

Luiz Carlos Gonçalves Lopes

O CORPO MUTILADO:
a construção da memória e as relações de poder em
Griselda Gambaro

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura / LSS

Orientadora: Prof^a. Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

A meus pais, pelo amor.

Agradecimentos

A obra de Griselda Gambaro fala da importância dos outros na vida de cada ser humano. Este trabalho não seria possível sem a ajuda e amparo de muitas pessoas, lembradas e esquecidas, que merecem o meu *obrigação*. Por isso, cabe-me registrar, em poucas palavras meu reconhecimento de que elas foram ativas no processo de construção deste texto: agradeço

A arte não reproduz o visível, mas torna visível.

(Paul Klee)

Resumo

Esta dissertação aborda as relações entre literatura, alteridade e cultura, por meio de uma revisão semiótica da obra teatral da escritora argentina Griselda Gambaro (1928-). A análise se norteia em conceitos como violência, testemunho, alteridade e intertextualidade e faz considerações acerca do contexto histórico, político e social da obra em estudo. São destacadas diversas situações que servem como referência aos eventos traumáticos que assolaram a América Latina entre as décadas de 60 e 80. Tenta-se demonstrar que o texto de Gambaro propõe, mesmo que indiretamente, uma reescrita da história oficial, a partir de um processo de recuperação da memória dos dominados, dessa forma pode ser pensado como uma escritura de protesto e resistência. O trabalho concentra-se fundamentalmente em duas peças, *La pira* (1967) e *¿Esta en clausura?* (1974). Quanto à primeira, é analisada tendo como base uma discussão dos mecanismos de construção da memória. O exame da segunda ocorre ao redor do estudo das relações de poder que perpassam as peças de Gambaro.

Palavras-chave: Gambaro. Memória. Poder. Teatro latino-americano. Alteridade.

Resumen

Esta disertación aborda las relaciones entre literatura, alteridad y cultura, por medio de una revisión semiótica de la obra teatral de la escritora argentina Griselda Gambaro (1928-). El análisis se nortea en conceptos como violencia, testimonio, alteridad e intertextualidad y teje consideraciones acerca del contexto histórico, político y social de la obra en estudio. Son destacadas diversas situaciones que sirven como referencia a los eventos traumáticos que asolaron América Latina entre las décadas de 60 y 80. Se intenta demostrar que el texto de Gambaro propone, aunque indirectamente, una reescritura de la historia oficial, desde un proceso de recuperación de la memoria de los dominados, de esa forma puede ser pensado como una escritura de protesta y resistencia. El trabajo se concentra, fundamentalmente, en dos piezas, *La pira* (1967) y *Puesta en claro* (1974). En cuanto a la primera, es analizada teniendo como base una discusión de los mecanismos de construcción de la memoria. El examen de la segunda se realiza con base en el estudio de las relaciones de poder que traspasan las piezas de Gambaro.

Palabras-claves: Gambaro. Memoria. Poder. Teatro latinoamericano. Alteridad.

Lista de Figuras

| | |
|---|----|
| FIGURA 1 - Cena de <i>Decepción</i> , de Griselda Gambaro. | 18 |
| FIGURA 2 - Cena de <i>La señora Macbeth</i> , de Griselda Gambaro, 2004. Direção de Pompeyo Audivert. | 22 |
| FIGURA 3 - Cena de <i>Decepción</i> , de Griselda Gambaro. | 29 |
| FIGURA 4 - Cena de <i>Decepción</i> , de Griselda Gambaro. | 30 |
| FIGURA 5 - Cena de <i>Antígona furiosa</i> , de Griselda Gambaro, 1986. | 39 |
| FIGURA 6 - Inda Ledesma e Ulises Dumont em <i>Alcazarras</i> , 1968. | 41 |
| FIGURA 7 - Clara e o Doctor. <i>Arrepiada en clausura</i> , 1986. Direção de Alberto Ure. | 69 |
| FIGURA 8 - Clara. <i>Arrepiada en clausura</i> , 1986. Direção de Alberto Ure. | 71 |
| FIGURA 9 - Clara. <i>Arrepiada en clausura</i> , 1986. Direção de Alberto Ure. | 84 |
| FIGURA 10 - Cena de <i>Arrepiada en clausura</i> , 1986. Direção de Alberto Ure. | 93 |

Sumário

| | |
|--|------------|
| 1 Introdução: O corpo mutilado..... | 9 |
| 1.1 Prelúdio: O encontro..... | 9 |
| 1.2 Entreatos: O percurso | 11 |
| 1.3 Epílogo: A composição | 16 |
| 2 A mulher devorada pelos cães: teatro e alteridade | 18 |
| 2.1 Diante do rosto alheio..... | 18 |
| 2.2 Ser testemunha de outrem..... | 27 |
| 2.3 Acolher a face estrangeira | 34 |
| 3 A cena da violência: notas sobre a memória e o esquecimento | 41 |
| 3.1 Sobre o compromisso com a história..... | 41 |
| 3.2 Sobre o espaço da memória e do esquecimento | 43 |
| 3.3 Sobre a cena da violência | 55 |
| 3.4 Sobre os mecanismos de opressão e as recorrências do trauma | 59 |
| 3.5 Sobre as imagens do passado no presente | 62 |
| 4 A escrita do despertar: da casa de bonecas ao jardim | 69 |
| 4.1 Primeiro olhar: <i>Oscu i cad</i> | 69 |
| 4.2 Segundo olhar: <i>À eia-lu</i> | 84 |
| 4.3 Terceiro olhar: <i>ª uesta en cla o</i> | 93 |
| 5 Considerações finais: “El silencio grita” | 97 |
| Referências Bibliográficas | 102 |

1 Introdução: O corpo mutilado

A dor é a verdade; tudo o mais está sujeito a dúvida.

(J. M. Coetzee, *A espreita e a dos bába os*)

1.1 Prelúdio: O encontro

Meu primeiro contato com a literatura se deu em 1991, com a leitura de *Bisa Bia Bisa Bel*, obra de Ana Maria Machado publicada em 1981. Tal leitura era parte de uma atividade escolar, em que foi proposto a cada aluno preparar uma encenação da obra lida. Resolvi fazer a apresentação sozinho e, para minha surpresa, parece que consegui emocionar as pessoas contando a história, que falava da relação entre uma menina e sua bisavó. Sem saber, meu encontro com a literatura se dera definitivamente num entrelugar, que conciliava texto literário e encenação¹. Esqueci, durante muito tempo, aquela “encenação”, mas sempre que pensava na minha relação com os textos literários, ela estava latente, como o primeiro encontro. Passei a ler com voracidade tanto literatura dramática, como outros gêneros. Dessa forma, escolhi ser professor de Literatura. No primeiro semestre de 2005, saí de minha cidade, Divinópolis, onde já havia feito o curso de Letras na Universidade do Estado de Minas Gerais, com o intuito de continuar minhas pesquisas na área de Teoria da Literatura. Como já lecionava e tinha construído uma vida, sabia que minha existência se tornaria um ir e vir: viver em Divinópolis e estudar em Belo Horizonte, já que na última estava a Universidade Federal de Minas Gerais, instituição em que a pesquisa na área de Literatura era reconhecida nacional e internacionalmente.

Ao chegar a Belo Horizonte, pensei num novo encontro com a Literatura. Isso se deu através de dois professores que ofereciam uma disciplina de literatura dramática. Teatro e literatura mais uma vez se entrelaçavam e se ofereciam como convite ao meu olhar: *Se iná io de Lite atu a e out as a tes: eat o Latino-A e icano*. A primeira parte do curso foi ministrada pelo Professor Fernando Mencarelli, que se ocupou de traçar um panorama de grupos teatrais brasileiros relevantes na cena latino-americana das últimas décadas, como

¹ Sobre a questão do texto dramático e da encenação, ver Ryngaert (1996).

eat o *ad* e tige , Co *p*anhia do Latão, *olias* *P*á te, dentre outros. O estudo de textos dramáticos, situações cênicas, especificidades da linguagem teatral e discussão de teorias sobre o teatro pós-dramático e o processo colaborativo possibilitaram que minha visão se ampliasse acerca de meu objeto de estudo. Em vários momentos, durante a pesquisa teórica, e principalmente na escrita desta dissertação, me deparei com uma situação que dificilmente poderia resolver. Por um lado, havia diante de mim um texto literário, que era objeto de pesquisa; por outro, como havia ficado claro para mim, a partir de textos apresentados pelo Professor Mencarelli, o teatro cada vez mais parecia se distanciar e se emancipar da literatura, já que “o teatro é a encenação” (ARTAUD, 1999, p. 40).²

Jean-Jacques Roubine (1998, p. 53) escreve que “a relação entre texto e espetáculo é vivenciada como situação de conflito. Essa tensão traduz a latente rivalidade que a evolução do teatro suscita entre o autor e o encenador. Aos olhos daquele, qualquer intervenção do segundo é vaga ameaça.” O curso referido mostrava um conflito que ia além do assinalado por Roubine. As pessoas que o freqüentavam provinham de lugares geográficos e lugares de enunciação distintos: havia um grupo de pessoas bastante interessadas nos textos dramáticos; outras falavam de encenações, técnicas vocais, performance, atores e outros aspectos diretamente relacionados à encenação. Estávamos dentro de uma linha de pesquisa que conciliava a literatura com outras expressões de arte: *Lite atu a e Out os Siste as Se ióticos*. A segunda etapa da disciplina foi ministrada pela Professora Sara Rojo, que se ocupou de apresentar e discutir alguns nomes importantes na cena teatral latino-americana, tais como Ramón Griffero (Chile), Walter Rosenzvit (Argentina), Homero Aridjis (México) e Griselda Gambaro (Argentina), a última, objeto de pesquisa desta dissertação. Os autores e teóricos apresentados por Sara Rojo e até mesmo as discussões em sala, caminhavam rumo a um acordo entre texto dramático e encenação teatral. Algumas peças me marcaram significativamente, como *África Abunda Lejos P e Aquí*, de Walter Rosenzvit, *Cine a U ttopia*, de Ramón Griffero, e *l coo cinaço*, de Benjamin Galemiri. Havia ainda duas peças de Griselda Gambaro, *s necesia io entende un p oco* (1994) e *P uesta en cla o* (1974), e constatee, através delas, que essa escritora tratava de temas importantes da atualidade latino-

² Refiro-me aqui a teóricos que defendem uma emancipação do teatro em relação à literatura, idéia que cada vez mais tem ganhado adeptos, uma vez que, dentro da pesquisa em linguagem teatral, vem sendo admitido que a encenação se converte em outro objeto que não precisa ser, necessariamente, “fiel” ao texto dramático. Atualmente, o teatro também se realiza através de textos não dramáticos, situações em que o texto é criado na própria encenação. Dentre os teóricos que há algum tempo falaram dessa necessidade de emancipação, cito Antonin Artaud (1999), para quem o teatro é encenação, muito mais do que a peça escrita ou falada. Creio que esta perspectiva abre caminho para se pensar o teatro como uma arte livre das limitações de um “textocentrismo”, mas não invalida a abordagem de peças através de sua relevância enquanto obras literárias.

americana, como memória, individualismo, relações de poder e exclusão, além de outras problemáticas bem universais, como solidariedade, solidão e incomunicabilidade.

