

O CAOS SACRO, UMA ANÁLISE DO SAGRADO EM *O HOMOSSEXUAL OU A DIFICULDADE DE SE EXPRESSAR DE COPI*

[THE SACRED CHAOS, AN ANALYSIS OF THE SACRED
IN *THE HOMOSEXUAL OR THE DIFFICULTY OF SEXPRESSING ONESELF* BY COPI]

ARIANA ZILIOTIⁱ

ORCID 0000-0001-7974-4536

Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, Brasil

SUZI FRANKL SPERBERⁱⁱ

ORCID 0000-0003-2862-394X

Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, Brasil

Resumo: A partir dos conceitos de *marca vitimária*, *crise indiferenciadora* e *assassínio coletivo* presentes na teoria de René Girard, este artigo pretende investigar a elaboração do sagrado pelo dramaturgo argentino Copi na peça *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*. Conhecido pela ambientação *queer* e pelo humor *trash*, nesta obra o autor borra os limites entre sagrado e profano, entre crime, vítima e sacrifício e, assim, nos revela aspectos fundamentais da condição humana.

Palavras-chave: tragédia; Copi; sagrado

Abstract: Based on the concepts of *victim's sign*, *crisis of a lack of differentiation* and *collective murder* present in René Girard's theory, this article investigates the elaboration of the sacred by the Argentine playwright Copi in the play *The Homosexual or the Difficulty of Sexpressing Oneself*. Known for his *queer* ambience and trash humor, in this work the author blurs the boundaries between sacred and profane, between crime, victim and sacrifice, revealing fundamental aspects of the human condition.

Keywords: tragedy; Copi; sacred

GARBO: Essa não é como as outras.

GARBENKO: Por que ela é operada?¹

Irina é uma transexual deportada para a Sibéria por um crime desconhecido. Vive com Madre, é sustentada pelo tio Pierre e possui muitos amantes, entre eles a madame Garbo, sua professora de piano. A trama da peça *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*² de Copi organiza-se em torno do plano de fuga para a China que Garbo arquiteta para levar Irina embora do seu exílio da Sibéria. Mas o comportamento autodestrutivo da garota impede que o plano se concretize, e a peça acaba com uma cena sacrificial em que Irina, após ter cortado a própria língua, abre a boca repleta de sangue.

Aborto, incesto, assassinato, alteração de consciência, prostituição, homo e bissexualidade, transexualidade, sodomia, zoofilia, sadismo, masoquismo e escatologia, estes são alguns dos temas tabus apresentados por Copi na peça, quase que majoritariamente protagonizados por Irina. Trata-se de uma peça em que a transgressão é colocada e recolocada permanentemente pela mesma personagem, como se essa fosse sua condição de atuação, como se não lhe fosse possível agir em conformidade com a norma.

Levada à cena e publicada pela primeira vez em 1971, a peça é protagonizada por três mulheres, e nela Copi retorce os códigos do *vaudeville*, da tragédia e da comédia, ao nos apresentar situações *trash* em uma linguagem crua marcada pela irreverência. Aos poucos, a ambientação grotesca e os jogos cômicos propostos pelas personagens transformam-se em uma abordagem séria a respeito da condição humana; o tom da peça muda, e ela alcança a dimensão de suporte para a representação dos sentimentos trágicos.

A transgressão da lei é um tema característico das tragédias. Conforme Sperber coloca, o herói trágico é condenado e punido devido não a um erro qualquer, mas a um erro de excesso, de desmesura: “Em geral pode-se ver que a *hybris* consiste em não

¹ GARBO: Celle-ci n'est pas comme les autres./GARBENKO: Parce qu'elle est opérée? (COPI, 2018, p. 129). Esta e as demais traduções são das autoras.

