, no qual parecem encontrar-se. O que significa, em ambos os discursos, o abandono dos pressupostos de um realismo ingênuo que acreditava na capacidade da linguagem para captar, ou melhor, copiar o real.

Na História, isso implicou a denuncia de seu “caráter fictício” (manifestada por historiadores, filósofos e escritores como Váleriy, Heidegger, Sastre, Levy Strauss e Foucault) e a conseqüente aceitação de que a história só possui “versões” que tentam explicar o mundo, o que a aproxima perigosamente do mito.

Na literatura, significou o afastamento do realismo, do seu postulado de que ela seja representação da realidade. Isso impulsionou a busca de uma arte “pura”, anti-

⁹ Octavio Paz estabelece essa relação própria entre a história e a literatura: “*Puede concluirse que el poema es histórico de dos maneras: la primera, como producto social; la segunda, como creación que trasciende lo histórico pero que, para ser efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia y repetirse entre los hombres. Y esta segunda manera le viene de ser una categoría temporal especial: un tiempo que es siempre presente, un presente potencial y que no puede realmente realizarse sino haciéndose presente de una manera concreta en un aquí y ahora determinados. (.....) La segunda manera de ser histórico del poema es, por tanto, polémica y contradictoria: aquello que lo hace único y separa del resto de las obras humanas es su trasmutar el tiempo sin abstraerlo; y esa misma opción lo lleva, para cumplirse plenamente, a regresar al tiempo*” (PAZ, 1998, p.187).

representacional, irônica e voltada sobre si mesma, ao mesmo tempo em que reencontra as forças obscuras do mito e do oracular.

Em ambas, História e Ficção, o modo satírico parece encarnar esta crise revelando, por um lado, a velhice de ambos os sistemas e, fundamentalmente, a inadequação de ambos os discursos como imagens da realidade. Daí para frente, língua e realidade cada vez separam-se mais, todo discurso passa a ser “construto” consciente de sua própria artificialidade e de sua incapacidade última para ostentar um conhecimento “verdadeiro” sobre o real. Perda da inocência que devolve, contudo, um olhar enriquecido pela lucidez irônica e pela crítica.

A *Eva* de Copi parece mover-se dentro deste âmbito de incredulidade. Copi não se propôs contar “a outra história” da personagem histórica e mítica como tantos biografistas atuais encarregam-se de fazer com as personagens saliente da história nacional - os exemplos de romances biográficos com pretensões de autenticidade histórica sobre Eva e sobre San Martín abundam neste sentido. O **tom satírico** e a **ironia** atravessam toda a obra, manifestado no desprezo tanto pela “História” quanto pela “Arte”. A *Eva* de Copi não é “outra versão” senão a marca da incredulidade frente a qualquer versão. Ela é a paródia de todas as versões, que ironiza e relativiza até o extremo o discurso da história, do mito criado por ela. A obra de Copi dessacraliza o mito, corrói-o e estilhaça-o; é um olhar crítico que desnuda as “*máscaras que habitam en el inconsciente colectivo. No para dar una verdad o un mensaje, sino antes bien para humanizar aquello que se presenta como un ídolo*” (ROSENZVAIG, 2003, p.140)

A ironia, como tropos básico do texto, mostra a duplicidade semântica (o sentido literal e o duplo sentido contrário), mas também avalia o que está sendo parodiado. Essa avaliação é intencional e supõe certa cumplicidade com o leitor. Esse sentido irônico pode, ou não, ser reconhecido. A perseguição que sofreu Copi pela encenação da peça demonstra a complexidade do *tropos*, mas fundamentalmente aquilo que também a peça colocava em cena: a intolerância e a brutalidade do cenário político argentino.

Por outro lado, a ironia mostra que é linguagem, ficção e ao fazê-lo, separa-se de qualquer pretensão histórico cientificista e se aproxima do **mito**. A ironia possui essa capacidade dupla, de por um lado, questionar qualquer pretensão de autenticidade dos discursos; ela afasta-se da ilusão realista, mostra a construção lingüística separando-se de

qualquer verossimilhança ingênua (e por isso é, talvez, mais realista). Mas, por outro lado, como indicam White e Fry, esse afastamento da intenção imitativa realista coloca-a perto do mito; ela volta, numa tendência cíclica, ao mundo latente e arcaico, anterior a toda racionalidade, próprio do mito.

Este é o duplo procedimento que se realiza em relação ao mito na obra de Copi: por um lado dessacraliza e destrói o mito, mas, em vez de devolver outra versão na forma de uma história “verdadeira” de Eva, Copi nega-se a sair do âmbito do mito e cria outro que se superpõe num gesto barroco aos anteriores. O mito que cria Copi é o de uma Eva “*diva*” de Hollywood, superficial e frívola, puro vestido e jóia. É a Eva que será reproduzida nos *playback* da cultura industrial do cinema ou nas versões trasvestidas do teatro *camp*. Como nos diz César Aira: na Eva de Copi assistimos ao “*sueño del mito*”, a seu tratamento onírico. Frente ao mito oficial que Copi quebra, o que aparece não é uma interpretação (o que o aproximaria dos discursos históricos), mas uma transfiguração, um travesti, uma imagem: “*A la inversa, eso explica el final: Evita travesti, el sueño del mito, sobrevive para difundirse por el mundo como imagen. Esta es la primera profecía que contiene la pieza; porque efectivamente a partir de ella sobrevino la moda Evita, la comedia musical, etc.*” (AIRA, 1991, p.108)

A morte de Eva, embora e em função de ser uma farsa, é o gesto *camp* por excelência, o que cria este novo mito: o de uma diva que sobrevive como imagem. No mundo de Copi todos se salvam, com uma condição: ser personagens, imagens, teatro: “*Todo el panteón gay puede salvarse (Juana de Arco de la hoguera, Marría Antonieta de la guillotina, Margarita Gautier de la tisis, Marilyn del suicidio) con solo pasar al “teatro del mundo”, donde lógicamente las representarán travestis*” (AIRA, 1991, p. 108).

A peça permite a leitura desses dois procedimentos que num primeiro olhar parecem contraditórios, mas não o são: **a desmitificación e a criação mítica simultânea**. Os dois procedimentos superpõem-se sem se excluir criando um mundo que é um “*teatro del mundo*”¹⁰ no qual morte e ressurreição não somente são possíveis, mas determinam a forma de narrar o mundo. No mundo de Copi, morrer é uma forma de nascer, de passar à outra vida, à vida como sonho; é a possibilidade de ser outra, como no teatro. Mudar de cenário e

¹⁰ César Aira, em seu brilhante trabalho sobre Copi, define a escrita de Copi como relacionada com o barroco. Seu mundo é um Teatro do mundo, um mundo dentro do mundo.

de situação. No caso de Eva, ela morre para passar à outra vida (fugir com o dinheiro e sair do cenário político), mas também para ficar “mais viva que nunca” como imagem de adoração. Por isso, Eva pede a enfermeira que a ajude a morrer como se fosse um nascimento: “*Va a ayudarme a morir como una partera. Es por eso que la quiero Usted sabe de partos?*” (COPI, 2000, p. 67).

O mito da Eva “diva” constrói-se em Copi (e também em Perlongher) a partir da imagem que o mesmo peronismo criou de Eva: uma puta vestida de *Dior*, mas também a partir da utilização da imagem das mídias que o peronismo tanto usou em seu trabalho de propaganda que fazia parte de suas características enquanto projeto político: a divulgação de imagens (como estampas religiosas) de Eva, a utilização da rádio e da televisão em sua imposição ideológica, a criação do livro de cabeceira de todo bom cidadão peronista no qual se codifica a imagem santificada de Eva: *La razón de mi vida*, a política espetacular (no sentido de fazer espetáculos) e teatral do peronismo, cujo maior exemplo são, talvez, os próprios funerais.

Copi soube ver e levar a suas últimas conseqüências a ligação peronista entre política e imagem. Dessa teatralidade faustosa e grotesca, Copi faz a paródia, mas, ao mesmo tempo, devolve também uma imagem teatralizada, uma Eva que é sua própria representação, um travesti, a construção mais escandalosa do que não se é. A travestização (enquanto criação invertida duma imagem) aparece na peça de Copi como o traço próprio do histórico e do político.

12. A sátira, o satírico e a crítica de uma Argentina sangrenta.

A Eva de Copi é uma **sátira** neste sentido, ela é uma crítica que se abre ao mundo: sua marca é a incredulidade que corrói tanto a história quanto os mitos que dela surgiram - a história oficial e a história negra. E é também uma obra constituída completamente pela ironia. O gesto irônico manifesta-se na negação de que ela esteja representando “o real”. A **ironia** de base de toda a obra, que impõe o duplo sentido ou o sentido invertido, o **tom satírico** que corrói os discursos de uma sociedade alienada neles e a **paródia** que inverte repetindo com diferença, operam como procedimentos de construção do texto.

O **tropo irônico** é, segundo Hutcheon, o que possibilita a existência tanto da **paródia** quanto da **sátira**: “Em ambas a presença do tropo sublinha a necessária postulação

quer da intenção codificada inferida, quer do conhecimento do decodificador de molde a permitir a própria existência da paródia ou da sátira como tais” (HUTCHEON, 1985, p. 72).

Segundo a mesma autora, sátira e paródia são gêneros, enquanto a ironia é um *tropos* cuja principal função é exercer uma avaliação geralmente pejorativa. Entre paródia e sátira também se estabelecem diferenças: a primeira seria *intramural*, e a segunda *extramural*: a **paródia** é (na definição mais abrangente de Hutcheon) repetição com diferença. Ela reinsere e subverte um texto anterior, mas essa repetição supõe sempre um distanciamento crítico: “*a sua repetição é sempre de outro texto discursivo*” (HUTCHEON, 1985, pág.61). A **sátira** diferenciar-se-ia na medida em que ela é *extramural*, isto é, seu alvo é social ou moral e não textual; seu objetivo é ridicularizar e criticar os “vícios e loucuras da humanidade, tendo em vista sua correção?”(HUTCHEON, 1985, p.61) A partir dessa diferenciação básica das duas categorias, Hutcheon conclui que a paródia nem sempre é satírica, mas a sátira geralmente é paródica.

Pensando estas categorias à luz da obra de Copi, nossa primeira leitura permite-nos dizer que a peça apresenta-se num primeiro momento como uma *paródia da figura* de Eva Perón, de sua *mitologização* (tanto a lenda negra como seu mito oficial). A parodia remete ao trabalho de inclusão irônica desses discursos. Eles aparecem repetidos, mais invertidos: a “dama de ferro” é também vítima de seu mundo e “a santa dos pobres” é uma puta especuladora, frívola que só pensa em seu dinheiro.

Mas, à parodia evidente da peça somar-se-ia a inclusão do **tom satírico** (achamos que é um tom o que atravessa a peça e não que se trate de uma sátira enquanto gênero) que pode ser lido como **a crítica da própria construção mítica, do processo de codificação de discursos totalizantes e excludentes** (e aí se inclui também a lenda revolucionária que está surgindo nesses anos). O **tom satírico** ridiculariza uma sociedade que constrói mitos totalitários, o que em última instância denuncia seu irracionalismo e sua “barbárie”, sua história como o espetáculo grotesco de um mundo arbitrário e tirânico. A peça de Copi mostra a história argentina como uma grande farsa, que não passa da encenação grotesca de um mundo cujas personagens são só isso:“*teatro*”; monstros construídos para representar um papel e cujo roteiro se torna absurdo e patético.

Achamos que a peça além da utilização da ironia e da paródia está atravessada por um **tom satírico**. Isto se afasta da definição de Hutcheon que define a sátira só enquanto gênero, mas queremos manter a idéia da autora de que a sátira implica uma crítica *extramural* que se abre ao mundo. Segundo as definições que encontramos em estudos especializados sobre sátira haveria a possibilidade de pensá-la, justamente em dois sentidos, enquanto gênero e como tom. Em seu estudo sobre a sátira chicana, Hernández especifica:

Algunos autores distinguen entre la “sátira” y lo “satírico”: la primera es un género literario cuyos textos canónicos constituyen una tradición, lo segundo incluye otros tipos de discurso que utiliza técnicas y actitudes de ataque y que pueden ser caracterizados propiamente como un modo (HERNÁNDEZ, 1993, p.15)

Se levarmos em conta que a sátira, enquanto gênero, aparece claramente datada em pelo menos dois momentos cruciais¹¹ - a sátira romana (Lucilio, Horacio, Juvenal, Pérsio e Séneca) e a sátira inglesa dos séculos XVII e XVIII (Dryden, Pope, Swift, Defoe) – é necessário pensar que embora *estricto senso* é difícil achar hoje textos que possam ser definidos genericamente como sátiras, sim podemos ver que há um modo satírico que participa da construção do texto. E é esse o caso da Eva de Copi. A pergunta que se impõe é: que questões aportam esse traço satírico à peça?

Segundo Paulo Astor Soethe há duas definições de sátira que são especialmente pertinentes para seu estudo na literatura:

_ Em literatura, o termo pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização através da troca e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troca, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo.

_ A partir desse último significado, ainda bastante amplo, é que a teoria da literatura atribui um sentido mais específico à sátira, qual seja o de representação estética e crítica daquilo que se considera errado (contrário à norma vigente). Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais. (SOETHE, 1986, p. 9).

Interessa-nos, especialmente, duas questões desta definição: a sátira é uma crítica agressiva e com intenções de ridicularização; a sátira tem objetivos sociais, isto é, ela mantém uma ligação forte com a realidade e a sociedade¹². Mas há uma outra questão nesta

¹¹ Para uma história do gênero ver Georges Minois, *História do riso e do escárnio* (2003), fundamentalmente os capítulos: *A sátira expressão do gênero humano, Sátira política e capacidades de autoderrisão, Sátira política e caricatura, A sátira política, da ironia à mistificação, As variedades da sátira social européia, Diversificação da sátira política.*

¹² Esta é uma questão que levou muitas discussões e até a desvalorização da sátira por ser um tipo de literatura altamente relacionada à história, isto é, a “elementos extra-literários”. Nas abordagens teóricas atuais isto mudou dando lugar, pelo contrário à valorização deste aspecto do gênero: “Esses elementos

definição que nos perturba: certo aspecto conservador da sátira, na medida em que ela tenta corrigir alguma coisa errada em relação à norma. Este é um aspecto que é interessante problematizar. Embora nas definições da sátira tradicional, o caráter conservador (Minois, mas também Hernández coincidem em este aspecto) é um traço do gênero, seria necessário se perguntar se isso continua sendo assim na sátira moderna necessariamente.

Segundo Hernández, a sátira tende a “representar lo marginal” (HERNANDEZ, 1993, p.17), mas é importante lembrar, como ele mesmo faz, que o que é considerado marginal muda ao longo da história, de cultura em cultura, de sociedade em sociedade. Mas, para o autor é justamente no tratamento que se faz do marginal que a sátira encontra sua especificidade e se diferencia, por exemplo, da comédia:

En la comedia los marginales son objeto de ridículo o maltrato pero ese rebajamiento sirve principalmente para divertir reforzando las normas establecidas, porque las figuras cómicas, que son seres inofensivos, no desafían los valores y los símbolos del estatus quo. En cambio el ataque satírico tiene el propósito primario de ridiculizar e invalidar las interpretaciones y los principios normativos de víctimas que son retratadas con desprecio. En consecuencia, el autor de la sátira es percibido a menudo como un subversivo cuyo arte representa una norma valorativa opuesta, incompatible y abrumadora que desafía la legitimidad de figuras y valores normativos muy estimados. En la historia de la literatura hay muchos autores que fueron censurados, castigados, exiliados e incluso asesinados por ridicularizar las creencias y los atributos de figuras o grupos poderosos (HERNÁNDEZ, 1993, p. 21-22, o grifado é nosso).

Como vemos, para Hernández a sátira moderna possui um caráter subversivo que a diferencia da sua função conservadora já assinalada por Minois em relação à sátira romana especificamente, mas também da comédia.

Achamos que é este o sentido que o tom satírico tem na *Eva* de Copi. Em primeiro lugar trata-se de uma obra cuja relação com a história e a realidade social do momento de sua produção é crucial para sua compreensão. Trata-se de um texto cuja relação com a história e com a sociedade argentina marca sua configuração e cujo objetivo é atingir uma crítica do social. Por sua vez, essa crítica se viabiliza a través da ridicularização de uma figura oficial pertencente ao poder, o que dá o tom agressivo da peça. Mas, a ridicularização, que neste caso podemos perceber na travestização da personagem (recurso cômico de rebaixamento clássico) dirige-se a um objetivo maior que o simples divertir ou resultar engraçado. Aqui o procedimento tende à desestabilização da legitimidade da figura

aparentemente “extraliterários” são na verdade constitutivos da sátira e direcionam as escolhas formais em seu processo de composição”(SOETHE, 1986, p.24)

e dos valores que ela representa, fazendo da peça um texto subversivo e oposto ao poder oficial. Mas, se o alvo da agressão se materializa na figura oficial de Eva Perón, é preciso se lembrar que o objetivo da sátira se concentra numa figura, mas atinge a realidade como totalidade; seu alvo é, na verdade, a sociedade:

Para tornar-se capaz de enfrentar o real ameaçador, o satirista procede a sua *redução*: limita-o ou define-o, por exemplo por médio da sinédoque ou da metáfora. É inerente à tarefa do satirista indicar que seu *objeto de ataque é representante da realidade ameaçadora, mais ampla. O objeto da sátira, portanto, exige sua recodificação em direção à realidade suposta.* (SOETHE, 1986, p.17, o grifado é nosso).

Concordando com estas posturas, podemos dizer que o tom satírico da peça é o responsável pela maior crítica que supõe este texto: seu último e mais forte alvo é a sociedade argentina, o cenário político sangrento que se desencadeia a partir do peronismo dividindo o país em duas frações igualmente intolerantes e que criam seus respectivos mitos. Se levamos em conta o momento de produção do texto, o exílio de Copi, e a violência da Triple A que preludia a violência da ditadura militar, o texto de Copi adquire seu sentido enquanto crítica do cenário sangrento em que Argentina está se transformado.

13- A história maquiada com *Revlon*

A Eva de Copi coloca em cena as últimas horas antes da “morte” de Eva Perón na residência presidencial. Estão com ela, acompanhado o final, sua mãe, Perón, Ibiza (um velho amigo e confidente) e uma enfermeira que está a seu serviço para cuidar de seu câncer.

Desde o começo da peça, percebemos que a suposta morte é, na realidade, uma farsa para tirar a Eva do poder, mas da qual ela mesma participa. Ela vai morrer para deixar tudo e partir para uma vida na qual ninguém a conheça, cheia do dinheiro que roubou durante o governo peronista. A imagem predominante é a que atribuía o antiperonismo da época: uma mulher vulgar, grosseira, especuladora, frívola, vingativa, ressentida, e déspota. Uma Eva “de ferro”, fálica e dominante, oposta categoricamente à figura de um Perón, que é qualificado sempre por sua debilidade: “*Cuidalo, es um flojo*” pede Eva para Ibiza; ou quando lhe grita: “*Anda a esconderte bajo la cama, cobarde, cagón! Siempre viví sola, así que puedo también morirme sin vos! Terminó la comedia. Impotente!*”. (COPI, 2000, p.83)

Mas, essa Eva déspota e sádica, aparece também como a vítima de seu cortejo: ela está sendo utilizada por Perón e deve fingir sua própria morte como parte da instrumentação política.