Ao ler *Puesta en claro*, percebi o diálogo dessa peça com obras teatrais, literárias e cinematográficas que já havia lido ou assistido, como *Casa de bonecas*, de Henrik Ibsen, *Ecúeia*, de Eurípides, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, *O túnel*, de Ernesto Sábato, *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e *Loggille*, de Lars Von Trier. Esse caráter dialógico da obra de Gambaro viria confirmar-se à medida que eu conhecia outras peças, como *Ilca p o* (1967), *osfe atu* (1970) e *Antígona fu iosa* (1986). Verifiquei também a conciliação entre teatro e literatura dramática, principalmente, pela notável atenção que a autora concede à palavra. As situações dramáticas são construídas de maneira que há indícios fortes de um cuidado constante com a encenação, como nas rubricas, sem, contudo, esquecer do aspecto poético, como neste trecho de *Ilca p o*: “Me perdía... Me iba detrás de los paraguas... y entonces... Tenía que tener alguna marca... no podía pasar por el mundo, escaparme como una sonrisa que se borra de una boca... no podía estar sin marca...”³ (GAMBARO, 1990, p. 213). Esta preocupação com a palavra ocorre em pelo menos dois planos na tessitura gambariana: por meio de uma escrita que se vale da expressividade das palavras e de personagens que expressam “una puesta en relieve del discurso como instrumento de poder, relacionando esto con la utilización que hacen los victimarios de la palabra tergiversada.”⁴ (CAMILLETTI, 2004b).

Essa disciplina propiciou um primeiro contato com os textos de Griselda Gambaro e com outros autores da literatura latino-americana em língua espanhola, bem como um encontro comigo mesmo, uma vez que passei a ter um olhar mais cuidadoso para meu lugar de enunciação como latino-americano. Ao finalizar a disciplina, apresentei um artigo intitulado “Memória e poder em *Puesta en claro*, de Griselda Gambaro”, a partir do qual o corpo de minha dissertação ganhava seus primeiros contornos.

1.2 Entreatos: O percurso

³ “Perdia-me... Ia atrás dos guarda-chuvas... e então... Tinha que ter uma marca... não podia passar pelo mundo, escapar-me como um sorriso que se apaga de uma boca... não podia estar sem marca...” (tradução minha).

⁴ “Uma evidência do discurso como instrumento de poder, relacionando isto com a utilização que fazem os verdugos da palavra adulterada.” (tradução minha).

No primeiro semestre de 2006, cursei a disciplina *encências c íticas do século*, ministrada pelo Prof. Marcus Vinícius de Freitas, a qual me auxiliou teoricamente na análise do objeto de pesquisa escolhido. Avancei ainda mais meus estudos com *Se iná io de Lite atu a e out as a tes: eat o e política*. Nesta disciplina, a Prof^a. Sara Rojo fazia um levantamento de alguns nomes fundamentais do teatro político no mundo e na América Latina. Estudamos teóricos e escritores como Bertolt Brecht, Augusto Boal, Dario Fo, César Brie, Oswald de Andrade e Griselda Gambaro. O estudo desses autores me permitiu desenvolver relações entre Griselda Gambaro e outros escritores que elaboram seu teatro dentro de uma perspectiva política.

No segundo semestre de 2006, com as aulas do Prof. Élcio Cornelsen e do Prof. Georg Otte, em *Se iná io de Lite atu a e out as disciplinas: Os sentidos e alte Benja in*, pude aprofundar meus conhecimentos sobre os textos e o pensamento benjaminiano, o que me foi extremamente útil, já que a construção da memória, um dos temas de minha dissertação, partia também das reflexões desse filósofo alemão. No final da disciplina, apresentei uma comunicação, que posteriormente deu origem a um artigo, fazendo uma leitura das teses benjaminianas: “Um olhar acerca das teses *Sob e o conceito da história* de Walter Benjamin”. Este trabalho foi fundamental para a confecção de parte da minha dissertação.

Além das disciplinas mencionadas, participei de alguns eventos que aprimoraram a minha reflexão sobre as relações entre teatro, alteridade e cultura, tais como o *4º Congresso Brasileiro de Teatristas*⁵, em que pude assistir a algumas comunicações, além de apresentar o trabalho “Notas sobre a memória e o esquecimento em Griselda Gambaro”. Ainda no mesmo semestre, rerepresentei esta comunicação com algumas alterações, oriundas de reflexões do Congresso, na sessão de comunicações *Linguagens e fóricas na América Latina*, do Núcleo de Estudos Artes Performáticas (NELAP), durante *o Seminário de Teatros da Faculdade de Letras (SV AL)*⁶.

Outro aporte decisivo foram as sugestões feitas pelo Prof. Jaime Ginzburg em seu seminário⁷ *alte Benja in e a América Latina*, realizado no segundo semestre de 2006, dentro da disciplina ministrada pelos Professores Élcio Cornelsen e Georg Otte. Nesta ocasião, pude perceber as possibilidades que me oferecia o trabalho com o pensamento benjaminiano a partir do meu lugar de enunciação e de meu objeto de pesquisa, dentro de uma reflexão maior sobre as relações entre o filósofo e a América Latina.

⁵ O *4º Congresso Brasileiro de Teatristas* aconteceu entre os dias 3 e 6 de setembro de 2006 no Rio de Janeiro, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

⁶ *SV AL* foi promovida pela Faculdade de Letras da UFMG, no período de 16 a 20 de outubro de 2006.

⁷ O Dr. Jaime Ginzburg é professor de Literatura da USP.

No primeiro semestre de 2007, participei da *J o nãã çã LA LA*⁸, quando pude entrar em contato com algumas pesquisas sobre o teatro latino-americano na contemporaneidade. Apresentei, na mesma oportunidade, uma comunicação intitulada “A cena da violência no texto de Griselda Gambaro”. Esta comunicação me permitiu pensar dois temas importantes em minha análise do teatro gambariano: a violência, que nos textos da autora se conecta com as relações de poder e com a memória traumática latino-americana, e as inter-relações entre a cena (teatro) e o texto (literatura), uma vez que, como assinalei a abordagem de meu objeto sempre está nesta intermitência entre texto dramático e encenação.

Paralelamente a esses eventos, que me permitiam refletir sobre teoria, literatura, práticas teatrais e as relações entre cultura e arte, passei a ter um contato maior com encenações e com textos e situações dramáticas. Em abril de 2007, o Grupo de Teatro Hispânico Mayombe⁹ encenou a peça *o esta o ta esta fechada, as out as ti e a que se ab i*. Esta e outras apresentações possibilitaram-me projetar um olhar diferente sobre o texto de Griselda Gambaro. Como não tive a oportunidade de ver nenhuma representação de suas peças – durante esse tempo, houve apenas uma encenação brasileira de *La seño a acbeth*, que, ainda assim, não pude ver –, minha aproximação aos textos *l ca o e uesta en cla o* ocorria apenas em forma de leitura dos textos dramáticos, mas, em vários momentos, a análise requeria a encenação. As hipóteses foram sendo criadas a partir do texto, mas se nutriram também do contato com espetáculos teatrais diversos, bem como do conhecimento que me era proporcionado pelo convívio com pessoas diretamente envolvidas com a linguagem teatral.

Nesse período, apesar de ter centrado o objeto de minha pesquisa nas peças *l ca o e uesta en cla o*, consegui adentrar ainda mais no universo gambariano, pela leitura de suas peças e associações com outras obras, que poderiam me auxiliar no desenvolvimento do trabalho. Consegui ler grande parte de sua obra dramática e, paralelamente, efetuei um aprofundamento teórico a partir de dois conceitos iniciais com que iria tra

sua vida, construiu uma obra de peso. A variada produção de Gambaro, que, além de textos dramáticos, reúne contos e novelas, marcou definitivamente o teatro argentino, do qual se tornou uma autora renomada. Ressalte-se que suas narrativas possuem personagens e eixos temáticos similares à sua produção teatral, como se percebe, por exemplo, nas novelas *Clara se la fue te* (1976) e *Dios no nos quie e contentos* (1979), a última publicada na Espanha na época em que a escritora estava exilada no país devido às crises políticas da Argentina. Em uma entrevista, a autora declara: “Yo soy de origen italiano, siento de manera muy acusada este origen y el mestizaje cultural que hay en mi país; en efecto, esto se nota en lo que escribo”¹⁰. (GAMBARO, 2002). Este trecho aponta para um olhar que se constrói através da consciência de uma diferença e de uma condição de mediação entre partes distintas. Ela acrescenta que “el artista debe asumir una conducta y una responsabilidad social, debe oponerse a los modelos que el poder ofrece o impone, porque al poder siempre le va a resultar conveniente inculcar que ya se acabaron las ideologías, las utopías, etc.”¹¹ (GAMBARO, 2002). Essas duas falas da escritora estão diretamente relacionadas aos dois temas enfocados em minha pesquisa, sua preocupação com a alteridade e os mecanismos de poder.

A leitura de seus textos e seu discurso como intelectual argentina ativa, prestes a completar 80 anos, permitem que se coloque a temática do poder como uma de suas preocupações mais recorrentes. Assim, falar de Griselda Gambaro é, de alguma forma, colocar em foco uma voz latino-americana que propõe reflexões conscientes sobre as relações de poder.

É interessante pensar que seu teatro, em uma determinada época, mais precisamente na década de 1960, parte de situações em que as personagens não conseguem se rebelar contra o abuso de poder, como em *La p o*. Sendo assim, seus textos deste período cumprem uma função de “desnudar los mecanismos de la crueldad, la relación entre víctimas y victimarios, la violencia del poder”¹² (ARENES, 2001). A problemática do poder, vai, contudo, sendo explorada cada vez mais em seus textos, de forma que, a partir da década de 1970, surgem personagens como Clara, de *Puesta en cl o*, que, na contramão de Martín e Emma, de *La p o*, consegue sair da situação de vítima e atuar ativamente contra o poder. Nas palavras de Beatriz Trastoy (1990), as peças da década de 1960, como *La p o*, “fundan en la escena

¹⁰ “Eu sou de origem italiana, sinto de forma muito forte esta origem e a mestiçagem cultural que há em meu país; com efeito, isto é notável no que escrevo.” (tradução minha).

¹¹ “o artista deve assumir uma conduta e uma responsabilidade social, deve opor-se aos modelos que o poder oferece ou impõe, porque para o poder sempre vai ser conveniente implantar a idéia de que já se acabaram as ideologias, as utopias, etc.” (tradução minha).

¹² “revelar os mecanismos da crueldade, a relação entre vítimas e verdugos, a violência do poder.” (tradução minha).

local un ‘absurdismo’ cuestionador de los valores y los roles sociales, sus piezas de la década siguiente se caracterizan por una mayor transparencia semántica, apoyada en la crueldad de las imágenes visuales.”¹³ Isso significa que Gambaro inicialmente parte de uma estrutura em que há o incongruente de situações, como em *La p o*, rumo a situações de maior crueldade de imagens, como em *¿ uesta en cla o*. A linguagem teatral que elege o poder como uma de suas temáticas se relaciona, assim, com cenas em que a violência passa a ser explorada.

