



O MITO EVA PERÓN, COPI E INTERTEXTUALIDADE ENCENAM UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA

Marcelo Rodrigues – rrodrigues514@yahoo.com.br

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0002-7358-898X>

Silvia Maria Soares do Prado – silviaprado14@gmail.com

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0002-1771-2106>

RESUMO: Esse trabalho tem como anseio primário apresentar a biografia de Copi, um peculiar autor argentino, conhecido e mundialmente popularizado por seu estilo excêntrico e absurdo de fazer teatro. Pretende-se também, trazer à luz dos estudos acadêmicos uma de suas obras mais relevantes e impactantes, a peça intitulada Eva Perón, que se caracteriza por fazer uma singular referência a primeira dama argentina, homônima a peça. Composto o objetivo dessa pesquisa, serão apresentadas ainda, sugestões de como pode ser conduzido o estudo sobre o autor e seu estilo artístico, por meio da prática da intertextualidade. Esse estudo se sustentará sob os pressupostos teóricos das definições clássicas de mito, representadas nesse estudo por três autores de grande referência no tema, sendo eles: Carl G. Jung (2002), Joseph John Campbell (2004) e Barthes (2001), assim como com as considerações feitas sobre Copi, por Jorge Monteleone (2000) e os jornalistas Maria Moreno (2015) e José Tcherkaski (2015), cujos relatos compõem as publicações que envolvem a trajetória vital e intelectual desse autor que por vezes foi injustiçado pela história e que é quase desconhecido no cenário literário brasileiro. Por meio da revisão bibliográfica, esse trabalho pretende alcançar como resultado, somar no direcionamento evolutivo das práticas pedagógicas que envolvam a intertextualidade subsidiando a literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Copi; Eva Perón; Mito; Intertextualidade.

1 INTRODUÇÃO: AS DEFINIÇÕES DE MITO

Definir as acepções do termo vai muito além de conceituar um léxico e coloca-lo em prática à partir dos exemplos de observação. Os estudos sobre mito circulam sobre as mais variadas áreas do saber e dos mais difundidos campos de estudo do conhecimento humano. Segundo Vergara (2005, p.59), existem oito ramos do saber humano que produziram conceitos diferentes para o mito: literatura, filosofia, antropologia, psicologia, psicanálise, sociologia, etnologia e a fenomenologia. Cabe aqui, antes de apresentar as possíveis definições para o termo, delimitar sua aplicabilidade e relevância nessa pesquisa. Eva Perón destaca-se entre os mitos modernos, tanto pela carreira política quanto por sua vida pessoal, que sempre foi envolta a uma redoma de mistério e incertezas. Por conta de seus feitos e contribuições sociais, a memória da Primeira Dama argentina é imortalizada nos estudos e produções ficcionais. É de

estremo interesse para o presente trabalho, fazer emergir as definições sobre mito, que permitam uma análise social e literária dessa evidenciada personagem. Inicialmente será apresentada a visão psicanalítica de Jung sobre o mito. Em seguida se apresentará a reflexão de Joseph Campbell, presente na obra de sua autoria intitulada "O Poder do Mito", onde o autor destaca a trajetória do herói. Finalizando a reflexão sobre os conceitos sobre o mito, esse estudo trará as contribuições de Roland Barthes.

De acordo com Frazão (2016), Carl G. Jung foi um médico psiquiatra suíço que nasceu no dia 26 de junho de 1875 na cidade de Kesswil - Suíça. Aos quatro anos de idade se muda com sua família para a Basileia, no mesmo país, local de grande concentração cultural da época e também onde o mesmo permanece até o ano de 1900, quando conclui o curso de medicina psiquiátrica. Logo após já inicia sua carreira como assistência de psiquiatria e no ano de 1902 obtém o título de doutorado pela Universidade de Zurique, com o trabalho intitulado "Psicologia e Patologia dos fenômenos Chamados Ocultos". Somente em 1904 Jung monta seu laboratório experimental para a aplicação de sua tese em diagnósticos psiquiátricos. Entre suas contribuições para os estudos clínicos, Jung foi fundador da escola de Psicologia analítica, desenvolveu conceitos sobre as personalidades extrovertida e introvertida, dos arquétipos e do inconsciente coletivo.

Durante sua produção, Carl G. Jung (1964) afirma que o homem somente se encontra plenamente realizado quando aceita e conhece seu subconsciente. Esse conhecimento acontece por meio da interpretação da simbologia dos sonhos, onde cada sonho pode ser entendido como uma mensagem cheia de significados diretamente direcionados àquele que sonhou. O sonho é um tipo de comunicação comum a toda sociedade, porém com mensagens individuais que só se fazem compreensíveis por meio de um "código" particular de sentidos.

O conceito de subconsciente (FREUD apud. JUNG, 2002), a princípio era usado para definir o estado dos conteúdos reprimidos ou esquecidos. Inicialmente Freud atribuía a natureza do inconsciente como sendo exclusivamente de origem pessoal. Contudo, anos mais tarde, o mesmo publica estudos reconceituando suas definições. Para Jung (2002), o subconsciente já apresentava outra característica além do inconsciente pessoal.