*Evita: Perón? Ibiza? Me muero! Esta noche me muero! Dejemé, idiota! ¿ Fanny está ahí?
!Quedémonos juntos! Perón está por envenenarme. Puso veneno en las inyecciones. ¡Cobarde!
¡Dejenmé! Y vos sos su cómplice. Eso resultó ser mi cáncer ¡siempre supe que era eso! ¡Quisieron operarme por mi cáncer de matriz, por mi cáncer y garganta, por mi cáncer y pelo, por mi cáncer y cerebro, por mi cáncer de culo![...] (COPI, 2000, p.62)*

É vítima também de sua própria mãe, que está a seu lado só pelo interesse econômico e que só se preocupa pelo número das contas dos bancos na Europa. Ibiza também parece tê-la traído e manter um complô com Perón para tirá-la do meio. Eva culpa-o de ter sido ele quem “fabricou” o câncer. Inclusive aparece como vítima do próprio mito oficial; ela deve representar seu papel e deixar a vida nesse ato. Ibiza recorda-lhe de sua função:

*Vamos, querida. Nos pediste que nos quedáramos encerrados com vos hasta el fin. Es un infierno, de acuerdo, pero fué idea tuya. Y ahora quieres ofrecer un baile! Vamos, Evita, no seas cobarde; ya se acerca el final. Seguí torturándonos todo lo que quieras, que igual nos gusta, pero por favor, no hagas un espectáculo de vos misma, querida. No sería lo correcto. **Saldremos de aquí con tu cadáver embalsamado y vas a ser para siempre la imagen misma de la santidad, Evita Virgen María. No destruyas tu propio plan. Quedate tranquila. No te das cuenta del estado en que estás?** (COPI, 2000, p 33)*

Não só sua morte é uma farsa; todas as relações das personagens da peça parecem estar marcadas pela falsidade e a mentira: Eva engana a todos com a sua “morte”, engana a sua mãe com respeito às contas de dinheiro no exterior, engana a enfermeira que vai ser assassinada e cujo cadáver vai servir como cadáver falso, para substituí-la. Ibiza engana à Eva, parece ter um complot com Perón e ser o responsável da farsa do câncer, mas também engana a mãe e a enfermeira. E mais ainda, parece haver certa “falsidade” também com relação à sexualidade de várias das personagens: Eva é um travesti, a enfermeira se não é também parece e Ibiza parece esconder sua sexualidade gay, sendo denunciado pela mãe de Eva como “puto”.

O “espetacular” é a marca desta farsa, constantemente pendente de obter resultados na mídia e no entorno:

Ibiza: [...] Si vieras qué espectáculo. Cuando me ven todos se callan, ni siquiera se atreven a dirigirme la palabra. Creen que todo ya pasó hace varios días y que se espera el rellenado y el embalsamiento antes de la exposición del cuerpo[...] (COPI, 2000, p.49)

O interessante é a autoconsciência que todas as personagens têm de participar da farsa. Em este sentido, a personagem de Eva mostra uma ambivalência que faz dela uma personagem contraditória que encerra as várias versões de seu mito. Há um parlamento que parece mostrar esta ambigüidade de uma forma especial:

Evita: Ustedes me dejaron caer sola hasta el fondo de mi cáncer. Son unos turros. Me volví loca y estaba sola. Me ven morir como una bestia en el matadero. Permitime, quiero estar con vos, no tengas miedo. Me volví loca, loca, como aquella vez que hice entregar un auto de carrera a cada puta y ustedes me lo permitieron. Loca. Y ni vos ni él me dijeron que parara. Hasta mi muerte hasta la puesta en escena de mi muerte debí hacerla completamente sola. Sola. Cuando iba a las villas miseria y distribuía fajos de billetes y dejaba todo, mis joyas y mi auto y hasta mi vestido, y me volvía como una loca desnuda, en taxi mostrando el culo por la ventanilla, me lo permitieron. Como si ya estuviera muerta. Eso era lo que quería decirte viejito[...] (COPI, 2000, p.81).

Também chama a atenção, a pouca importância da personagem de Perón que além de ser tratado como um fraco, praticamente, não participa da peça. Só na final, e adotando o voz do oficial, no qual se escuta, por um lado, o discurso do mito peronista, mas por outro, a partir da ironia e o cinismo (já que nós sabemos que, na verdade, se trata de uma farsa), a configuração de um novo mito, a idolatria da imagem. É este último significado o que a peça de Copi anuncia, o mito da imagem:

Perón: Eva Perón se ha apagado[...] Aquella que llamamos la madre de los humildes, aquella que sacrificó el tiempo de su vida para aliviar la desgracia de los desheredados de la tierra, aquella que nos ayudó con su clarividencia y su fuerza de carácter en los momentos más difíciles que nosotros – la patria y también los hombres – hemos atravesado, aquella que ha sido nuestra compañera infatigable en todos nuestros instantes de nuestra pesada tarea al frente de la Patria, Eva Perón, fue abatida por la más atroz de las enfermedades[...]

Eva Perón no está muerta, está más viva que nunca. Hasta hoy la hemos amado; a partir de hoy adoraremos a Evita. Su imagen será reproducida hasta

el infinito en pinturas y en estatuas para que su recuerdo permanezca vivo en cada escuela, en cada rincón de trabajo, en cada hogar[...]
¡Eva Perón, señores, está más viva que nunca! (COPI, 2000, p.85-86)

Capítulo IV

Estética do feio:

bizarro, humor, kitsch e camp.

Estética do feio: bizarro, humor, kitsch e camp.

- 1- O novo e o feio: categorias da modernidade.**
- 2- Verso e reverso**
- 3- O feio e o mau gosto como categorias estéticas.**
- 4- As Vanguardas históricas.**
- 5- Negação e afirmação: a voz dupla da vanguarda**
- 6- Surrealismo: a bofetada do humor.**
- 7- Bizarro, humor e monstros nos textos de Copi.**
- 8- Kitsch e Camp. Contradições e especificidades na apropriação do feio.**
- 9- Vanguarda, camp e pós-vanguarda.**
- 10- Camp e mau gosto em *Eva Perón, La sombra de Wenceslao e Cachafaz***

1- O novo e o feio: categorias da modernidade.

La literatura del futuro se alza en nosotros, un alcázar de oro, el espejismo de los espejismos. Qué error pensarla 'buena'. Si es buena no puede ser futura. Lo bueno es lo que dió tiempo a ser juzgado, y caducó en el momento que se lo dió por bueno. Es el turno de otra cosa, a la que por simple oposición podemos llamar 'lo malo'. Y es urgente. (AIRA, 1995, p.30)

A intenção deste capítulo é pensar a obra de Copi em relação a seu estilo inovador e provocador. Mais precisamente, a sua ligação com estilos que se afastam tanto do convencional quanto do que, por simples convenção, chamamos do “bom gosto”. Copi é um inovador, mas também um escritor “raro”, “*queer*”, “bizarro”. Qualquer leitor que se aproxime de sua obra ficará fascinado ou horrorizado frente a essa escrita inapropriada e decididamente oposta ao que as convenções chamam a “boa literatura”, a “literatura culta”, o que, na verdade, expressa geralmente o cânone sobre e desde o qual se lê tranqüilo, sabendo simplesmente que isso é bom, e que, além do valor artístico que cada leitor possa distinguir e saborear, “isso” é uma leitura que implica a idéia de patrimônio cultural, de história da arte e de acervo das letras.

Pensar o que há de novo na escrita de Copi implica, na verdade, re-pensar a própria categoria do “novo” como *lei motiv* da arte moderna. Desde Baudelaire e daquela idéia que ele criou: a “modernidade”, “o novo” estabelece-se como a marca mais importante da arte dos últimos séculos. A categoria do “novo” parece ser o signo da arte moderna, ser sua essência ou religião, à medida que passaram as épocas. Porque o novo de Baudelaire, aquele da célebre frase final das *Fleurs du mal*: “Al fondo de lo ignoto para encontrar lo nuevo”, não é o novo vertiginoso e visionário de Rimbaud, nem o novo voltado para o futuro, a luz que desde a obscuridade das ruínas do passado aponta utópica em direção reta, das vanguardas.

A paixão pelo novo trouxe consigo, por sua vez, a destruição do modelo clássico de beleza. Daí para frente não há mais uma beleza senão várias; a categoria do belo passa a ser relativa e não mais única e absoluta. Isso aconteceu como resultado de associá-la a uma temporalidade que a tornava susceptível de adquirir diversas formas, justificada pela necessidade, já anunciada pelos românticos, de manter uma relação com o presente, com a atualidade e diferenciar-se tanto dos cânones da arte clássica quanto do excesso de academicismo. A partir de Baudelaire, o conceito de beleza muda drasticamente neste

sentido, incorporando a idéia do “transitório”, mas também incluindo nela o “feio”; a beleza deve ser segundo sua feliz fórmula: “pura e bizarra”.

A estética do feio, esboçada por Victor Hugo e afiançada por Baudelaire (desde posições diferentes), pode ser uma das principais coordenadas do mapa da modernidade. Mas, próprio dos paradoxos dela, “o feio” é uma categoria estética complexa que nem sempre pode se identificar com o que consideramos de “mau gosto”; até, pelo contrário, pode se contrapor. A famosa frase de Baudelaire “O prazer aristocrático de desagradar” deve ser lida em relação à “feiúra” grotesca e absurda que ele admira e oposta radicalmente ao “mau gosto” do burguês. Acontece o mesmo com a denominação de bizarro aplicado à arte. A história do termo mostraria as vicissitudes e contradições da relação complexa e cambiante entre a grande arte e a cultura de massa.

O grande “mapa do feio”, do bizarro, do insólito, grotesco e surpreendente é retorcido como os arabescos que Baudelaire admirava, nos quais é impossível buscar o equilíbrio somatório da linha reta, na medida em que essas noções vão mudando ao longo do tempo e adquirindo novos significados e, portanto, estabelecendo novas fronteiras que incorporam ou rechaçam diferentes territórios do “feio”. O problema reside também em estabelecer o valor e a função artística dessas categorias e distingui-las tanto do senso comum quanto do feio que implica, por exemplo, o kitsch enquanto vulgarização e submissão da arte ao mercado.

Se o conceito de feio e de bizarro é, em Baudelaire, claramente uma forma de se opor à vulgaridade e banalidade do mundo burguês, com as vanguardas a relação se complica. Embora a frase de Breton no final de *Nadja* (1999): “A beleza será CONVULSIVA ou não será nada” mantém a idéia de *épater le bourgeois*, o jogo que as vanguardas começam a ter com o considerado de “mau gosto” e inclusive com o *kitsch* se afasta da melancólica postura de Baudelaire -que embora seja o grande defensor do antiacadêmico, sua aristocracia do espírito crê ainda num passado glorioso das artes- por um lado; e inaugura, por outro, o complexo problema da relação entre o que é arte e o que não é arte como consequência do fanatismo destrutivo e autodestrutivo que a vanguarda vem colocar em cena.

A “religião do futuro” das vanguardas, a negação do passado, e o afã destrutivo próprio do gesto dadaísta não fazem mais que postular a idéia da morte da arte e, portanto,

a idéia de que é impossível distinguir o que é arte e o que não. O mictório assinado por Duchamp é o gesto extremo neste sentido. De fato, no Primeiro Manifesto, o Surrealismo define-se explicitamente como um movimento que recusa a idéia de ser uma simples escola literária implicando assim sua postura “antiartística” como um rechaço da instituição e dos cânones, mas também como a necessidade de apresentar-se como algo maior que incluía a utópica idéia de mudar o homem e a realidade.

O “mau gosto” e o *kitsch* jogam a dança macabra com a arte de vanguarda que se serve deles como uma forma mais de escandalizar e perturbar o senso comum burguês e a Academia, mas abre as portas, sem querer, para a identificação simplista e mercantil que fará delas –a arte e as manifestações do *kitsch* - a arte Pop, declarando o fim da diferenciação da arte culta e a arte popular (conteúdo que as vanguardas proclamavam tomando a frase de Lautremon “A poesia será feita por todos”), mas esvaziando sua proposta de todo sentido crítico.

Depois do Pop, nos começos dos 60 e durante os 70 e, no mesmo país em que ele surgiu, um novo movimento volta a revalorizar o feio e a colocar nele essa áurea própria da grande arte: o *Camp*. Agora, talvez da mesma forma que as vanguardas, desde uma re-apropriação do feio e marginal que supõe um distanciamento crítico. Sua máxima: “*La definitiva declaración “camp”: “es bueno porque es horrible”* foi escrita por Susan Sontag, que no ano de 1969 escreveu o primeiro artigo teórico-crítico tentando definir esta nova “sensibilidade”.

A categoria do “novo” é inseparável daquilo que estamos chamando da “estética do feio”, do bizarro e do insólito, na medida em que ela aponta para aquilo que sai da norma, do cânone, do previsível e do acadêmico. Desde a Modernidade, a arte proclama-se fora da lei e blasfema contra qualquer tentativa de regulamentação e prescrição que tornem identificável, estável e inteligível o que pode ser considerado “belo”, isto é, o que pode ser considerado Arte. A declaração insolente de Rimbaud expressa abertamente esta atitude do artista moderno: “*Una noche senté a la Belleza em mis rodillas.- Y la encontré amarga. – Y la injurié.*” (RIMBAUD, 1969, p.53)

O “novo”, aquilo que é da ordem do Desconhecido penetrou o espaço da feiúra na busca do que foge as convenções e do facilmente digerível, na tentativa - própria da arte moderna - de se contrapor ao mundo burguês e seus valores de bom senso, utilidade,

compreensibilidade, clareza, racionalidade e “beleza” convencional. É o que tanto Calinescu quanto Compagnon chamam da oposição da “modernidade estética” aos valores da “modernidade como projeto sociopolítico”.

O escritor argentino César Aira, num artigo intitulado “*La innovación*” faz um rastreio pelo “mito do novo” e propõe a provocativa designação de “*literatura mala*” para aquela literatura que “*no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a los cánones a secas; porque no hay un cânon de lo fallido*” (AIRA, 1993, p.30). A “*literatura mala*” é uma aposta estética¹ que pretende legitimar o espaço de uma literatura que se pensa marginal em relação a determinados valores e que continua a paixão e não a busca - que segundo o mesmo autor, é na verdade impossível - do novo: “*A lo nuevo no se lo busca: se lo há encontrado. Buscamos lo malo y encontramos lo nuevo*” (AIRA, 1993, p.30)

Buscando o mau, Aira encontrou sua estética e seus “precursores”: Copi, o novo de uma estética que se opunha às linhas tradicionais da literatura argentina, um “maldito” que fazia do repugnante, do feio, do monstruoso e grotesco uma literatura. O excelente livro escrito por Aira sobre Copi define o gesto de abertura e reconhecimento daquilo que acontece “do lado de fora”, que trai a tradição e eclode como “o novo”.

Aira descobriu Copi para os argentinos, redefiniu o novo como o mau, “*la mala literatura*”; e como Baudelaire “ao fundo do desconhecido”, ele quer se precipitar “*al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la buena nueva*” (AIRA, 1993, p.29).

Felizmente a literatura continua resistindo não somente à Academia, mas também àquele grande deglutidor, que é o mercado. Ainda algumas coisas são pouco digeríveis e continuam desafiando a lógica do mundo capitalista. Mas o desafio apresenta-se ao nível estético e não dos conteúdos. Depois do fracasso da “literatura socialista”, resulta impossível defender a tese de uma literatura que tente “conscientizar” ou remover os cimentos do mundo burguês, desde a doutrinação e a simples propaganda temático-política. A arte resiste e encontra o novo sempre que transmuta e redefine sua forma.

Entre os países, alguns já consagrados, do “mapa do feio” há um canto pouco explorado em que habita a obra de Copi. Nossa intenção é percorrer estas anticapitais e

¹ Desde Baudelaire, a aposta pelo novo é uma eleição que supõe uma consciência e até um sacrifício, pelo difícil do caminho. Calinescu diz que, desde Baudelaire, ser moderno, “*deja de ser una condición dada la idea de que , para bien o para mal, los modernos no tienen elección y no pueden evitar ser modernos, ya no es válida. Por el contrario, ser moderno es una elección, y una elección heroica, porque el camino de la modernidad está lleno de riesgos y dificultades*” (CALINESCU, 1991, p. 59)

desembocar nele. Fazer a viagem do desagradável, do bizarro, e convulsivo; conhecer o monstro e sua hedionda moradia, e chegar rindo ao mundo de “*las locas*” em cuja porta, nos espera um travesti que veste na moda dos anos 30.

2- Verso e reverso

Como esboçamos na introdução, este capítulo propõe-se, fundamentalmente, pensar o estatuto do feio como categoria estética. O feio pode ser encontrado desde a literatura e a arte clássica, passando pela rica tradição fantástica e infernal da Idade Média até nossos dias. Mas escolhemos como ponto de partida a modernidade porque achamos que é nesse ponto crucial que o feio passa a ocupar um lugar diferente e, principalmente, a ter uma função qualitativamente distinta, na medida em que vai ser valorizado como um componente necessário e altamente sugestivo, primeiramente, no romantismo, e deliberadamente explorado a partir da modernidade como uma das formas de sua fanática busca do “novo”.

A inovação virá da mão da mudança do conceito de beleza. Seu equilibrado e razoável estatuto quebrar-se-á, ao mesmo tempo em que se fará dela uma noção mutável e histórica. A pesar da feroz crítica que a modernidade levanta contra a rigidez de regras e convenções a serem cumpridas em relação ao que se considerava o belo, as prescrições não terminam, embora, por definição, agora sejam negativas. Daí em adiante, a beleza deve ser aquilo que vai contra o estabelecido, que nega a tradição e rompe com o anterior erguendo-se como o novo. O feio, em oposição ao que até então tinha sido considerado o belo, é o espaço destinado à exploração, o espaço do não descoberto, do que ninguém tinha olhado e percebido, oculto atrás do que, por força de convenção, a Arte estabelecia como seu ideal.

O “novo” e o “feio” são categorias reversíveis da modernidade; uma implica a outra, e ambas identificam-se com o que é da ordem tanto do desconhecido, como do que foge da norma permitindo a ruptura. Verso e reverso de uma mesma moeda; ambas as categorias metamorfoseiam-se mudando seu sentido ao longo da modernidade até a arte contemporânea.

É esta labilidade de ambos os conceitos que nos permite encontrar diferentes formas do “novo” e do “feio”. Como categorias próprias da modernidade, seus significados são instáveis e cambiantes; elas contradizem a identidade e a permanência: mais predicativas

que substanciais, mais dêiticas do que referenciais. O percurso pelos diferentes significados que ambos os conceitos foram adquirindo terá paradas só em alguns de seus pontos mais importantes: as vanguardas (principalmente o surrealismo), o *kitsch*, e finalmente o *camp*.

3- O feio e o mau gosto como categorias estéticas.