Na obra da dramaturga, tanto a temática da violência como as relações de poder se relacionam com uma escritura em que a memória traumática individual ou coletiva também é encenada. Ao efetuar uma representação que fala dessa memória, acredito que Griselda Gambaro permite ao leitor/espectador entrar em contato com uma escritura que o conduz, “principalmente por meio da sedução, a uma introspecção que o leva a viajar por sua própria memória e a de sua comunidade”. (ROJO, 2005, p. 217).

Assim, por meio de imagens, que, no caso específico de *La p o*, são extremamente agressivas, a ordem vigente de um passado esquecido é rompida e o leitor tem acesso à memória traumática da sociedade na qual o texto se insere e da qual é elemento integrante. Sua escrita, dessa forma, faz com que o leitor esteja integrado com o seu local de enunciação e não o negue; permite que a experiência estética funcione também como espaço da memória e das tentativas de se reencenar a história oficial. Nessas novas narrativas/encenações da história, aparecem pontos de vista que foram suprimidos e que ainda hoje são denegados cotidianamente pelos meios midiáticos. O teatro de Griselda Gambaro está inserido nesse contexto de intercâmbio e confronto com a história. Se, por um lado, fatos históricos se convertem em expressão teatral, por outro, suas peças constroem novos imaginários, que exigem uma visão diferente da história.

Em *Antígona u iosa* (1986), através do intertexto, facilmente se percebe que as personagens de Gambaro investem contra a situação vigente e revelam o trauma da ditadura militar na América Latina, que violou o direito ao luto, que arrancou familiares uns dos outros e que obrigou muitos, simplesmente, ao esquecimento. A personagem Antígona se vê entre os mortos; estes, por sua vez, reclamam uma revisão do passado, entendida como construção de uma memória não-oficial. A lei de Creonte é a ordem, que deve ser questionada, pois essa é a única forma de se reescrever a memória dos fatos que não podem ser apagados ou encerrados na fala do dominador.

¹³ “fundam na cena local um ‘absurdismo’ questionador dos valores e padrões sociais, suas peças da década seguinte se caracterizam por uma maior transparência semântica, apoiada na crueldade das imagens visuais.” (tradução minha).

Ao construir tais personagens, que se rodeiam com questões relativas à memória e ora são violentadas, ora se apropriam da autoridade para se manterem, Gambaro reafirma que:

Relacionar o nosso passado histórico com o trauma implica tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual podemos simplesmente nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca. O trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de se “trabalhar” o passado, pois nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 76-77).

O texto gambariano, ao relacionar a construção da memória e as relações de poder, efetiva, justamente, essa dificuldade de se trabalhar o passado dentro da perspectiva do trauma, que o último nos faz reviver ou reorganizar. Sua obra passa a ter um aspecto documental e tendo a pensar no discurso histórico próximo ao literário. Ainda que muitos se coloquem receosos com tal afirmativa, que evidencia uma dúvida quanto à aporia da verdade historiográfica, percebo que, mesmo sendo um discurso em que há a “convenção de veracidade” (MIGNOLO, 2001, p. 131), podemos pensar a história se entrelaçando com a ficção, pois, como afirma Luiz Costa Lima, “a imaginação atua na escrita da história, mas não é seu lastro. Porosa, a história não há de ser menos veraz. Mas veraz, ela não pode pretender, como ciências da natureza, a formulação de leis porque não pode renunciar à parcialidade.” (LIMA, 2006, p. 65). Ainda que a fabulação não seja o motor da escrita historiográfica, os historiadores, ao se depararem com documentos, não raro são obrigados a interpretá-los, pelo que seu exercício passa a ser também, em certa medida, invenção. Essa dinâmica que se estabelece entre a ficção e a história¹⁴ em Gambaro é fundamental em minha análise.

1.3 Epílogo: A composição

O primeiro capítulo de minha dissertação oferece uma revisão semiótica do teatro de Griselda Gambaro, partindo de suas primeiras obras dramáticas, como *Las p a edes* (1963) e *l ca p o* (1967) – a última, objeto de estudo do segundo capítulo. Passo, então, à década de 1970, com *p uesta en cla o* – retomada no terceiro capítulo –, década de 1980, com *Antígona fu iosa* (1986) e *p el sol naciente* (1984), e faço referências também a peças da década de 1990, como *s necesá io entende un p oco* (1994), e do início do século XXI, como *La*

¹⁴ Sobre este tema, ver White (2001).

seño a acbeth (2003). Traçado esse panorama, necessário para uma compreensão geral da escrita de Gambaro, me ocupo, ainda nesse capítulo, da construção de um fio condutor que interligaria os textos gambarianos, tomando como ponto de partida a temática da alteridade. Para trabalhar com este conceito central, utilizo idéias de Emmanuel Lévinas extraídas das obras *u anis o do out o ho e* (1993) e *nt e nós - nsaiio sob e a alte içãde* (2004). Outros autores, como Perrone-Moisés (2007), Derrida (2004), Rojo (1996) e Kristeva (1994), aparecem como marco teórico.

Examinando a peça *l ca p o*, no segundo capítulo, elaboro um estudo que contempla uma leitura do texto gambariano pelo enfoque da construção da memória traumática. Para a análise, utilizo as idéias de Walter Benjamin (1996) extraídas de seu texto *Sob e o conceito ca histó ia*. Exploro as relações entre discurso histórico e literário, violência, testemunho, intertextualidade, dentre outros conceitos que já haviam sido marcados no capítulo anterior e que ressurgem de maneira a ampliar a visão da peça estudada. Busco apoio teórico também em Richard (2002), Gagnebin (2006), Seligmann-Silva (2003), Levi (2004) e Löwy (2005).

No terceiro capítulo, analiso *P uesta en cla o*, com o objetivo de investigar as relações de poder que perpassam a peça, a partir das concepções de Michel Foucault (2006). Neste capítulo, emprego conceitos como alteridade, violência, memória, testemunha, imaginário feminino, cegueira e intertextualidade, que vão se conectando uns aos outros e servem de veículo para uma nova leitura do teatro de Gambaro. Destacam-se aqui autores como Contreras (1994), Artaud (1999), Lasala (1992), Ginzburg (2003/2004), Jauss (1994), Said (2007) e Ludmer (2002).

Nas considerações finais, faço uma síntese dos principais aspectos de minha análise acerca da tessitura gambariana. Ressalto como fundamentais as noções de poder, resistência, censura, memória, esquecimento, testemunha, trauma, solidariedade, responsabilidade e esperança, que perpassam os textos da autora em estudo.

2 A mulher devorada pelos cães¹⁵: teatro e alteridade

Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo.

(Clarice Lispector)

2.1 Diante do rosto alheio

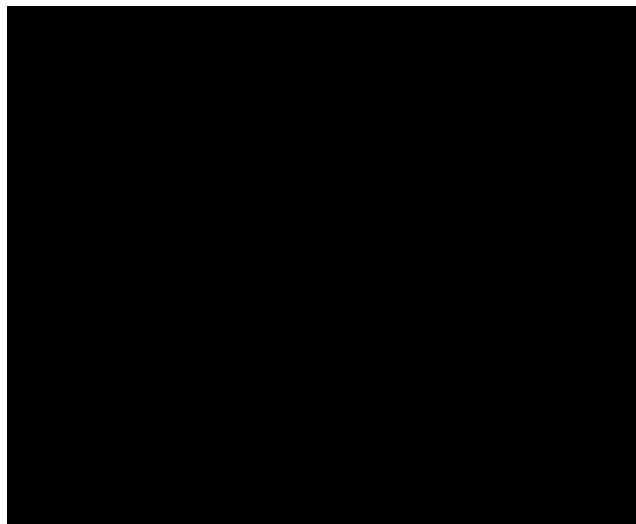


FIGURA 1 - Cena de *Dei sí*, de Griselda Gambaro.

FONTE - 5 sesiones, [2007].

Pensar a alteridade¹⁶ no mundo contemporâneo é uma forma de refletir sobre vários aspectos e fatos que vão delineando nossa condição incerta e fluida de hoje.¹⁷ Na América Latina, a realidade está pautada por grande instabilidade política e econômica e por níveis de

¹⁵ O título deste capítulo faz uma referência à mulher maia à qual Tzvetan Todorov dedica seu livro *A conquista da América* (2003). De acordo com um texto citado pelo autor no início da obra, ela teria sido atirada aos cães e por eles devorada.

¹⁶ Neste capítulo, farei uma leitura da obra de Griselda Gambaro a partir da questão da alteridade, que tem sido teorizada por vários autores. A preocupação com esse tema passa a ser um interesse maior na década de 1980, através dos Estudos Culturais. Para falar dessa questão, me apoiarei na filosofia de Emmanuel Lévinas, que a coloca como centro de sua reflexão. Segundo esse autor, a alteridade é posicionar o outro no lugar do ser. Dentro dessa perspectiva, o outro não é um objeto para um sujeito.

¹⁷ Falo de uma condição nossa, pois acredito que, atualmente, cada novo evento afeta o planeta como um todo. Sendo assim, as questões latino-americanas não dizem respeito apenas ao povo latino-americano, mas aos europeus, norte-americanos, africanos, etc., e vice-versa. Com isso, a questão da alteridade, da qual me ocupo neste capítulo, possui uma relevância global.

insegurança e violência cada vez maiores. O outro tem se transformado em ameaça constante para cada indivíduo. As cidades crescem, desenvolvendo mais e mais a indiferença. A configuração espacial latino-americana rompe os limites geográficos: grandes contingentes de latino-americanos não vivem mais no continente; estão na Europa, nos Estados Unidos ou até no Oriente, tendo saído de seus países para buscar melhores condições de vida, movidos por fatores pessoais ou políticos, que impulsionaram as mudanças territoriais. Se no século XVI os “estrangeiros” chegaram à nossa América, hoje, fazemos o caminho inverso. Independente de quem seja o estrangeiro, cabe pensar que aquele que está fora de seu país é um outro, fala da alteridade e possui marcas muito fortes de sua diferença. Indo além dessa questão, posso dizer que sempre há, na condição humana, como disse Emmanuel Lévinas (1993, p. 52), um rosto que se impõe “a mim sem que eu possa permanecer surdo ao seu apelo, ou esquecê-lo, quero dizer, sem que eu possa cessar de ser responsável por sua miséria.”

O teatro de Griselda Gambaro possui como uma de suas preocupações dar um enfoque claro à questão da alteridade. A leitura de seus textos permite dizer que existe, na base de sua escritura, um projeto de responsabilidade perante o ser à margem com que nos deparamos face-a-face nas mais diversas situações. Acredito que, ao tentar transformar o imaginário sobre o outro, de alguma maneira, sua obra está dialogando com a história, especialmente com a da América Latina. Penso que sua linguagem aponta para a história à medida que fala do diferente e, assim, se conecta com momentos distintos, mas profundamente ligados a seu lugar de enunciação.¹⁸ A obra de Gambaro está inserida nessa situação de intercâmbio e confronto com a história. Se, por um lado, fatos históricos se convertem em expressões teatrais, por outro, suas peças constroem novos imaginários, que exigem uma leitura diferente da história e da condição humana.