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente e indubitavelmente pessoal. Nos a denominamos inconsciente pessoal. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda e o que chamamos inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente a psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são "um grano salis" os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo

portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica supra pessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 2002, p.15)

A partir do reconhecimento de um subconsciente fragmentado, onde uma parte desse é associada somente as experiências do indivíduo e outra parte é atribuída a um conjunto comum a todos os indivíduos, Jung consegue compreender e descrever a formação e a composição dessas partes do inconsciente:

Uma existencia psíquica so pode ser reconhecida pela presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. So podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovamos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos. (JUNG, 2002, p.16)

É por meio da definição de arquétipos que Jung chega ao conceito de mito:

No indivíduo, os arquétipos aparecem como manifestações involuntárias de processos inconscientes, cuja existência e sentido so pode ser inferido; no mito, pelo contrário, trata-se de formações tradicionais de idades incalculáveis. Remontam a um mundo anterior originário, com pressupostos e condições espirituais que ainda podemos observar entre os primitivos atuais. Os mitos, neste nível, são em regra geral ensinamentos tribais, transmitidos de geração em geração, através de relatos orais. (JUNG, 2002, p.155)

Sendo assim, o mito para Jung pode ser visto como o inconsciente coletivo dos povos, avivado pelo sistema de ensino e aprendizagem de tradições, presentes nas trocas de experiências relacionais e nas habilidades socioemocionais interligando gerações, que desde os primórdios dos tempos até a atualidade perpetua pelas descendências, por meio dos relatos que antigamente eram predominantemente orais.

Silva (2012, p. 29), relata que Joseph John Campbell nasceu na cidade de Nova York - Estados Unidos, na data de 26 de março de 1904 e foi o primeiro dos três filhos do casal, Charles W. Campbell e Josephine E. Lynch. Descendentes de celta-irlandeses, os avós de Campbell chegaram continente americano fugindo da "Grande Fome" ou "Fome da batata" que assombrava a Irlanda em meados do século XIX, resultado de um período de estiagem de quatro anos (1845-1849) e resultante de uma praga que atacou e destruiu as plantações de batata, causando a falta de suprimentos e levando milhões de pessoas a morte e outras milhões a migrações forçadas. As origens de Campbell só lhe serão interessantes

mais tarde, pouco antes de cursar a faculdade, quando desperta o interesse pelos contos narrados e pelas publicações sobre o rei Arthur.

No que se refere ao seu interesse pelos mitos, Silva (2012) destaca:

O interesse de Joseph Campbell por mitologia foi despertado na primeira infância. Para seus biógrafos, foi por volta do sexto ou sétimo ao de vida que Campbell foi arrebatado pelo poder da imagem mítica pela primeira vez. Isso aconteceu por volta de 1910, quando o Show do Oeste Selvagem de Buffalo Bill desembarcou na cidade de Nova York, e seu pai o levou junto com o seu irmão Charles Jr. para vê-lo. SILVA (2012, p. 30)

Outras imagens que permearam o interesse pelos indígenas, foi o fato de que seus pais eram muito atenciosos e presenteavam o jovem Campbell com todas as publicações sobre índios, seus mitos e suas lendas, que eram escritas para as crianças da época (SILVA 2012, p. 34).

Sobre seu interesse sobre estudar e conhecer sobre o tema, o próprio Campbell ressalva:

Desde muito cedo, acho que por volta dos quatro ou cinco anos de idade, fiquei fascinado com os índios norte americanos e esse se tornou meu verdadeiro estudo. Frequentei a escola e não tive problemas com os estudos, mas meu entusiasmo estava centrado no dissidente reino da mitologia dos índios norte-americanos. Naquele tempo, vivíamos em uma casa em New Rochelle (estado de Nova York) ao lado da biblioteca pública. Aos onze anos de idade eu já tinha lido todos os livros sobre índios que havia na biblioteca infantil e consegui ser admitido na biblioteca de adultos. Lembro-me de voltar para casa com pilhas de livros. Acho que foi aí que minha vida como estudioso se iniciou. Sei que foi. Todos os livros estavam ali: todos os relatórios do departamento de Etnologia, os livros de Frank H. Cushing e Franz Boas, e muitos outros. Quando eu tinha treze anos já conhecia tanto sobre os índios norte-americanos quanto um grande número de antropólogos que tenho encontrado desde então. Eles conhecem todas as interpretações sociológicas sobre os índios, como são ou como eram, mas não sabem muito sobre os próprios índios. Eu já sabia. (2003, p. 35-36 apud SILVA, 2012, p. 35)

A aproximação que Campbell faz entre mito e religião em "As máscaras de Deus: mitologia ocidental" (2004), série de publicações originalmente lançada em quatro volumes, onde Campbell as dividiu em: mitologia primitiva, mitologia oriental, mitologia ocidental e mitologia criativa, trazendo neles o desenvolvimento histórico e religioso sobre o mito, apresentando como nasceram os mitos e como esses deram origem as diversas religiões espalhadas pelo mundo, tem como conclusão a apresentação dos interesses sociais escondidos atrás das religiões e como a pesquisa e análise desses interesses revelam as metáforas das histórias que rodeiam os mitos. Através de estudos como esse, foi que Campbell e tantos

outros estudiosos entenderam o motivo dos mitos se repetirem e serem reproduzidos em diferentes culturas. (SILVA, 2012, p.39-40)

No que se refere as definições do mito, Campbell teve muita influência das definições sobre os arquétipos e o inconsciente coletivo de Jung (2002), assim como das relações do mito e do sonho como inconsciente coletivo, somados ainda a definição do poder educativo na propagação das tradições. Para Campbell o valor do mito não estava em revelar ou aludir algum tipo de significado para a vida, mas consistia em ser o verdadeiro símbolo que representava aquilo que estava vivo. (SILVA, 2012, p.37)