² *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, em tradução livre.

perceber os limites humanos que são definidos pelos conflitos internos” (SPERBER, 2009, p. 25). A partir dessa infinidade de tabus transgredidos pela personagem Irina, poderíamos caracterizá-la como heroína da trama, e não nos faltariam ações dignas de punição que a conduziriam até o seu final trágico. Isso porque, ainda nas palavras de Sperber: “O mito tematiza os limites da ação humana em sociedade. Para além deles sobrevém a punição” (SPERBER, 2009, p. 28).

Entretanto, o exagero, a desmedida e a transgressão acabam por ocupar, na peça, um lugar maior que a norma e as convenções sociais; podemos citar, por exemplo, a composição da personagem Irina a partir da negação explícita de todos os atributos que seu nome grego, *Eirene*, denota: paz, justiça, abundância, confraternização, fecundidade, prosperidade. A garota opera, na peça, como elemento gerador e disseminador do caos e da instabilidade. E ainda que em alguns momentos Madre e Garbo, as companheiras de cena e de sexo de Irina, escandalizam-se com seus atos transgressores, no decorrer da trama revelam um comportamento tão “tresloucado” quanto o dela. Se Irina é insolente, Madre é histérica e Garbo cruel. As ações descontroladas das três personagens compõem uma trama onde tem lugar o caos, o impuro e o proibido.

Por um lado, Mircea Eliade, ao analisar as sociedades tradicionais, define o lugar do profano como tipicamente caótico, em oposição ao Cosmos sagrado, cujo centro foi fundado pelo objeto revelador da divindade:

O “Mundo” (quer dizer, “o nosso mundo”) é um universo no interior do qual o sagrado já se manifestou e onde, por consequência, a rotura dos níveis tornou-se possível e se pode repetir. É fácil compreender por que o momento religioso implica o “momento cosmogônico”: o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica. (ELIADE, 1992, p. 21)

Por outro, Freud atribui dois significados opostos ao termo tabu, ambivalente por natureza nas sociedades primitivas: tabu “por um lado quer dizer ‘santo, consagrado’; [e], por outro, ‘inquietante, perigoso, proibido, impuro’” (FREUD, 2012, p. 26). O desenvolvimento das sociedades humanas e suas necessidades de preservação e realização do impulso violento levaria à condensação das interdições em objetos ou pessoas que se tornam pontos referenciais das regras, dos limites e das proibições. Para Freud, essas interdições teriam sua origem na relação com o pai, geradora do complexo

de Édipo. Isso porque, para o autor: “a ambivalência afetiva no sentido exato, isto é, a coexistência de amor e ódio ao mesmo objeto, está na raiz de importantes instituições culturais” (FREUD, 2012, p. 91), dentre as quais cita a religião, a moralidade e a arte. A interdição característica do tabu deve-se ao seu duplo aspecto: é, ao mesmo tempo, objeto de desejo e objeto de repulsa.

Nem o objeto sagrado responsável pela imposição do transcendente orientador previsto por Eliade, nem a moral mantenedora dos laços sociais, descrita por Freud; Copi conduz o público para dentro de um universo no qual as regras de convivência e as leis morais se borram, se confundem e acabam por perder o sentido. A rapidez de sua escrita e o recurso ao barroco como sistema em que todos os espaços são preenchidos inundam a cena e mobilizam a audiência, e ao público não é deixada nenhuma liberdade para voltar o pensamento a outra coisa. Não há espaço nem tempo para devaneios transcendentais. Em meio à desordem, ao horror, e à catatonia das personagens, o leitor, ao acompanhar a peça, esquece que existem os tabus. É como se nenhuma ordem a nós pré-estabelecida fosse possível, como se a vida humana “saudável” se tornasse inverossímil. Os problemas morais, os conflitos que compõem a trama aparecem e se resolvem na cena, a partir da situação proposta pelo autor e dos recursos encontrados pelas personagens. O limite se desloca a cada nova situação. Nas palavras de Daniel Link: “não há, nas alegorias de Copi, nenhum anseio moralizante. O que acontece por coação do desejo (ter vontade de abortar, querer mudar de sexo, etc.)” (LINK, 2017, p. 65)³.