Quando leio, por exemplo, sua peça *¿ uesta en cla o* (1974), identifico a construção de um novo imaginário da mulher. Este texto destrói a imagem da mulher como um sujeito fraco e dependente. Além disso, explora a construção ou desconstrução de outros imaginários marginais, como do deficiente físico, do velho, do louco e também do detento. Penso que um dos caminhos para adentrar essa perspectiva é analisar a ficção da autora pelo prisma da história latino-americana de agora e pensar no contexto atual, não só latino-americano, mas

¹⁸ Para Vecchi e Rojo (2004), é preciso entender que o lugar de enunciação não é construído só a partir das marcas geográficas, mas a partir de tudo aquilo que faz com que o sujeito enunciador seja o que ele é. Os autores ressaltam também a aceitação da importância do local de enunciação na compreensão de um discurso. No caso de Griselda Gambaro, seu lugar de enunciação, nas peças que escreve, está relacionado à América Latina, ao gênero feminino, ao discurso não-canônico, dentre outros. De qualquer forma, não acredito que seu teatro, mesmo inserido nesse contexto, opte por dicotomias Europa/América, masculino/feminino, periferia/centro. Existe antes uma desconstrução desses pares, que exige uma ausência de essencialização.

mundial, que é incerto, de agressão e que se relaciona a um discurso de como lidar com questões como nacionalismo, identidade e alteridade, pois como afirma Jean Delumeau (2007, p. 46), estamos vivendo em escala mundial um “medo do outro pela possibilidade de um ‘choque entre civilizações’, que nos ameaça constantemente.”

O presente latino-americano e mundial, com crises de naturezas variadas e o atentado de 11 de setembro de 2001, por exemplo, coloca em evidência o par civilização e barbárie¹⁹, que, por sua vez, se associa à questão de como vemos o outro. Ao ler os textos de Griselda Gambaro, parte da crítica tem colocado em relevo a relação que sua obra estabelece com as ditaduras latino-americanas, o que é absolutamente possível e coerente. De qualquer forma, acredito que seu teatro promove também uma reflexão sobre a colonização latino-americana e sobre nosso presente. As imagens da peça *l ca p o* (1967) fazem uma alusão aos campos de concentração nazistas, mas também podem ser lidas como referentes à ditadura que logo se instalaria no continente sul-americano ou mesmo como uma alusão à colonização. Esta, como escreve Eduardo Subirats (1992, p. 399), foi simultaneamente um empreendimento “humanista e moderno de descobertas científicas e geográficas. Em igual medida guerra santa e de espoliação, salvação cristã das almas de milhões de gentios e genocídio sem comparação com qualquer invasão territorial moderna.” Na peça citada, as marcas de progresso e genocídio estão em tensão, as duas faces estando bem representadas no escritório onde se passa a ação dramática: por um lado, a organização própria do empreendimento científico; por outro, a desumanização que ocorre com trabalho forçado e violência e que culmina no extermínio. É possível pensar a descoberta da América e o início do século XXI, ambos estruturados por uma lógica de indiferença ao outro, como processos de civilização, mas, sob uma outra perspectiva, é inevitável encará-los como o mais alto grau de barbárie. Refletindo sobre esta questão, Francis Wolff (2004, p. 41-42) escreve que:

O bárbaro é aquele que acredita que ser homem é ser como ele, enquanto ser homem é sempre poder ser outro, é poder ser indiano, judeu, cigano, tútsi, mulher, etc. [...] Uma civilização é, portanto, a simples possibilidade formal da diversidade das culturas. [...] Uma cultura civilizada é sempre virtualmente mestiça. Em suma, uma civilização é enriquecida por uma pluralidade de culturas, enquanto uma cultura é bárbara quando é apenas ela mesma, só pode ser ela mesma, permanece centrada e, portanto, fechada sobre si mesma.

¹⁹ Sobre esse tema, ver Novaes (2004), bem como os demais artigos da obra em que se insere. Organizada por Adauto Novaes, reúne vários teóricos que refletem sobre a questão da civilização e barbárie, muitas vezes, a partir do evento de 11 de setembro de 2001, que trouxe para a cena contemporânea a preocupação com as disputas atuais.

As peças de Griselda Gambaro proporcionam ao leitor – e requerem dele – uma reflexão sobre um mundo pautado pelo choque entre práticas civilizadas e bárbaras. Mais que isso, seus textos relativizam esses conceitos, demonstrando que não estão tão distantes e que mesmo a sociedade “mais civilizada” deve estar atenta para não negar a alternativa de negociação e, assim, se converter em bárbara. Essa preocupação marcou a estréia de *La casa*. Através de uma linguagem que ressalta a diferença, a autora produz objetos marcados pela pluralidade, que mostram a possibilidade do outro. Em 1968, como ressalta Oswaldo Pelletieri (1992, p. 13), “a crítica de Buenos Aires recebeu a estréia da peça com frieza, associando seu sentido aos campos de concentração nazistas, como se o tema do autoritarismo e da violência não fosse, lamentavelmente, muito argentino.” O público portenho acreditava que a barbárie não era um tema de seu interesse. Em julho de 1984, com a deflagração de determinados fatos históricos, a recepção do texto gambariano foi transformada. Antes, como mostra Pelletieri, o espectador reagia com indiferença à peça e poucos pensaram que as imagens referentes aos campos de concentração poderiam ser lidas como símbolos da colonização latino-americana. Em meados da década de 1980, após a passagem pelo sistema ditatorial, a peça passa a ser entendida como um aviso do que viria, pois muito do que era encenado ainda em 1968 seria fato histórico na década seguinte. Ressalto que a leitura da colonização permanece velada. Não acredito na hipótese de que Gambaro trataria dos campos de concentração sem promover uma reflexão sobre a América Latina. Assim, penso que sua peça, escrita antes da ditadura, fala não só sobre o Holocausto, mas também sobre seu próprio continente, marcado por situações de violência raramente equiparadas ao evento europeu.

Em sua primeira peça, *Las paredes* (1963), Griselda Gambaro já se voltava para sujeitos em confronto e toda sua produção posterior seguirá com a mesma preocupação. Neste primeiro texto, ainda que o tempo cronológico esteja demarcado pela expressão “fins do século”, percebo que há um espaço temporal predominantemente indefinido, pois a trama da peça se adequaria a qualquer época em que houvesse um sistema de opressão. A personagem central, um jovem, é levada para uma espécie de cárcere e sua individualidade é anulada, lembrando a situação de Josef K., de *El proceso*, que é submetido a uma acusação que nunca se revela completamente. Na cena gambariana, o jovem não consegue exercer sua liberdade e é incapaz de romper com a ordem vigente, ainda que as “paredes” que o prendem pertençam mais ao plano psicológico “[...] *La puerta que cae abierta. El joven mira hacia la puerta, luego, con obediente cetera inacción, uñido, la muñeca entre los brazos, los ojos*

incógnitas estúpida ante abietos, esp e a).”²⁰ (GAMBARO, 1990, p. 58). Nessa peça, a violência direcionada ao corpo do outro é destacada, mas, além disso, a escritora ressalta a passividade diante de um sistema de violentação e de silêncio em relação às diferenças. A tessitura do texto opera pelo mecanismo de um espaço fechado, em que surge a impotência perante o abuso de poder.

No primeiro texto da dramaturgia, já encontramos os principais recursos estéticos que seriam utilizados ao longo de sua obra, alguns dos quais apontam para uma escrita da diferença. O primeiro deles é a ligação com escritores e teóricos europeus ou de outras partes do globo, através do intertexto. A linguagem teatral da autora, mesmo usando ou recriando os recursos e a linguagem desses autores – como, por exemplo, a relação com o absurdo beckettiano, que pode ser encontrada no texto *fectos personales* (1988) –, possui características que fazem uma ponte entre a dramaturgia européia e o teatro na América Latina. A associação de sua escrita com o absurdo foi, por exemplo, um dos argumentos da crítica que acusava seu teatro de ser alheio à realidade latino-americana. No entanto, como afirma Sara Rojo (1996, p. 87), quando a produção da autora “é rotulada exclusivamente dentro da linha dos criadores do absurdo europeu, sem se contemplar sua proposta teórica global, restringe-se a análise exclusivamente à forma.”



FIGURA 2 - Cena de *La señora acbeth*, de Griselda Gambaro, 2004. Direção de Pompeyo Audivert.

FONTE - CRISTINA..., [2007].

²⁰ “[...] *A p o ta fica abe ta. O jo e olha p a a a p o ta, logo, co obeçiente çete inação, uito ígico, co a boneca ent e os b aços, os olhos se ac eçita e estúpica ente abe tos, esp e a.*” (tradução minha).

O recurso da intertextualidade é largamente utilizado pela escritora em relação a vários autores europeus. Isso reforça uma linguagem teatral que se situa numa espécie de fronteira. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 125), para a literatura latino-americana, o intertexto é “uma espécie de fatalidade, o destino daqueles que vieram tarde demais, quando tudo já parecia ter sido dito. [...] A situação de marginalidade e de dependência é vivida de modo carnavalesco: canto paralelo, paródia. As margens desafiam o centro.” Ao estruturar seus textos pela intertextualidade, a dramaturga se comunica com o outro e, ao mesmo tempo, elabora uma esfera de resistência a um olhar eurocêntrico. Comunica-se com o outro, pois elege como objeto de admiração artistas que pertencem a outra cultura, que, de certa forma, é alheia à latino-americana. Além disso, resiste ao olhar eurocêntrico, uma vez que seu teatro não é uma reprodução de formas e modelos europeus; representa antes um diálogo entre mundos que não são iguais, mas que nem por isso devem ser encarados como absolutamente diferentes. Recentemente, ao escrever *La seño a Macbeth* (2003), a autora reafirma sua admiração²¹ por uma peça inglesa do século XVII – *Macbeth*, de Shakespeare –, mas reconstrói personagens e o texto a partir de seu interesse, demonstrando não apenas reverência, mas também seu senso de criação e ampliação.

A intertextualidade com obras de outras culturas se faz presente também em *Antígona fu iosa* (1986), em que se destaca o estabelecimento de uma relação com o outro. É possível dizer que a *Antígona* de Gambaro fala da situação do povo latino-americano, ao se tomar a ditadura militar como referencial para a leitura da peça. Ademais, o texto favorece a aproximação do leitor com a cultura grega, a que remonta o mito de *Antígona*, para que essa personagem e o próprio texto sejam entendidos. A questão da alteridade se mostra evidente na peça, pois Gambaro elege personagens marginalizadas que, por si mesmas, já evidenciam a diferença. Contudo, quero pensar como, por meio de outros recursos estéticos, a diferença também pode estar embutida em seu texto. Ao incorporar tais recursos em sua linguagem, a autora fala de um mundo ficcional em que não há essências, mas misturas, mestiçagem e encontro com a diferença, com o adverso.