Ainda para Campbell, depois do Renascimento Cultural e com a chegada dos ideais Iluministas, a sociedade passa a depositar sua fé na ciência moderna. Com isso, principalmente no ocidente, os mitos e as divagações sem lógica das igrejas começam a serem vistos como ilusão e passam a dar lugar a racionalização e para a razão. "O desenvolvimento do método científico de pesquisa transformou a tal ponto a vida humana, que o universo intemporal de símbolo, há muito herdado, entrou em colapso". (CAMPBELL, 2000, p.372 apud SILVA, 2012, p. 92)

Por um terceiro prisma, em sua obra intitulada "Mitologias" (2001), Barthes cita que o mito, em sua concepção, não tem molde e por isso é uma ideia totalmente ilusória associa-lo a um objeto simbólico. O mito para Barthes se define melhor como uma forma, uma fala, uma linguagem ou uma mensagem. Tudo que é falado pode se transformar em mito. Obviamente isso não ocorre, pois a mensagem enunciada alcança a sociedade pelos mais variados meios, e são esses os responsáveis por consolidar alguém e seus dizeres como mitos.

Uma árvore é uma árvore. Sim, sem dúvida. Mas uma árvore, dita por Minou Drouet, já não é exatamente uma árvore, é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma, de um uso social que se acrescenta a pura matéria. (BARTHES, 2001, p.131-132)

O mito é uma fala trabalhada, moldada em diferentes formas, propagada e veiculada por distintos enunciadorees. Naturalmente esse enunciado precisa ser devidamente veiculado para alcançar o patamar de mito, e é aqui que a imagem se confunde com a fala. O mito está no que foi dito, na fala verbal ou não verbal expressa pela imagem. Para o autor, a imagem é o veículo que transporta a mensagem: "O mito não pode definir-se nem pelo seu objeto, nem por sua matéria, pois qualquer matéria pode ser dotada de significação: a flecha apresentada para significar uma provocação é também uma fala" (BARTHES, 2001, p.132).

Uma vez que o mito se define pela mensagem e não pela imagem usada para expressá-lo, esse se constrói e se perpetua através da história por meio do discurso. Ainda na concepção do autor, e já

mencionado aqui anteriormente, tudo que é falado pode se transformar em mito, isso pode ocorrer, ou não, pois a mensagem enunciada alcança status pelos mais variados meios, os mesmos meios que são responsáveis por consolidar um mito no seu momento histórico. O jornal, a fotografia e o espetáculo, são algumas das imagens que se comportam como os veículos de propagação do discurso mitológico, pois alcançam grande parcela da sociedade e conseguem por meio da imagem e da fala estabelecer mensagens significativas que adentram ao campo da semiologia e fazem uso dos mais variados e conhecidos signos linguísticos e comunicativos para chegar ao objetivo.

Por Barthes, pode-se dizer que a mensagem mitológica, ou o mito propriamente dito, é dotado de forma e sentido. A forma pode e deve ser vista como o veículo disseminador da mensagem e não como símbolo. É por isso que cabe aqui a ressalva de que a forma jamais será vista como mais importante que a própria mensagem e seu sentido. Como pode-se ver, a forma complementa o sentido:

O sentido passa a ser para a forma como uma reserva instantânea de história, como uma riqueza submissa, que é possível aproximar e afastar numa espécie de alternância rápida: é necessário que cada momento a forma possa encontrar raízes no sentido, e aí se alimentar; e, sobretudo, é necessário que ela possa esconder nele. É este interessante jogo de esconde esconde entre o sentido e a forma que define o mito. A forma do mito não é um símbolo: o negro que saúda não é símbolo do Im pro francês, tem presença a mais para isso, apresenta-se como imagem rica, vivida, espontânea, inocente, indiscutível. Mas, simultaneamente essa presença é submissa, distante, tornou-se como que transparente, recua um pouco, faz-se cúmplice de um conceito já anteriormente constituído, a imparcialidade francesa: é uma presença emprestada. (BARTHES, 2001, p.140).

Barthes atribui uma nomenclatura para a dualidade forma / significado. A forma é denominada como significante e se diferencia do significado por ser a parte superficial da relação. Essa dualidade é resgatada pelo autor quando esse propõe a decifração do mito na leitura. Ao focalizar (BARTHES, 2001) cada um dos elementos o autor consegue traçar três panoramas diferentes e pertinentes a essa relação entre significante e significado. Em uma primeira leitura, destaca-se a busca pelos símbolos:

Se focalizar o significante vazio, deixo o conceito preencher a forma do mito sem ambiguidade e encontro-me perante um sistema simples, onde a significação volta a ser literal: o negro que faz a saudação militar é um exemplo da imparcialidade francesa, é o símbolo. Este modo de focalizar é, por exemplo, a do produtor de mitos, do redator de imprensa que parte de um conceito e procura uma forma para esse conceito. (BARTHES, 2001, p.149)

É exatamente nesse ponto da primeira leitura de Barthes que essa pesquisa se apoiará para a compreensão da construção e ascensão do mito argentino Evita Perón. Também associará-se a essa mesma leitura analítica na tentativa de compreender e justificar a criação, pela literatura, do suposto e parcialmente considerado pela sociedade, o mito do atual cenário político brasileiro. Contudo, antes disso, se faz interessante conhecer os outros dois tipos de decodificação do mito na leitura propostos por Barthes.