Da mesma maneira, os objetos cênicos aparecem envoltos em camadas de mistério e reorganizam a cena para serem, então, prontamente substituídos por um outro. Na cena X, por exemplo, temos a seguinte sequência de aparição dos objetos: punhal, retículo, rato e mirabelle. Cada um, ao seu turno, aparece e ocupa um lugar central na narrativa, recoloca os pressupostos e os limites da ação das personagens, mas antes de se fixar como centro organizador da trama é substituído por um novo. Na cena XI eles já foram esquecidos e não possuem mais potencial transformador.

Nesse jogo teatral, na medida em que os desejos aparecem e variados tabus são transgredidos, o limite entre o permitido e o proibido, entre o possível e o impossível é

³ “Ni ‘infortunios de la virtud’ ni ‘virtud recompensada’: no hay en las alegorías de Copi ningún afán moralizante. Lo que sucede sucede por la coacción del deseo (tener ganas de abortar, querer cambiar de sexo, etc.).”

continuamente rompido, as dimensões do sagrado e do profano acabam por misturarem-se.

Irina, sendo transexual, foi capaz de gerar um feto para abortá-lo em cena. Garbo, por sua vez, ainda que nascida mulher e portadora de um pênis, o qual lhe fora enxertado na adolescência, foi capaz de engendrar esse filho na garota e responde, então, pela paternidade do feto abortado. Não é sem razão que a figura do *deus ex-machina* que adentra a cena de forma surpreendente, presenteando as personagens com todas as condições materiais necessárias para a fuga, a saber, um trenó e cachorros, a ficha criminal de Irina e bastante dinheiro, é representada pelo general Puchkin. Copi, certamente, invoca, aqui, o poeta criador como representante do deus que intervém em favor da fortuna do herói.

Assim, é no domínio do natural, do cotidiano, do acessível a todos que Copi engendra o extraordinário, dotando suas personagens de possibilidades extra-humanas, sobrenaturais. Ao tratar de outra peça do autor, *A torre da Defesa*, Link aponta que ali:

Copi funda os protocolos de uma nova fé (naturalmente: uma fé radical neste mundo, na potência do Tempo absoluto, na fagulha de vida que se move para além dos gêneros, classificações, credos e, claro, para além dos processos de nomeação [...]), cujos rituais profanam as liturgias anteriores [...].⁴ (LINK, 2017, p. 90)

Na peça *O homossexual*, assim como na quase totalidade de suas obras, a busca por essa fagulha de vida na imanência é o que parece mobilizar Copi em direção ao mistério que permeia a condição humana. Mas diferentemente das religiões, que costumam elaborar e resolver este mistério em um domínio transcendente, o autor o encontra sempre nos aspectos mais ordinários e cotidianos, nas funções mais baixas e vulgares: no sexo, na evacuação, no ferimento, na perda de consciência, no esquecimento, no aborto. Ao negar a constituição de um para além, Copi veta a possibilidade do desvelamento do mistério, que se mantém ou é substituído por outro novo, compondo uma sucessão de acontecimentos inexplicáveis dispersores de caos.

Entretanto, na peça, os acontecimentos caóticos não são engendrados ao acaso; ao contrário: o autor a situa em uma ambientação repleta de mistérios e de situações

⁴ “Copi funda los protocolos de una nueva fe (naturalmente: una fe radical en este mundo, en la potencia del Tiempo absoluto, en la chispa de vida que se agita más allá de los géneros, las clasificaciones, los credos y, claro, más allá de los procesos de nominación [...]), cuyos rituales profanan las liturgias precedentes.”

deliberadamente inexplicáveis. Copi, certa vez, em uma entrevista, afirmara: “Prefiro o sobrenatural ao acaso” (AIRA, 1991, p. 18)⁵. Com efeito, não apenas nesta, como em muitas outras obras, vale-se da escrita para criar mundos ficcionais em que a possibilidade e o ato apresentam-se como contínuos – entre eles não existe nenhum espaço. Nas palavras de Cesar Aira “Basta pensar algo para que se realize” (AIRA, 1991, p. 96)⁶; e ainda: “as personagens de Copi são eficazes, capazes de agir com sucesso contrária (ou favoravelmente, quase sempre favoravelmente) ao que acontece, dispõem de certa técnica, de certo *know-how*, um tipo de adaptabilidade mágica [...]” (AIRA, 1991, p. 44)⁷.