Além da intertextualidade, um outro recurso, a marcação temporal e espacial, revela uma tessitura mais aberta em algumas peças. Ainda que possamos relacionar seus textos com

²¹ Em suas conclusões que fecham o livro *Reesc ibi la escena*, Griselda Gambaro (1998) fala da relevância de personagens femininas tratadas por escritores como Ibsen ou Shakespeare e cita Nora, de *Casa de bonecas*, e Lady Macbeth, de *Macbeth*. A autora, contudo, fala da necessidade de um olhar feminino sobre o feminino, revelando que a admiração absoluta pode ser perigosa e pouco ampliadora. Ela ressalta a importância de admirar através da reescrita, que, segundo a escritora, também é resistência.

eventos políticos específicos, a autora reestrutura-os de maneira que “as situações dramáticas podem acontecer em qualquer momento que os seres humanos atravessarem os limites impostos pela razão e convivência.” (ROJO, 1996, p. 85). Exemplificam essa estratégia de indeterminação e abertura temporal e espacial as peças *Antígona fu iosa e el sol naciente*. Na primeira peça, há uma reescrita do mito grego e tempo e espaço convergem, borrando os limites entre a Grécia Antiga e a realidade latino-americana e Argentina quando da produção da obra. Além disso, a história de Antígona passa também a representar o contexto pós-ditadura na Argentina, como se pode perceber pela fala da própria protagonista – “*Antígona: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué?*”²² (GAMBARO, 1989, p. 200) – ou pela rubrica, que remete a um espaço semelhante aos cafés de Buenos Aires – “*Sentaços junto a una esa eçonça, estiaços con t ajes de calle, dois ho b es to an café.*”²³ (GAMBARO, 1989, p. 197). O texto, através de um processo de apropriação e transformação da tradição clássica, exige de seu leitor/espectador um trânsito entre espaços, tempos, culturas e escrituras, que assinalam sua diferença e ponto de contato.

Ocorre algo similar na segunda peça, uma vez que, para falar do contexto latino-americano – e de um contexto universal, igualmente –, a autora explora um espaço oriental, o Japão. Nesse texto, há uma prostituta que decide proteger marginais em um povoado que enfrenta a ira de Oban, um samurai tirano. A recepção dos outros ocorre através dessa prostituta, que abre sua casa e recebe os desabrigados, mostrando que o acolhimento absoluto, “absolutamente originário, talvez mesmo pré-original, o acolher por excelência, é feminino, ele tem lugar num lugar não apropriável, numa ‘interioridade’ aberta da qual o senhor ou o proprietário recebe a hospitalidade que em seguida ele queria dar.”²⁴ (DERRIDA, 2004, p. 61). A prostituta Suki está em outro continente, envolta por uma cultura não ocidental, e representa a alteridade, até mesmo pela sua clara situação marginal num mundo que encara a meretrício como subversão à ordem. Ainda assim, o final da peça aproxima Oriente e Ocidente, entre outras coisas, pela referência à ditadura militar e às mães da Praça de Maio. “*Su i: ¡Conmigo! ¡Apretame, confortame! ¡Así, conmigo! / Osca (se sepa a. Quie e ceci*

²² “*Antígona: Cadáveres! Cadáveres! Estou pisando mortos! Eles me rodeiam! Me acariciam... me abraçam... Me pedem... O quê?*” (tradução minha).

²³ “*Sentaços junto a u a esa eçonça, estiaços co t ajes de passeio, dois ho ens to a café.*” (tradução minha).

²⁴ Jacques Derrida, ao interpretar o conceito de hospitalidade na filosofia de Emmanuel Lévinas, afirma que o acolhimento hospitaleiro por excelência pertence ao domínio da feminilidade, sendo que essa dimensão da feminilidade não implica a presença empírica de um ser humano do sexo feminino.

algo, no p uece. Con g an t abajo lo consigue, en un la go, te ible he oso g ito ce econoci iento): ¡Maaaaa-dre! ¡Maaaa-dre!.”²⁵ (GAMBARO, 1996a, p. 118).

Essas referências e a interação entre Oriente e Ocidente também aparecem em outros momentos da peça e fazem pensar que a justaposição espacial e temporal permite ao leitor/espectador refletir sobre o fato de que as situações humanas de sofrimento e amizade, de amor e ódio, de vida e morte estão presentes no ser humano, sendo-lhe inerentes. Esses problemas são vividos em todos os períodos e em todos os lugares e, se, por um lado, são específicos e particulares, por outro, são universais, à medida que falam da existência humana. Acredito que, numa leitura contemporânea, os marginais que aparecem nesse texto, como o tísico, também podem representar seres excluídos em qualquer contexto em que haja algum tipo de discriminação.

Os despossuídos reforçam a idéia de alteridade. São personagens que possuem o mínimo e se movem dentro de um campo de exclusão quase que total; seus direitos como seres humanos não são assegurados, a não ser pela intervenção de Suki, que decide protegê-los. A peça é muito atual, pois registra uma situação de miséria no plano econômico e no das relações intersubjetivas. Esse texto é um dos que melhor fala de zonas distintas. A doença do Tísico simboliza a impossibilidade de contato, de encontro. Oban demonstra isso para Suki em vários momentos, como se o correto fosse se proteger do doente, do outro, do marginal. Assim, acredito que o texto permite pensar uma situação muito atual em cidades como Buenos Aires, São Paulo e outros grandes centros latino-americanos, nos quais se criam limites e outros mecanismos de isolamento, como bairros, condomínios e muros. Cada vez mais o espaço em que cada um pode se mover aumenta em profundidade, delineado por uma série de princípios que marcam a impossibilidade do encontro entre ricos e pobres, negros e brancos, homossexuais e heterossexuais e outros grupos, que poderiam ser citados à exaustão.

Dentro desse contexto, a aversão ao outro se mostra aberta e Beatriz Sarlo (2005b, p. 58) afirma, ao falar da situação de Buenos Aires, que “num ambiente dominado pela hostilidade, a violência armada se generaliza ali onde, até há poucos anos, era apenas excepcional.” A situação de violência e incomunicabilidade das grandes cidades parece apenas ressaltar um estado crítico, em que o desprezo e a indiferença regem a relação com o outro e cujas raízes não se restringem a questões sociais. Como justificar que, no Brasil, estudantes de classe média-alta tenham assassinado um índio, alegando que se assemelhava a

²⁵ “Suki: Comigo! Aperte-me, conforte-me! Assim, comigo! / Osca (Sep a a-se. Que ai e algo, não p uece. Con g ançe esfo ço consegue fa ê-lo, e u extenso, te í el e fo oso g ito ce econheci iento): Mãeeee! Mãeeee!” (tradução minha).

um mendigo, ou que tenham atacado e abusado sexualmente de uma empregada doméstica, por terem-na confundido com uma prostituta? Assim, a questão da alteridade deve ser pensada numa esfera social, em que a ausência de direitos assegurados gera conflitos, mas deve também ser examinada por um prisma que supere essa abordagem, que pode ser reducionista, e considere outros fatores. Suki é um sujeito que acolhe os marginais, que representa a hospitalidade diante da chegada do outro. Ela aponta para o sujeito como “refém do outro”. A personagem fala de uma acolhida que vai além de um aspecto político. Sendo assim, a personagem representa um modo de viver em que a solidariedade ao outro é o mais relevante.

O teatro de Gambaro torna complexa essa abordagem da alteridade, revelando-a mais ampla. Várias figuras dramáticas estão num campo em que o elemento social não é decisivo para sua marginalização, como o Jovem de *Las paredes* ou a personagem não nomeada do monólogo *fectos y sonales*. A primeira figura está só e, diante de sua solidão, não se revolta contra o sistema opressivo, ou permanece sem ação – aproximando-se do universo kafkiano, no qual não há saídas para a rede em que a personagem é lançada. A segunda, por sua vez, não aceita a derrota que lhe é imposta, nega o real e não consegue absorver o que ocorreu. No monólogo, perde-se em sua própria fala, que expõe a passagem do tempo, a idéia de que todos partiram e ela ficou ali, solitária e desolada; mas, em seu isolamento, ela fala para si e para um outro que poderia não negar que a estivesse ouvindo. A escuta pode ser a forma de resistência. O texto remete às peças de Beckett e pode ser lido pelo viés da solidão e desamparo da condição humana: “(se le anta, con la alija a etada ent e los b a os. Se aleja t iste ente. Sale abandonanço el g an otón ce alijas. Después de un o ento:) Telón.”²⁶ (GAMBARO, 1991, p. 15). Essa figura dramática me interessa para discorrer sobre a questão da alteridade por sofrer com a ausência do outro; sua profundidade se relaciona com seu desamparo. Sua espera é um grito de socorro para um outro, que é tanto a pessoa ausente, que não chega, quanto, talvez, o espectador da encenação, que pode ouvir o apelo da personagem. Toda a problemática dessa personagem se estrutura pela ausência do outro, sem o qual não pode exercer seu ser inteiramente, uma vez que, “na ordem humana, ninguém está absolutamente exterior ao outro na medida em que estar no mundo é estar diante do outro.” (SILVA, 2000, p. 194).

²⁶ “(le anta-se, co a ala a e taça ent e os b aços. Distancia-se t iste ente. Sai abandonanço o g ançe onte ce alas. Depois de u o ento:) Pano.” (tradução minha).

2.2 Ser testemunha de outrem

Na peça *o gan* (1989), há um diálogo que remete às tensões sociais contemporâneas, as quais são reformuladas no discurso teatral. Diferente do monólogo, que fala da ausência do olhar do outro sobre um sujeito, nesta obra o outro está presente. “ *o gan*: ¿Tanto odio? ¿Tanto? (*Le p ega. a ía cae*) ¡Te mataré! ¡Te mataré! / *a ía*: Como a Diego. / *o gan*: ¿Ese? ¡Ese escapó! ¡Pero vos no! / *a ía*: Así es, ¿no? Matar y negar, matar y negar.”²⁷ (GAMBARO, 1991, p. 71). O trecho evidencia ideologias contrárias, discursos e lutas sociais que ocorrem em nossa sociedade. Maria representa a resistência a um sistema desumano e marcado pela barbárie e Morgan reproduz a fala fundamentalista, tipicamente sintetizada em frases do tipo: “aqueles que não estão comigo, se posicionaram contra mim e, portanto, devem ser exterminados”. É preciso dizer, contudo, que as personagens não estão marcadas e divididas em grupos dos “bons” e dos “maus”, dos “justos” e “injustos”. Elas, antes, negam qualquer tentativa de univocidade. A presença desse diferente revela na peça que “não é possível fugir do olhar do outro porque não há como duvidar de que a existência está vinculada a esse olhar.” (SILVA, 2000, p. 194).

