



# miguilim

revista eletrônica do netll

volume 10, número 1, jan.-abr. 2021

## “MÁS ALLÁ DEL CONVENTILLO Y DE LAS SOMBRAS DE ARRABAL”: ENCONTROS E DESENCONTOS ENTRE O TEATRO DA CRUELDADE E A CONSTRUÇÃO DAS CORPOREIDADES EM CACHAFAZ



## “MÁS ALLÁ DEL CONVENTILLO Y DE LAS SOMBRAS DE ARRABAL”: MATCHES AND MISMATCHES BETWEEN THE THEATER OF CRUELTY AND THE DEVELOPMENT OF THE CORPOREALITIES IN CACHAFAZ

Beatriz de Freitas CARDENETE  
Universidade de São Paulo, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA  
RECEBIDO EM 31/07/2020 • APROVADO EM 22/02/2021  
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v10i1.2754>

---

### Resumo

---

Este artigo tem como objetivo pensar a influência do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, na construção das corporeidades dos personagens em *Cachafaz*, de Copi. Para isso, serão levadas em consideração a divisão vida e morte presente na obra e as diversas repressões e tentativas de controle não só sobre o próprio corpo, mas também sobre o corpo do outro, o que gera uma violência que caminha entre o implícito e o explícito durante todo o enredo. Na peça é narrada a história do casal Cachafaz e Raulito, que são, respectivamente, um homem e uma mulher designada como homem ao nascer. O fato de a dupla não se encaixar nas sexualidades normalizadas parece ser um problema maior para

os moradores do cortiço onde vivem do que atos como o assassinato e consumo de carne humana, pois, na lógica da população, a violência é uma prova de que Cachafaz se encaixa no comportamento que se espera de um homem provedor. Dessa forma, *Cachafaz* traz à tona uma série de fraturas sociais e coloca em primeiro plano personagens que são marginalizadas, tirando assim a plateia de “sua estagnação psicológica e humana” (ARTAUD, 1984, p. 115).

---

## Abstract

---

This article is intended to think the influence of the Theater of Cruelty, by Antonin Artaud, and the development of the corporeality of the character of the *Cachafaz*, by Copi. As a consequence, it will take into consideration the life and death division present in the playwright. It will be also observed the diversity of repressions and the attempts of control of not only the one's body but also of someone's form. These attempts of control result in violence that goes between the implicit and explicit during all the storyline. The playwright narrates the Cachafaz and Raulito story, a couple who are a man and a woman respectively. Raulito was designated as a man when she was born. The fact that this couple doesn't fit in the traditional sexual norm seems to be a major problem for the inhabitants of the tenement they lived in. It was a bigger problem than the murders and cannibalism happening at the same place. It happens because, in this population, the violence is proof that Cachafaz fits in the behavior expected from him as a male breadwinner. In this way, *Cachafaz* elicits many social fractures and highlights marginalized characters that will take the audience from “your psychological and human stagnation” (ARTAUD, 1984, p. 115).

---

## Entradas para indexação

---

**Palavras-chave:** Literatura hispano-americana. Teatro da Crueldade. Teatro popular argentino. Corporeidade. Violência. Copi.

**Keywords:** Hispano-American Literature. Theater of Cruelty. Popular Argentinean Theater. Corporeality. Violence. Copi.

---

## Texto integral

---

*Cachafaz* foi a última obra de teatro escrita por Copi antes de sua morte em 1987.<sup>1</sup> Nessa peça escrita em versos, é narrada a história de Cachafaz, um homem apontado pelos vizinhos como o responsável por um roubo, e de sua esposa Raulito, personagem designada como homem ao nascer, mas que se identifica com o gênero feminino. O relacionamento de ambos se torna um campo de tensão que ultrapassa o âmbito do privado e rapidamente vira um assunto público, fazendo com que os vizinhos interfiram e iniciem uma discussão na qual afirmam que o casal é a vergonha da comunidade e que ambos deveriam ser expulsos.

O casal mora em um cortiço de Montevideú, onde a vida dos moradores é marcada pela fome; porém, depois de um plano que inclui o assassinato de um guarda, toda essa situação muda e – ainda que temporariamente – além de resolver o problema da miséria, o casal protagonista é visto como herói. *Cachafaz* traz à tona uma série de fraturas sociais e coloca em primeiro plano personagens que são comumente marginalizadas, sempre por meio de um humor transgressivo em que a questão corpórea e a violência estão muito presentes.

Antes de partir para uma reflexão sobre a obra em si, é interessante contextualizar quem foi Copi: um narrador, dramaturgo e criador de histórias em quadrinhos nascido na Argentina, mas pouco conhecido no Brasil. No mercado editorial brasileiro há somente duas obras do autor traduzidas para o português, sendo um de teatro e outro de romance. Em relação à dramaturgia, em 2007 foi publicada pela editora 7Letras uma coletânea de três peças contendo as obras *Eva Perón*, com tradução de Giovana Soar; *Loretta Strong*, traduzido por Ângela Leite Lopes; e *A Geladeira*, por Maria Clara Ferrer. Já a narrativa disponível é uma edição de *O Uruguai*, publicado pela Editora Rocco em 2015, com tradução de Carlito Azevedo.