Se focalizar um significante pleno, no qual distingo claramente o sentido da forma e, portanto, a deformação que um provoca no outro, destruo a significação do mito, recebo-o como impostura: o negro que faz a saudação militar transforma-se no alibi da imparcialidade francesa. Este tipo de focalização é a do mitólogo que decifra o mito e compreende uma deformação. (BARTHES, 2001, p.149)

Esta segunda proposta de leitura descrita pelo autor também se atribui às análises de desconstrução dos mitos modernos. É possível que por alguns desses estarem mais comumente associados a forma do que a mensagem, esses mitos são facilmente desmascarados e derrubados por estarem associados ao significante do que ao significado. Essa leitura também será implementada mais adiante nesse corpus para exemplificar a ascensão do mito através da imagem do herói, daquele que passa pela imagem a mensagem equivocada de solução imediata para a ansiedade popular.

Por fim, na terceira leitura, tem-se o foco na complexidade e na totalidade do mito:

Enfim, se eu focalizar o significante do mito, enquanto totalidade inextricável de sentido e forma, recebo uma significação ambígua; reajo de acordo com o mecanismo constitutivo do mito, com sua dinâmica própria, transformo-me no leitor do mito. O negro que faz a saudação militar deixa de ser exemplo, símbolo e, menos ainda alibi: é a própria presença da imparcialidade francesa. (BARTHES, 2001, p.149)

Esta terceira está associada ao leitor comum, que lê o mito como uma história simultaneamente real e ficcional. Para esse leitor não cabe fazer o papel do mitólogo em desconstruir o mito, e tampouco lhe importa a primeira leitura, em tentar entender como esse se fez. A este terceiro leitor vale saber que o negro que saúda, representa a força do Império francês. Pode-se dizer então, que essa terceira é a leitura ingênua do mito. É acreditar que o herói é plenamente puro e livre de qualquer interesse pessoal que o possa tornar corruptível. Essa leitura não só é ingênua como pode ser destrutiva, levando qualquer um que a faça ao fanatismo descontrolado e convertendo-o facilmente em massa de manobra política. Acreditar e defender e inclusive difundir uma ideia, uma mensagem, ou até mesmo na forma mais errônea o símbolo, sem questioná-lo ou acreditando em sua benevolência, subtrai de forma subconsciente a

identidade e o poder de decisão dos envolvidos manipulando-os de maneira a acreditar e não questionar que estão do lado certo, pois estão apoiando um suposto herói.

1.1 A DEFINIÇÃO DE INTERTEXTUALIDADE

Observar o mundo através de diferentes prismas e ser capaz de dialogar utilizando diferentes mídias e linguagens é uma habilidade que cada vez mais, no cenário moderno, será exigida. No contemporâneo, pós-moderno, de mudanças bruscas, de vieses se concretizando em diferentes partes e de maneira cada vez mais rápida, ser capaz de comparar pontos de vista divergentes em um mesmo objeto, proporcionará uma visão holística das plurais situações.

A fluidez inevitável de produções literárias ou não literárias, ou ainda o elo de ligação entre essas produções, denomina-se intertextualidade. De acordo com Trask (2007) ela pode ser compreendida como uma “conexão entre textos”. Tal conceito de intertextualidade passou a ser utilizado a partir da década de 60, pela linguista e crítica literária francesa Julia Kristeva.

Portanto, na visão de Kristeva (2005), é possível constatar que o texto é construído como uma colcha de retalhos, um mosaico de diferentes citações (KRISTEVA, 2005). Inevitavelmente, aplica-se um conhecimento anterior a uma nova produção. Essa intertextualidade ocorre em diversos graus e maneiras. A intertextualidade pode ser dividida em três categorias de acordo com a intenção do autor e de sua referência, sendo classificadas em: obrigatória, opcional e acidental (FITZSIMMONS *apud* RÖSSLER *et al.*, 2017).

A intertextualidade obrigatória ocorre do uso deliberado do autor, criando uma comparação ou associação entre dois ou mais textos. (FITZSIMMONS *apud* RÖSSLER *et al.*, 2017). Sem o prévio conhecimento dos diferentes textos relacionados, não há um entendimento completo da obra, tornando a experiência incompleta. Um exemplo disso seria as inúmeras vezes em que um personagem segura um crânio na mão e recita o famoso monólogo: “Ser ou não ser, eis a questão” de Shakespeare (2000). Há uma referência intencional e direta a qual demanda um conhecimento prévio para compreender a cena.

A intertextualidade opcional ocorre de maneira mais sutil e não altera totalmente o entendimento da obra. O leitor pode notar uma referência, várias ou nenhuma a respeito do texto. (FITZSIMMONS *apud* RÖSSLER *et al.*, 2017). Essa intertextualidade geralmente ocorre no formato de pequenas homenagens e referências que alguns leitores podem compreender. Como no caso da série *Stranger Things* (2016), onde os roteiristas utilizam-se da intertextualidade verbal e não verbal de diversos aspectos dos anos 80 sem que seja necessário compreender sua totalidade.