Essa questão do olhar é recorrente na tessitura dramática da autora. Na peça *¿ uesta en cla o*, por exemplo, um viés de leitura é a relação que se dá entre um sujeito e os outros que duelam num jogo de olhar. Se, no texto *o gan*, o olhar é algo mais relacionado a uma demarcação de espaços, em *fectos p e sonales e ¿ uesta en cla o*, é uma possibilidade de solidariedade diante do outro, uma tentativa de comunicar, de tornar comum o que faz do outro um ser próximo a mim. Penso que, na ficção da dramaturga, essa questão está entrelaçada com a noção de testemunha. Em seus textos, encontro situações de violências que de algum modo são registradas pelo olhar, seja de uma personagem em cena, seja do próprio leitor/espectador. A peça *o gan*, inserida no contexto da década de 1980, permite ao leitor questionar a ditadura e o período que a sucedeu, em que foi implantada uma lógica do esquecimento, já que “o passado deve ser esquecido porque o mercado exige que o novo substitua o velho sem deixar resíduos.” (AVELAR, 2003, p. 238). Diante desse contexto, em que o mercado diz o que deve ser feito, vejo a obra de Gambaro como uma tentativa de questionamento, ao apontar para a necessidade de um olhar resistente ao esquecimento, que se

²⁷ “ *o gan*: Tanto ódio? Tanto? (*Segu a-lhe. a ía cai*) Te matarei! Te matarei! / *a ía*: Como fez com Diego. / *o gan*: Esse? Esse escapou, mas você não! / *a ía*: Sempre assim, não é? Matar e negar, matar e negar.” (tradução minha).

lembre da angústia do outro. Apesar de o sujeito desse olhar não ter sido o alvo do abuso, chama-se a atenção para a responsabilidade de não se poder deixar de ser testemunha diante da dor dos outros.

Mesmo que a atualidade exija o esquecimento, nessas peças, há vozes que lutam contra ele. Em *Atanção cabos* (1991), a personagem Elisa afirma para seu vitimário: “[...] Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria, y no podrá respirar, y se ahogará en tierra, ¡en el naufragio!”²⁸ (GAMBARO, 1996b, p. 26). Em *La casa sin sosiego* (1991) e *nfocación para a extanje os* (1973) essa relação com a memória também é importante. No primeiro caso, em um libreto para ópera de câmara, a personagem Teresa anuncia: “[...] Memoria, memoria, casa de pena/ Nadie quiere habitarla / y allí me dejan [...]”²⁹ (GAMBARO, 1996b, p. 39). Já no segundo, através de canções brechtianas, mas que não portam uma mensagem de reformulação da ordem, somos inseridos num contexto de derrota e fragilidade dos rastros do passado. Num tempo em que cada vez mais se fala da “emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSEN, 2004, p. 9), a personagem de Gambaro afirma que ninguém quer habitar a casa da memória. Articular as lembranças é dar voz ao outro que, muitas vezes, já não está aqui para falar. A fala de Teresa parece revelar, dentre outras coisas, que o excesso de memória não equivale a um resgate do passado, mas pode ser a melhor forma de esquecimento. O trecho que se segue expõe de maneira clara a ausência de consciência da sociedade diante das atrocidades sofridas e exercidas durante a ditadura militar.

Estaba en casa, comiendo mi pan. Estaba/ haciendo el amor. Besaba a mis hijos. / Y tú serás el único que sepa/ donde y cómo se perdió mi cuerpo/ dónde se dispersó mi voz, donde mi insomnio/ cuáles son las voces del miedo y cuáles/ los rostros de la desesperación/ ¡Dios mío, en qué se han convertido los/ valientes del mundo!/ Tú serás el único que sepa/ y yo hablaré esta lengua. (*Suena un cispa o*).³⁰ (GAMBARO, 1987, p. 113-114).

Penso que os textos de Griselda Gambaro não são concebidos apenas como documentos históricos, mas acredito, como afirma Roland Barthes (1992, p. 18), que “a literatura faz girar saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso.” Esse teórico acreditava que todo ato de escrever é uma tentativa de

²⁸ “[...] Falarei tanto que o inundarei com minha memória, e não poderá respirar, e se afogará em terra, no naufrágio!” (tradução minha).

²⁹ “[...] Memória, memória, casa de pena/ Ninguém quer habitá-la/ e ali me deixam [...]” (tradução minha).

³⁰ “Estava em casa, comendo meu pão. Estava/ fazendo amor. Beijava meus filhos./ E você será o único que saberá/ onde e como se perdeu meu corpo/ onde se dispersou minha voz, onde minha insônia/ quais são as vozes do medo e quais/ os rostos do desespero/ Meus Deus! Em que se transformaram os/ valentes do mundo!/ Você será o único que saberá/ e eu falarei esta língua. (*Sua u cispa o*).” (tradução minha).

abalar o mundo, e que o escritor coloca uma interrogação, mas não a responde, deixando para o leitor a tarefa de fabricar uma resposta, que pode ser diferente a partir de cada situação de leitura. Quando lemos um trecho de Gambaro como o acima selecionado, percebemos que seu texto não é história, mas pode ter a história também embutida em seu corpo. O teatro da dramaturga não pretende dar uma resposta fechada ao contexto social e político, mas, pelo contrário, convocar seu leitor/espectador para uma reflexão que pode ou não se dar através do referencial histórico. Assim, é possível dizer que suas obras carregam, entre vários saberes, um saber histórico. Ao lermos seus textos, podemos conhecer um pouco sobre a história que está por trás deles, sobre a conjuntura de que surgiram e entender como essa realidade implicou numa construção ficcional ímpar. Contudo, os mesmos textos se abrem para além de uma interpretação marcada apenas pela referencialidade, já que muitas vezes tendem a negar e subverter o real. Parece, então, ser muito produtivo pensar, na contramão da dependência referencial, que, muitas vezes, essa produção também falsifica a realidade, a distorce, deforma e reestrutura.

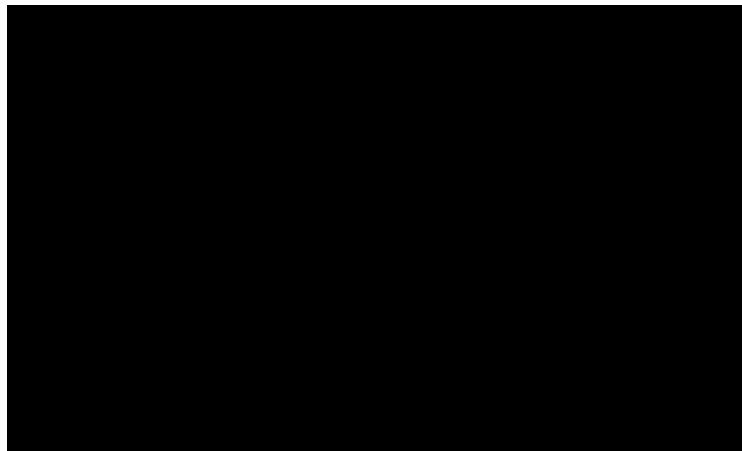


FIGURA 3 - Cena de *Decepción*, de Griselda Gambaro.

FONTE - 5 sesiones, [2007].

Nessa perspectiva de distorção do real, posso citar peças como *Puesta en claro*, *La alasangre* (1981) e *Decepción* (1974). Na primeira, a personagem central deixa de ser vítima e passa a exercer uma violência que pode significar uma ruptura com a lógica da dominação e, portanto, levar à construção, ainda que no plano ficcional, de uma outra história. Na segunda, Dolores, uma mulher decidida e ativa – como Clara, do primeiro texto –, afirma sua vontade diante de uma sociedade patriarcal e fechada e resiste até o fim. *Decepción*: (focejea, ient as e in la a ast a g ita fu iosa) ¡Te odio! ¡Te odio! / *Puesta en claro*: ¡Silencio! / *Decepción*: (con una

o ota e i econocible) El silencio grita. ¡Yo me callo, pero el silencio grita!”³¹ (GAMBARO, 1989, p. 110). A peça *Decepción* possui ainda um dado importante, sua encenação em 1981, durante a temporada no Teatro del Picadero de Buenos Aires. Nessa época, vários intelectuais argentinos, se reúnem para, através de seus textos, irem contra o sistema ditatorial então em vigência no país. Idelber Avelar (2003, p. 66) interpreta esse processo estético e político da seguinte maneira:

[...] uma série de produções anuais de obras escritas por vinte e um dos melhores autores argentinos e dirigidas coletivamente durante vários anos a partir de 1981. Combinando compromisso político e experimentação formal, e sobrevivendo a ataques terroristas que incluíram o incêndio de sua sede uma semana depois da inauguração, o teatro Aberto foi provavelmente o acontecimento cultural com mais poder de interpelação na Argentina durante os dias da ditadura.



FIGURA 4 - Cena de *Decepción*, de Griselda Gambaro.

FONTE - 5 sesiones, [2007].

Mesmo sob a censura, esses intelectuais criaram obras que, através de um compromisso contra a barbárie, podiam também refletir sobre a história, dar um testemunho, questionar determinadas verdades. Em *Decepción* isso ocorre pela encenação da violência, em um jogo de poder e submissão, de troca de papéis, que culmina em humilhação e crime, alertando para a importância de se fazer frente a contextos autoritários. O que me parece mais relevante nesse texto é a ausência de posições previamente corretas, como “bandidos” e “mocinhos”: tanto o Barbeiro como o Cliente exercem posições diferentes, e a morte do último revela não sua bondade absoluta ou inocência, mas, ao contrário, a sua isenção em resistir, a sua comunhão com um jogo de maldade, injustiça e humilhação. Ao dizer sim, muitas vezes, quando deveríamos dizer não, estamos demonstrando que o bárbaro não é

³¹ *Decepción* es: (existe, enquanto ~~e~~ *nín a a asta, g ita fu ios*) Te odeio! Te odeio! / *Decepción* es: (co u a o queb aca e i econhéc el) O silêncio grita. Eu me calo, mas o silêncio grita!” (tradução minha).

apenas o outro, mas também nós mesmos, que esquecemos de impedir o abuso de poder e agimos com crueldade perante o outro.

*l p eluque o le huncē la na ajaĻ n g an ala iċo. •i a nue a ente el sillón. l p año blanco está e p ap aċo en sang e que escu e hacia el p iso. o a el p año chico seca ċelicaċa ente. Suspi a la ga, bonċaċosa ente, cansaċo. •enuncia. o a la e ista se sienta. Se lle a la ano a la cabe a, ti a es una p eluca lo que se saca. La a oja sob e la cabe a ċelċ o b e. Ab e la e ista, co ien a a silba ċulce ente.*³² (GAMBARO, 1989, p. 194).

Enquanto a Argentina vivia uma situação de censura e silenciamento, de violentos confrontos entre os diferentes grupos sociais que queriam mudar o país, a autora empreendia modelos de subversão total à ordem estabelecida. Essas obras, numa recepção atual, da mesma forma, podem ser entendidas como uma chance de questionamento de papéis fixos dentro da sociedade. As personagens estão estruturadas por uma linguagem em que não cabem dicotomias, pois falam constantemente da mudança, da ruptura e da reformulação do que lhes foi colocado como verdade. O trecho de *Peci sí* acima traz ainda uma marca de porosidade: a peruca usada pela personagem, objeto que está presente também em outros textos da autora, e, pode atuar como signo de farsa, da mentira e do engano. O final desse texto dramático não deixa a possibilidade de diálogo. A personagem Cabeleireiro, após um confronto, troca de funções, agressões e o assassinato do cliente (negação da diferença), volta para seu cotidiano como se nada houvesse acontecido, revelando uma sociedade que opera pela indiferença.