Copi nasceu em Buenos Aires em 1939 e, ainda pequeno, mudou-se para Montevidéu. Na idade adulta, radicou-se definitivamente na França em 1962. Em Paris, logo começou a se dedicar à cena teatral, tendo participado do grupo Panic, junto a Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal e Roland Topor. A partir de 1966 se junta a Jorge Lavelli, que passa a dirigir suas obras. Copi morre por complicações decorrentes da AIDS em 1987, enquanto ensaiava *Une Visite Inopportune*, peça em que o personagem sucumbe da mesma doença que o autor tinha.

Esses fatos têm um peso significativo em sua produção, uma vez que Copi, autor ligado ao teatro popular argentino, que é caracterizado pela forte presença da imigração (tanto na representação desses setores quanto na produção e recepção dessas peças), desloca para a sua escrita desde a França temas que eram incipientes ou marginalizados em seu país de nascimento, sobretudo corporeidades que não se encaixam totalmente no mandato heteronormativo. O tema, que é objeto também de desenvolvimentos autobiográficos, levou-o a ocupar um lugar de destaque nos anos 1980, quando a democratização da América Latina permitiu a abertura de debates até então reprimidos.

Sendo assim, ainda que Copi tenha nascido na Argentina, passou grande parte de sua infância no Uruguai e, na idade adulta, estabeleceu-se definitivamente na França. Sobre sua relação com seu país natal, o autor diz que “Tengo el pasaporte de cuero legítimo, azul, lo lustro como lustro mis zapatos” (TCHERKASKI, 1998, p 73).<sup>2</sup> Se o passaporte argentino é, para ele, apenas esse objeto praticamente decorativo, pode-se concluir que o mesmo ocorrerá com sua identificação com o país. Copi não é argentino, não é uruguai e também não é francês, isto é, talvez, ele seja uma mistura dessas três nacionalidades que se relacionam de maneira performativa, incluindo reconhecimento e distanciamento.

Se, por um lado, Copi tinha o espanhol como língua materna e dispunha de conhecimentos sobre o teatro argentino, por outro, ele escrevia na França e, de alguma maneira, era influenciado pelas produções de sua época. Dessa forma, é importante pensar na influência que ambos os teatros, argentino e francês, exercem na obra do autor. *Cachafaz* é um sainete escrito em lunfardo, que, segundo Ennis (2007), é uma linguagem relacionada ao imaginário linguístico popular do Rio de La Plata, ligada principalmente à população mais pobre. O autor ainda defende que o lunfardo surgiu com a modernização da região, já que é nessa fase que “empiezan a mostrarse las caras menos agradables de esos procesos, como la superpoblación, el hacinamiento, la pobreza, la marginalidad y la criminalidad” (ENNIS, 2007, p. 264).<sup>3</sup>

Segundo Rodrigues (2019), o lunfardo é atravessado pelo imaginário de uma língua “mal falada” característica dos imigrantes que habitam um espaço entre a sua língua e a língua do espaço que passam a habitar. A autora chama a atenção para o fato de que, por outro lado, Borges se referia “às representações linguísticas realizadas nos sainetes como ‘uma língua não falada por ninguém’ e marcada pela caricatura e pelo exagero [...] mas que, ainda assim, estava sendo objeto de escrita e representação nas salas portenhas” (RODRIGUES, 2019, p. 52).

Sendo uma representação da língua dos imigrantes ou totalmente ficcional, o interessante do lunfardo e do sainete é sua relação com o popular. Ainda segundo Rodrigues (2019), ao retomar os estudos de Mogliani, durante o período colonial até o início do século XIX o teatro argentino estava ligado à conservação dos campos de poder. Nesse sentido, esse campo artístico reforçava ainda mais a delimitação da burguesia intelectual em contraposição com o público comum, seja por meio do espaço físico ou dos gêneros teatrais destinados a cada grupo.

Enquanto a elite intelectual tinha acesso a peças tidas como superiores, pois tinham o objetivo didático de divulgar postulados revolucionários para ganhar adesão ao regime político que culminou na independência da Argentina em 1816, as obras populares, como o sainete, eram encenadas de modo secundário, atuando muitas vezes como um acompanhamento da obra principal. De acordo com Andrea Alves Rodrigues (2019, p. 73), esse gênero teatral foi:

Alvo de duras críticas e estava constantemente sob vigia de censura. Os atores cômicos, por sua vez, segundo observações de Rodriguez e Córdoba, eram representados negativamente por parte da elite letrada e a eles era atribuído um lugar social subalterno por parte dessa mesma elite que não “consideraba digna la profesión de actor”. Rodriguez e Córdoba destacam três tipos de carências pelas quais passavam os atores da época: a carência de capital econômico que se mostrava até mesmo nas reutilizações de roupas em várias peças; a carência de capital cultural – projeção atribuída justamente por essa elite letrada – e, por fim, a de capital político, já que não eram considerados “cidadãos” em sentido pleno.