O mau gosto padece a mesma sorte que Croce reconhecia como típica da arte: todos sabem muito bem o que é e não hesitam em individualizá-lo e apreçoá-lo, mas atrapalham-se ao defini-lo. E tão difícil parece a definição, que até para reconhecê-lo nos fiamos não num paradigma, e sim no juízo dos *spoudaioi*, dos peritos, o que vale dizer, das pessoas de gosto: em cujo comportamento nos baseamos para definir, em âmbitos de costume precisos, o bom ou o mau gosto. (ECO, 1993, p.69)

É importante distinguir que estamos propondo a categoria do “feio” enquanto valor estético associado ao valor do novo. Ambas as categorias podem ser pensadas como o “avesso e o reverso” da arte moderna em geral. Porém, ao referir-nos ao “feio” como categoria estética, é preciso estabelecer o valor que ela adquire como forma de se opor ao gosto estabelecido tanto pela convenção academicista quanto pelo gosto marcado pelo público consumidor.

Então, as perguntas que surgem são: como e por quê o feio começa a ser valorizado como material estético? Qual é a função que cumpre a inclusão do feio no âmbito da arte moderna? E, finalmente, o que é o feio que a arte moderna vai explorar como uma de suas formas tanto de busca do novo quanto de rejeição da tradição?

Esta última pergunta se torna crucial porque, na verdade, o feio que a arte moderna valoriza não é de qualquer tipo. Pelo contrário, trata-se de um tipo particular de feiúra associada a diferentes valores ao longo da modernidade, mas cuja função parece ser sempre a de servir como material surpreendente de desestabilização e crítica do gosto definido não só pela instituição artística, mas também pelo público médio e pelo mercado. A categoria do feio adquire, a partir da modernidade, uma função subversiva e crítica dos valores de “beleza” estabelecidos pelo “bom gosto” da sociedade burguesa.

Por isso, é necessário distinguir o feio como material conscientemente perseguido pela arte dos últimos séculos daquilo que pertence, simplesmente, ao “mau gosto”. Como distinguir um do outro? Quais são os parâmetros para estabelecer que algo é de mau gosto? Umberto Eco aborda este problema em seu livro *Apocalípticos e integrados* e, após aceitar a dificuldade de definir o mau gosto, conclui que aquilo de que se trata em arte, na verdade,

é uma questão relacionada ao que está pré-fabricado por um lado, e que, por outro lado, impõe um efeito fortemente direcionado.

Entre o feio e o que pertence ao “mau gosto” pareceria, haver a distância que existe entre o autêntico e o falso. Mas também, entre a arte como busca comprometida com o novo e, portanto, com o sentido crítico e a arte que se contenta com reproduzir o estabelecido assegurando um efeito previsível. Como tentaremos demonstrar ao longo deste capítulo, o feio e o mau gosto não designam a mesma coisa. Muito pelo contrário, supõem relações opostas tanto com a Arte quanto com sua vinculação com o social. O jogo de diferenciações e redefinições de ambas as categorias é uma das histórias possíveis da arte moderna.

4- As Vanguardas históricas.

Temos escolhido as vanguardas como ponto de partida porque veremos que é com elas que aparece um jogo específico com o feio, mas também com o *kitsch*. Este último aspecto nos permite diferenciá-las da valorização do feio que já aparecia em Baudelaire, isto é, no começo mesmo da modernidade. Além disso, o estudo da vanguarda vai nos permitir visualizar o que há de comum e o que de ruptura entre elas e a arte de pós-vanguarda a que pertence Copi. A primeira diferença que encontramos entre as vanguardas e a modernidade de Baudelaire é que nestas o novo está associado ao futuro. Compagnon adverte:

A vanguarda não é somente uma modernidade mais radical e dogmática. Se a modernidade se identifica por uma paixão do presente, a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro e a vontade de se ser avançado em relação ao seu tempo. Se o paradoxo da modernidade vem de sua relação equívoca com a modernização, o da vanguarda depende de sua consciência da história. Dois dados contraditórios constituem, na realidade, a vanguarda: a destruição e a construção, a negação e a afirmação, o niilismo e o futurismo. (COMPAGNON, 1999, p. 38).

Segundo Calinescu, a vanguarda acentua a consciência da modernidade no que respeita ao seu sentido de militância, de não-conformismo, de exploração experimental. Todos esses traços imbuídos da confiança na vitória final do tempo sobre as tradições que pretendem fixar-se como eternas, imutáveis e transcendentalmente determinadas. É neste

sentido que a vanguarda representa uma versão radicalizada da modernidade, investida também de uma ética revolucionária que apela pela transformação da arte e da vida numa implacável recusa do passado e da tradição, e numa otimista religião do futuro.

Como é sabido, o termo vanguarda provem da linguagem militar expressando uma posição avançada no combate. O capítulo dedicado a ela, no livro de Calinescu, expõe a história da utilização do termo na França desde suas primeiras aplicações políticas até o estrito uso estético. A transferência semântica do termo para o significado estético aconteceu na década de 1870, designando um “pequeno grupo de escritores e artistas avançados que transferiram o espírito da crítica radical das formas sociais para o domínio das formas artísticas” (CALINESCU, 1999, p. 104). Para estes artistas a revolução da vida começa na arte, com o que se distanciavam da idéia de uma arte pedagógica e moralizante a serviço da política, proclamada previamente pelas teorias saint-simonianas. Neste momento, começa o conflito entre as duas vanguardas (política e estética). Embora, como o mesmo autor assinala, seja errado dizer que a separação entre ambas seja definitiva e completa.

Contudo, é necessário sublinhar que este é o momento no qual a arte começa a procurar seu caráter revolucionário na sua forma, seja da pintura, seja da poesia, e não na temática. Esse aspecto vai ser radicalizado na estética de vanguarda, a qual se opõe à arte engajada de tendência socialista: “uma quer, em suma, utilizar a arte para mudar o mundo, e a outra quer mudar a arte, estimando que o mundo a seguirá” (COMPAGNON, 1999, p.41.).

A aspiração da arte de ser revolucionária pela utilização inovadora de seus meios, isto é, na sua formalidade e não pelos temas abordados, foi uma das bandeiras da vanguarda artística e um dos pontos de conflito nos flutuantes encontros e desencontros com a vanguarda política. É também esta idéia que desemboca na postulação da *autonomia da arte*, e na conseqüente valorização da forma em detrimento do conteúdo cuja última face, poderia ser, segundo Compagnon, a pintura do expressionismo abstrato representado por Pollock.

Se o termo vanguarda já tinha sido utilizado para designar o âmbito artístico, é a partir das teorizações de Apollinaire sobre o cubismo (*Les peintres cubistes- 1913*) e com o

seu conceito de *sprit nouveau* (*Le spirit nouveau et les pòetes- 1917*) que a palavra vanguarda começa a se tornar o “suficientemente abrangente para designar não uma ou outra, mas todas as novas escolas cujos programas estéticos fossem definidos, de um modo geral, pela rejeição do passado e pelo culto do novo” (CALINESCU, 1999, p.109.)

A partir da década dos 20, o conceito tornou-se um importante instrumento crítico pela sua capacidade abarcante de todas as escolas e movimentos. Logo sofreu um processo que o levou a designar somente o que nós consideramos “vanguarda histórica” propriamente dita, isto é, os movimentos mais extremistas surgidos nas primeiras décadas do século XX.

Se a modernidade está marcada pela ruptura e a crise, a vanguarda é a mais crua e dramática ênfase desses aspetos, expressa na consciência irônica de seu decadentismo, em seu alegre espírito autodestrutivo e na tanatofilia exasperada com a qual não deixa de proclamar a sua própria morte, no seu característico impulso “antiteleológico”.

Outro traço fundamental na definição de vanguarda - no que insiste tanto Calinescu quanto Compagnon para diferenciá-la da modernidade baudeleriana - é a consciência de um papel histórico a desempenhar, de sentir-se avançados ao seu tempo, de serem uma elite destinada a cumprir uma transformação total da arte que incluiria a vida.

Embora nomeemos as características principais da vanguarda em geral, devemos dizer que o estudo detalhado dos *ismos* europeus mostraria as diferenças e especificidades de cada um deles. Para colocar somente um exemplo, podemos nomear a diferença entre o extremismo nihilista destruidor do dadaísmo e o humanismo otimista do surrealismo na sua crença e confiança numa realidade e num homem *supra*, capaz de fazer da vida e da arte uma única coisa.

5- Negação e afirmação: a voz dupla da vanguarda

Como já dissemos, a vanguarda – e seu sentido etimológico militar o expressa – implicou o mais forte ataque expresso na crítica à sociedade burguesa e, em seu “extremismo estético”, à arte como instituição. A violenta recusa do passado e da tradição envolvia também uma negação da arte em geral ou, pelo menos, dos valores que até então ainda definiam seu estatuto, isto é: a noção de obra, de autor e artista como criador único, o

conceito de originalidade, de beleza, o caráter elitista da arte e a noção de que havia um “gosto” discernível que se adequava às expectativas do público.

Todos estes aspectos vão ser violentamente atacados pela vanguarda como representantes dos valores do passado, mas também do filisteísmo da sociedade moderna. Neste sentido, podemos dizer que a vanguarda se proclama não como uma nova escola ou movimento, mas, fundamentalmente, como um antiestilo. Na definição que o surrealismo faz no Primeiro Manifesto, nega explicitamente toda intenção estética e, ao mesmo tempo, define a preocupação maior:

Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo médio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Enciclopedia, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo (...). (CIRLOT, 1995, p.147)

A rejeição do passado e a busca do novo são suas marcas mais notórias. Mas o que é “o novo” para as vanguardas? Segundo Calinescu “*la novedad se lograba, mayormente, en el proceso de destrucción de la tradición; la máxima anarquista de Bakunin ‘Destruir es crear’ es aplicable a la mayoría de las actividades de la vanguardia del siglo XX*” (CALINESCU, 1991, p. 120).

Se o novo em Baudelaire era identificado com o presente; nas vanguardas “o novo”, longe de se parecer com a novidade simplesmente, tem um aspecto destrutivo cuja finalidade é, justamente, fazer eclodir o passado e gerar crise. O novo pode se associar à consciência e criação de crise. Mas criar crise é uma noção contraditória que supõe a simultaneidade de duas atitudes opostas: a negação e a afirmação.

O manifesto dadaísta, a violência futurista, o “*no más obras maestras*” de Artaud e a frase de Lautremon “A poesia será feita por todos”, que os surrealistas tomam e fazem deles, ou a também surrealista proclamação de “*Nosotros no tenemos talento*”, representam as múltiplas variantes desse ataque geral contra os valores da tradição e da vida burguesa: ordem, compreensibilidade, racionalidade, bom gosto, e sucesso, mas também as noções de obra e autor – que representam a base da instituição artística no mundo capitalista. Se a negação desses valores é o alvo da vanguarda, também é, ao mesmo tempo, a afirmação de

valores como crise, fracasso, incompreensibilidade, mau gosto, os quais se resumem na idéia de “morte da arte”. Do niilismo dadaísta aos ready-mades de Duchamp, o gesto se estende como a mais profunda de suas marcas: a negação da arte de si mesma. Segundo Calinescu, o gesto de auto-negação “*no es solo auto-consciente, sino también abiertamente irónico y auto irónico - y jocosamente autodestructivo*” (CALINESCU, 1991, p.26).

O ataque às noções tradicionais da arte funda-se num aspecto crucial da vanguarda, que, por sua vez, nos permitirá diferenciá-la do *kitsch*, isto é, seu sentido crítico. A negação das oposições entre obra e autor, cultura de elite e cultura de massa, bom gosto e mau gosto, beleza tradicional e beleza marginal (expressa no gosto pelo bizarro, o considerado menor e inferior), são binarismos que a vanguarda destrói, mas acompanha por uma crítica à sociedade capitalista. A negação dos valores estéticos tradicionais e a afirmação de valores opostos supõem um objetivo maior, que é a rejeição de um modelo social e econômico no qual a arte já não tem lugar: a sociedade capitalista. A sensação de alienação do artista moderno frente a uma sociedade que o nega ou, no melhor dos casos, o confisca em museus ou no papel de palhaço destinado a entreter o tempo livre do burguês, é a raiz deste conflito insolúvel que a vanguarda dramatiza através da autonegação e a autodestruição.

Como apontamos anteriormente, a negação dos valores tradicionais é acompanhada da valorização de tudo aquilo que não era considerado arte: o bizarro, o marginal, o irracional, o pouco sério, os gêneros menores, a cultura de massa, o feio, o destituído de sentido, o mau gosto e o inútil. A “morte da arte” se expressa na vanguarda através da valorização de tudo aquilo que pode se considerar como antiarte. Segundo Calinescu: “*Esta tanatofilia estética no contradice otras características asociadas con el espíritu de vanguardia: travesura intelectual, iconoclasia, culto de lo poco serio, mistificación, burlas vergonzosas, humor deliberadamente estúpido*” (CALINESCU, 1991, p. 126). Podemos dizer que a negação da arte expressou-se através da afirmação daquilo que ficava fora de suas margens.

A apropriação desses espaços até então rejeitados pela arte é um gesto que a vanguarda vai ter como mais uma das formas de se opor à ordem burguesa. É uma apropriação que implica uma crítica feroz não só de questões estéticas, mas também da

relação da arte com o social. A eliminação das margens entre o que é arte e o que não é, foi uma das bandeiras da vanguarda; Duchamp, seu melhor exemplo. Mas esta destruição jocosa e satírica de fronteiras, estatutos e definições envolve também um grito agônico da arte frente a uma sociedade que a nega. É nesse sentido que não podemos esquecer o caráter crítico da negação tanto quanto a afirmação de algo que se opõe com fúria aos valores dessa sociedade. Em relação a Duchamp, Octavio Paz aponta:

Duchamp é o princípio ou o fim da pintura? Com sua obra, e mais ainda com sua atitude negadora da obra, Duchamp fecha um período da obra de Ocidente (o da pintura propriamente dita) e abre outro que já não é 'artístico': a dissolução da arte na vida, da linguagem no círculo sem saída do jogo de palavras, da razão em seu antídoto filosófico – o riso. Duchamp dissolve a modernidade com o mesmo gesto com que nega a tradição. (PAZ, 1996, p.228)

Negação que é, ao mesmo tempo, afirmação do anti-artístico e que coloca em cena o problema da relação entre a arte e a vida. Se a arte foi expulsa do mundo capitalista, talvez seja, no apagamento das fronteiras que a separavam da vida que ela consiga sobreviver. O surrealismo aparece a nossos olhos como o movimento que melhor expressou essa vontade destrutiva e criativa ao mesmo tempo, e que se definiu como a afirmação de algo que vai além do mero programa estético. Mas essa afirmação, como em toda a vanguarda, vai acompanhada de uma radical negação que se expressa não só pela recusa da tradição quanto da realidade e do homem que o mundo capitalista criou.

6- Surrealismo: a bofetada do humor.

Tentando voltar ao fio de nosso tema “o novo e o feio como duas categorias reversíveis da modernidade”, procuramos pensá-las agora, especificamente em relação ao Surrealismo. Como toda vanguarda, o surrealismo nega e afirma ao mesmo tempo. Mas esse jogo contraditório possui características próprias que se afastam tanto da múnada nihilista de Dada quanto do culto futurista da máquina.

O surrealismo, mais que qualquer outro movimento de vanguarda, desintegra e integra ao mesmo tempo. E isso é assim pela raivosa confiança com que postulam uma revolução que transforme a vida e a poesia, ou melhor, a transformação da vida em poesia. O surrealismo acredita no *possível*, e esse possível é o homem e a arte *supra*, além da realidade pobre e medíocre que o sentido da utilidade do mundo capitalista arrumou para

ele. Mas essa realidade não está em *outra realidade*, não é o paraíso nem nenhum espaço transcendental; ela existe, ela é o “maravilhoso cotidiano”, que temos deixado de perceber.

Segundo Paz, a busca do surrealismo é a tentativa de toda a arte moderna: a recuperação dessa percepção que permite restabelecer o diálogo com “a metade perdida do homem” (PAZ, 1996, p.85). O homem supra-real, a realidade supra-realista, a poesia surrealista é a busca e a crença nessa possibilidade. O surrealismo fez desta crença não um programa estético, mas uma práxis vital. Nas palavras de Breton: “O admirável do fantástico é que não é fantástico e sim real”.

“Máquina de integrar e desintegrar” chama Jacqueline Chénieux-Gendron ao surrealismo. Por um lado, pretende “mesclar o desejo ao discurso do homem, e o Eros a sua vida”; por outro, “negar tudo aquilo que é implicado pelas divisões e pelos interditos em que se fundamenta a estruturação cultural majoritária: negar as ordens já prontas, negar a pertinência dos códigos (sociais, mas também estilísticos, lingüísticos e mesmo lógicos)” A autora conclui: “Trata-se primeiro de recusar os sentidos já prontos, *ou* de criar as condições da epifania de um sentido novo? As duas intenções *ao mesmo tempo*, sendo uma a outra face da segunda” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.5).

Afirmção e negação; integração e desintegração como gestos simultâneos e necessários do fim último do surrealismo: *viver-em-poesia*. A partir dessa perspectiva, devemos pensar as categorias de beleza convulsiva, escândalo, violência, revolta, humor, ira. Embora apareçam como categorias negativas, e de fato o são, elas se projetam na afirmação do maravilhoso cotidiano, do ocaso objetivo, da imaginação. Verso e reverso de um mesmo impulso que é, por sua vez, um programa ético da vida e do homem para atingir a poética realidade supra-real.

Duas noções cruciais da estética tradicional e do mundo burguês são atacadas pelo surrealismo: a idéia de **bom senso**, associada à racionalidade e à utilidade; e a idéia de **bom gosto**, associada à identificação entre obra e autor e a determinados parâmetros de conceber o belo. Em relação à primeira, o **bom senso**, os surrealistas vão opor à razão e ao sentido útil da vida (utilidade medida pela lógica do mercado) - como os únicos valores que a sociedade burguesa reconhece - a imaginação, a poesia, o mundo dos sonhos, a loucura e a escrita automática (como espaços privilegiados e formas de conhecimento e auto-conhecimento), o acaso objetivo (que nega a causalidade científico- empírica e propõe uma

lógica maravilhosa baseada na relação signo-acontecimento), e algo que os identificará particularmente: o humor associado ao absurdo, que decompõe toda lógica.

Em relação à segunda noção, a idéia de **bom gosto**, os surrealistas rejeitam as distinções entre arte e vida negando a idéia tanto de obra quanto de autor, o que implica também a negação de um “gosto” particularmente sensível em relação à arte. A idéia de beleza convulsiva, a valorização do escândalo, a estética de choque que elogia a violência e a ira, o gosto pelo marginal, pelo bizarro e feio são formas de atacar as noções tradicionais de beleza na busca de uma estética de choque que procura “abrir os olhos” do espectador ou leitor, mover os cimentos de sua comodidade burguesa e mostrar o caminho de uma realidade outra.

Escândalo, violência e ira formam uma rede, cujo objetivo é a revolta do estabelecido, a gratuidade como valor oposto à utilidade, a ruptura com a tradição, e a provocação como forma de desestabilizar o burguês. Textos como “*El escándalo por el escándalo*” (1924) de Aragon, “*El pesimismo*” (1927) de Pierre Naville, “*Ya abofeteó usted a un muerto?*” (1924) de Aragon, “*El error*” (1924) de Pholippe Soupault, “*Contra la inumación*” (1924) de André Breton, as Cartas de Artaud (“Comunicación al papa”, “Cartas a los directores de las universidades europeas”, “Carta a los médicos directores de manicomios”), só para nomear alguns exemplos desta aresta revoltosa de que falamos. A proclamação da violência que aparece no Segundo Manifesto enquadra-se dentro desta tendência; seu significado é mais simbólico do que real:

Concebe-se que o surrealismo não tenha temido erigir em dogma a revolta absoluta, a insubmissão total, a sabotagem em regra, e que também nada espere a não ser a violência. O ato surrealista mais simples consiste em descer à rua, de revólveres em punho, e atirar ao acaso, tanto quanto se puder, na multidão.
(BRETON apud CHÉNIEUX-GENDRÓN, 1992, p.3).