Por fim, a intertextualidade acidental ocorre por um movimento de leitura mais ativa, ela concebe-se quando um leitor conecta uma obra com outra ou com alguma experiência pessoal, sem que haja uma ‘âncora’ que leve a esta conexão no texto (FITZSIMMONS *apud* RÖSSLER *et al.*, 2017). Nesse caso, não

há intenção do autor em utilizar-se da intertextualidade, o próprio leitor que faz. Pode-se observar isso por exemplo quando a absorção de uma obra liga um gatilho de memória no leitor ou leva a sugestão de algo. Como na obra *Metamorfose* de Franz Kafka (1997), onde o autor não cita qual “criatura terrível” o personagem Gregor Samsa transformou-se, mas é inevitável por parte da maioria a comparação com uma barata.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA: O TEATRO COMO FERRAMENTA DA INTERTEXTUALIDADE

Fomentando-se como uma das formas mais antigas de arte que perdura e ajuda a explicar como as relações sociais ocorrem, o teatro, desde sua remota antiguidade grega, é uma das maneiras mais eficazes de se observar a intertextualidade, além também de ter sido muito utilizada como referência. Segundo Aristóteles (1993) em sua obra *Poética*, o teatro é uma forma de expressão e comunicação com os deuses, mas sem precisar realizar nenhum tipo de ritual ou ser um iniciado para comunicar-se com os deuses num oráculo. Portanto, ele observava desde sua época o quão democrática a expressão artística teatral poderia ser. Pode-se observar também sua percepção de intertextualidade quando o mesmo argumenta que as pessoas fazem filas para poder apreciar a sua própria vida sendo contada pela interpretação de outros, como um espelho de sua vida (BUTCHER, 1902). Em uma sociedade em que havia pouco acesso à leitura e governantes com intuito de controlar a população restringindo o acesso à informação, o teatro se perdurou como uma forma de arte do povo, ferramenta de comunicação imprescindível para difusão de conceitos e educação.

Ao referir-se novamente as três definições de intertextualidade apresentadas por Fitzsimmons (*et al.*, 2017) é possível notar que o teatro é fonte e meio de todas as suas definições. Sua maior vantagem é poder expressar de maneira não verbal (movimentos, máscaras, expressões, etc) o que fora escrito de maneira verbal. Os exemplos de referências teatrais na cultura são significativos e alteraram o curso e a maneira que a arte e literatura vem sendo conduzidas.

O intercâmbio cultural uniu hemisférios, a inferência entre textos e obras conectou histórias e pessoas indiretamente. A música “Layla” composta pelo britânico Eric Clapton na década de 60 é uma referência direta a um poema persa do século XIII. A obra “Os lusíadas” (1572) de Luis de Camões, utiliza-se da estilística e estrutura adotada por Homero em sua obra “A odisseia” (2000). Nota-se que a intertextualidade existentes nesses casos, abrangeu diversos temas e diminuiu a distância cultural de diferentes contextos.

Desde sua origem, um dos focos do teatro é retratar períodos históricos por meio de diferentes olhares, seja referindo-se aos acontecimentos diários ou fazendo crítica ao momento. Pela sua capacidade de contar algo sem dizer uma palavra, o espetáculo teatral muitas vezes fora utilizado como forma de retratar o imensurável: revoltas, sentimentos, denúncias, protestos e mitos. A intertextualidade no teatro vai além de referências entre textos, ela se conecta, por meio do espetáculo, com o sentimento da plateia, ela cria uma perspectiva e uma sensação que conduz o espectador a diversas vivências que lhe ocorreram ou que ocorrem no âmbito social.

2.1 COPI E A PEÇA EVA PERÓN

Os dados sobre o autor presentes no prefácio da peça *Eva Perón* (2000) de Copi, obra traduzida por Jorge Monteleone (2000), e as importantes contribuições do documentário *biografías de la cultura: Copi* (2017)¹, aportam valiosas contribuições sobre Raúl Natálio Roque Damonte Taborda Botana, verdadeiro e completo nome de Copi, irreverente singular autor que nasceu em 20 de novembro de 1939, na cidade de Buenos Aires - Argentina. Sua mãe se chamava Georgina Botana e era filha de Natalio Botana, fundador, diretor e proprietário do aclamado jornal argentino - *Crítica*. Seu pai, que atendia pelo nome de Raúl Damonte Taborda, era jornalista e político de oposição ao governo peronista. Sua avó foi Salvadora Medina Onrubia, uma exímia escritora e dramaturga de caráter anarquista e feminista. Foi ela também responsável por apelidar Raúl Natalio como Copi, de caráter adjetivo, o deu por conta de sua pele branca e seu semblante frágil, como um *copito de nieve*². Desde então Copi passa a assinar seus trabalhos com esse nome curto, o qual parece ter o efeito de negar o peso dos nomes de família, Botana e Damonte (MORENO, 2017)³.

Copi é vanguardista, irreverente e transgressor como sua mãe. Choca pelo excesso e pelo extremo, eleva suas personagens ao seu estado mais natural, mais animalesco e simplório da condição física humana. Porém, são estados esses que condicionam seres complexos e extremamente profundos na reflexão de suas existências e dos papéis políticos e sociais que desempenham, é isso que caracteriza as personagens de Copi (TCHERKASKI, 2017)⁴.

Herdando as veias políticas de sua família, Copi sempre foi engajado em movimentos sociais e em manifestações estudantis de sua época, incluso esteve presente e participou ativamente do Maio

¹ *BIOGRAFIAS de la literatura: Copi*. Direção de Natalia La Porta e Pablo Gerson. Buenos Aires, Argentina: estudios.com e canal encuentro, 2015. Disponível em: encurtador.com.br/gIJRU.

² Floquinho de neve. Tradução nossa.

³ *Ibidem* 1.

⁴ *Ibidem* 1.

Francês de 1968 e a tomada do pavilhão argentino da cidade universitária. Foi nessa época, inclusive, que o autor se comprometeu com a obra que viria a ser sua obra maestra: *Eva Perón*.