Esse texto, como outros, *osfe atu* (1970) e *acċa que e* (1972), explora a visão de um mundo em que “os valores humanistas são substituídos por agressão, individualismo, ruptura da privacidade, indiferença pelos outros, simulação, etc.” (ROJO, 1996, p. 84). Essas questões, que são reelaboradas nos textos, semioticamente, podem ligá-los também ao nosso tempo, em que a indiferença pelo outro e a falta de responsabilidade com o humano são relegadas a um segundo plano. Gabriel Cohn (2004, p. 84) diz:

A civilidade, como exercício, e a formação, como aprendizado, constituem, na sua unidade, o oposto da barbárie. Ambas remetem ao tema central da responsabilidade, que assume, no plano da civilidade, a forma do cuidado com o outro. A atenção ao outro, que está presente em Adorno como núcleo mesmo da civilidade, e que, como cuidado, *ca e*, é contribuição importante do pensamento feminista à reflexão social, é ponto nodal na articulação da referência universal mais plena [...]. Isso envolve a

³² “O ba bei o lle ente a a na alhaĻ n g anċe ala iċo. •i a no a ente a p olt ona. O p ano b anco está e p ap aċo ċe sangue, que esco e até o chċo. P ega o p ano eno e seca co ċelicaċe a. Suspi a, extensa e bonċosa ente, cansaċo. •enuncia. o a a e ista e se sienta. Le a a ċo à cabeça, p uxa e o que ti a é u a p e uca. J oga-a sob e a cabeça ċoċ o e . Ab e a e ista, co eċa a assobia ċoċe ente.” (tradução minha).

questão fundamental da articulação dos direitos universais com as responsabilidades locais. No que nos importa aqui, a responsabilidade como instância da civilização representa, sobretudo, a oposição à indiferença. E, com isso, chegamos à questão da barbárie. Pois o que se defende aqui é que a indiferença é a forma contemporânea de barbárie.

Griselda Gambaro faz um teatro da responsabilidade, que significa, entre outras coisas, fazer uma arte que assume seu papel como decisivo para a mudança de olhar da sociedade em relação ao outro. Suas personagens evidenciam essa questão, que pode ser considerada um eixo temático de sua obra. De qualquer maneira, como já assinali, suas figuras dramáticas não se dividem em dois grupos antológicos, como civilizados e bárbaros, ou responsáveis e irresponsáveis, mas mesclam atitudes e práticas que pertencem aos dois campos distintos. É interessante pensar em algumas figuras que marcam encontros densos em suas peças, como as de *acá que e*. “(*anolo* **U** *igita* *a ía cantan t iste ente* → **pp** *bi thca* ... *anolo ceja ce canta* . *oni se inclina* **q** *aga la elita ient as sólo se escucha la o ce* **U** *igita a ía. Al is o tie* **p** *o, se hace la oscu iaca*)”³³ (GAMBARO, 1987, p. 271). Esse encontro, que reaparece em suas produções, pode ser encarado como sinal de uma visão de mundo em que cada sujeito é responsável pela dor ou amparo do outro. Griselda Gambaro elabora um corpo textual em que a percepção e o assentimento da diferença podem ser uma passagem para o processo de conquista da liberdade e dignidade humana.

Toda essa visão panorâmica do teatro gambariano permite pensá-lo como um projeto estético e político no qual a diferença ocupa um lugar relevante e de extrema preocupação. Essa questão remete ao passado latino-americano, mas, sobretudo, ao presente. Nas figuras que são trazidas à cena – cegos, loucos, robôs, vampiros, mulheres, tísicos, presos, débeis, tiranos, ditadores, criminosos etc. –, vejo o ser humano como possibilidade da diferença. As personagens que mais revelam a situação fragmentada e incerta da condição atual são aquelas que levam marcas da dissensão em seus próprios corpos. Há fissuras que as deixam sempre em condição de contrariedade ao unívoco, como Emma, de *l ca p o*, Clara, de *P uesta en cla o*, o Barbeiro e o Cliente, de *P eci sí*, ou Toni, de *acá que e*. Isso aponta para uma questão delicada, pois cada vez mais nossa sociedade tende a colocar o outro como um objeto de fácil substituição, quando o mesmo não concorda mais com uma ideologia de competição – o que me faz pensar novamente no robô Toni, de *acá que e*. Até que ponto aquele que está diante de mim pode ser pensado apenas como um receptáculo, e quando é que ele passa a ser ativo, sujeito de seu querer? Essas figuras gambarianas fazem-nos refletir sobre o fato de que

³³ “(*anolo e* **U** *igita* *a ía canta t iste ente* → **pp** *bi thca* ... *anolo ceja ce canta* . *oni se inclina e* **q** *aga a elinha enquanto se escuta so ente a o ce* **U** *igita a ía. Ao es o te* **p** *o, escu ece*.” (tradução minha).

“os problemas ligados ao reconhecimento da alteridade têm, portanto, solução mais difícil em nossas sociedades modernas. O outro transformou-se, de forma cada vez mais freqüente, em um objeto descartável quando não traz mais benefícios [...]” (ENRIQUEZ, 2004, p. 54).

A perspectiva de receber a face do outro como um apelo está presente no teatro de Gambaro e, às vezes é negada, outras vezes, aceita como oportunidade e potencialidade. Se em *Los sileses* (1965) e *El cesatino* (1965), as personagens negam essa visão solidária para com o outro, representando grande parte da sociedade contemporânea, por outro lado, em *Sucece lo que pasa* (1975), há um final que proclama a possibilidade de comunicação entre os homens. Mesmo as personagens que de alguma maneira possuem relações hostis podem falar do acolhimento do outro, já que “a hospitalidade não tem contrário algum: os fenômenos de alergia, de rejeição, de xenofobia, a própria guerra manifestam ainda tudo o que Lévinas confere ou alia explicitamente à hospitalidade.” (DERRIDA, 2004, p. 67-68). De acordo com Sara Rojo (1996), na década de 1960, de maneira geral, os textos gambarianos apontam para a solidão, desrespeito, desumanização e tópicos asfixiantes, não deixando saídas para as personagens. A partir da década de 1970, o poder de revolta e resistência das personagens passa a ser mais relevante, a consciência genérica, a comunicação entre mundos diferentes e a solidariedade rompem o sistema de opressão, que antes era quase absoluto. Na última cena de *Sucece lo que pasa* podemos ler:

e esa: Oh, Tito, lo que siento es... (*Se caeja cae sob e la silla*)
ito (culce ente): Nada.
e esa: Lo que siento es... (*ŕa no p uece co ina se ante toco lo que ca bió, llo a*)
 ¡Que no vas a estar cuando me muera!
ito (culce ente): Callate, callate. (*La le anta*).
e esa: ¡No vas a estar cuando me muera!
ito (con una ce te a fu iosa cese e aca): ¡Sí, sí, o a esta ! (*Se ab a an fue te ente*).³⁴ (GAMBARO, 1987, p. 242).

O diálogo entre Teresa e Tito reafirma o que já assinalei como uma escritura da responsabilidade. A literatura de Gambaro está parcialmente voltada para relações dialéticas de conflito entre grupos e indivíduos que, a partir de suas individualidades, duelam numa conjuntura que muitas vezes tanto os afasta, quanto tende a aproximá-los. Essa aproximação, que pode ser vislumbrada com clareza em *Sucece lo que pasa*, faz-nos pensar que a escritura gambariana, de algum modo, enfatiza a relação de dependência recíproca que ocorre entre os

³⁴ “ *e esa*: Oh, Tito, sinto que... (*P eixa-se cai na caçei a*). / *ito (co coçu a)*: Nada. / *e esa*: Sinto que... (*ŕ á não p oce se cont ola cante ce tuco que ucou, cho a*) Você não vai estar aqui quando eu morrer! / *ito (co coçu a)*: Cale-se, cale-se. (*Le anta-a*). / *e esa*: Você não vai estar aqui quando eu for embora! / *ito (co u a ce te a fu iosa e cese e aca)*: Sim, sim, eu vou estar! (*Ab açã -se fo te ente*).” (tradução minha).

seres humanos. Na fala final das personagens Teresa e Tito, a possibilidade da morte é vista como abertura para o abandono ou para o sentimento de solidariedade frente à vulnerabilidade do outro. A perspectiva da morte reclama um chamamento para minha responsabilidade diante do outro, convocando minha presença, fazendo do outro meu próximo e revelando, como afirma Lévinas (2004, p. 194), que a morte do outro homem, daquele que está diante de mim, “me concerne e me questiona como se eu me tornasse, por minha eventual indiferença, o cúmplice desta morte invisível ao outro que aí se expõe; e como se [...] tivesse que responder por esta morte do outro e não deixar outrem só, em sua solidão mortal.”

2.3 Acolher a face estrangeira

Seguindo a mesma temática da alteridade, em *Is necesa io entende un p oco* (1994), a partir de fatos reais sobre a vida de John Hu, um letrado Chinês que é levado para a França por um jesuíta em 1722, Griselda Gambaro constrói um texto sobre a questão do estrangeiro. Ainda que o texto fale do século XVIII, percebo que ele pode ser lido tomando como referência a migração de latino-americanos para os Estados Unidos no final do século XX. O sofrimento de Hue na França é representativo da situação dos imigrantes na América do Norte. No exílio, Hue, que dominava sua língua e que era, portanto dono da palavra, passa a ser submisso, perde seu poder de ação e é violentado. No outro país ele é tratado como um animal, um ser inferior. As mazelas não terminam aí. No final, ao voltar à sua terra, a personagem percebe que a situação é de profundo desamparo tanto em seu país como no exílio. Em outras peças, a construção do outro e a reflexão sobre a alteridade ocorrem, ainda que não exclusivamente, pela diferença física (*Puesta en clao*), genérica (*La alasang e*), ideológica ou religiosa (*l ca p o*), política (*Antígona fu iosa*) ou pela dicotomia humano/não-humano (*osfe atu e aca que e*), que é questionada pela autora, como toda oposição essencializadora. Já a peça assinalada, tematiza a diferença pela expatriação de Hue, que sai de seu país e precisa entender uma outra cultura. Essa peça trabalha não só a adaptação da personagem em terra estrangeira, as agressões em relação a sua diferença, a perda da palavra – que significa, entre outras coisas, o questionamento de sua identidade, como algo definido –, mas também a sua volta para o país de origem e a condição daquele que esteve fora de seu lugar.

aç e: ¡Oh, Hue, mi hijo! ¡Dejaste de soñar y no reconocés el sabor del arroz! Anoche llegaste tan cansado que no te pregunté nada. ¡Me quedé muda! ¡Yo que hablo por los codos! ¿Y la ropa que tenían que comprarte? ¿Qué trajiste? ¿No ibas a traer regalos? Ni siquiera te acordaste de tu hijo. Siete años. Tu hijo creció, yo envejecí. Verdad, envejecí. Somos más pobres. Hubo una peste. (*Busca*) ¡Algo bueno, algo bueno! Se casaron... algunos. Y los diezmos son más altos. Y la gente se ha vuelto muy extraña. El emperador les aplasta la cabeza y ellos besan el suelo que pisa.
[...] ¶ *ue:* Los desdichados no se reconocen. No hay pavor más grande...³⁵
(GAMBARO, 1996b, p. 118-119).