Dessa forma, o sainete é um gênero teatral fortemente ligado à marginalidade, que coloca em destaque figuras que, como será visto em Copi, fazem parte da periferia social. Esse processo de exclusão de parte da população está relacionado ao próprio contexto histórico em que a superpopulação das cidades levou a um expressivo aumento da pobreza. Nesse contexto também aconteceu o surgimento de espaços com os conventillos (cortiços) e arrabales (subúrbios), que são cenários característicos do sainete e da peça *Cachafaz*.

Ao retomar a ideia proposta por Trastoy, Rodrigues define os conventillos como “antigas residências dos bairros de Buenos Aires que haviam sido abandonadas pelas famílias ricas durante uma epidemia de febre amarela que devastou a cidade em 1871” (RODRIGUES, 2019, p. 76). Essas casas abandonadas se transformaram em espaços de inquilinato em que a falta de higiene, a propagação de epidemias e a miséria se tornam grandes problemas. Já o arrabal

“associa-se ao que é marginal e uma figuração humana que ainda se encontra inacabada – por estar em processo de constituição” (RODRIGUES, 2019, p. 27).

Dessa forma, como bem mostra Luna Sellés (2013, p. 1), o sainete terá em sua constituição o popular, o marginal e o delinquente, sendo, em síntese, definida como uma:

Pieza teatral breve dramático-jocosa de ambiente popular que mediante un sistema de roles actoriales, la presencia del capocómico, la utilización del habla popular y una acción sencilla que agrega a los elementos humorísticos un conflicto sentimental, trata de reflejar las costumbres de la vida en los conventillos.<sup>4</sup>

Se, por um lado, *Cachafaz* se baseia no imaginário do teatro popular argentino, podemos usar, a partir da dramaturgia francesa, o Teatro da Crueldade como um bom ponto de partida para pensarmos a obra do autor – mesmo que Copi tenha declarado a Tcherkaski (1998) em uma entrevista que não conhecia Antonin Artaud, poeta, dramaturgo e diretor que desenvolveu esse estilo teatral.

Segundo Artaud, o teatro deve ser um processo de rompimento, não só consigo mesmo como também com a sociedade em que se vive. Nas palavras do autor:

Tudo o que atua é uma crueldade. [...] O Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massa; propõe-se procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco desta poesia que se encontra nas festas e nas multidões naqueles dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas. (ARTAUD, 1984, p. 109).

Essa ideia de um teatro que busque o contato com o povo será retomada por Copi por meio de um teatro que, embora provavelmente não seja criado pensando nas massas como público, retoma características de um estilo dramático que, como já dito, é ligado ao popular.

A partir disso, Artaud atenta para a importância de se criar uma metafísica da palavra, defendendo a ideia de palavra como vibração, na qual o que importa é a música e a materialidade sonora. Nesse sentido, a palavra adquire uma força tão importante quanto o movimento, como a corporeidade e a performatividade em si. Assim, ainda que as peças de Copi continuem consistindo num teatro da palavra, uma vez que há um roteiro escrito, nas suas obras a carga dramática da expressão oral dessas palavras é extremamente forte. Em *Cachafaz*, essa potência elocutória aparece por meio dos gritos, insultos e palavrões que marcam todos os diálogos entre os habitantes do cortiço.

Nesse contexto, a crueldade passa a ser vista não como mera violência, mas sim como uma força que vai além desta, uma vez que está ligada à ideia de consciência:

Esta identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto menor da questão. Na crueldade que se exerce existe uma espécie de determinismo superior a que está submetido o próprio carrasco suplicador, determinismo que, sendo o caso, ele está

determinado a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém. (ARTAUD, 1984, p. 132).

Dessa forma, o cruel é este entendimento de que a vida sempre está ligada à morte, e essa compreensão é o que cria cisões e rupturas na existência humana, uma força de determinação. Segundo Dumoulié (2010, p. 65), essas divisões são constitutivas da crueldade porque ela nasce:

[...] do dilaceramento entre a força vital e as formas do vivo. Entre a pulsão que nos atravessa e o corpo que temos que construir. O homem existe entre duas coações que o matam e o fazem viver ao mesmo tempo. De um lado, é a violência da vida que jorra como um jato de sangue, como a peste à qual Artaud compara a energia do teatro (cabe lembrar aqui a proximidade etimológica em grego de bios, a vida, e bia, a violência). De um outro lado, é a máquina coercitiva, porém, formadora dos princípios masculino/feminino, das diferenças, eu/o outro, dos signos que se inscrevem no corpo, ou das categorias que estruturam o espírito e a sensibilidade.