No ano de 1987, o autor escreveu sua última obra, *L'internationale Argentine*⁵, que foi publicada somente em 1988. Contudo, pouco antes do fim de 1987, exatamente a onze de dezembro, Copi é prestigiado com o prêmio *Ville de Paris*, reconhecimento pelo seu trabalho como melhor autor dramático. Felizmente desfrutou de seu merecido prêmio, porém o ganhara a apenas três de seu falecimento, o qual foi registrado em 14 de dezembro.

Quando se fala em Copi, obviamente uma figura enérgica e soberana como a de Evita Perón não repousaria em paz, estando sob os olhos da literatura e dos estudos literários. Desde biografias, como a escrita por Alicia Dujovne Ortiz (1995), passando por obras dramáticas como a Copi e contemporaneamente alcançando a metaficção historiográfica de Tomás Eloy Martínez, a Madona dos descamisados⁶ (ORTIZ, 1995), sempre despertou o imaginário acadêmico, artístico e literário, por conta de seu enigmático e mítico estereótipo de força e carisma.

Confieso que a menudo, al traducir Eva Perón, sentí que Copi no había pensado la obra en francés sino en argentino, que un rumor de imágenes y voces argentinas lo frecuentaron y que para librarse de esos fantasmas demasiado urgentes los conjuré en otra lengua. Pero acaso se trata de una ilusión. Porque cuando hablaban las mujeres de Copi you volvía a oír traducidos los gritos y los tonos de mi madre, una mujer de clase obrera que vivía en los suburbios y era una adolescente en los años 50⁷.
(MONTELEONE, 2000 apud COPI, 2000, p. 14)

Assim como demonstra Monteleone (2000), em sua nota sobre a tradução da peça, Copi conseguiu transmitir de forma muito exitosa em sua escrita o retrato do lunfardo da classe trabalhadora e humilde da Argentina. Tal caracterização se faz importante ao leitor e merece destaque, primeiro pelo autor conseguir estabelecer esse vínculo com seu leitor, por meio do sentimento patriótico, despertado ainda pelo texto não encenado, fato esse que já serviria de material inesgotável para os amantes e estudiosos da estética da recepção, ainda mesmo sem a peça se quer ir ao palco.

Sobretudo, a peça Eva Perón traz uma vertente crítica e necessária e historicamente condizente com os movimentos artísticos. Nesse caso o autor opta pela estética do absurdo, em Eva Perón o mesmo aborda e exacerba uma mistura de fatos ocorridos com outros fictícios, envolvendo o mito, a ironia e o

⁵ A internacional Argentina. Tradução nossa.

⁶ Tradução de Clóvis Marques.

⁷ Confesso que por um momento, ao traduzir Eva Perón, senti que Copi não havia pensado a obra em francês e sim em argentino, que um rumor de imagens e vozes o atormentaram, e para livrar-se desses fantasmas inquietantes, Copi os conjurou em outra língua. Mas isso se trata de uma ilusão, porque quando as mulheres de Copi falavam, eu tornava a ouvir traduzidas as falas e os ditos de minha mãe, uma mulher da classe trabalhadora que vivia nos subúrbios e era uma adolescente na década de 1950. Tradução nossa.

carnavalesco, o que permite uma ampla gama de estudos, desde a prática teatral, passando pela encenação, até chegar ao inesgotável material que é o texto dramático.

Sobre a prática em sala de aula, apresenta-se mais adiante, ainda nesse estudo, algumas sugestões pontuais e caminhos versáteis, de como a obra desse emblemático autor que foi Copi, pode abordada pelo professor do ensino básico. Trata-se, aqui, da prática exploratória e interpretativa do texto, uma vez que a arte não é estática e permite o exercício da releitura e da interpretação.

2.2 A INTERTEXTUALIDADE NA OBRA EVA PERÓN DE COPI

O argentino Raúl Natalio Roque Damonte, conhecido como Copi (apelido concedido por sua avó materna) foi um importante expoente do teatro de vanguarda do século XX. Suas obras inovadoras passeiam entre o teatro pós-dramático e a literatura *queer* com um tom ácido.

A obra em questão foi escrita pelo dramaturgo na década de 70, enquanto residia em Paris. A obra foi recebida pelo público com duras críticas e muita polêmica. Em sua estreia a peça chegou a sofrer um atentado terrorista, mas que resultou em nenhum ferido. Depois desse fato marcante, ela passou a ser realizada com escolta policial. Copi ficou proibido de regressar ao seu país de origem, a Argentina, até 1984.

A obra retrata a primeira dama Argentina Eva Perón (1919 – 1952) nos seus últimos dias de vida, vítima de um câncer de útero. *La madre de los descamisados*⁸, como era chamada Evita, pelos argentinos, foi um dos nomes políticos mais importantes do século passado. Sua imagem até hoje é associada ao populismo do governo de seu marido, Juan Perón e a imagem sacra de uma santa, pois não foram poucas as vezes que a mesma foi retratada, tanto em vida, quanto na literatura, por "Santa Evita"⁹.

Observa-se na obra de Copi, uma Evita assolada pela solidão (um tema recorrente nas obras de Copi), confusa e teimosa. O primeiro elemento de intertextualidade encontrado na obra é observado nessa dicotomia significativa – significado incutido na figura de Eva Perón. A primeira dama forte (significante) e seu outro lado: a mulher com medo e deixada de lado (significado). A leitura e/ou o conhecimento prévio de qualquer informação sobre a vida real da protagonista entra em choque direto com o que é retratado na obra.