Em relação à famosa frase do final de Nadja, “A beleza será CONVULSIVA ou não será”, há um outro texto do Breton no qual podemos encontrar algumas idéias que permitam ampliar a significação quase oracular do final do romance. Esse texto que se encontra em “*El amor loco*” refere-se ao termo “convulsiva” como algo associado à “*recíproca vinculación del objeto considerado en su movimiento y en su reposo*”. (NADEAU, 1970, p.239). Como exemplo, compara a beleza poética com uma locomotiva que tivesse sido abandonada num bosque virgem, com a fragilidade de uma construção

calcárea numa gruta e, finalmente, com o cristal. Em relação a esta última comparação da beleza com o cristal, Breton acrescenta:

Entiéndase que esta afirmación se opone para mí,(...) a todo lo que se proponga, tanto estética como moralmente, fundar la belleza formal sobre un trabajo de perfeccionamiento voluntario que responda al esfuerzo del hombre. (...) Una tal belleza solo puede desprenderse del sentimiento agudo de la cosa revelada...(BRETON, 1970, p.239)

A idéia de beleza que Breton proclama é o oposto ao que se logra através do trabalho; ela é espontânea e tem um caráter de revelação, mas também parece compartilhar a atmosfera mágica dos exemplos que ele coloca e a noção de movimento e repouso, um e outro simultaneamente. Este último ponto parece esclarecer-se quando Breton diz: “*La belleza convulsiva será erótico-velada, explosiva-fija, mágica-circunstancial o no existirá*” (BRETON, 1970, p.240). A “revelação” parece ser a chave para a compreensão, associada à espontaneidade e à recusa a tudo o que suponha um “trabalho” consciente e esforçado, “fabricado”. Mas podemos encontrar outros valores que também o surrealismo vai associar a este novo conceito de beleza: o insólito, o bizarro, o humor. No texto de Aragon intitulado “*Lo maravilloso cotidiano*”, o poeta coloca o desconhecido, o sentimento do estranho e a percepção do insólito como os espaços privilegiados para que “*lo maravilloso*” aconteça. Só alguns homens, os sábios, são capazes de perceber e perguntar-se por eles: “*Pero si él, sábio, sabe adivinarlo, que las interrogue y serán sus propios abismos, gracias a esos monstruos sin cara, los que de nuevo sondeará. La moderna luz de lo insólito es lo que desde ahora há de retenerlo*” (ARAGON, 1970, p.234)

Em relação ao gosto surrealista pelo bizarro, o exemplo que achamos mais interessante, encontra-se em um dos textos-chave do surrealismo: *Nadja* de Breton. O escritor destina várias páginas para a descrição de uma peça teatral a que ele assistiu e da qual faz o elogio pelo insólito e bizarro da encenação. Ele mesmo assinala que seu gosto pela peça é contrário, ou melhor, completamente oposto ao das opiniões da crítica:

Comparada com as piores do gênero ‘Grand-Guignol’, que constituíam o grosso do repertório da sala, esta pareceria grandemente deslocada: o que, convenhamos, não era uma recomendação medíocre. Não me demorei mais em dizer da admiração sem limites que experimentei por *Les Detraqués*, que foi e que será por muito tempo a única obra dramática (...) de que me queira lembrar (BRETON, 1999, p. 40).

A referência ao teatro do Grand Guignol (1897-1962) é decisiva. Este tipo de teatro produto do *fin-de-siècle* francês caracterizava-se por uma estética bizarra que incluía performances de sangue, sexualidade, terror, crueldade, etc. Todos esses traços, na verdade, eram uma transgressão às convenções teatrais atraindo o público para a exploração dos desejos obscuros de uma estética inapropriada e também para o gosto pela nascente psicologia criminal e o estudo dos comportamentos anormais (GORDON, 1988, p.3). Era considerado, logicamente, um gênero menor pejorativamente popular. O bizarro, segundo a etimologia da palavra em francês, significa: *fantastique, extravagant, capricieux* (Dicionário LARUSSE Classique illustré. Paris, 1947). É a partir da estética do Grand Guignol que a palavra bizarro, com base em seu sentido original, adquire o sentido em que geralmente usamos hoje, associado, esteticamente, aos gêneros menores - os filmes “classe B”, o pouco sério, o mórbido, os gêneros de medo e terror. Tudo isso, mas também uma boa dose de humor.

Há dois traços interessantes que podemos pensar em relação à referência deste tipo de teatro por Breton. Eles representam o gosto surrealista pelo não convencional, pelo que não tem aspiração estética séria e pelo feio. O surrealismo abraça, num mesmo gesto, o marginal e o feio. Mas também, e esta é sua marca mais profunda, o humor. Este é no surrealismo a arma mais forte de ataque contra o bom senso e o bom gosto burguês.

No texto de Octavio Paz intitulado “O verbo desencarnado”, o autor compara o Romantismo e o Surrealismo. Ambos os movimentos parecem unir-se na busca de uma realidade poética e ambos tentam, para isso, destruir a realidade que os rodeia. Nas palavras de Paz:

O programa surrealista – transformar a vida em poesia e operar assim uma revolução decisiva nos espíritos, nos costumes e na vida social – não é diverso do projeto de Schlegel e seus amigos: tornar poética a vida e a sociedade. Para consegui-lo, ambos apelam para a subjetividade: a desagregação da realidade objetiva, primeiro passo para a sua poetização, será obra da inserção do sujeito no objeto. A ‘ironia’ romântica e o ‘humor’ surrealista se dão as mãos. (PAZ, 1996, p. 86)

O humor surrealista é a grande bofetada no mundo burguês. Caracterizado por sua absurdidade e seu impulso destruidor dos aspetos ordinários da existência, o humor tenta desligar ao homem tanto de seus hábitos de vida quanto de pensamento, preparando assim o caminho para uma nova realidade. O humor junto com a imaginação é a porta para a realidade supra-real. Segundo o crítico francês Yves Duplessis:

Hay, por consiguiente, un doble aspecto negativo y positivo: es necesario ante todo destruir la realidad para que nazca otra nueva de la cual la primera no era más que una superficial corteza. Por la crítica que ejerce sobre las relaciones lógicas y normales de imágenes, palabras, objetos, etc., el humor los precipita en otro universo, yendo hasta poner en tela de juicio el principio de identidad y haciendo retornar el espíritu al caos original, mediante choques imprevistos de imágenes. (DUPLESSIS, p.26).

O humor surrealista é uma atitude de rebeldia destruidora da lei da classificação e da ordem estabelecida. O aspecto crítico tanto do mecanismo mental convencional quanto dos limites do realismo cotidiano e da lógica racional é um dos aspectos em que opera o humor. O outro é a possibilidade de ingressar numa outra ordem na qual as relações dos objetos e dos seres tomam a forma do estranho, do insólito e do imprevisível: *“el humor no es, pues, solamente una sátira corrosiva de la realidad, sino que la reemplaza por una atmósfera donde todo es nuevo para quien se aventura en sus dominios”* (DUPLESSIS, p. 24)

7- Bizarro, humor e monstros nos textos de Copi.

Chegamos, então, ao ponto final de nossa viagem, o canto reservado à literatura argentina e a um de seus malditos: Copi. A crítica tem chamado a atenção sobre a relação de Copi com o grotesco, o bizarro e o monstruoso. Nossa intenção foi fazer um percurso pelas principais manifestações de valorização desses aspectos que incluímos na categoria maior de “estética do feio”.

A relação de Copi com a estética bizarra se remonta aos começos de sua carreira teatral. Antes de escrever suas próprias obras, Copi participa em Paris de um grupo experimental de teatro chamado *Pânico*, que começa suas “ações teatrais” no ano de 1962. O grupo era formado por artistas de diferentes países: o espanhol Fernando Arrabal, o chileno Alejandro Jodorowsky, o francês Roland Topor, e os argentinos Copi, Victor García, Jorge Lavelli e o afrancesado cordobés Jérôme Savary. O centro da proposta artística do grupo era a estética do monstruoso, baseada na estética do *freak*, cuja obra mais representativa é o filme *Freaks* de Tod Browning, de 1932.

Desde uma clara influência da estética bizarra do filme, o grupo apresenta intervenções teatrais que chamam de *“Efêmeros pánicos”*. Essas apresentações eram espécies de improvisações a partir de um esquema argumentativo básico no qual se destacava o uso desmedido de objetos, todos eles destinados a produzir uma atmosfera rara

associada ao pânico e ao gênero de terror. Mas, próprio da estética do bizarro, sempre envolvido de uma boa dose de humor. No cenário, apareciam instrumentos odontológicos e de cirurgia, bonecas desmembradas, pedaços de carne e sangue, que criavam esse ambiente que lembra as performances do antecedente maior neste tipo de teatro: o *Grand Guignol*. No final da peça, os atores repartiam os objetos “sinistros” entre os espectadores dessacralizando o ambiente aterrorizante e enfatizando o caráter festivo e humorístico que ri de sua própria proposta.

Como tentamos demonstrar, o feio enquanto categoria estética adquire plenitude a partir da modernidade baudeleriana passando a ocupar um espaço privilegiado na busca do “novo”. A vanguarda também recorre às manifestações do feio, mas agora de uma maneira diferente, que supõe um jogo perigoso com o que pertence à arte massiva. Após a vanguarda, os limites entre cultura de elite e cultura de massa resultam difusos, e o *kitsch* ameaça com fazer desaparecer a arte dada a crescente industrialização da cultura.

Dentro desse contexto, achamos que o *camp* - enquanto sensibilidade propriamente de pós-vanguarda - consegue produzir uma releitura do feio, do monstruoso e do bizarro que reintroduz o sentido crítico que o *kitsch* parecia ter apagado. Logicamente, a partir de estratégias diferentes das utilizadas pela modernidade clássica (Baudelaire e as vanguardas) que, por um lado, implicam um novo encontro com o passado e, por outro, criam um novo estatuto do feio oferecendo um monstro até agora “invisível”: o transgênico (o travesti, o transexual, o *drag queen*). O monstro do *camp*, que é também o monstro de Copi, é o homem cuja sexualidade é um artifício, a criação de um estilo, a performance conscientemente atuada que nega o natural e funda o espaço teatral da réplica, do pseudo, da falsificação consciente e ironicamente perseguida.

As personagens de Copi se apresentam como monstruosidades, criaturas disformes e “antinaturais” em busca de uma identidade perdida. Mas a questão do monstro não é uma criação de Copi: ele se remonta, pelo menos, às origens do romantismo. Mas este que Copi coloca em cena - espécie de travesti generalizado do qual é já impossível distinguir o sexo biológico -, é um monstro novo da literatura argentina que re-atualiza o sentido político do que pensamos como “o outro”. A literatura argentina definiu seus monstros para os diferentes momentos de sua história: a “barbárie” sangrenta e sexualmente violenta de “*La Refalosa*” para o século XIX, a “barbárie” das hordas peronistas em “*La fiesta del*

monstruo” de Borges para a metade do século XX. Em todas as versões o monstro representa uma categoria política, o “outro” da civilização, o escândalo do diferente, do desproporcionado e do desmesurado.

Mas, se nessas versões da monstruosidade são estes os traços que se condenam; em Copi, pelo contrário, assistimos a uma nova e diferente politização da categoria do monstro na qual aquilo que se pensa como condenável se apresenta, jocosa e bufonamente, como a única representação possível. Em Copi, o monstro não é “o outro”; tudo e todos se tornaram monstros. Suas personagens representam o reprimido pela cultura dominante, elas assumem ser “o outro”, ser o monstro, como maneira de dessacralizar o “politicamente correto”, e fazer visível a intolerância da sociedade frente ao diferente, proporcionando a possibilidade de questionamento frente à identidade – sexual, mas também nacional. As personagens de Copi são bizzarramente monstros, ostentam jocosamente a desmesura que representam, elas riem de sua própria representação, gerando o distanciamento próprio da paródia, ou melhor, da autoparódia. O traço humorístico, irônico e autoparódico é o que distingue o monstro de Copi dos demais monstros da literatura argentina. À estigmatização do diferente, Copi opõe um mundo no qual todos se transformaram em monstros, em travestis e “loucas”, devolvendo uma imagem invertida do diferente que produz uma sátira da sociedade e de seus mecanismos de condenação do “outro”.

O humor abertamente irônico e auto-irônico do teatro de Copi é o que aproxima seus monstros do bizarro. A intenção séria desaparece dando lugar a uma estética que joga conscientemente com o fracasso de sua seriedade, o que permite mostrar o mundo como uma versão grotesca e bizarra descomposta arbitrariamente pela força do humor. Não há “normalidade” contra a qual pensar a deformidade do monstro: tudo se transformou em deformidade jocosamente assumida. Esta jocosidade insolente e irreverente, junto com a ostentação da falta de pretensão “séria” como finalidade da arte, é um dos traços que vincula a obra de Copi ao surrealismo e ao humor delirante e bizarro das vanguardas em geral.

8- Kitsch e Camp. Contradições e especificidades na apropriação do feio.

El estilo no es solo la producción de lo que aparece - el dandy, el roquero, o quien fuera – sino que se relaciona con modos de vida, y afecta a alguien que discierne.(...) Estos procesos no son solo individuales, sino que comprometen a grupos, “especies” o aún “tribus urbanas”.Hablamos de sensibilidad camp,

kitsch, retro, por un lado; y hippie, punk, glam, por otro. Esas cosas están en el ojo del que mira. Si no tuvieramos ese ojo y ese discernimiento (...) no podríamos en rigor hablar de estilo. Habrá que considerar las maneras de ver, sin olvidarnos nunca del contexto y de los aspectos concretos que se van hilando. (ECHAVARREN, 1998, p.10)

Partimos dessa afirmação do crítico uruguaio porque achamos que é a partir dessa consciência do papel do olhar, no estabelecimento do estilo, que podemos aproximar-nos destas duas sensibilidades: o *kitsch* e o *camp*. Enquanto categorias de estilo, elas só são perceptíveis por quem fixa um olhar particular sobre objetos ou pessoas. Por outro lado, é necessário pensar a aparição destes dois “estilos” em relação ao seu contexto, com o que entendemos tanto os aspectos históricos quanto sociais. Nosso propósito é demarcar os traços mais fortes de ambas as categorias tentando estabelecer na confusão do que compartilham, a especificidade de cada uma. Nossa hipótese aponta para a distinção delas em função da relação diferencial que cada uma tem com a “Arte” (com maiúsculas), isto é, com a arte elevada ou culta e também com o sistema de produção e recepção da arte na sociedade capitalista, portanto, com o valor que a arte tem no mercado. As relações entre a arte e o consumo aparecem como um ponto crucial na tentativa de diferenciar esses dois estilos. Mas também as noções de gosto, de arte elevada e arte massiva.

Como ambas as formas parecem ter certas questões relacionadas ao mau gosto e à cultura de massa, tentaremos partir dessa similitude na procura do que as distingue. Por outro lado, tentaremos relacioná-las com os principais momentos da arte moderna (Baudelaire e as vanguardas) para pensar em que medida elas aportam o traço do novo (entendido como a categoria fundadora da arte moderna) ou passam, pelo contrário, a ser parte da cultura burguesa regida pela lei do mercado.

O primeiro problema que devemos enfrentar é a própria definição de “cultura de massa”, na medida em que ambas as categorias que tentamos analisar - *kitsch e camp* -, aparecem associadas a esse particular fenômeno. O que chamamos de cultura de massa é um tipo de produção e recepção da cultura, próprio das sociedades modernas, e que se caracteriza pela industrialização dos produtos culturais e pela sua conseqüente circulação enquanto bens regidos pela lei da oferta e da demanda, isto é, pela transformação da cultura em produto de consumo. No estudo que Umberto Eco dedica ao tema em seu livro *Apocalípticos e integrados*, o autor define a cultura de massa como:

A indústria da cultura que se dirige a uma massa de consumidores genérica, em grande parte estranha à complexidade da vida cultural especializada, é levada a vender *efeitos já confeccionados*, a prescrever com o produto as condições de uso, com a mensagem a reação que deve provocar. (ECO, 1993, p.76).

O fim da cultura de massa é um fim claramente comercial e, em função disso, ela está completamente afastada das pretensões estéticas da arte. Mas o problema reside em que esse tipo de cultura massiva faz uso e abuso de técnicas e estilemas provenientes da arte, como forma de construir mensagens chamativas destinadas a provocar o consumo por parte do público a quem elas vão dirigidas. Contudo, como aclara Eco, a cultura de massa não deve se confundir com o *kitsch*, na medida em que sua intenção, contexto e função se afastam claramente da cultura elevada e de suas funções estritamente estéticas. A cultura de massa não se vende como arte; ela tem outros propósitos e “não levanta o problema de uma referência à cultura superior nem para si nem para a massa dos consumidores” (ECO, 1993, p.82) Esse ponto é crucial, na definição de Eco, para diferenciar cultura de massa, de *kitsch*, que, como veremos, não necessariamente podem ser identificados como a mesma coisa.

A cultura de massa nem sempre está associada ao mau gosto e, às vezes, pode estabelecer uma mensagem de bom gosto; o *kitsch*, pelo contrário, está completamente associado ao mau gosto. Na verdade, o que há de diferente entre ambas é uma questão de *intenção*: a intenção da cultura de massa nada tem a ver com as ambições artísticas e elevadas da Arte; sua “irrefletida funcionalidade” só se dirige a um fim comercial cujo objetivo é provocar o consumo. O *kitsch*, por sua vez, possui uma intencionalidade artística caracterizada pela *falsidade*, pela ostentosa forma como se vende como “arte”.

Essa distinção é elaborada por Eco a partir da diferenciação entre *masscult* e *midcult*, que o autor toma do crítico norte-americano MacDonald. Ambas as formas derivam da cultura de massa, mas há entre elas uma diferença de intenção que estabelece uma relação completamente distinta com a arte ou a cultura elevada. Esse ponto permite distinguir as manifestações culturais como pertencentes a diferentes setores ou “níveis” culturais e propõe uma análise da cultura contemporânea que contempla a diversidade de manifestações de nossas sociedades. Para Eco não há nada de errado na cultura de massa ou *masscult* em si mesma, na medida em que ela se propõe atingir determinados interesses que nada têm a ver com as exigências que pressupõem qualquer contato ou experiência

artística. Pelo contrário, a intencionalidade do *midcult* se caracteriza por se expor ostensivamente como verdadeira arte quando, na verdade, trata-se de uma forma corrupta da Alta Cultura, sendo essa diferença que permite pensá-la como clara manifestação *kitsch*.

Segundo Eco:

Não se censura à cultura de massa a difusão de produtos de ínfimo nível e nulo valor estético (como poderiam ser algumas histórias em quadrinhos, as revistas pornográficas ou os programas de perguntas e respostas da TV); censura-se ao *midcult* o “desfrutar” das descobertas da vanguarda e “banalizá-las” reduzindo-as a elementos de consumo. (ECO, 1993, p.38).