Pensar o Teatro da Crueldade é pensar tanto nessa força violenta e coercitiva como também pensar o corpo e as inquietudes de uma época. E o que pode causar mais rompimento do que, assim como fez Copi, expor personagens subalternos e que fogem do padrão heteronormativo em uma sociedade que, até hoje, marginaliza tais sujeitos?

Se o corpo possui esse caráter altamente performativo e experimental, a força coercitiva da qual fala Dumoulié é um grande gesto de violência, inclusive no que se refere à imposição de padrões heterossexuais. Pensa-se aqui na ideia de gênero a partir da definição de Judith Butler, que a vê como uma “repetição [que] é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação” (BUTLER, 2018a, p. 242). Tal conceito pode ser ampliado para pensarmos na questão de por que os sujeitos que possuem corporeidades que não seguem totalmente a norma podem estar mais vulneráveis a sofrer violências (sejam elas físicas ou simbólicas) por parte da sociedade. Essa ideia aparece como uma indagação transversal em relação às questões corporais nas obras de Copi e, mais especificamente, em *Cachafaz*.

O que ocorre na peça de Copi é a existência de corporeidades que não reproduzem fielmente a norma, mas que possuem pontos de união e de cisão com ela, criando gêneros que, por sua vez, são performáticos e se manifestam de forma individualizada. Essa definição de gênero como performatividade e identidade está estritamente ligada a certas zonas do teatro que privilegiam a performance, estilo que, a partir do século XX, muda completamente a relação artística entre a ficção e o real:

Tal inscrição põe em jogo determinadas relações, assim como: artista/espectador, jogo/presente, ficção/real. O evento performativo, então, valoriza a ação para além da representação, da narrativa e da ficção. A performance toma seu lugar no real, constituindo esse fator como a principal distinção ou defesa dessa expressão artística. Ela desconstrói o real jogando com seus códigos, signos e estruturas. Os signos tornam-se instáveis e os códigos se deslocam, convidando o espectador a se inserir na ação. Esse jogo revela novos sistemas, em que o real e a ficção se interpenetram, e a aliança motriz é com o tempo presente e com as situações vividas nele. Para além disso, a performance não tem compromisso com noções de verdadeiro ou falso ou de certo ou errado. O evento, nesse sentido, simplesmente acontece, assumindo seu lado de happening. A falta de controle absoluto, nesse caso, é incorporada como linguagem (they happen). A performatividade está transcrita pelo lúdico, pelo presente, libertando-se da representação mimética do real e jogando por terra a aliança com a verossimilhança. (OLIVEIRA, 2017, p. 30).

A performatividade, nesse sentido, passa a ser vista como um alto grau de expressão e comunicação do humano. O foco aqui não é mais o texto, o cenário ou a interpretação, mas a própria realidade colocada no fazer artístico. Para pensar *Cachafaz*, em que a performance se liga, principalmente, à ideia de uma performatividade de gênero, é interessante recorrermos a autores como Richard Schechner, que ampliam o conceito para aplicá-lo nas próprias vivências humanas. Nas palavras de Oliveira (2017, p. 31-32):

O autor [Schechner] nos apresenta pelo menos oito setores de atuação, entrelaçados ou não, onde a performance pode estar contida ou ser presenciada: vida cotidiana, artes, esportes, negócios, tecnologia, sexo, rituais (sagrados e temporais) e ações. Segundo o autor, toda e qualquer atividade da vida humana pode ser encarada como performance. O ato performático ritualiza uma ação cotidiana. Ritualizar, nesse caso, é tomar consciência de uma ação do cotidiano e traduzi-la para um evento performático. Repetir a ação é ritualizar e restaurar essa ação.

Dessa forma, algo é performático a partir do momento em que é ritualizado e tal performance, no caso do gênero, tem pontos de união e de cisão em relação à norma. O mesmo ocorre com *Cachafaz* e a *Raulito*, que são um casal formado por um homem e uma mulher, ainda que esta última tenha sido designada ao nascer ao sexo oposto. Porém, como exposto anteriormente, essa relação muitas vezes é permeada de violência e tentativas de controle sobre as distintas corporeidades.

Pensando a partir do *Teatro da Crueldade*, Copi mostra personagens que, apesar de possuírem construções corpóreas performativas, estão submetidos a essa força determinista da qual é impossível escapar. Aqui, novamente, partimos de um conceito defendido por Judith Butler. Segundo a autora:

São características necessárias dos corpos – não podem “ser” pensados sem sua finitude e dependem do que está “fora deles”

para serem mantidos –, características que são próprias da estrutura fenomenológica da vida corporal. Viver é sempre viver uma vida que é vulnerável desde o início e que pode ser colocada em risco ou eliminada de uma hora para a outra a partir do exterior e por motivos que nem sempre estão sob nosso controle. (BUTLER, 2018b, p. 52-53).