Voltemos para o proposto por Freud acerca do tabu. Diz ele: “A violação de um tabu torna tabu o próprio infrator. [...]” (FREUD, 2012, p. 28). Nesse sentido, a carga do item proibido é transmitida para o agente da infração, que se torna, por sua vez, contagioso. A mística envolvendo essa transação material, essa passibilidade do agente que se transforma em impuro, em perigoso, em proibido ao agir contrariamente à norma pode ser verificada na caracterização do HIV, por exemplo, como câncer gay. A sodomia acompanharia sua punição divina, mas isso apenas no entendimento dos ignorantes.

Ao ter cometido toda sua série de crimes proibidos contrários às normas sociais, Irina se transformaria em tabu ela mesma. Mas evidentemente, se assim for, essa condição alça a garota não apenas à dimensão do impuro, mas também do sagrado. Isso porque o proibido pertence à dimensão do divino, ou vice-versa, como veremos.

Encontramos o desenvolvimento dessa proposição de modo bastante peculiar e interessante na obra de Girard: *O bode expiatório*. Nela, em paralelismo aos conceitos complementares de totem e tabu, o autor elabora a noção de divindade como vítima ancestral de um assassinio coletivo fundante de certa comunidade.

Segundo Girard, nas mais diversas tradições e culturas, as divindades são, originariamente, um integrante do corpo social tomado pela comunidade como bode-expiatório e sacrificado coletivamente (GIRARD, 2004, p. 113). Sua morte, ou mais precisamente seu assassinato coletivo, representariam, para a comunidade, a ocasião da

⁵ “Prefiero el sobrenatural al azar”.

⁶ “Basta pensarlo, para que se realice”.

⁷ “[...] los personajes de Copi son eficaces, pueden actuar con éxito en contra (o a favor, casi siempre a favor) de lo que sucede, disponen de una técnica, un know-how, una suerte de adaptabilidad mágica [...]”.

expurgação e da sublimação de inúmeras crises, fossem elas sociais, fossem elas individuais, as quais poderiam desagregar tal comunidade e ameaçar, assim, a todos os seus membros.

A partir deste assassinato coletivo em que todos os integrantes de uma comunidade são igualmente responsáveis pela morte do eleito, morte esta que, uma vez concretizada, dissolve as crises e assegura a retomada de uma situação social harmônica, é evidente o interesse desta comunidade assassina em escamotear seu violento mecanismo social de resolução de conflitos, chamado por Girard de mecanismo do bode-expiatório, e transformá-lo em uma narrativa que esconda a violência coletiva exercida sobre uma vítima inocente. Para o teórico, as comunidades humanas resolvem esse problema transformando o bode-expiatório em divindade (GIRARD, 2004, p. 118). Assim, todas as comunidades humanas, todas as civilizações teriam suas origens em um processo semelhante de violência coletiva exercida sobre um membro inocente do grupo, acompanhada da posterior elaboração e transformação deste fato histórico em narrativa sacralizante, na qual as divindades são forjadas e o sagrado socialmente construído. A vítima torna-se deus, e o ato de violência coletiva cometida contra ela é ritualizado.

Essa teoria retira do sagrado seu aspecto de transcendência, ao entender a dimensão do divino como resultado final de um processo civilizacional de sublimação de determinada violência coletiva originária. Nessa medida, o autor relaciona o sagrado, intrinsecamente, à violência.