A característica principal do *midcult* é se apresentar é vender como verdadeira arte quando, no fundo, trata-se de um produto corrompido tanto pela qualidade formal quanto pela adequação ao gosto do público médio e às leis do mercado. O *midcult* toma de empréstimo procedimentos da cultura elevada e adapta-os a fim de fazê-los compreensíveis e desfrutáveis; ele usa procedimentos que sejam facilmente digeríveis em função da sua divulgação, isto é, formas já gastas e consumidas pelo público médio, de maneira tal que seja fácil sua “deglutição”, procurando a provocação de efeitos (geralmente sentimentais e não críticos ou intelectuais) e vendendo-se, inescrupulosamente, como arte. Ele tranquiliza seu consumidor convencendo-o de ter tido um verdadeiro encontro com a Arte, ao mesmo tempo que lhe impede qualquer tipo de questionamento crítico, deixando-o com a sensação, própria do consumo, da auto-satisfação. A questão da falsidade - tanto na intenção quanto na qualidade da mensagem *midcult* - é o que equipara esta “travestização da experiência estética” do que tentamos definir como *kitsch*: “o *Midcult* toma a forma de kitsch na sua lata expressão, e exerce função de puro consolo, torna-se estímulo para evasões acríicas, faz-se ilusão comerciável” (ECO, 1993, p.84)

Própria das contradições que a modernidade implica, tentaremos compreender qual é a relação que o *kitsch* e o *camp* mantêm com a Arte ou cultura elevada dentro da sociedade industrializada, quais são seus circuitos de produção e circulação na sociedade contemporânea, quais são seus propósitos e efeitos, após o “fracasso” da vanguarda como a última tentativa de ataque por parte da arte à lógica da lei da oferta e da demanda, da qual ela passou a formar parte.

No período de após a Segunda Guerra Mundial, começa o processo do que tem se chamado “a morte da vanguarda”. A década do 60 colocará em cena este tema como

consequência do desgaste, e a apropriação pelo mercado, das práticas vanguardistas.

Segundo Calinescu:

la vanguardia, cuya popularidad limitada se basaba exclusivamente en el escándalo, se convirtió de pronto en uno de los mayores mitos culturales de los años 50 y 60. Su retórica ofensiva e insultante llegó a considerarse como meramente divertida, y sus gritos apocalípticos se transformaron en confortables e inócuos clichés. Irónicamente, la vanguardia se vió a si misma fracasando gracias a un estupendo e involuntario éxito.

(CALINESCU, 1991, p. 123)

Essa “morte da vanguarda” significa, na verdade, a absorção da arte pela cultura burguesa da classe média que, nos ataques a seus valores de vida, encontrou uma forma de entretenimento e diversão. Ao mesmo tempo, o artista de vanguarda teve que enfrentar algo que ele não esperava: o êxito de sua estética no mundo burguês, isto é, a apropriação *kitsch* produzida pela incorporação e banalização da arte pelo mercado. O *kitsch* renova-se e prospera, justamente, na reapropriação banal das propostas vanguardistas (ECO, 1993, p.80), produzindo o que Eco chama de “dialética” entre vanguarda e kitsch, caracterizada pela contínua “traição” que o *kitsch* realiza das propostas inovadoras da vanguarda em suas adaptações às exigências dum público médio ansioso por presumir e ostentar seu consumo de “cultura”.(ECO, 1993, p.80)

Na verdade, o *kitsch* tem acontecido não só em relação às vanguardas, mas também à arte precedente. Modernidade e *kitsch* são noções - que embora pareçam excludentes - surgem ao longo da arte dos últimos séculos numa relação conflitiva que precisa de redefinições permanentes. A modernidade e o *kitsch* buscam o novo, mas de formas diferentes e opostas. O novo da modernidade relaciona-se com o antitradicional, o experimento e o compromisso com a mudança. Ao contrário, o *kitsch* sugere repetição, banalidade, vulgaridade e, fundamentalmente, dependência com a moda, o rápido desuso, e o consumo. Na definição que oferece Calinescu:

El kitsch puede definirse, convenientemente, como una forma específicamente estética de mentir. Como tal, tiene obviamente mucho que ver con la moderna ilusión de la que la belleza puede comprarse y venderse. Lo kitsch, pues, es un fenómeno reciente. Aparece en la historia en el momento en que la belleza en sus diversas formas es distribuida socialmente igual que cualquier otra comodidad sujeta a la esencial ley del mercado de la oferta y la demanda (...) la “belleza” se convierte en algo bastante fácil de fabricar. (CALINESCU, 1991, p. 225).

O *kitsch* relaciona-se diretamente com o que – já era anunciado por Baudelaire – a burguesia média identificava e identifica como o belo: para o burguês tudo se mede pelo “poder de agradar”. Mas o objeto “agradável” deve cumprir também o requisito de fácil compreensão, de adequação a um gosto reconhecível, e de possível objeto de aquisição que permita ostentar a relação com a cultura como uma forma de status social. Daí a relação, própria da cultura burguesa, com o facilmente digerível e com o entretenimento, mas também a valorização que a arte moderna vai fazer do que temos chamado do “feio” como forma de se contrapor a essa banalização crescente.

O que está em jogo entre modernidade e *kitsch* é, na verdade, a oposição entre o gosto, que define a arte elevada e o “mau gosto” do burguês médio que tenta adquirir “beleza” mas não possui os critérios para identificá-la nem o dinheiro para pagar a verdadeira arte (se o tem, o burguês, em seu desejo consumista termina tirando toda “áurea” e reduzindo a arte a mera decoração). Ele é o comprador desta nova “beleza” ao gosto do consumidor, própria da sociedade capitalista que fabrica para ele todo tipo de objetos que tentam satisfazer sua necessidade de se “deleitar” e de demonstrar “aquisição”, como meio de “afirmação cultural” (ECO, 1993) de um público que acredita estar fruindo de uma representação artística, quando, na realidade, trata-se de uma imitação: as falsificações, as reproduções, as bagatelas, os suvenires, enfim, tudo o que podemos chamar de “pseudo-arte”. Mas é importante ressaltar que, embora falso, o *kitsch* não pretende mostrar-se como uma falsificação; é exatamente o contrário. O *kitsch* nega a diferenciação entre beleza instantânea e beleza eterna, entre cópia e original.

Segundo a etimologia, o termo *kitsch* (e o objeto por ele designado) é bastante recente. Começou a utilizar-se na Alemanha após a primeira metade do século XIX designando pinturas artisticamente baratas. Calinescu faz um rastreamento da origem da palavra e encontra que em todas as suas possíveis raízes aparecem duas questões: “*lo kitsch debe ser relativamente barato. Y, por último, hablando estéticamente, lo kitsch debe ser considerado como basura o chatarra*” (CALINESCU, 1991, p. 230). Daí que a utilização do termo designe diretamente algo como carente de gosto. Na verdade, o mau gosto do *kitsch* está baseado em um princípio que coloca a intenção e o resultado numa relação desproporcional, e que Calinescu chama de “*inadecuación estética. Tal inadecuación se*

encuentra a menudo en objetos cuyas cualidades formales son inapropiadas en relación a su contenido cultural o a su intención” (CALINESCU, 1991, p.231).

Segundo a mesma autora, podemos encontrar duas abordagens principais na tentativa de definição do *kitsch*: uma aponta para a explicação histórico-social definindo-o como um fenômeno tipicamente moderno e, portanto, completamente vinculado à industrialização cultural. A outra se centra na questão estético-moral e apela para a idéia de falsidade, de “mentira estética” para defini-lo: “*Un arte para agradar a la multitud, a menudo ideado para el consumo de masas, el kitsch está ahí para ofrecer satisfacción instantánea de las necesidades estéticas más superficiales, o antojos de un amplio público*”(CALINESCU, 1991, p.255). Ambas as explicações são válidas permitindo uma visão que leva em conta tanto os aspectos formais quanto histórico-sociais do fenômeno. A definição estética de Calinescu baseia-se, fundamentalmente, na definição que dá Umberto Eco:

Articulando-se, assim, como uma comunicação artística em que o projeto fundamental não é envolver o leitor numa aventura de descoberta ativa, mas simplesmente sujeitá-lo com violência ou assinalar determinado efeito – acreditando que nessa emoção consista a fruição estética – surgiria o kitsch como mentira estética (ECO, 1993, p.73)

O surgimento do *kitsch* está completamente vinculado ao da classe média no século XIX. Como já dissemos, o termo provém da Alemanha e designa as manifestações artísticas que esta classe começa a consumir como tentativa de reproduzir o “bom gosto” das classes altas. Mas, na verdade, o que consomem são objetos caracterizados pela pouca qualidade, pelo eclecticismo, a “*sensibleria*” ou desproporcionada sentimentalidade, o excesso decorativo, e a banalização que se reflete no tom excessivamente “doce” e “agradável” de todas as representações. O *kitsch* é, em realidade, o “pretensso bom gosto” da pequena burguesia. O crítico argentino José Amicola exemplifica claramente quais são esses tipos de objetos e qual é o fim social e estético que cumprem:

Así, resultaron kitschig (forma adjetiva) desde los enanitos de jardín, que empezaron a exportarse a todo el mundo, hasta las flores artificiales cada vez más perfectas en su imitación de las originales. Capacidad de imitación y auge consumista de una capa social fueron los que hicieron el terreno propicio” (AMICOLA, 2000, p.102).

Segundo o mesmo autor, o começo do século XX marca uma segunda etapa do *kitsch*, fundamentalmente, com o auge do cinema hollywoodiano, que inclui grandes

setores de consumo e possibilita a identificação com padrões de vida elevados, produzindo a fuga do cotidiano para um mundo idealizado pela fantasia de uma vida associada com o nível das “supostas” classes elevadas. Todo o cinema da época de ouro de Hollywood cumpriu esse papel no imaginário das classes medias e baixas. Até aqui, esses subprodutos culturais eram consumidos pelo seu público dada a ingenuidade e a falta de consciência de uma classe que achava estar, realmente, adquirindo “cultura”.

Como veremos, é preciso distinguir este tipo de relação entre o público e os produtos *kitsch* (marcada pela ingenuidade), da apropriação consciente (ou até irônica) que se fará do *kitsch* a partir dos anos 60. Amicola adverte como esta relação público-cultura *kischt* mudou completamente a partir dos anos 60 como consequência da conscientização e, portanto, capacidade crítica que vai caracterizar a utilização destes materiais por parte da arte na contemporaneidade:

Lo importante de nuestra época radica, sin embargo, no en la producción de un kitsch inconsciente de si mismo, sino en la especulación sobre el fenómeno y en la integración consciente de sus elementos. Nuestra época ha sabido, efectivamente, ganar distancia y regocijarse con el kitsch, y también –por qué no- destrivializarlo (AMICOLA, 2000, p.103 o grifado é nosso).

Esta conscientização crítica tanto do mau gosto quanto da função de pretensa posição social que ostentam os objetos *kitsch*, vai permitir uma releitura e reapropriação do *kitsch* que, inclusive, pode produzir uma nova forma de questionamento do que entendemos por arte. Isto é o que também sublinha Haroldo de Campos em seu artigo sobre o tema:

O essencial aqui é o fator crítico. **Quando certos artistas de hoje repropõem um estilema arrancado do *kitsch* em contexto diverso operam um ato crítico**, e por esta tomada de consciência se afere sua atitude criativa e sua capacidade de conferir informação original ao lugar comum (CAMPOS de, 1977, p.198, o grifado é nosso).

Essa é, talvez, a função que o *camp* vai cumprir como reatualização do *kitsch*, da arte massiva e do mau gosto. Podemos resumir os traços mais importantes do *kitsch* como: mau gosto, pretensão “bom gosto”, acessibilidade antielitista, pseudo-arte ou arte barata, arte massiva ou *midcult*, inadequação artística, mentira artística, arte de consolo tranquilizador, mas também sua previsibilidade, na medida em que ele trabalha a partir de formas facilmente consumíveis e adaptadas às regras do mercado. Este último traço associa-se à

necessidade de deglutição das sociedades industrializadas e opõe-se drasticamente ao que desde Baudelaire até hoje consideramos o novo.

Mas, como as convenções artísticas e literárias mudam rapidamente, o que gozava de grande audiência e se caracterizava por sua banalidade pode perder seu atrativo para o público burguês. E, então, estas formas que pertenciam ao *kitsch*, mas deixaram de ser valorizadas pelo público médio, podem ser reutilizadas como uma forma de subversão das convenções. É o que veremos que acontece no *camp*, nas palavras de Calinescu:

“esto conduce a la paradoja de que las viejas formas de kitsch (como expresiones del mal gusto) puedan todavía disfrutarlas, pelo solo los sofisticados: lo que originalmente quiso ser ‘popular’ se convierte en diversión de los pocos. El viejo kitsch puede estimular la ironía irónica del refinado o de quienes pretenden serlo. Ésta posiblemente es la explicación del intento de redimir el atrozmente afectado y artificial kitsch de la belle époque en lo que se llama camp en la América actual” (CALINESCU, 1991, p. 246)

A sensibilidade *camp* retoma o considerado como mau gosto - o feio, o horrível, o *kitsch* – a partir de um distanciamento que se posiciona de uma maneira muito especial em relação a estes materiais provenientes da arte considerada menor, ou mesmo dos produtos da arte massiva de consumo; e que se baseia, fundamentalmente, na consciência que se tem de sua fealdade e vulgaridade. No *camp* há uma clara consciência na utilização do *kitsch*, e é esta consciência – geralmente expressa autoparodicamente – que permite pensar esta sensibilidade como uma forma política – no amplo sentido do termo - de repensar a arte, a tradição e a relação delas com o social. A autoconsciência crítica do *camp* o vincula diretamente às linhas mais importantes da modernidade artística, fundamentalmente - no que se refere ao poder questionador e contra-corrente em relação à sociedade - à arte dos últimos séculos. Mas, como tentaremos esclarecer, esse espírito crítico do *camp* vai utilizar procedimentos diferentes -e até opostos - aos utilizados ao longo da modernidade.

Considerando nosso ponto de partida - o estudo das categorias do feio em relação à arte moderna -, queremos relacionar as faces mais importantes dela com as particularidades do *kitsch* e do *camp*. Pensar essas relações permite distinguir continuidades e rupturas e especificar a função que o feio, o vulgar e o massivo têm para cada uma destas manifestações.

Podemos dizer que o *camp* continua o gesto inaugurado por Baudelaire, na medida em que revaloriza o feio como uma forma de subversão, sendo este traço - mas também o

sentido irônico - o que o separa qualitativamente do *kitsch*. No *kitsch* não há valorização do feio; ao contrário, ele é consumido sob a ingênua crença de que se trata de objetos “bonitos”, de “bom gosto”. A relação que fizemos com Baudelaire tem mais um ponto para se estabelecer. O gesto crítico baudelaireiano tem a ver com a recusa tanto do gosto burguês quanto da arte produzida para as massas, para o grande público. A postura de Baudelaire é aristocrática e, nesse sentido, tenta distinguir e estabelecer o espaço da grande arte em oposição ao que, próprio da sociedade capitalista, se conduz pela lógica do consumo e, no plano especificamente estético, pela banalidade, previsibilidade e superficialidade. O melhor exemplo desta postura frente à sociedade moderna é a figura do dândi, herdeiro do aristocrata, ao qual Baudelaire se refere como uma figura entranhável que foge à tolice da vida moderna refugiado em seus gostos refinados que o distinguem da “*cursileria*” e vulgaridade burguesa.

A estética *camp* é também aristocrática (Amicola chama o *camp* de cultura de gueto), mas de um modo diferente. Ela não rejeita a banalidade do massivo; pelo contrário, refugia-se nela e funda um espaço de valorização estética de materiais provenientes da arte massiva. É na vulgaridade que ela encontra e descobre o feio. Sua paradoxal postura trabalha com o feio, mas não a partir de fora senão a partir de dentro dos espaços da pseudo-arte ou arte menor. Daí que, como aponta Sontag, podemos pensar o *camp* como uma espécie de dandismo moderno, uma espécie de aristocracia dentro da época da cultura de massas, mas que se diferencia por apreciar aquilo que o outro rejeitava: “*El `camp´, el dandismo de la era de la cultura de masas, no distingue entre el objeto único y el objeto de producción de masas. El gusto `camp´ trasciende la náusea de la réplica*” (SONTAG, 1969, p. 339). Daí também a relação do *camp* com o *snob*.

O problema que fica na base do gosto *camp* tem a ver com as características duma sociedade capitalista hiper-saciada tanto de objetos, informação, e cultura quanto da arte. É nessas sociedades, que Sontag qualifica de “opulentas”, em que todo já foi visto e consumido que pode surgir esta particular sensibilidade que se compraz e se orgulha do gosto pelo mais hediondo da cultura de massas. Não é casual, segundo esta explicação, que o gosto *camp* tenha surgido entre grupos de intelectuais nova-iorquinos que, fartos de ter acesso a tudo, criam esta sensibilidade como uma forma de “raridade”. O “raro” é um traço

fundador da estética *camp* (como também o era para Baudelaire), mas não qualquer forma de raridade senão coisas relacionadas a campos específicos, como veremos na continuação.

Em relação às vanguardas, as categorias do feio, do massivo e do mau gosto se tornam complexas como consequência da crescente industrialização cultural que o século XX traz consigo. Como já dissemos, a vanguarda serviu-se do *kitsch* como uma das formas de seu espírito destrutivo, insolente, e irônico. Mas é este último traço que aporta a ironia que permite o distanciamento crítico. Como sabemos, a ironia é uma mensagem dupla em que, simplificando, o sentido metafórico nega o sentido literal. A utilização do *kitsch* não era na vanguarda uma simples identificação com o mau gosto burguês; bem ao contrário. Ela apropriava-se da estética barata para negar certos aspetos da instituição artística e para provocar o questionamento das noções tradicionais da arte. Literalmente, ela expõe o *kitsch*; metaforicamente, ela implica a crítica à noção de gosto, de obra, de autor e de arte.

A diferença entre o mau gosto do *kitsch* e o mau gosto da vanguarda parece residir na utilização que se faz do “objeto artístico” ou na sua “intenção” em relação ao social. No primeiro caso, o que acontece é a imediatez do consumo associada à sensação de satisfação, agrado e tranqüila aquisição, baseada nos “*propósitos esteticamente conformistas*” do *kitsch* (CALINESCU, 1991, p. 248). No segundo caso, na vanguarda, o uso do que pertence ao “mau gosto” está marcado por um distanciamento crítico exposto no gesto irônico que tem como objetivo a provocação, a sensação de estranhamento e a crítica ao que a pequena burguesia considera de “bom gosto” com “*propósitos esteticamente subversivos*” (CALINESCU, 1991, p. 248). Segundo Haroldo de Campos, a relação entre vanguarda e kitsch pode ser definida como;

uma dialética entre propostas inovadoras e adaptações homologatórias, as primeiras constantemente atraídas pelas segundas, com a maior parte do público que frui das segundas acreditando participar da fruição das primeiras (CAMPOS de, 1977, p.198).