A partir disso, em *Cachafaz* haverá uma teia narrativa em que a dupla força que concomitantemente faz matar e faz viver aparecerá com mais força, expondo uma verdadeira precariedade dos corpos que habitam o cortiço onde a história se passa, pois os moradores desse lugar têm suas vidas postas em risco pela própria sociedade em que vivem. Tal situação aparece principalmente pela voz do coro de mulheres:

CORO DE VECINAS: ¡Ma' qué estáis hablando de agua! / ¡Aquí llegó el vendaval! / ¡Para vengarse los canas / arrasan el arrabal! / ¡Fusilan a nuestros machos, / nos envenenan el agua, / nos revientan por despecho / como pasa en Nicaragua! / [...] / ¡Nosotras tenemos hambre! / Nuestros chicos tienen chinches, / tienen lombriz y escorbuto, / están más flacos que un pinche. (COPI, 2002, p. 33-34).<sup>5</sup>

O movimento que aparece aqui é o de corpos que são duplamente ameaçados: por um lado por uma força que é representada por esta polícia que, por vingança, fuzila os homens e põe veneno na água, e por outro lado por um Estado que não provê o mínimo para a sobrevivência dessas vidas que passam fome e, em decorrência disso, sofrem das mais variadas doenças. Esse jogo de poder em *Cachafaz* se torna ainda mais complexo se pensarmos na relação que esses corpos potencialmente em risco estabelecem, por sua vez, com o casal protagonista.

No primeiro ato da peça um guarda chega à comunidade dizendo que Cachafaz é um ladrão, porém não demora a que as reclamações das vizinhas deixem de ser sobre o possível furto e passem a ser sobre o relacionamento do casal. Nesta cena, as propostas de castigo tomam proporções exageradas que incluem exílio e apedrejamento:

CORO DE VECINAS: ¡Al Cachafaz que lo manden / a la isla de las ratas! / Y a la Raulito en un cepo / en medio 'e Plaza Cangacha / así v' aprender despecho / ¡que no se haga la pata ancha! / [...] / CORO DE MUJERES: ¡Abran pillos! Abran cacos! / ¡Que los maten a piedrazos! / ¡Que me los hagan pedazos, / que no se las den de guapos! / [...] / CORO DE VECINAS: ¡Abran, cacos! ¡Abran pillos! / ¡Verguenza del conventillo! (COPI, 2002, p. 27-29).<sup>6</sup>

A tensão violenta dessa cena, entretanto, não ocorre somente por parte das vizinhas, mas aparece concomitante com a do guarda que, em nome da decência e de uma suposta ordem social, também é violento ao ameaçar a Raulito:

VIGILANTE: Escuchame, La Raulito: / ese es un barrio decente, / te lo digo de advertencia / porque a mí me importa un pito: / o respetás la decencia / o a tu pardo te lo quito / te lo pongo a pan y a água / adentro de un calabozo / o te lo meto en un pozo / en la isla de las ratas. / Por esta vez, ¿me entendés? / tolero la butifarra / pero al próximo entremés / aquí se acabó la farra. (COPI, 2002, p. 20-21).<sup>7</sup>

Cachafaz e Raulito, porém, percebem que todos esses comportamentos não são originários somente da questão do roubo, e passam a defender não só um ao outro mas também o próprio relacionamento. No início da discussão, Raulito já intercede por seu companheiro dizendo que: “¡Si al Cachafaz yo lo quiero / lo quiero porque es decente / y que no tiene prontuario” (COPI, 2002, p. 20).<sup>8</sup>

Retomando a proposta que está sendo defendida aqui, atentemo-nos a essa teia de relacionamentos que é estabelecida ao longo da história. Como já mencionado, a ameaça à vida dos moradores do cortiço é oriunda dessa força estatal que é vingativa e não provê o necessário para a população. A comunidade, por sua vez, junta-se ao guarda (figura que representa o Estado que precariza suas próprias existências) e estabelece uma relação de não reconhecimento dos corpos de Cachafaz e Raulito, uma vez que, além da questão legal do roubo, uma visão pautada na heteronormatividade parece invisibilizar a existência da dupla como sujeitos.

A partir daí essa interdependência violenta entre os corpos passa a aparecer com uma inversão dos papéis de poder. Esse policial, que em alguma medida é responsável pela precariedade do cortiço, tem sua própria vida ameaçada pelos protagonistas do enredo, que também não eram reconhecidos pelo guarda e pelos vizinhos. Cachafaz, ao ver sua existência duplamente em perigo, resolve reagir assassinando o guarda. Após uma longa discussão entre toda a comunidade, eles decidem por comer a carne do homem que mataram, situação que aparece também como uma forma de solucionar a extrema fome do cortiço. Rapidamente essa ação se torna ritualizada e é repetida a cada nova figura que aparece na região e que possui algum poder econômico ou social:

CACHAFAZ: ¿Cuántos milicos carneamos? RAULITO: Hasta hoy día, diecisiete, / sin contar al alcahuete, / al cura y al propietario. / Esto hacen ochenta y cuatro / jamones, veintiún lomos / más cuarenta riñones. / Los hígados los tiramos / para engordar a los gatos; / son ellos que devoramos / en tiempos de vacas flacas. (COPI, 2002, p. 53).<sup>9</sup>