Observa-se também uma inferência associada ao sentimento de Eva, a solidão. Ao identificar o sofrimento a que a personagem sucumbe, obtém-se uma visão global de todo contexto envolto a mesma. Rodeada pela sua mãe, seu marido, um mordomo e a enfermeira, Eva não se sente parte daquilo, e devido

⁸ A mãe dos pobres e trabalhadores. Tradução nossa.

⁹ Como por exemplo em "Santa Evita" de Tomás Eloy Martínez (1996)

a isso, em vários momentos ela tem rompantes psicóticos. A ironia forte utilizada por Copi ao compor a personagem utiliza-se do exagero de sentimentos, da hipérbole discursiva de Eva e do absurdo exacerbamento de seu lado humano. Algo que se encara como uma referência crítica direta a seus discursos populistas que conquistaram o povo Argentino.

Elementos são símbolos dessa solidão, o interesse da mãe no cofre secreto cheio de dinheiro na suíça, o cenário claustrofóbico que se passa a peça (apenas seu quarto e corredor da mansão presidencial), a ausência praticamente total da personagem de seu marido e a paranoia a que padece, fazendo-lhe crer que o câncer havia sido “encomendado” pelo próprio marido.

A obra é um exemplo da importância que tem a intertextualidade no exercício de compreender todo um contexto. Ao ler apenas somente a obra, o leitor conhecerá uma Evita Perón egoísta, sempre irônica e totalmente dependente de todos ao seu redor. Ao apenas ler os periódicos e propagandas peronistas, o leitor conhecerá somente a Evita “mãe dos pobres”, uma mulher destituída de toda sua humanidade, caracterizada por ser santa ou heroína, uma personagem ideal sem falhas e medos. Ao realizar o estudo intertextual, tem-se uma visão holística da personagem. Toma-se conhecimento de uma Eva como uma mulher forte, líder e influente, mas que também sofreu, teve medo e no fim da vida foi manipulada e usada como propaganda. Obtém-se também uma visão total de seu marido Juan Perón, sempre visto como líder, Coronel e General do exército e exímio populista, que na peça se torna ausente e inerte aos problemas de sua esposa, como é caracterizado em uma das passagens da obra: “Vive dentro de sua enxaqueca, como num casulo. Podem morrer todos, sabe; podem morrer os generais” (COPI, 2000, p. 28).

A Eva Perón de Copi pode não ser a versão fiel e verdadeira da mulher por trás do mito. Mas seguramente serve para levantar um olhar crítico quanto a sua imagem e estimular a reflexão sobre os heróis que podem também ser humanos. Apreciar a obra compreendendo e comparando os fatos, proporciona ao leitor uma visão completa e mais assertiva da condição humana. O legado deixado por Copi se constitui na quebra do paradigma e na aproximação da heroína ideal do mero humano.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A INTERTEXTUALIDADE E TEATRO COMO INSTRUMENTOS PEDAGÓGICOS

Desde 2016, com a publicação da lei 13.278, assegura-se legalmente ao período escolar retratado, o ensino de artes visuais, dança, música e teatro. O intuito é fomentar uma cultura mais sólida entre os alunos, permitindo uma visão de mundo que permeie outros prismas. Nesse contexto, ensinar as diferentes formas de arte ao alunado do ensino médio é uma das formas de aplicar e ver a intertextualidade na prática.

Tratando-se de teatro, existem diversas possibilidades de aplicação e critérios de avaliação. Uma simples encenação de alguma cena famosa, transfere o livro para o espetáculo teatral. Além, claro, da leitura crítica de uma peça e até mesmo a elaboração total de uma peça de teatro como espetáculo (roteiro, falas, figurinos e cenário).

A BNCC institui diversas habilidades e competências a serem trabalhadas com o teatro:

A proposta de progressão das aprendizagens no Ensino Médio prevê o aprofundamento na pesquisa e no desenvolvimento de processos de criação autorais nas linguagens das artes visuais, do audiovisual, da dança, do teatro, das artes circenses e da música. Além de propor que os estudantes explorem, de maneira específica, cada uma dessas linguagens, as competências e habilidades definidas preveem a exploração das possíveis conexões e intersecções entre essas linguagens, de modo a considerar as novas tecnologias, como internet e multimídia, e seus espaços de compartilhamento e convívio (BRASIL, 2018, p. 482).

Observa-se uma preocupação em realizar inferências multigênero com o intuito de desenvolver o senso crítico no aluno. O trabalho utilizando diversos gêneros artísticos aplica técnicas sobre um mesmo tema. Uma das ferramentas que podem ser utilizadas para cumprir com esses critérios, como demonstrador aqui, é a intertextualidade aplicada ao teatro.

Obras cênicas geralmente retratam situações humanas em sua amplitude. Algumas buscam ensinar, como é o caso das obras escritas pelo jesuíta José de Anchieta no século XVI, pois como mencionado anteriormente, o teatro como era de fácil acesso, poderia ser consumido por aqueles que não detinham a capacidade de ler.

Algumas obras retratam momentos históricos, seja por meio de narrativas puramente ficcionais ou verossímeis. A obra “liberdade, liberdade” Escrita por Millôr Fernandes é um exemplo primoroso do teatro Moderno e de protesto. Sua estreia em 1965 causou grande comoção devido ao seu teor e seu formato inovador para época. A peça contava com apenas quatro atores que se revezavam em 57 personagens recitando trechos de diversas obras incluindo textos de Shakespeare, Platão e Lincoln. Após alguns meses em cartaz, a peça foi censurada e só voltou a ser apresentada em 2005.