O *camp* mantém, em alguns aspectos, também uma certa continuidade com as vanguardas, na medida em que a utilização e apropriação do feio vai ser um gesto conscientemente procurado que cria uma zona de valorização de objetos artísticos, considerados até esse momento como marginais e de pouca qualidade, como uma forma de subversão e de questionamento crítico:

así, cuando la vanguardia se puso de moda, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, lo kitsch comenzó a disfrutar de una extraña clase de prestigio

negativo, incluso en algunos de los círculos intelectuales más sofisticados. Este parece ser uno de los principales factores en el surgimiento de la curiosa sensibilidad camp, que, bajo la guisa del conocimiento irónico puede abandonarse libremente a los placeres ofrecidos por el más horrendo kitsch. El camp cultiva el mal gusto – generalmente el mal gusto de ayer – como forma de refinamiento superior. Es como si el mal gusto, reconocido y perseguido concientemente, pudiera realmente superarse y convertirse en su opuesto. (CALINESCU, 1991, p.226)

Mas, como temos tentado esboçar nas diferentes “paradas” da viagem pelos “países do feio”, aqui também a categoria do feio supõe uma ressignificação da categoria do novo. Isto é, no *camp* o feio e o novo adquirem características próprias que tentaremos definir. Um dos problemas que devemos enfrentar é a particular relação que tanto as vanguardas quanto o *camp* - enquanto categoria de pós-vanguarda - mantêm com o compromisso com uma estética que busca “o novo” como forma de questionamento - e antinomia - do social. O “novo” - se o entendemos como essa busca particularmente questionadora e crítica da arte moderna - continua sendo um objetivo da arte de pós-vanguarda, mas redefinido em função de uma relação oposta à que tinha a vanguarda com respeito ao passado e à tradição. Se a vanguarda se caracterizou por sua força destrutiva tanto do passado quanto da tradição, no *camp* - pelo contrário - assistimos a uma revalorização nostálgica do passado e a uma releitura da tradição, cuja forma mais específica é a paródia. Contudo, há um ponto que une vanguarda e pós-vanguarda: o sentido crítico expresso através do humor, da ironia e, fundamentalmente, da autoparódia que continua se expressando como uma forma mais de dessacralização da arte.

A categoria de paródia permite-nos diferenciar *kitsch* de *camp*. Podemos pensar o *kitsch* como uma paródia que tenta esconder a sua relação com um outro texto ou uma outra tradição anterior da qual, na verdade, está extraindo os estilemas com os quais produz sua forma. O *kitsch* se torna, assim, uma cópia que nega sê-lo, apagando as marcas que o relacionam com o texto anterior. A inserção de estilemas provenientes da Alta cultura é propositadamente escondida enquanto inserção ou referência a um outro texto, apresentando-se, pelo contrário, como verdadeira invenção. Pode-se dizer que o *kitsch* é uma espécie de paródia que nega sua própria condição de paródia enquanto texto que re-insere estilemas de outros textos. O *kitsch* constrói sua mensagem a partir da re-apropriação banalizada de estilemas provenientes da Alta cultura, negando, justamente, que se trate de algo tomado de um texto anterior. O *camp*, pelo contrário, evidencia seu caráter

paródico sublinhando a recontextualização do inserido e fazendo, portanto, explícita a citação. Isso provoca uma releitura crítica daquilo que se insere intencionalmente. Podemos pensar o *camp*, como uma parodia conscientemente elaborada na qual a inserção se auto-propõe como inserção num novo contexto, implicando uma outra leitura que deve estabelecer um sentido diferente, tanto em relação à referencia quanto à sua nova recontextualização.

O texto crítico mais importante dos estudos sobre o “*camp*”, enquanto estética particular, é o ensaio de Susan Sontag intitulado “*Notas sobre camp*” escrito em 1969. Foi ela que a partir de suas “notas”, deu forma às aproximações críticas deste fenômeno. Partiremos de suas reflexões mais importantes para poder depois discutir junto com outros autores e aproximar-nos, assim, da estética de Copi especificamente.

A autora começa se referendo ao *camp* como uma “sensibilidade” surgida na década do 60 e associada ao mundo gay. A primeira questão que a autora aponta é: “*la esencia del camp es su amor a lo no natural: el artificio y la exageración*” (SONTAG, 1969, p. 323). A artificialidade, um valor já elogiado por Baudelaire, aparece ressignificado e levado a suas últimas conseqüências, justaposto à exageração. A natureza não tem lugar nem significado para o *camp*. A definição que Sontag estabelece do *camp* se relaciona, fundamentalmente, a uma noção de estilo: “*Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la manera ‘camp’, no utiliza categorías de belleza, sino del grado de artificio, de estilización*”. Justamente porque não se serve da idéia de beleza, ou de alguma forma a nega, o *camp* valoriza o feio, o horrível, o passado de moda, o vulgar, o pertencente a gêneros menores e à cultura de massa. Mas, com uma condição: esses objetos “artísticos” devem responder à lei do exagerado, do artificial, do excessivamente estilizado, importando mais “o estilo” que o conteúdo: “*Camp es una concepción del mundo desde categorías de estilo; pero un modo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo “off”, el ser impróprio de las cosas*” (SONTAG, 1969, p.327).

Esse princípio explica o gosto *camp* pelos filmes musicais da *Warner Brothers*, e o cinema dos primeiros anos 30, pelas divas ícone da época de ouro de Hollywood (o culto à beleza andrógina de Greta Garbo, mas também - baseado no princípio do exagero tanto corporal quanto da força do “caráter” -, Jane Mansfield, Gina Lollobrigida, Bette Davis, Mae West, e a gestualidade exagerada de Marlene Dietrich); e ainda o gosto pela arte

decorativa, pela moda antiga, pelos vestidos, mobiliário - e neles as texturas e as superfícies sensuais. O tipicamente *camp* é o gosto pelo pouco sério, a arte má (pela sua falta de ambições estéticas), o horrível (pelo excesso de vulgaridade em relação à arte culta), o raro, mas associado ao extravagante (pelo grau de estilização). Esta sobredimensão do estilo em detrimento do conteúdo não nega este último; precisa dele para gerar o contraste. O conteúdo do *camp* é sério, mas essa seriedade deve fracassar para que o *camp* triunfe: “*Camp es un arte que se propone serio pero que sin embargo no puede ser considerado seriamente porque es `demasiado`*” (SONTAG, 1969, p.333).

O outro traço característico do *camp* é o que relaciona a vida ao teatro: a teatralização da experiência. Daí o gosto pela duplicidade, a representação, o travestismo, a gestualidade exagerada, e a noção de “caráter” como algo instantâneo, acabado e passionalmente marcado (oposto a qualquer desenvolvimento psicológico). A intensidade dramática, teatral, e seu conseqüente exagero devem cobrir o objeto ou a personalidade para que possa ser experimentável como *camp*. Geralmente, o que pode ser experimentável como “*camp*” pertence ao passado: o gosto pelos filmes, atrizes, músicas e roupas do passado (especialmente da *belle époque*). É a distância entre esse passado e o presente o que permite cobrir de um ar fantástico algo que pode ter resultado insuportavelmente banal e vulgar no seu próprio tempo. Como aponta Sontag, a relação com o passado caracteriza-se pela sua sentimentalidade. Não qualquer passado, aquele que contenha as marcas passionais do que “*parece brotar de una sensibilidad irreprimible, virtualmente incontrolada*” (SONTAG, 1969, p.333)

Mas há um aspecto da sensibilidade *camp* que Sontag aponta e que nos interessa particularmente: a duplicidade própria do *camp* que coloca em cena, sob o sentido de “correto” e “sério”, uma outra “*experiencia privada bufona de la cosa*”. (SONTAG, 1969, p.335) que colabora para a criação de um sentido que é compartilhado “em chave” pelo gueto. O *camp* se compraz na paródia, mas fundamentalmente, na autoparódia. Esse traço é o que permite o distanciamento crítico, o sentido crítico sobre si mesmo que permite diferenciá-lo do *kitsch*. A frivolização do sério opera-se a partir de um tipo de ironia indireta cujo objetivo é “*destronar lo serio. El camp es lúdico, antiserio. Más precisamente, el camp implica una nueva, más compleja relación para con `lo serio`*.” (SONTAG, 1969, 338). O traço bufão, irônico e autoparódico destrói a seriedade,

mas impede ao mesmo tempo a identificação com sentimentos extremos. Daí que o *camp* se afaste de qualquer julgamento político, moral ou estético. Ele só está interessado em oferecer “*um abanico de modelo para el arte (y la vida) diferente, suplementario*” (SONTAG, 1969, p.336)

Esta especial postura associa-se a determinada posição da minoria sexual gay criadora desta sensibilidade numa sociedade regida pelo modelo heterossexual e repressora de qualquer outra prática sexual. A “postura” *camp*, sua especial forma de olhar o mundo, abre um caminho cuja finalidade é a tentativa de aceitação da homossexualidade por parte da sociedade, ou, pelo menos, uma forma de “fazer visível” esse setor social, suas características e particularidades, isto é, uma forma de autolegitimação: “*Los homosexuales han apuntalado su integración en la sociedad promocionando el sentido estético. El ‘camp’ es un disolvente de la moralidad. Neutraliza la indignación moral. Patrocina el sentido lúdico*” (SONTAG, 1969, 341).

Estas são as novidades que o *camp* coloca em cena. A valorização do marginal, do feio, e do raro toma essas particularidades gerando uma estética que surpreende e renova o cânone. Porém essa renovação não se realiza a partir de materiais novos; pelo contrário, o *camp* vai reciclar produtos provenientes da cultura de massa caracterizados, precisamente, pela sua vulgaridade, reintegrando-os com o fim de devolver uma visão transfigurante que recupera o poder crítico e questionador da grande arte. Segundo Amicola:

La fuerza de la estética camp va a surgir, entonces, como estrategia de producción y recepción –por ejemplo, de los géneros hollywoodenses clásicos que neutraliza y transforma la cultura de masas. En este sentido, dicho reciclaje implica una crítica de la cultura dominante, pero lo singular del fenómeno es que lo hará en los mismos términos de esa cultura. El camp es, entonces, una forma ideológica llevada a sus extremos que contiene contradicciones en su mayor estado de productibilidad. (AMICOLA, 2000, p.52).

A renovação, verdadeiro sentido de novidade que o *camp* carrega, pode ser lido, no dualismo, no duplo movimento artístico e político que ele implica: por um lado, de criação de uma estética específica que recupera o questionamento ideológico a partir da renovação formal baseada no princípio da reciclagem; por outro, da deliberada ostentação de seu pertencimento a um setor marginalizado da sociedade.

Homossexualidade e estética *camp* como as duas faces de um movimento de auto-legitimação e revisão de valores e concepções de um mundo regido pelos padrões de uma

sexualidade repressora. O interessante é que essa revisão que tem por finalidade a “visualização” de um setor marginalizado da sociedade, consegue se manifestar e criticar a redução heterossexual através da encenação paródica e autoparódica da sensibilidade gay. O humor da estética *camp*, sua consciência irônica, desarma a seriedade da moral sexual e descompõe os preconceitos abrindo o espaço para a legitimidade do diferente, a partir do gesto –próprio do humor - que se compraz na autoparódia. O *camp* é uma sensibilidade gay que ri de si mesma descongestionando os tabus sobre as identidades sexuais. A autoparódia é a marca definitiva do *camp* que se expressa através da ironia com a que é enunciada a discursividade *camp*. Essa ironia coloca ênfase tanto no autor que emite o texto quanto no contexto a partir do qual se fala. Daí que a enunciação no *camp* comporte um sentido político que sublinha a origem e pertencimento da mensagem a um determinado setor social, neste caso, ao homossexual masculino, produzindo uma crítica social:

La capacidad del camp para expandirse radica, justamente, em que utiliza la parodia del discurso gay para hacer de él un cuestionamiento social y, por lo tanto, catapultarlo a sátira de toda la sociedad. (AMÍCOLA, 2000, p.55).

Segundo Amícola, este é um ponto que foi descuidado por Sontag, na medida em que o *camp* se apresenta como um tipo de sensibilidade gay, mas estritamente masculina: neste mundo a mulher não produz *camp*; pelo contrário, ela é o objeto “*obligado de la representación a través de um espejo distorcionante de la supuesta esencia de lo femenino*” (AMÍCOLA, 2000, p.52). O *camp* corresponde a um olhar completamente masculino e homossexual que ri de seus próprios clichês e estereótipos provocando um questionamento lúdico da identidade sexual. Amícola refere-se a isso como uma “*mirada socarronamente falocéntrica sobre los problemas de gender*”. (AMÍCOLA, 2000, p. 52)

Nossa intenção é tentar estabelecer quais são os traços marcadamente *camp*, enquanto estética do feio, na obra de Copi. Também, tentamos estabelecer uma relação entre o *camp* e os momentos cruciais de definição da arte moderna. Achemos ter mostrado uma relação entre a modernidade clássica (Baudelaire e as vanguardas) e esta especial “sensibilidade” enquanto maneiras de apropriação e reapropriação de materiais considerados “feios”, fora do canônico, marginais, banais e pouco sérios.

A apropriação de materiais considerados de “mau gosto”, ou “pouco sérios” para as elevadas intenções da arte é um gesto que, na verdade, a grande arte vem realizando desde o começo mesmo da modernidade. Isso não implica negar as diferenças entre as distintas

apropriações ao longo da modernidade. O que caracteriza a arte de pós-vanguarda dos seus antecedentes é a especial relação que vai adquirir sobre a arte massiva; um aspecto iniludível que a arte contemporânea tem que enfrentar como parte de nossas sociedades. Como já dissemos, o *camp* se diferencia por levar a suas últimas conseqüências essa relação. Daí que seus materiais provenham justamente do mais escandalosamente vulgar da cultura de massa. Mas há algo que nos permitiu traçar uma certa continuidade, e diferenciar modernidade, vanguarda e *camp* do *kitsch*: o sentido consciente e crítico na utilização desses materiais.

9- Vanguarda, camp e pós-vanguarda.

Resta estabelecer uma diferenciação mais pormenorizada entre a apropriação do mau gosto, do bizarro e do humor (como formas de questionamento da ordem estabelecida) que realiza a vanguarda e a reapropriação que faz desses materiais o *camp* enquanto estética pertencente ao que estamos chamando de *pós-vanguarda*. Com esse termo aludimos às manifestações provenientes da segunda metade do século XX, isto é, a uma certa periodização que encontra fronteira na Segunda Guerra Mundial. Octavio Paz chama a esse período de literatura “contemporânea” para diferenciá-lo da modernidade clássica. Na crítica estadunidense, ele é chamado de pós-modernismo, noção que implica a adoção de determinados parâmetros de avaliação da realidade social e cultural baseados, fundamentalmente, na idéia de fim do projeto da modernidade e do surgimento de uma sociedade que se diferenciaria da sociedade moderna e que será chamada de sociedade pós-industrial ou sociedade de massa.

Para os teóricos do pós-modernismo haveria traços que permitem pensar uma ruptura não só estética quanto social, econômica e tecnológica a partir dos anos 50 e 60, e que inauguraria a etapa “pós-moderna” caracterizada, esteticamente, pelo confronto com os valores da estética modernista. Segundo o crítico americano Fredric Jameson, o pós-modernismo não é simplesmente a denominação de um estilo artístico, mas também:

um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada, freqüentemente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional. (JAMESON, 1985, p.17).

O debate sobre a pertinência do termo pós-modernismo aplicado à arte é conhecido; entrar nele escapa às pretensões deste trabalho. Só queremos especificar por que usamos a denominação de pós-vanguarda e não de pós-modernismo. No âmbito hispano-falante, a palavra modernismo não designa o mesmo período artístico que ela designa na língua inglesa e portuguesa, mas, pelo contrário, é utilizada para designar um movimento anterior ao surgimento das vanguardas. Daí que, no sentido estritamente estético, ele resulte inexacto e até próximo da confusão. Para referir-nos a esse período, utilizamos então a denominação de pós-vanguarda enquanto categoria que nos permite diferenciar a literatura contemporânea da vanguarda histórica, que em nosso continente abrange a década do 20.

Por outro lado, como explicita o crítico citado, a categoria pós-modernismo não só significa uma periodização estética, mas também uma periodização social, histórica e econômica. E, nesse sentido, deveríamos pensar se ela é completamente adaptável à realidade da América Latina. O tipo de sociedade pós-moderna que descreve Jameson pode corresponder à sociedade estadunidense de pós-guerra, mas não necessariamente à realidade da América Latina das décadas do 60 e 70. É importante, nesse sentido, lembrar que são as décadas de expansão do imperialismo, de surgimento de movimentos revolucionários por toda a América Latina e da imediata imposição, dirigida por EE UU, das cruentas ditaduras que reprimiram as tentativas de liberação desse sistema opressivo de exploração econômica.

No caso específico de Copi, o contexto sócio-político de produção de seus textos é fundamental para uma leitura profunda do que eles implicam, tanto no sentido estético quanto ideológico. As décadas do 60 e 70 estão marcadas, na história argentina, pela força de um pensamento político revolucionário baseado nas propostas do que Jameson chama as “grandes narrativas da modernidade” e que ele denuncia como discursos em crise no caso do pós-modernismo. Enquanto os EEUU produzem a crise das grandes narrativas da modernidade, na América Latina, pelo contrário, está se tomando mão delas na luta pela liberação do sistema imperialista de dominação. A imposição de certos padrões que poderíamos pensar como pós-modernos vêm, no caso da América Latina, da mão das ditaduras que surgem em todo o continente para apagar a luta política, e como uma forma mais de imposição do modelo econômico e cultural dos EEUU.

Por outro lado, Jameson especifica que a literatura pós-moderna pode ser caracterizada como uma forte recusa da estética modernista representada na literatura estadunidense, fundamentalmente, por T.S. Eliot e Erza Pound. Neste sentido, também é necessário se questionar a categoria em função das particularidades da vanguarda latino-americana que apresenta diferenças enormes em relação ao modernismo dos EEUU. A pós-vanguarda ou literatura contemporânea da América Latina vai questionar a vanguarda, mas de maneira própria e diferente do que este questionamento implicou na literatura norte-americana. No caso argentino, a questão da identidade cultural aparece como um elemento em comum entre ambos momentos – vanguarda e pós-vanguarda -, embora o tratamento seja diametralmente oposto. Nossa intenção é pensar o que há de continuidade e o que há de ruptura entre estes dois momentos, levando em conta as particularidades da literatura argentina e latino-americana como um “sistema literário específico” que corresponde a um contexto histórico-social e econômico específico que não pode ser equiparado com a cultura norte-americana.

No caso da literatura argentina, podemos perceber uma continuidade, entre vanguarda e pós-vanguarda, quanto a uma proposta estética que procura o novo, mas também quanto ao sentido crítico com que pensa seu lugar e posição dentro de uma tradição. A consciência que se tem deste aspecto em ambos os momentos permite para cada caso uma releitura, que supõe também a criação de uma estética própria. O humor, o poder dessacralizador, a paródia e o sentido crítico são, todos, aspectos que ambas - vanguarda e pós-vanguarda - compartilham, como também a forte recusa da estética romântica e realista. Como aponta Amícola, há entre a escrita de Copi - enquanto representante de pós-vanguarda - e a vanguarda histórica uma forte *liaison* no que diz respeito a esse ponto em particular. (AMICOLA, 2000, p.75)

Com respeito às diferenças entre ambos os momentos, achamos que um dos traços mais fortes que permitem distingui-las é a particular relação que cada uma vai estabelecer com a cultura oficial, a cultura alta e a cultura massiva. No caso da pós-vanguarda, assistimos a um tipo particular de “reciclagem” de materiais provenientes da cultura de massa, que se afasta das propostas da vanguarda histórica pelo grau de questionamento estético e ideológico e por uma particular adesão a uma marginalidade liberada para dizer o impróprio da cultura.