A partir desse enquadramento é interessante pensar nas dimensões éticas que surgem em tal cenário. Para isso, tomemos como ponto de partida as explanações que Butler (2017) faz sobre o assunto a partir da ideia de Lévinas e Laplanche. A autora inicia a discussão atentando novamente para o fato de os sujeitos sempre serem, em certa instância, dependentes de outros. Essa característica faz com que sejamos seres sempre em mutação, uma vez que até mesmo o contato ameaçador nos transforma:

O que me persegue dá origem a mim, age sobre mim e me incita, dá-me vida na ontologia no momento da perseguição. Isso sugere não só que se age sobre mim unilateralmente a partir de fora, mas também que esse “agir sobre” inaugura um sentido meu que, desde o início, é sentido do Outro. [...] Para Lévinas, no entanto, a exigência é ainda maior: “precisamente o Outro que me persegue tem um rosto”. Além disso, o rosto está voltado para mim, individuando-me por meio de sua interpelação. (BUTLER, 2017, p. 118-120).

Essa interpelação causa uma relação de responsabilidade entre os envolvidos dado que, de um lado, há um rosto que questiona e, de outro, há um que tem que agir sobre o que foi interrogado. Porém, existem situações em que essa relação se dá de forma autoritária, e responder a esse outro “é horrível, impossível, e o desejo por vingança assassina tem um peso opressor” (BUTLER, 2017, p. 121). A partir desse peso opressor, a responsabilidade surge como uma demanda geradora de questionamentos éticos que giram em torno da questão do assassinato.

Em *Cachafaz* essa pulsão assassina é um viés interessante para pensar nas relações interpessoais que estavam sendo discutidas até aqui. Se Cachafaz e a Raulito passam a matar essas figuras de autoridade, é porque o fazem como resposta a esses outros rostos opressores que, inicialmente, não reconheciam seus corpos como vidas. Butler reflete sobre essa questão ética e sobre o efeito de seguir o impulso de matar:

Ser perseguido pode levar ao assassinato como resposta, até mesmo o deslocamento da agressão assassina para aqueles que de modo nenhum foram autores das injúrias pelas quais se busca vingança. Para Lévinas, no entanto, a exigência ética surge precisamente da humanização do rosto: este que estou tentado a matar por autodefesa é “aquele” que me faz uma reivindicação, impedindo-me de me transformar inversamente em perseguidora. (BUTLER, 2017, p. 125).

Na obra que está sendo analisada, porém, o resultado não é totalmente o que propõe Butler. Copi parece jogar aqui com as pulsões de vida e morte que, como visto, são temas característicos do Teatro da Crueldade: os rostos interpelantes da comunidade e do policial possuem como resposta a morte, porém esta é mais complexa, pois ao mesmo tempo que coloca os assassinos como perseguidores também os devolve a capacidade de se tornarem vidas reconhecíveis pela comunidade.

A questão colocada aqui, por outro lado, também é típica do sainete, como bem mostra Rodrigues (2019) ao retomar a teoria de Pellettieri. Conforme declara a autora, a segunda fase desse teatro, denominada sainete tragicômico, é marcada pela problematização do próprio gênero teatral e pelo aparecimento da reflexão. Essa fase engloba três modelos: o reflexivo, o do autoengano e o imoral, no qual aparecem personagens que tentam melhorar de situação destruindo os demais sem questionamentos morais; padrão este que, como está sendo analisado até agora, é constitutivo de *Cachafaz*.

Levando em conta essa chave interpretativa, o que se percebe é que, se antes os dois personagens eram vistos pelos vizinhos como pessoas que não se encaixavam na norma, após esses atos bárbaros eles passam a ser vistos a partir de padrões identitários que os aproximam do masculino. Nos primeiros atos de carnificina a mudança já é perceptível, pois, se antes Cachafaz era a vergonha do cortiço, agora os vizinhos clamam que “¡Este hombre es un varón!” (COPI, 2002, p. 34).<sup>10</sup> Nessa perspectiva, o fato de Cachafaz não seguir a heteronormatividade aparece na peça como um problema maior para a comunidade do que atos como o de assassinato e consumo de carne humana, dado que, na lógica da população, os atos de violência são provas de que Cachafaz se encaixa de algum modo no comportamento que se espera de um homem “de verdade”.

Essa figura do homem provedor aparece em seu auge na fala de Raulito que declara que: “¡Los vecinos nos respetan / e hicieron hasta colecta / para comprarnos yelera!” (COPI, 2002, p. 54).<sup>11</sup> Nessa passagem os dois se constroem como uma espécie de patriarca às avessas, pois mesmo sendo representados como os mantenedores primários e autoridades locais, as questões de gênero não deixam de estar presentes. Ou seja, as figuras de poder continuam sendo a de um casal composto por um homem e uma mulher designada como homem ao nascer, os quais, dessa forma, não seguem fielmente a heteronormatividade.