Após o exame detalhado de inúmeras narrativas mitológicas, bíblicas, literárias e históricas, Girard identifica quatro estereótipos da perseguição:

A cada vez que um testemunho oral ou escrito relata violências direta ou indiretamente coletivas, nós nos perguntamos se ele igualmente relata: 1) a descrição de uma crise social e cultural, ou seja, de uma indiferenciação generalizada – primeiro estereótipo, 2) crimes “indiferenciadores” – segundo estereótipo, 3) se os autores mencionados desses crimes possuem marcas de seleção vitimária, marcas paradoxais de indiferenciação – terceiro estereótipo. Há um quarto estereótipo, que é a própria violência; dela trataremos mais adiante. É a justaposição de vários estereótipos em um só e mesmo documento que leva a concluir sobre a perseguição. (GIRARD, 2004, p. 33)

A recorrência de todos eles na obra de Copi é que motivou a elaboração deste artigo. A instauração de um ambiente de indiferenciação generalizada aparece, na peça, em conjunto com o segundo estereótipo: todas as protagonistas possuem sexos

fisiológicos e expressão sexual destoante do que define a heterossexualidade compulsória. A expressão sexual de todos é livre e desprovida de elementos norteadores e delimitadores da prática das personagens, seja em relação à expressão de gênero, seja em relação à expressão da sexualidade ela mesma. A metamorfose, própria aos deuses, é incarnada e compõe a condição de existência das três protagonistas. Irina transa com Madre, que transa com tio Pierre, que transa com Irina, que transa com Garbo, que transa com Garbenko, que transa com Irina, que transa com os cossacos, e assim ao infinito. As relações sexuais ultrapassam os limites desenhados socialmente que compõem, em conjunto, os tabus, bem como os corpos das personagens permanecem indecifráveis, misteriosos até o final da peça. Paralelamente, Copi constrói seus caracteres a partir de duplos espelhados que rivalizam entre si, hora expressando semelhança, ora expressando dessemelhança. É o caso de Garbo e Garbenko, casal heterossexual, cada qual dotado de um pênis, portanto indistintos e distintos. Madre e tio Pierre, por sua vez, são os irmãos tutores de Irina que Garbo suspeita serem a mesma pessoa. Irina e Madre, a semelhança uma da outra, transicionaram e foram exiladas.

Esse duplo indiferenciado Copi leva ao limite na sua peça seguinte, *Les quatre jumelles*, de 1973, ao apresentar dois pares de gêmeas que, fechadas em uma casa no Alaska, se entre matam e ressuscitam vertiginosamente, em uma ritualização de assassinio, suicídio e renascimento cíclicos. Cito, aqui, Girard: “Os gêmeos nos propõem uma representação da *simetria conflitual* e da *identidade* que caracterizam a crise sacrificial” (GIRARD, 1992, p. 95, grifos nossos)⁸.

A indiferenciação é geradora do conflito e desperta a violência humana; por isso os crimes indiferenciadores, em que as hierarquias sociais são colocadas em xeque transformam-se em tabus.

Chegamos, portanto, no terceiro estereótipo, as marcas vitimárias, que compõem o núcleo desta exposição. Conforme levantado no início, todas as personagens incorrem em crimes indiferenciadores, e poderiam apresentar-se, por sua vez como oferenda sacrificial. Mas a vítima não é escolhida pelo seu crime: esta é a base toda da teoria de Girard. Ela é escolhida aleatória e deliberadamente a partir de suas marcas vitimárias. Para tanto, a vítima deve estar à borda do grupo em que se insere. Irina é jovem, mulher, estrangeira, transexual e, no decorrer da peça, sofre inúmeros machucados físicos, que

⁸ “Les jumeaux nous proposent une représentation de la *symétrie conflictuelle* et de *l'identité* qui caractérisent la crise sacrificielle.”

acabam por torna-la visivelmente monstruosa: a garota aborta, quebra um dedo, defeca nas calças, quebra uma perna e tem um rato enfiado no ânus antes de finalmente cortar a própria língua e encerrar o rito de sua imolação. A essa imagem monstruosa associam-se os diversos “crimes morais”, e a identificação da vítima a ser sacrificada é certa.