Ao analisar todo o trabalho de intertextualidade utilizado por Millôr ao compor o roteiro da peça, percebe-se que em nenhum momento o texto faz referência direta ou deixa claro que se tratava de um protesto contra ao novo regime ditatorial. No entanto, utiliza-se de recortes e as entre linhas de cada fala formam o texto com o verdadeiro significado. Conectar os pedaços dessa trama, que são as falas que compõem o enredo, possibilita o total entendimento da peça. Muitas peças de teatro nos possibilitam esse entendimento de diferentes formas de alinhamentos para compreensão de um todo. Uma visão holística que só é capaz de ser feita através da leitura atenta dos elementos intertextuais das obras.

4 REFERÊNCIAS

ARISTOTELES. **Poética bilingue grego-port.** Ars Poetica, 1993, trad. Eudoro de Souza.

BARTHES, R. **Mitologias.** BDC União de Editoras S.A., Rio de Janeiro, 2001.

BRASIL. **Lei nº 13.278**, de 2 de maio de 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato20152018/2016/Lei/L13278.htm>. Acesso em: 03 Setembro de 2019.

BRASIL, Ministério da educação. Secretaria de Educação Básica. **Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio.** Brasília: MEC, 2018.

BIOGRAFÍAS de la literatura: Copi. Direção de Natalia La Porta e Pablo Gerson. Buenos Aires, Argentina: extudios.com e canal encuentro, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pb2MLD8c68Y&t=1036s>> Acesso em: 13 de Agosto de 2019

BUTCHER, S. H. **The poetics of Aristotle:** Edited with critical notes and translation. 2.ed. Londres: Macmillan, 1902.

CAMÕES, L. **Os Lusíadas.** Lisboa, Portugal: en casa de Antonio Gocalvez, 1572. - 1ª Edição, digitalizado em PDF pela Biblioteca Nacional Digital Brasil. Disponível em: <encurtador.com.br/nGMW9> Acesso em: 15 de Setembro de 2019.

CAMPBELL, J. **A Jornada do Herói.** Joseph Campbell: vida e obra. Tradução Cecília Prada. São Paulo: Ágora, 2003.

CAMPBELL, J. **As Máscaras de Deus: Mitologia Ocidental.** Tradução Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athenas, 2004.

COLAGEM. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo369/colagem>. Acesso em: 21 ago. 2019.

COPI. **Eva Perón.** Tradução de Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2000.

DUFFER, B. **Stranger Things.** Série de ficção científica. Netflix, 2016.

FRASÃO, D. **Biografia de Carl Gustav Jung.** eBiografia: biografias de famosos, resumo da vida, obras, carreira e legado. Disponível em: https://www.ebiografia.com/carl_gustav_jung/ Acesso em: 25 de Jun. de 2019.

JUNG, C. G. et all. **O homem e seus símbolos.** Trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JUNG, C. G. et all. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 3a ed., Petrópolis: Vozes, 2002.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Odorico Mendes; org. Antônio Medina Rodrigues, pref. Haroldo de Campos. São Paulo: Ars Poética / EDUSP, 2000.

KAFKA, F. **Metamorfose**. Trad. De Modesto Carone. São Paulo: Editora Cia das Letras, 1997.

KRISTEVA, J. **Introdução a semanálise**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEHMANN, H. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

ORTIZ, A. D. **Eva Perón, a Madona dos Descamisados**. Tradução de Clóvis Marques. 2a. edição. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1997.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RÖSSLER, P.; HOFFNER, C.; VAN ZOONEN, L. **The international encyclopedia of media effects**. Chinchester: John Wiley & Sons, 2017.

SHAKESPEARE, W. **A Trágica História da Hamlet, Príncipe da Dinamarca (1603)**. Edição de Rídeno Castigat Mores. eBookLibris, 2000. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/hamlet.html>. Acesso em: 15 set. 2019.

SILVA, C. A. F. **Trajatórias, mitologias e ressonâncias**. Tese de doutorado em Ciências Sociais da PUC. São Paulo: 2012.

TRASK, R. L. **Language and linguistics: The key concepts**. 2.ed. Nova Iorque: Routledge, 2007.

VERGARA, S. C. **Métodos de pesquisa em administração**. São Paulo: Atlas, 2005.

Title

The myth Eva Perón, Copi and the intertextuality stage a pedagogical proposal.

Abstract

This work aims primarily presenting the biography of Copi, a peculiar Argentine author that is known and worldwide popularized for his eccentric and absurd style of doing theater. It also intends to bring to the light of academic studies one of his most relevant and impactful works, the entitled play *Eva Perón* (2000), which is characterized by making a singular reference to Argentine first lady, namesake to the play. Composing the goal of this research will be also presented suggestions on how can be conducted the study about the author and his artistic style, through the practice of intertextuality. This study will be sustained under the theoretical assumptions of the classical definitions of myth, here represented by three authors of great reference on the theme: Carl G. Jung (2002), Joseph John Campbell (2004) and Barthes (2001), as well as with the considerations made about Copi, by Jorge Monteleone (2000) and the journalists Maria Moreno (2015) and José Tcherkaski (2015), whose reports compose the publications that involve the vital and intellectual trajectory of this author who was sometimes wronged by the history and that is almost unknown in the Brazilian artistic and literacy scenarios. Through the bibliographic review this work intends to reach as a result, adding to the evolutionary direction of the pedagogical practices which involve the intertextuality supporting the literature.

Keywords

Copi; Eva Perón; myth; intertextuality.

Recebido em: 30/09/2019.

Aceito em: 26/12/2019.