Neste sentido, podemos dizer que a literatura de pós-vanguarda se caracterizou por uma radicalização de vários aspectos das vanguardas, fundamentalmente no que diz respeito à dimensão ideológica. O escândalo vanguardista não vai além da polêmica literária, enquanto grande parte da literatura produzida na década do 70 e 80 atinge com seu poder escandalizador o eixo da cultura em seu conjunto e visa ao questionamento não só estético, mas também político, sexual, nacional, trazendo uma dimensão ideológica que a moderada vanguarda jamais chegou a atingir.

A vanguarda argentina se caracterizou por esta reticência ideológica que a distancia, completamente, das ousadias européias e que podemos perceber na ostentosa preocupação que seus membros tinham por ocupar espaços oficiais e por dar, ao movimento em geral, uma legitimidade claramente enquadrada na cultura dominante e nos espaços de consagração da cultura dominante. Beatriz Sarlo refere-se a este aspecto claramente quando diz respeito a *Martín Fierro*:

Pero el moderatismo del periódico y de toda la vanguardia argentina habla no solo de los límites ideológicos de sus integrantes, sino fundamentalmente del campo intelectual y de la sociedad que lo contiene. La represión sexual y moral, el apolitismo, la disciplinada afirmación de la nacionalidad y el poder del Estado, tienen que ver con ideologías todavía tradicionales en sus estructuras profundas, que en este plano producen una vanguardia poco cuestionadora del orden social. Si el martinfierrismo no bromea con la familia, con la patria, con la religión ni con la autoridad, si, en oposición al proyecto de Bretón, la vida literaria es más literaria que vida, no puede dejar de reconocerse sin embargo que reformaron de manera decisiva las costumbres literarias del campo intelectual argentino. (SARLO, 1982, p.49)

A literatura de “pós-vanguarda” ou contemporânea, comparada com as tentativas “subversivas” da vanguarda histórica, é enormemente mais ousada e radicalizada no que diz, fundamentalmente, a seu questionamento da ordem social. Isso implica pensar a literatura dos anos 60, 70 e 80 como uma literatura que, na busca de uma estética própria e diferente de seus antecedentes vanguardistas, **amplia a dimensão ideológica** provocando um questionamento crítico que excede o estritamente literário e envolve uma revisão política da práxis cultural. Isso é assim a ponto de que também o papel do artista muda drasticamente nessas décadas em direção a uma crescente postura marginal e contra-oficial que questiona a ideologia dominante, completamente oposta ao tradicional envolvimento da vanguarda com a cultura oficial.

Como aponta Sarlo, os limites ideológicos da vanguarda restringiam e estabeleciam claramente os espaços que podiam ser questionados através do humor escarneador e do riso. Ainda a crítica não atinge as bases da sociedade nem questiona a ideologia dominante, pelo contrário, tenta se enquadrar nela.

Em oposição a isso – e achamos que como clara postura de oposição ao momento político conservador dos anos 60 e 70 – a literatura dessas décadas tem um poder de oposição à ideologia dominante, que se manifesta a partir da crítica corrosiva da sociedade produzindo uma leitura ideológica que tem por alvo a desestabilização da estrutura profunda do social.

A dimensão ideológica da literatura produzida então – não só em Argentina, mas na América Latina toda – é um dos aspetos cruciais para uma compreensão profunda dela. É imprescindível, à maneira do formalismo russo, relacionar a “série literária” com a “série social” porque é desta particular relação que podemos especificar suas características e diferenciá-la da vanguarda.

No caso específico de Copi, isto é evidente: Copi, em oposição ao “*moderatismo*” vanguardista atinge com seu humor corrosivo todos os aspectos da sociedade gerando uma crítica radical na qual já nada está proibido. Sexo, identidade, família, política, figuras oficiais tanto da política quanto da literatura, tradição, religião, pátria: tudo vai ser escandalosamente atingido por seu humor escarneador e dessacralizador que ri da sociedade como uma forma de se opor a ela.

Além da dimensão ideológica, há um outro aspecto que permite pensar diferenças e especificidades entre a vanguarda e a pós-vanguarda: a especial relação que cada uma vai estabelecer com a tradição, com o mercado e a indústria cultural.

A releitura da tradição - e a conseqüente seleção, apropriação e negação que ela implica – é um traço que ambos os momentos compartilham. A vanguarda argentina não rechaçou completamente a tradição como no caso europeu; ela produz uma releitura da tradição na qual se rejeitavam determinados momentos e se enobreciam outros (a famosa crítica ao modernismo lugoniano e a valorização da *gauchesca* e de autores menores), produzindo uma desestabilização do cânone que supõe a postulação de novos centros dentro da tradição que legitimassem o próprio espaço da vanguarda dentro dela. É conhecido, neste sentido, o “redescobrimento” que a vanguarda faz de autores marginais

rechaçados pelos mecanismos de consagração. A valorização dessa marginalidade se traduz na oposição à lógica do mercado que se expressa através do lucro. O “ficar fora” dessa lógica não significa ficar fora da centralidade da tradição; pelo contrário, é a partir dessa moral de oposição ao mercado que a vanguarda se autopostula como a verdadeira e legítima arte. Segundo Sarlo: “*La vanguardia no se piensa a si misma como un espacio alternativo del campo intelectual, sino que tiende a concebirse como el único espacio moral y estéticamente válido. Su tensión con la “industria cultural” y con la cultura “media” y “baja” es ética.*” (SARLO, 1982, p.50).

Como a autora explicita, trata-se, no caso da vanguarda, da negação e rechaço de tudo o que fica corrompido pela lógica da indústria cultural. O simples fato de participar dos circuitos mercantis aparece frente aos olhos da vanguarda como algo condenável que, por sua vez, confirma o pertencimento a uma estética “inferior”. Como bem discerne Sarlo, atrás desse posicionamento de condenação da mercantilização artística, esconde-se uma questão de classe que identifica lógica de mercado e estética inferior ou de pouca qualidade como as duas faces da mesma moeda e como uma forma de negar e se opor à literatura de Boedo, que, sim, participa dos circuitos comerciais. Para a vanguarda, a verdadeira arte deve ficar fora dos circuitos comerciais porque é só assim que ela consegue manter sua qualidade e se diferenciar dos produtos da indústria cultural, que ela considera não só inferiores, mas completamente corrompidos. Para os vanguardistas tudo o que entra na lógica da compra e da venda é inferior, inculto, de mau gosto e intelectualmente pobre.

No caso da pós-vanguarda assistimos a uma nova leitura da tradição que vai voltar a modificar o cânone. No caso específico de Copi, através da paródia dos gêneros fundadores da literatura nacional que produz uma dessacralização do oficial, que atinge também os clichês vanguardistas. A literatura das décadas do 60, 70 e 80 busca seu lugar dentro da tradição através de mecanismos – o humor e a parodia podem ser uns deles – que pervertem a leitura oficial e tradicional na qual já está incluída a vanguarda.

Por outro lado, a relação com o mercado e a indústria cultural muda completamente. Em vez de rechaçar a indústria cultural, a literatura contemporânea tende a reciclar e procurar nela materiais com os quais criar uma estética própria: Julio Cortazar e Manuel Puig podem ser pensados como precursores dessa tendência que vai radicalizando-se. Em Copi, o *camp* realiza esta reapropriação, que se expressa a partir do jogo incessante e das

tensões que sua obra apresenta entre literatura culta e gêneros pertencentes à cultura de massa ou indústria cultural. Copi trabalha a partir de materiais que provém da indústria cultural misturando-os com uma reapropriação paródica da tradição. Neste sentido, é importante também a produção multifacetada de Copi na qual as histórias em quadrinhos se juntam com seu trabalho de ator e com a escrita de romances, contos e teatro. Para Copi não há limites entre o “culto” e o “massivo”, tudo entra em sua obra a partir de um trabalho de ressignificação que propõe um problema maior: repensar os limites entre o alto e o baixo, entre o culto e o popular, entre a arte e os produtos da indústria cultural. A diferenciação pejorativa que a vanguarda postula entre a literatura e a cultura de massa é questionada na obra de Copi a partir da utilização de ambas através de técnicas de reciclagem que postulam uma mais seria avaliação do que entendemos por arte.

10- Camp e mau gosto em *Eva Perón e Cachafaz*. Mais uma análise.

Aranda hágame los rulos con la delicadeza de una onda cetrina nívea en su rubor amarelillo de bigudí sujéteme con un papelito disimulado en la tintura de la entretela para erguir el mamotreto del rodete hasta una altura suficiente para espantar las engrupidas junto a mi lecho que no digan que se me bajó el copete siquiera yerta hágalo digno. (PERLONGHER, 1994, p. 124)²

A crítica já tem apontado para a relação da obra de Copi com a estética *camp*, juntamente com outro autor com o qual geralmente ele é comparado: Néstor Perlonguer (AMICOLA, 2000). Vários são os traços que permitem agrupá-los: exposição da temática gay relacionada à sensibilidade *camp*, estilo inapropriado e escandalizador, adoção de temas ligados à tradição histórica, cultural e literária argentina (e latino-americana) através de um tratamento insólito, ousado, irreverente e paródico; elaboração de uma imagem particularmente distorcida, parodiada e carnalizada do peronismo e de seu grão mito: Eva Perón. Ambos os autores trabalham pervertendo o discurso histórico, mítico e literário produzindo uma leitura desmitificadora que quebra mitos sociais que vão desde a sexualidade, até a nacionalidade e o cânone da literatura nacional.

Começaremos por *Eva Perón* porque achamos ser a peça-chave da estética *camp* em Copi. A imagem que a peça de Copi nos dá de Eva é, em primeiro lugar, uma imagem

² Aranda faça-me os cachos com a delicadeza de uma onda crítica nívea em seu rubor amar o elo o bigudim segure com um papelote disfarçado na tintura da entretela para erguer o trambolho do coque a uma altura suficiente para espantar as enxeridas junto a meu leito que não digam que eu baixei a crista nem mesmo hirta faça-o digno (In PERLONGHER, 1994, p. 125. Tradução BAPTISTA, Josely Vianna)

invertida do mito oficial, um tratamento deliberadamente desmitificador da área de seriedade que tanto a história oficial quanto o mito colocavam nela.

Além disso, é preciso pensar como a imagem de Eva se presta para um tratamento *camp*, por se tratar de um ícone de feminilidade, objeto predileto de representação desta estética. Neste sentido, a escolha de escrever sobre Eva responde a essa necessidade transfigurante, própria do *camp*, de representar a essência do feminino enquanto exageração de determinados traços. Por outro lado, o caráter oficial e mítico da figura de Eva se presta a ser utilizada pelo tratamento lúdico próprio do *camp*, que tenta através de seu particular humor, produzir um questionamento dos valores conservadores e que se expressa na sátira que esta peça implica da sociedade argentina.

A Eva de Copi, oposta à seriedade da imagem oficial, é uma representação ridícula, cômica e caricaturesca. A seriedade que supõe o trabalho com uma figura da história aparece negada através da ridicularização, que não só cobre a imagem de Eva, mas que apresenta o momento histórico (o peronismo) e o governo (Perón e Eva) como uma grande farsa, na qual sua figura principal – Eva - caracteriza-se pela frivolidade e desopilante vulgaridade de sua personalidade.

A Eva de Copi, a partir da exploração do mito em todas suas versões, leva a personagem ao domínio do exclusivamente espetacular (como artifício e estilização). O momento político-histórico é mostrado como uma teatralização dele, como uma escandalosa representação farsesca da função governativa. As personagens são conscientes o tempo todo de estar cumprindo um papel. Mas, em vez de tentar ocultar esta situação, elas referem-se a isso continuamente e buscam que a atuação seja o mais “espetacular” possível.

Evita: Ibiza? No aguanto más, mi viejo. ¿Está todo listo? No digo los funerales, sino el clima ¿está preparado el clima?(COPI, 2000, p.80)

Os detalhes da grande farsa são pensados como em uma peça teatral: cenografia, vestuário, movimentos a serem representados.

Evita: Y los faroles? Qué hay de mi idea de ponerle tul negro a las lámparas? [...](COPI, 2000, p.52)

Evita: Y con mis vestidos alrededor. Y todo lo que hay en las valijas lo quiero puesto en vitrinas, rodeándome también. ¡Y todas mis joyas! Y cada año para mi cumpleaños van a agregar otras [...](COPI, 2000, p. 53)

O “estilo” grandiloqüente, glamouroso e frívolo nega a importância do estritamente político e histórico. O sério fica relegado a um segundo plano com o qual faz contraste o excesso de superficialidade das personagens, que se negam a se interessar por outra coisa que não sejam as próprias intrigas e o glamour das vestimentas.

Evita: Pero que cagada carajo! Qué lástima que no estoy ahí! Si estuviera ahí haría un discurso desde el balcón. Qué lástima! Sería grandioso: mi mejor discurso. Mierda, que fiesta me perdi! Hubieran salido todos a la calle, estarían en la plaza, millares aclamando, gritando como locos [...] (COPI, 2000, p.50)

A grande farsa que as personagens organizam na peça (a peça dentro da peça) é a morte de Eva. A obra ocorre nos últimos dias de Eva Perón, quando o câncer está acabando com ela. Mas todo um jogo de intrigas entre as personagens fazem-nos ver de imediato que a morte é, na verdade, uma mentira organizada por eles mesmos e que Eva pensa passar por morta e fugir da Argentina carregando uma grande fortuna e esquecendo seus compromissos políticos que a associavam à defesa dos “*pobres e descamisados*”.

No final da peça, isso ocorre realmente: o plano é levado a cabo e inclui um assassinato (da enfermeira) que servirá como cadáver “falso” de Eva Perón. A fuga espetacular do final da peça, pelo excesso do gesto e a determinação do ato, pode se comparar com o final do filme *Marruecos* (ícone do cinema dos anos 30) no qual Marlene Dietrich foge para o deserto seguindo seu novo amor, e deixando para trás toda sua vida num gesto impulsivo e exageradamente passional cuja imagem-ícone é a cena em que ela tira e joga seus saltos para começar a caminhar pela areia, desfecho paradigmático da gestualidade exagerada da estética *camp*. Mas também, em função da frivolidade da escolha de Eva: ela prefere a fortuna e uma vida de luxo a qualquer compromisso político com o qual era associada. Assistimos a uma frivolização ostensiva de todos os aspectos políticos que a figura de Eva evoca.

A Eva de Copi “atua” como uma diva hollywoodiana, da qual são valorizados os aspectos que justamente fazem dela uma “estrela”. Em primeiro lugar, seu caráter único e intensíssimo: Eva é mostrada a partir de traços fortes e tirânicos. A relação com o poder – como nas vidas da maioria das estrelas de Hollywood.- é baseada em caprichos excêntricos que sua “corte” tem que suportar. Mas também aparece a idéia da manipulação do poder sobre ela, mostrando-a como vítima de uma esfera de poder que se serve dela, a engana e tenta destruí-la. A imagem de Eva tem essa duplicidade (que também aparece nas

diferentes versões de seu mito e dos mitos de muitas atrizes da época de ouro do cinema), que supõe uma certa ingenuidade, proveniente de seu estrato social baixo e certo sadismo produto do lugar ao qual ela chega: o de Primeira Dama do Governo de Perón.

Sua “cenografia” e “vestuário” ocupam grão parte da temática da obra, associando a imagem tanto à frivolidade quanto ao teatral. A obra começa com uma cena na qual Eva briga com sua mãe porque não encontra seu “vestido presidencial”, ao que a mãe responde que todos seus vestidos são “presidenciais”. A cena introduz explicitamente a questão do luxo e do glamour como traços próprios da sua personalidade. A importância da aparência está em vários momentos; a preocupação pela própria imagem é quase uma obsessão da personagem. Cada situação séria da cena política é nomeada não por seu conteúdo, mas em função da roupa que ela levava ou pensa levar, frivolisando toda referência política e levando-a para o âmbito da moda e dos enfeites.

Evita: Es el más lindo de todos. Es el mismo que me puse para cenar con Franco, e incluso para ver al Papa. Siempre lo usaba con el visón blanco. Lo ves? LLevalo, llevate también el visón. Te los doy. [...] (COPI, 2000, p. 73)

Não só o vestuário é importante para a construção da sua imagem, também a maquiagem. A cena em que a enfermeira pinta suas unhas e a referência explícita da marca de cosméticos *Revlon* abrem o universo desta feminilidade exagerada e marcadamente “fabricada” a partir do “vestir-se” de mulher e de “mulher-poder”, “mulher-diva”.

Seu histrionismo e capacidade de atuação são outros dos aspetos enfatizados da Eva de Copi. Como já dizemos, ela está “atuando” sua própria morte, armando uma farsa e, em certos momentos, é tão forte a atuação que a personagem parece se esquecer de que está atuando: vida e teatro desfiguram suas margens; torna-se impossível discernir a que pertence cada coisa. Além disso, na obra ela comenta momentos de sua atuação política como verdadeiras performances, e avalia a teatralidade (em termos de vestuário, cenografia e dramaticidade) para verificar sua eficácia.

A duplicidade da personagem de Copi pode se ler em todos esses aspectos “teatralizantes” que acabamos de nomear. Mas também, na travestização da personagem. A primeira encenação da peça em Paris foi realizada por um homem travestido. Mas, concordamos com o crítico César Aira quando diz que não é somente esta referência o que nos permite pensar a Eva de Copi como um travesti, mas a construção mesma da personagem no nível textual.

A imagem da Eva de Copi expressa através desta construção “superficial”, “frívola” e “vulgar” da Primeira Dama Argentina contrapõe-se e contradiz a “seriedade” do conteúdo histórico da peça. É uma imagem que propõe o cômico, o ridículo e jocoso no tratamento de um tema “sério”, mas impede, ao mesmo tempo, que a peça seja tomada a sério. Se toda caricatura ou ridicularização de personagens ou figuras “oficiais” supõem uma crítica que contrapõe valores aos ridicularizados, em Copi a imagem de Eva impede qualquer posicionamento que se pense a partir do maniqueísmo político -a favor ou contra. A obra transcende as duas versões do mito (a lenda oficial e a lenda negra antiperonista) e propõe um tratamento lúdico (não desprovido de cinismo), mas que aponta para uma crítica que abrange todas as posições políticas.

O tratamento lúdico da imagem de Eva impõe uma leitura em que é preciso levar em conta a ironia com a qual é construída a peça. O traço irônico impede a adoção de identificações extremas que levariam a escolhas do tipo a favor ou contra. Não há seriedade possível por trás da ridicularização e, portanto, é impossível identificar a peça como uma crítica unidirecionada; pelo contrário, é uma sátira que atinge a totalidade da sociedade.

Por outro lado, é interessante sublinhar a referência detalhada e permanente que a peça faz dos meios de comunicação massivos. Os *mass-media* ocupam um lugar privilegiado neste universo regido pela força da imagem e da atuação. O rádio, a televisão, as novelas aparecem como parâmetro indiscutível de confirmação da realidade (eles são mais reais que a própria realidade).

Madre: Evita, no estoy bromeando. ¿Sabés lo que dicen en la radio?

Evita: ¿Qué dicen en la radio?