Entretanto, lida a partir da teoria de Girard, Irina é como Édipo, apenas um bode expiatório eleito pela comunidade dada sua condição de estrangeiro, coxo, e rei, e sua representação mitológica, transposta em obra de arte, seria a atestação do escamoteamento dos princípios humanos de regulação social.

A proposta do mecanismo do bode expiatório de Girard acaba por esvaziar a dimensão do sagrado. É justamente o aspecto luminoso da divindade que ofusca a visão dos homens que, ao olharem para si e para os modos de organização da sociedade a que pertencem, não reconhecem sua própria violência como fundadora. Assim, se olhamos para a peça de Copi dotados dos elementos propostos por Girard, toda a economia da trama transforma-se em barbaridade coletiva: afinal, qual o crime de Irina? A incapacidade de encontrar a resposta para essa pergunta é elaborada de forma bastante cuidadosa e engenhosa por Copi. O crime específico por ela cometido, que lhe valeu a condenação de deportação para a Sibéria, não é mencionado em momento algum. Não pode ser incesto, não pode ser aborto, não pode ser sua condição transexual, pois todos esses “crimes indiferenciadores” são cometidos também pelas duas outras protagonistas.

O momento auge de resignificação da trama acontece durante a cena IX, em que Garbo submete Irina a um interrogatório voltado para a causa de sua transição de gênero. Irina não encontra resposta. “Porque eu queria”⁹ é o limite do que pode articular como expressão de sua própria significação.

Certamente o auto sacrifício de Irina, sua mutilação espontânea, livra-a da condição de vítima perseguida, uma vez que elimina por completo a possibilidade de dizer a si mesma e, simultaneamente, satisfaz a necessidade de violência de todos os presentes. Assim, a garota, com esse ato final, possibilita a comunhão social, objetivo último da criação da sacralidade.

O sacrifício final de Irina revela sua posição enquanto vítima, e desmascara a tentativa de culpabilização da personagem presente ao longo de toda a trama. Se a princípio era vista como transgressora, como impura, como perigosa (lugar comum

⁹ “Parce que je voulais.”

atribuído socialmente às identidades *queer*), sob a ótica da teoria de Girard ganha a posição que de fato ocupa: a de vítima, sacrificada devido à violência característica da comunidade.

A transposição de sua figura com a figura da divindade não ocorre na peça, mas ao exercer a função de bode-expiatório, a garota assegura a paz ao menos a si mesma.

Referências bibliográficas

AIRA, Cesar. *Copi*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

COPI. *Théâtre*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2018.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset, 1972.

GIRARD, René. *O bode expiatório*. São Paulo: Paulus, 2004.

LINK, Daniel. *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2017.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2009.

Recebido em 24/02/2021

Aceito em 16/04/2021

ⁱ **Ariana Zilioti** é mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do IEL/UNICAMP. É graduada em Filosofia pela UNICAMP e em Arts de la Scène pela Université de Lorraine, França. Atualmente, estuda o autor argentino Copi, sobretudo sua produção dramaturgica, bem como teoria do teatro e a poética aristotélica.

E-mail: arianazilioti@gmail.com

ⁱⁱ **Suzi Frankl Sperber** é professora titular e professora colaboradora do IEL e do IA da Universidade Estadual de Campinas. Possui graduação (1965), mestrado (1967) e doutorado (1972) em Letras pela USP e Livre-docência em Teoria e Crítica Literárias pela UNICAMP (1998). Foi coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - LUME por treze anos. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura comparada, hermenêutica, Guimarães Rosa, teatro, pesquisa e ação dramática, “Dramaturg”. **E-mail:** sperbersuzi@hotmail.com