Ao final da peça, após a cena de canibalismo em que os moradores do cortiço devoram o próprio Estado por meio de suas figuras de autoridade, Cachafaz e Raulito são baleados durante um tiroteio. À beira da morte, o casal conversa sobre a sociedade ideal que tanto almejavam:

RAULITO: ¡Me llevás como dormida! / ¡Siento el puñal en la herida, / es la herida de mi macho!

CACHAFAZ: Porque es profesión de macho / dejar la herida dormida / y llevarte hasta la muerte, / ¡Dulce mentira de tango / en forma de firulete!

RAULITO: Más allá del conventillo y / de las sombras de arrabal, / más allá del matadero / donde el río llega al mar, / hay quilombo que de chica / me gustaba frecuentar. / ¡Las mujeres eran hombres!

CACHAFAZ: ¡Tiempos que no volverán!

RAULITO: Cachafaz, ¿te quedan fuerzas / para el último compás?

CACHAFAZ: Siempre hay fuerzas para el último, / ¿quién sabe de más allá!

RAULITO: ¡Ya no habrá más allá! / ¡Ni mucho menos acá! / ¡No habrá tiempo ni memoria / ni lugar ni pozo ciego / donde nos recordarán! (COPI, 2002, p. 73).<sup>12</sup>

Nesse lugar “[m]ás allá del conventillo y de las sombras de arrabal”, onde as pessoas podem ser o que quiserem, Cachafaz e Raulito provavelmente viveriam juntos e felizes, podendo ter corporeidades livres para serem performativas. Mas eles ainda estão no cortiço e aí irão morrer, sem a existência de um tempo ou memória possível que faça a população recordar deles. Se antes o cortiço os via como patriarcas e provedores, agora novamente as vizinhas clamam que eles são a: “¡Vergüenza de matadero, / deshonor del conventillo, / ni las sombras quedarán!” (COPI, 2002, p. 74).<sup>13</sup> Após essa cena, porém, Cachafaz e Raulito comentam que no

momento da morte estão se esquecendo do cortiço, sendo este, talvez, um instante de melancólica esperança, uma vez que finalmente estarão livres de toda a opressão e tentativas de controle sobre seus corpos. E também libertos do impulso violento em resposta a esses rostos interpelantes.

Nesse cenário em que as questões relacionadas à corporeidade e violência aparecem de forma pujante e intensa, o teatro passa a ter o objetivo de tirar a plateia de “sua estagnação psicológica e humana” (ARTAUD, 1984, p. 115) e, assim como defende Artaud, “furar abscessos coletivamente” (ARTAUD, 1984, p. 44). Como analisado aqui, Copi, nessa perspectiva, assemelha-se muito a Artaud, afinal, dá destaque a personagens que dão voz a grupos sociais que colocam em jogo questões reprimidas na América Latina da época. Conforme exposto, em sua obra, assuntos como violência, sexualidade, pobreza e morte aparecem como verdadeiras feridas expostas.

## Notas

<sup>1</sup> Este artigo foi escrito a partir da Iniciação Científica de mesmo tema, desenvolvida nos anos de 2018-2019 e financiada com bolsa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. A pesquisa foi orientada pelo Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini, a quem agradeço pelo trabalho paciente e cuidadoso.

<sup>2</sup> “Tenho o passaporte de couro legítimo, azul, eu lustro ele como lustro os meus sapatos” (TCHERKASKI, 1998, p. 73, tradução nossa).

<sup>3</sup> “Começam a aparecer as faces menos agradáveis desses processos, como a superpopulação, a superlotação, a pobreza, a marginalidade e a criminalidade” (ENNIS, 2007, p. 264, tradução nossa).

<sup>4</sup> “É uma peça teatral breve dramática-jocosa de atmosfera popular que, através de um sistema de papéis de atuação, da presença do capocômico, a utilização da fala popular e de uma ação simples que acrescenta aos elementos humorísticos um conflito sentimental, tenta refletir os costumes das vidas nos cortiços” (LUNA SELLÉS, 2013, p. 1, tradução nossa).

<sup>5</sup> “Mas por que você está falando de água! / Aqui veio o vendaval! / Os policiais por vingança / acabam com o subúrbio! / Fuzilam os nossos machos, / envenenam a nossa água / nos destroem por vingança / como acontece na Nicarágua! / [...] / Nós estamos com fome! / Nossos filhos têm barbeiro / têm lombriga e escurbuto / estão mais magros que um *pinche*” (COPI, 2002, p. 33-34, tradução nossa).