Madre: Hablan todo el tiempo de vos. Pasan tu vida en la novela y después dicen que estás por morirte. Hay mucha gente que espera del otro lado de la puerta.

[...]

Evita: Callate, yo sé lo que hago. Usted escuchó la radio?

Enfermera: Sí, señora. Pasan comunicados sobre su estado de salud, señora. Dicen que Usted está inconsciente y que su señora madre y el General Perón velan a la cabecera de su cama.

Evita: ¡Pero qué bien! ¡Voy a temer una muerte hermosa! [...]

(COPI, 2000, p. 39-40)

A inserção que Copi faz deles e a importância que eles têm para as personagens não são casuais. Podemos pensar a referência a eles como procedimento de re-inserção crítica da cultura de massa, que visa parodiar a função dela na sociedade contemporânea. As personagens da peça de Copi vivem suas vidas em função desses meios de comunicação e

das imagens e valores que eles projetam. Para eles importa mais virar imagem do que qualquer outra coisa. Copi parece estar atento ao lugar que a mídia começa a ter na sociedade contemporânea e a faz aparecer, justamente, para produzir uma crítica à sobredimensão que ela adquire no mundo contemporâneo.

Por outro lado, é impossível esquecer o papel que os meios de comunicação cumpriram no governo peronista. A utilização deles como forma de imposição política foi uma das características principais deste governo. Aqui a crítica parece também se estender a uma crítica política estrita, mas que se dilui na banalidade com que as personagens fazem uso deles.

Na peça de Copi, a banalidade, a vulgaridade e a falsidade que suspeitamos de qualquer discurso que provém dos meios massivos de comunicação ultrapassaram as barreiras da tela de televisão e parecem ser o estilo de vida dos governantes. Como em uma novela de televisão, a peça de Copi se estrutura a partir de intrigas e desmascaramentos vulgares e excessivamente “dramáticos” que respondem à lógica do melodrama. Copi faz uma crítica satírica da sociedade a partir dos valores dessa mesma sociedade. Apropriando-se da estética da cultura de massa, ele produz uma imagem invertida e crítica da cultura dominante, mas a partir de seus próprios padrões. A vida, e a vida no poder são mesmo como uma novela.

Não só *Eva Perón* é um texto que podemos pensar em relação à estética *camp*, mas também *Cachafaz*. Ambos os textos fazem uso deste particular humor, de seus procedimentos paródicos, de sua visão jocosamente gay e falocêntrica. Em elas percebemos o uso deliberado e consciente do *kitsch* e do mau gosto, expresso tanto na linguagem grosseira que se afasta propositadamente da norma “cultura” quanto da utilização de estilemas provenientes da cultura de massa, e dos gêneros da cultura popular, como o tango. Todo atravessado pela ironia que possibilita o distanciamento crítico, e que faz destas paródias, também auto-paródias.

Em *Cachafaz*, vemos aparecer o humor próprio do *camp*. Como tentamos explicar no segundo capítulo esta peça se estrutura, fundamentalmente a partir da paródia, sendo este procedimento um dos procedimentos que mais usa a estética *camp*. Além da paródia de gêneros canônicos da literatura argentina, a peça parodia a figura do macho (protótipo da *gauchesca* e do *criollismo*) nas figuras deste casal gay. Há uma outra paródia no texto, que

serve aos fins próprios do *camp*, de “travestizar” as relações. Trata-se da paródia do famoso poema de Lorca *La casada infiel*, agora recontextualizado para este casal de “machos-travestis”:

*Cachafaz: Te conocí taconeando
cubierta de baratija
en la rambla ‘e Coronilla
y me prometiste un tango*

*Raulito: Me bajé la bombachita
vos me mostraste la pija,
te calenté la bombilla
¡y me prendí a la manija!*

*Cachafaz: Te galopé como un potro
Y te regalé un costurero
grande, de raso pajizo
que le robé al tintorero.
¡Y si quise enamorarme
es porque en el Matadero
es la gloria del matrero
ser adorado de un puto!
(COPI, 2002, p. 70-71)*

Este casal representa a festa *camp* total, o riso que transforma o sério, a tradição e a sexualidade heterossexual em uma espécie de mundo às avessas. Cachafaz e Raulito são estes novos monstros dos que falamos antes, os monstros “transgenéricos” do *camp*, o novo “outro” que Copi cria para a literatura argentina. Conscientes de sua “monstrosidade” e dos seus disfarces, eles gritam, jocosos, a diferença que representam:

*Raulito: ¡La muerte la conjuramos!
¡Somos pareja maldita!
Podemos hacer comercio
de nuestra cruel condición,
¡fundemos circo ambulante
al son de un buen acordeón!
¡Seremos monstruos monstruosos
mucho más humanos que osos
y aquí se muestra el disfraz:
Raulito y el Cachafaz,
el colmo ‘e lo repelente !
(COPI, 2002, p. 62-63)*

1- Referências bibliográficas

AIRA, César. La innovación. **Boletín/4. Revista del grupo de estudio de teoría literaria.**

Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1995.

_____. **Copi.** Rosario: Editora Beatriz Viterbo, 1991.

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

ARAGON. Lo maravilloso cotidiano. In NADEAU, Maurice. **Historia del Surrealismo.** Montevideo: Editorial Altamira, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

_____. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. São Paulo: Fundunesp; Hucitec, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **Las flores del mal I.** Barcelona: Ediciones Atalaya, 1995.

_____. **Las flores del mal II.** Barcelona: Ediciones Atalaya, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:** Entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BARRENTO, João (org.) **História literária – problemas e perspectivas.** 2 ed. Lisboa: Apaginastantas, 1986.

BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BRAIT. **A ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

BRETON, André. Manifesto surrealista. In: NADEAU, Maurice. **Historia del Surrealismo**. Montevideo: Editorial Altamira, 1970.

_____. **Nadja**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

CALINESCU, Matei. **Cinco caras de la modernidad**. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

_____. **As cinco faces da modernidade**. Ed. Vega, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. **Oswald de Andrade**: Trechos escolhidos. Rio de Janeiro: Editorial Agir, Coleção “Nossos Clássicos”, 1977.

_____. Vanguarda e Kitsch. In _____ **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1977.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.

CIRLOT, Lourdes. **Primeras vanguardias artísticas**: Textos y documentos. Barcelona: Editorial Labor, 1995.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

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

- _____. **El Baile de las locas**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978.
- _____. **Eva Perón**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- DAVIS, Lennard. **Resistirse a la novela**: Novelas para resistir. Madrid: Debate, 2002
- DUBATTI, Jorge. Concepción de la obra dramática premoderna. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Director). **Historia del teatro argentino en Buenos Aires**: La emancipación cultural (1884-1930). Vol. II. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- _____. Contratapa. In: COPI. **Cachafaz/La sombra de Wenceslao**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.
- DUPLESSIS, Yves. **El surrealismo**. Barcelona: Salvat Editores, s/r.
- ECHAVARREN, Roberto. **Arte andrógino**: Estilo versus moda en un siglo corto. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FREITAS, Maria Teresa de. Romance e História. In _____ **Uniletras**, Ponta Grossa, n.11, 1989.
- FREUD, S. **El chiste y su relación con lo inconsciente**. Buenos Aires: Amorrortur, 1986.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GIRONDO, Oliverio. Manifiesto Martín Fierro. In SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latinoamericanas**. São Paulo: Edusp, 1995.
- GORDON, Mel. **The Grand Guignol**: Theatre of Fear and Terror. New York: Amok Press, 1988.

HERNÁNDEZ, Guillermo. La sátira chicana. Um estúdio de cultura literária. Madrid: Siglo XXI, 1993.

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

_____. **Poética do Pós-Modernismo. História, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos estudos Cebrap**. n12, Junho 1985, p. 16 -26.

JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (Org). **América Latina. Palavra, Literatura e Cultura**. Vol. III. São Paulo: Campinas Memorial, Ed. da UNICAMP, 1995.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de Ironia**. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

MARTINEZ, Eloy. Homenaje a un gran transgresor. **Primer Plano**. Buenos Aires, 28, Jun., 1992. Suplemento de Cultura de Página/12.)

MENARD, Jaques. Luckács et la théorie du roman historique. **La nouvelle revue française**. Paris: n. 236, 1972.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MUECKE, D. C.. **A ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NADEAU, Maurice. **Historia del Surrealismo**. Montevideo: Editorial Altamira, 1970.

NEVES BAËTA, Luis Felipe. A ideologia da seriedade: e o paradoxo do coringa. **Revista de Cultura Vozes. Petrópolis**, V. 68, 1974.

NOVALIS. Miscelânea de observações. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). **Fundadores da modernidade**, São Paulo: Editora Ática, 1991.

OSORIO, Nelson. Prólogo. In _____ **Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana**. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, s/r.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**: Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.

_____. **Signos em rotação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

_____. **El arco y la lira**. México: Editora Fondo de Cultura Económico, 1998.

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

_____. El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos. In: _____. (Org.) **Cien años de Teatro Argentinos (1886 – 1990)**. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1990.

_____. Microsistema de la gauchesca teatral (1884-1896). In: _____ (Director). **Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)**. Vol. II. Buenos Aires: Galerna, 2002a.

PERLONGHER, Néstor. **Lamê**: Antología bilingüe español – portugués. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

PEZZONI, Enrique. Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato. In _____ **El texto y sus voces**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

PIRANDELLO, Luigi. **O Humorismo**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

PIZARRO, Ana. **Vanguardismo Literario y vanguardia política en América Latina**. Universidad de Santiago de Chile. s/r

RICHTER, J. P. **Teorías estéticas**. Vol. XV. Traducción de Julián de Vargas. 2da. Ed. Madrid: Biblioteca Económica filosófica, 1892.

RIMBAUD. **Iluminaciones. Una temporada en el infierno**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.

RÖHL, Ruth. Apresentação. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). **Fundadores da modernidade**, São Paulo: Editora Ática, 1991.

ROMANO, Alba. Transcrição da conferência *Definiendo y redefiniendo el concepto de humor*, proferida na FCL/UNESP/Araraquara, em 18/08/2000.

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

SABATO, Magaldi. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello**: do teatro no teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

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

_____. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Ed. Ariel, 1995.

_____. **La pasión y la excepción**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

_____. Fragmentos críticos. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). **Fundadores da modernidade**, São Paulo: Editora Ática, 1991.

SCHMELING, Manfred. **Métathéâtre et intertexte**: Aspect du theater. Paris: Lettres Modernes, 1982 (Colléction Archives des Lettres Modernes, 204).

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latinoamericanas**. São Paulo: Edusp, 1995.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. Universidade Federal de Santa Catarina. Fragmentos. **Revista de língua e literatura estrangeiras**. Santa Catarina, vol. 7, n 2, 1986.

SONTAG, Susan. Notas sobre 'Camp'. In: _____ **Contra la interpretación**. Barcelona: Editorial Barral, 1969.

STIRNIMANN, Víctor. Prefacio. In: SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

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

WHITE, H. **La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX**. México: Fondo de Cultura Económico, 1992.

ZANETTI, Susana. *Con religión, con campo, con patitos*. s.r.

2- Bibliografia consultada

ABEL, Lionel. **Metateatro**: Uma visão nova da forma dramática. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ANDRADE, Mario de. O movimento modernista. In: _____ **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Estética de la creación verbal**. España: Siglo XXI, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. O discurso da história. In _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. História ou literatura?. In: BARRENTO, João (org) **História literária- problemas e perspectivas**. 2 ed. Lisboa: Apaginastantas, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. De la esencia de la risa y en general de lo cómico de las artes plásticas. In _____ **Lo cómico y la caricatura**. Madrid: Visor, 1988.

_____. A rainha das faculdades. In: _____. **Poesia e prosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. **Obras Estéticas**: Filosofia da imaginação criadora. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1993.

_____. **Pequeños poemas en prosa**: Críticas de arte. Buenos Aires: Colección Austral, 1948.

_____. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Editora Atica, 1991.

BELLEAU, A. **¿Ha muerto el discurso del Carnaval?** Traducción de Luis Pechiera. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**: Obras escolhidas. Vol. III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BLANCHOT, Maurice. El mañana jugador. In: _____. **El diálogo inconcluso**. Caracas: Monte Ávila, 1970.

_____. **Reflexiones sobre el surrealismo**. Tradução Elsa María Salas. Rosario: Facultad de Humanidades y Arte, Escuela de Letras, 2001

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. **Textos recobrados 1919 – 1929**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.

BOSI, Alfredo. La parábola de las vanguardias latinoamericanas. In: SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos**. Madrid: Cátedra, 1991.

CANGI, Adrián; SIGANEVICH, Paula (Comp.). **Lúmpenes Peregrinaciones: Ensayos sobre Néstor Perlongher**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

CASADEVALL, D. F. **Arrabal, sainete y tango**. Buenos Aires: Fabril, 1968.

CAYOL, Roberto. El debut de la piba. Sainete en un acto. In: _____. **El debut de la piba: y otros sainetes**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

CHIAMPI, Irlemar (Coord.). **Fundadores da modernidade**, São Paulo: Editora Ática, 1991.

COPI. **La Internacional Argentina**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.

_____. **Las viejas putas**. Tradução Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1982.

CORNEJO, Polar. **Literatura e cultura Latino-Americanas**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

DELEUZE, Gilles. Del humor. In: _____. **La lógica del sentido**. Buenos Aires: Paidós, 1989.

ECHAVARREN, Roberto. Un fervor neobarroco (prólogo). In: PERLONGHER, Néstor. **Lamê: Antología bilingüe español – portugués**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

ECO, U. O cômico e a regra. In: _____. **Viagens na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Pirandello ridens. In: _____ **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ETCHEBARNE, M. D. **La influencia del arrabal en la poesía argentina culta**. Buenos Aires: Kraft, 1955.

FABRIS, Annateresa. O entreposto futurista. In: _____ **O futurismo paulista**. São Paulo: Edusp.

FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.). **América Latina en su literatura**. 17 ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1978.

GALLO, Raúl. Presentación. In: CAYOL, Roberto L. **El debut de la piba**: y otros sainetes. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

GIRARD, R. **Literatura, Mimesis y antropología**. Editorial Gedisa.

GUIDO, Clara Rey de. Fuentes y contexto de la literatura popular rioplatense en el período de la modernización (1880-1925). In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. Vol. II. São Paulo: Campinas Memorial, Ed. da UNICAMP, 1995.

GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello**: do teatro no teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

HALPERIN DONGHI, T. **Historia argentina**. Vol. III. Buenos Aires: Paidós, 1972.

HEERS, J. **Carnavales y fiestas de locos**. Traducción de Xavier Riu i Camps. Barcelona, 1988.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do Sublime**: Tradução do “Prefácio de Cromwell”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

JOLLES, A. **Las formas simples**. Traducción de Rosemarie Kempf Titze. Valparaíso: Universitaria, 1972.

JOUSS, J. R. El héroe cómico bajo un signo positivo y negativo (reírse de y reírse con). In _____. **Experiencia estética y hermenéutica literaria**. Madrid: Tourus, 1986.

KAYSER, W. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRYSINSKI, W. **Bajtín y la cuestión de la ideología**. Traducción de Luis Pechiera. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

LOPEZ, Liliana B. Recepción. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Director). **Historia del teatro argentino en Buenos Aires**: La emancipación cultural (1884-1930). Vol. II. Buenos Aires: Galerna, 2002.

LUDMER, J. **El género gauchesco. Un tratado sobre la patria**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

LUKÁCS, Georges. **Le Roman Historique**. Paris: Payot, 1965.

MALCUZYNSKI, M. P. **Crítica de la (sin) razón polifónica**. Traducción de Luis Pechiera. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

- MARTINS, Wilson. Cendrars e o Brasil. In: EULALIS, Alexandre; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: Edusp, 2001.
- MASIELLO, Francine. **Lenguaje e Ideología**: Las escuelas argentinas de vanguardia. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- MAURELL, Juan (comp., trad. y prólogo). **Los surrealistas contra**: Polémicas y panfletos. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1982.
- MOLES, Abraham A. **El kitsch**. Buenos Aires. Paidós. 1973.
- ONEGA, G. S. **La inmigración en la literatura argentina 1880- 1910**. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1965.
- ORDAZ, Luis. La etapa de la organización nacional. In: _____ (Org.) **Breve historia del teatro argentino**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1939.
- _____. Juan Moreira: Drama en dos actos. In: _____ (Org.) **Breve historia del teatro argentino**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1939.
- _____. (Coord.). **Breve historia del teatro argentino**: VI El sainete porteño. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
- _____. El teatro argentino. Desde caseros hasta el zarzuelismo criollo. Centro Editor de América Latina. **Revista Capítulo**, n 30. Buenos Aires, 1980.
- PACHECO, Carlos Mauricio. Los disfrazados: Sainete Lírico dramático en un acto. In: ORDAZ, Luis (Org.) **Breve historia del teatro argentino**: VI El sainete porteño. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.

PELLEGRINI, Aldo. **Antología de la poesía surrealista de lengua francesa**. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

PELLETTIERI, Osvaldo. El grotesco criollo (1923 – 1930) In: _____ (Director). **Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)**. Vol. II. Buenos Aires: Galerna, 2002b.

_____. El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos. In: VACAREZZA, Alberto. **Teatro**: Tomo I. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993.

_____. Teoría y práctica dramática en Vacarezza. In: VACAREZZA, Alberto. **Teatro**: Tomo I. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993.

PIZARRO, A. (org). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. Campinas: EDUNICAMP, 1994.

_____. **Sobre Huidobro y las vanguardias**. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 1994.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAMA, A. El sistema literario de la poesía gauchesca. In _____. **Poesía Gauchesca**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

_____. **Los gauchipolíticos rioplatenses**. Buenos Aires: CEAL, 1982.

_____. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 1982.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire al surrealismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Carnaval/Antropofagia/Parodia. **Revista Iberoamericana**. Vol. XLV. Julio/diciembre, 1979, n 108-109.

_____. (Coord.). **Jorge Luis Borges. Ficcionario**: Una antología de sus textos. México: Editorial Fondo de Cultura Económico, 1992.

ROMANO, Eduardo. Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. Vol. II. São Paulo: Campinas Memorial, Ed. da UNICAMP, 1995.

ROSA, Nicolás. **Tratados sobre Néstor Perlongher**. Buenos Aires: Editorial Ars, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **Texto / Contexto**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976

ROWE, William. El criollismo. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. Vol. II. São Paulo: Campinas Memorial, Ed. da UNICAMP, 1995.

SARDUY, S. **La simulación**. Caracas: Monte Ávila, 1982.

_____. **Escrito sobre un cuerpo**. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

TEIXEIRA COELHO, José. **Moderno- Pós moderno**. São Paulo: Ed. Iluminuras.

TODOROV, Tzvetan. O chiste. In _____ **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. Os jogos de palavras. In _____ **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TRASTOY, Beatriz. Concepción de la obra dramática en la revista: Metateatro y política. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Director). **Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)**. Vol. II. Buenos Aires: Galerna, 2002.

VACAREZZA, Alberto. Tu cuna fue un conventillo. Sainete en un acto y tres cuadros. In: _____. **Teatro**: Tomo I. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993.

VIÑAS, D. **Grotesco, inmigración y fracaso**. Buenos Aires.

VOVELLE, M. **Ideologías y Mentalidades**. Barcelona: Ariel.

ZUBIETA, A. M. **Humor, nación y diferencias**. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.