<sup>6</sup> “CORO DE VIZINHAS: Que mandem o Cachafaz / para a ilha dos ratos! / E a Raulito para uma armadilha / no meio da Praça Cangacha / assim vão aprender por vingança / a não se fazerem de heróis! / [...] / CORO DE MULHERES: Caiam fora, malandros! Caiam fora, ladrões! / Que matem eles a pedradas! / Que façam deles pedaços, / que não deixem eles bonitos! / [...] / CORO DE VIZINHAS: Caiam fora, malandros! Caiam fora, ladrões! / Vergonha do cortiço!” (COPI, 2002, p. 27-29, tradução nossa).

<sup>7</sup> “GUARDA: Me escuta, Raulito: / este é um bairro decente, / eu te digo por advertência / porque não dou a mínima: / ou você respeita a decência / ou te tiro o seu pardo / deixo a pão e água / dentro de um calabouço / ou meto em um poço / lá na ilha dos ratos. / Pela última vez: está me entendendo? / eu tolero a botifarra / mas no próximo *entremés* / aqui acabou a farra” (COPI, 2002, p. 20-21, tradução nossa).

<sup>8</sup> “Se eu amo o Cachafaz / eu o amo porque é decente / e não tem antecedentes” (COPI, 2002, p. 20, tradução nossa).

<sup>9</sup> “CACHAFAZ: Quanto milicos matamos? / RAULITO: Até hoje, dezessete, / sem contar o cafetão, / o padre e o proprietário. / Com isso se faz oitenta e quatro / presuntos, vinte e um lombos, / mais quarenta rins. / Os fígados nós jogamos / para engordar os gatos; / são eles que devoramos / nos tempos das vacas magras” (COPI, 2002, p. 53, tradução nossa).

<sup>10</sup> “Este homem é um varão!” (COPI, 2002, p. 34, tradução nossa).

<sup>11</sup> “Os vizinhos nos respeitam / e fizeram até vaquinha / para nos comprar uma geladeira!” (COPI, 2002, p. 54, tradução nossa).

<sup>12</sup> “RAULITO: Me leva como adormecida! / Sinto o punhal na ferida / é a ferida do meu macho! / CACHAFAZ: Porque é profissão de macho / deixar a ferida adormecida / e te levar até a morte, / doce mentira de tango / em forma de firulete! / RAULITO: Para além do cortiço e / das sombras do subúrbio, / para além do matadouro / onde o rio chega no mar, / tem um lugar que de pequena / eu gostava de frequentar. / As mulheres eram homens! / CACHAFAZ: Tempos que não voltarão! / RAULITO: Cachafaz, você tem forças / para o último compasso? / CACHAFAZ: Sempre há força para o último, / quem sabe o do além! / RAULITO: Já não haverá além! / Nem muito menos aqui! / Não haverá tempo e nem memória / nem lugar e nem ponto cego / onde lembrarão de nós!” (COPI, 2002, p. 73, tradução nossa).

<sup>13</sup> “Vergonha do matadouro, / desonra do cortiço, / nem as sombras ficarão!” (COPI, 2002, p. 74, tradução nossa).

---

## Referências

---

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a.

BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b.

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crise da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

COPI. Cachafaz. *Cachafaz / La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.

DUMOULIÉ, C. Antonin Artaud e o teatro da crueldade. *Revista Lettres Françaises*, Araraquara, SP, n. 11, p. 36-74, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4134>. Acesso em: 29 jul. 2020.

ENNIS, J. A. *El lunfardo: denominación, jerarquización, inmigración y delincuencia*. Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en la Argentina desde 1837. 2007. Tesis de doctorado. Instituto de Romanística, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle, 2007.

LUNA SELLÉS, C. De lo cómico a lo trágico en el sainete rioplatense. *Centre d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter*, n. 7, p. 1-9, 2013. Disponível em: [http://ceredi.labos.univ-roen.fr/public/IMG/pdf/LUNA\\_SELLES.pdf](http://ceredi.labos.univ-roen.fr/public/IMG/pdf/LUNA_SELLES.pdf). Acesso em: 29 jul. 2020.

OLIVEIRA, C. S. Do Teatro à Performance – um lugar de colapso. *Revista Landa*, Florianópolis, v. 6, n. 1, p. 22-40, 2017.

RODRIGUES, A. A. *O imigrante italiano no sainete argentino da primeira metade do século XX – Memória e estereótipo em um recorte da obra de Alberto Novión*. 2019. 144 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

TCHERKASKI, J. *Habla Copi: Homosexualidad y Creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998. Arquivo.

---

### Para citar este artigo

---

CARDENETE, Beatriz de Freitas. “Más Allá del Conventillo y de las Sombras de Arrabal”: encontros e desencontros entre o Teatro da Crueldade e a construção das corporeidades em Cachafaz. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 10, n. 1, p. 270-283, jan.-abr. 2021.

---

### A autora

---

**Beatriz de Freitas Cardenete** é mestranda em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e possui bacharelado e licenciatura em Letras Português e Espanhol pela mesma instituição. Também é bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e pesquisadora no Projeto M.A.P. – Mulheres na América Portuguesa. **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-2592-7518>.

### Apoio e financiamento:

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.