A volta da personagem para casa não significa reencontro. A situação daquele que esteve ausente de seu país uma vez é descrita como uma impossibilidade permanente de regresso. Edward W. Said (2003, p. 46) escreve:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços, para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.

Hue está novamente em sua casa, em seu país, com sua família, mas trouxe para esse (des)encontro a ausência, que o fez perder o crescimento do filho, as mudanças e acontecimentos de sua comunidade, o envelhecimento de sua mãe. Sua fala ainda aponta para um fato interessante, o de que os marginais não se reconhecem. Os seres humanos, em sua miséria, não reconhecem na dor do outro a sua própria, no medo do outro, o seu e na barbárie do outro, a sua. A peça de Gambaro é um exercício de lucidez, pois nos convoca a pensar que é necessário entender um pouco a condição humana – não há situação mais lamentável no mundo que viver nele sem entendê-lo, não há circunstância mais miserável que viver entre homens e não compreendê-los, que não reconhecer no outro um pouco de nós mesmos. Os textos da dramaturga indicam um caminho em que se pode perceber que o outro está em cada indivíduo.

Essa relação com o outro, que marca o teatro gambariano, é relevante por possibilitar, entre outras perspectivas, uma reflexão acerca da própria condição histórica do continente latino-americano. Como afirma Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 36):

³⁵ “ *aç e:* Oh, Hue, meu filho! Você deixou de sonhar e não reconhece o sabor do arroz! Você chegou tão cansado à noite que não lhe perguntei nada. Fiquei calada! Eu que falo pelos cotovelos! E a roupa que tinham que comprar para você? O que você trouxe? Não ia trazer presentes? Nem sequer se lembrou de seu filho. Sete anos. Seu filho cresceu, eu envelheci. Sim, eu envelheci. Estamos mais pobres. Houve uma peste. (*Poca*) Algo bom, algo bom! Alguns... se casaram. E os dízimos estão mais altos. E as pessoas se tornaram muito estranhas. O imperador lhes esmaga a cabeça e eles beijam o chão que ele pisa. / [...] ¶ *ue:* Os desafortunados não se reconhecem. Não há pavor maior...” (tradução minha).

Na América Latina, o nacionalismo nascido com as guerras de independência não perdeu sua razão de ser depois da conquista da autonomia política, porque restou, depois dela, a dependência econômica e cultural, vivida pelos latino-americanos como fatalidade, na medida em que a cultura e as próprias línguas que lhes restaram foram do colonizador. O outro do qual gostaríamos de nos libertar, estava em nós mesmos [...]

Pensar a condição do latino-americano, ainda hoje, é falar de uma relação de dependência com esse outro. Contudo, é preciso aceitar isso como algo produtivo e enriquecedor, e não como um fatalismo. Não podemos eliminar aquele que de algum modo faz parte de nossa identidade. A América Latina deve reconhecer que “é cria da cultura européia e, em vez de rejeitar essa filiação, deve reivindicá-la, reivindicando ao mesmo tempo tudo o que as culturas indígenas, africanas e outras, mais recentemente, trouxeram à sua constituição.” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 40). Essa pode ser uma posição que abre alternativas favoráveis ao estabelecimento de uma relação mais harmônica com o outro, sendo necessário aprender a viver na diferença.

O teatro de Griselda Gambaro pode ser lido como uma tentativa de ser, além de uma obra de arte, com valor estético assegurado, um documento de um tempo. Segundo Gayatri Spivak (1994, p. 205), “refazer a história é uma persistente crítica, sem glamour nenhum, eliminando oposições binárias e continuidades que emergem continuamente no suposto relato do real.” Os textos da dramaturga argentina refazem o passado, questionam o leitor com relação ao seu presente, colocam perguntas quase sempre referentes ao outro, elimina antagonismos entre o “cá” e o “lá” e revela, assim, uma atitude de “crítica infinita”. Em *l cesatino*, verifica-se uma dupla eliminação desse componente binário, uma vez que a imagem da mulher é desconstruída. No final da peça, a personagem La Madre acaba deixando seu filho, Alfonso, morrer enquanto ela dança, bebe e se diverte com um jovem, Luis. Essa atitude nega o caráter da mulher como um ser totalmente dedicado à maternidade. Gambaro demonstra que a realização da consciência genérica está desvinculada da essencialização da mulher. Se, por um lado, a personagem desconstrói o modelo de feminino do patriarcado, por outro, e ainda na sua condição de mulher, não está isenta de cometer um ato de violência, deixando um filho morrer, enquanto se embriaga e se diverte com outros. “[...] *l niño, que ha p e anecio de ca a a la p a e, con las anos sob e la nuca, se uel e se le anta.*

oços i an a Alfonso, son ientes cu iosos, lan aco co tas ca cajaan de bo achos. l ost o del uchacho se desenaja poco apoco)”³⁶ (GAMBARO, 1990, p. 106).

Em todas as peças em que a escritora decide trabalhar com a temática genérica, o modelo feminino é desconstruído e, ao mesmo tempo, não há dicotomia entre masculino/feminino. Gambaro se preocupa em falar das mulheres com uma atenção especial, sem, contudo, querer colocar o feminino como superior. Ao falar de uma mãe que deixa seu filho morrer, enquanto se diverte, a autora mostra que, no mundo em que vivemos, a situação de violência e abuso pode ocorrer através de qualquer ser humano. O mesmo se passa com a solidariedade, que muitas vezes acontece por meio das personagens masculinas, como Juancho (*Puesta en claro*), Martín (*La capa*) e Tito (*Sucedé lo que pasa*).

Sobre a reflexão acerca da alteridade, ainda valer citar a peça *Los siameses*. Através dos gêmeos Lorenzo e Ignacio, a autora consegue falar do outro que está em cada sujeito. Neste texto, os irmãos vivem o conflito de serem distintos em sua (grande) semelhança. A relação de ódio e dependência em relação ao outro se manifesta com intensidade cada vez maior.

[...] [Lorenzo:] No podíamos vivir en el mismo cuarto, compartir nada. Yo no quería compartir nada, ¡idiota! (*un silencio. Sin o e se*) Me voy. A ver si tengo tu sonrisa. (*Son íe con una son isa horrible, fo aca, solo de cientes*) Sí, sí. Es la tuya, lo siento. Me voy. (*n silencio. Sigue sentaco, in ó il, poco apoco desca ece la son isa. Se a ebuja.*) Qué frío. Me voy, ahora sí, me voy. (*Se queca in ó il, un silencio. í íca, cesolaca ente*) Ignacio, Ignacio... (*Se cobla en una pose se ejante a la cegnacio en el ca ito, la cabe a sob e las ocillas. n g an silencio*)³⁷ (GAMBARO, 1990, p. 155).

A morte de um deles no final da peça demonstra que o desejo de destruir o outro, paradoxalmente, convivia com uma necessidade de ser esse outro, de se comunicar tanto com ele, a ponto de querer ocupar seu lugar – como se pode perceber na fala de Lorenzo, que evidencia uma impossibilidade de convívio e, ao mesmo tempo, uma dificuldade da separação. Os textos citados até aqui revelam como o que há de mais estrangeiro, desconhecido e repellido está dentro de cada um de nós. Julia Kristeva (1994, p. 9) enfatiza que “estranhamente o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o

³⁶ “[...] *O enino, que pe aneceu co a ca a na pa ece, co as ãos na nuca, se olta e se le anta. oços olha Alfonso, co so isos e cu iosos, lançanco cu tas ga galhaças de bêbaços. O osto ce enino se cesfigu apouco apouco.*” (tradução minha).

³⁷ “[...] [Lorenzo:] Não podíamos viver no mesmo quarto, compartilhar nada. Eu não queria compartilhar nada, idiota! (*u silêncio. Se se o e*) Vou embora. Vou ver se tenho seu sorriso. (*So i co u so iso ho í el, fo çaco, só co os cientes*) Sim, sim. É o teu, eu sinto. Vou embora. (*n silêncio. Continua sentaco, i ó el, pouco apouco desca ece o so iso. n ola-se.*) Que frio. Vou embora, agora sim, me vou. (*Continua i ó el, u silêncio. Co ti íce, cesolaca ente*) Ignacio, Ignacio... (*P osiciona-se ce u a fo a se ellhante à cegnacio no ca inho, a cabeça sob e os Joelho. eno e silêncio*)” (tradução minha).

espaço que arruína nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo.”

Griselda Gambaro nos fala do cuidado para com esse outro. Mais que isso, sua obra mostra a (im)possibilidade de sermos indiferentes a cada ser humano com o qual nos encontramos. A autora concebe personagens em constante luta e que precisam exercer um compromisso a partir de sua própria autonomia. Neste sentido, sua produção dialoga com as propostas do existencialismo de Sartre (2005), em que o exercício da liberdade está diretamente vinculado à responsabilidade do indivíduo. Esse exercício se dá, muitas vezes, pela tomada da palavra, como ressalta Gerardo Camilletti (2004b), ao falar da “íntima preocupação que Gambaro muestra en sus textos por el peso social de la palabra y de la efectividad de su utilización como instrumento de poder, que será, en todo caso, lo que determine la reversibilidad del debilitamiento social.”³⁸

Suas personagens dramáticas precisam tomar uma posição diante do outro, e isso implica exercer seu direito à fala. Em *Atanço cabos*, Martín diz a Elisa: “[...] Yo hice la historia, la grande y la pequeña. Todas las historias que usted cuenta, yo las hice. Y los que hacemos la historia somos los únicos libres y podemos ensalzarnos. No necesitamos ninguna absolución.”³⁹ (GAMBARO, 1996b, p. 24). Penso que a autora propõe a resistência, rumo a uma situação em que cada um possa contar sua história. Elisa afirma para Martín: “[...] No contar con mi resignación es su fracaso. No conseguir borrar mi memoria, su naufragio.”⁴⁰ (GAMBARO, 1996b, p. 26). Tomar a palavra, nesse caso, é antes de tudo saber que a história de nossa América deve ser pensada “[...] como uma grande unidade, como a de um conjunto de células indissociáveis umas das outras, para conseguir entender realmente o que somos, quem somos e que papel desempenhamos na realidade que nos circunda e dá sentido a nossos destinos.” (CARPENTIER, 2006, p. 163).

³⁸ “Íntima preocupação que Gambaro mostra em seus textos pelo peso social da palavra e da efetividade de sua utilização como instrumento de poder, que será, em todo caso, o que determina a reversibilidade do debilitamento social.” (tradução minha).

³⁹ “[...] Eu fiz a h6.48 Tf 0.93.72023(6.4)-63.445(o)-6.33537(c)-2.0573434(s)3.21993(o0.721099(z)-2.05734()0.721099ga)-2.0

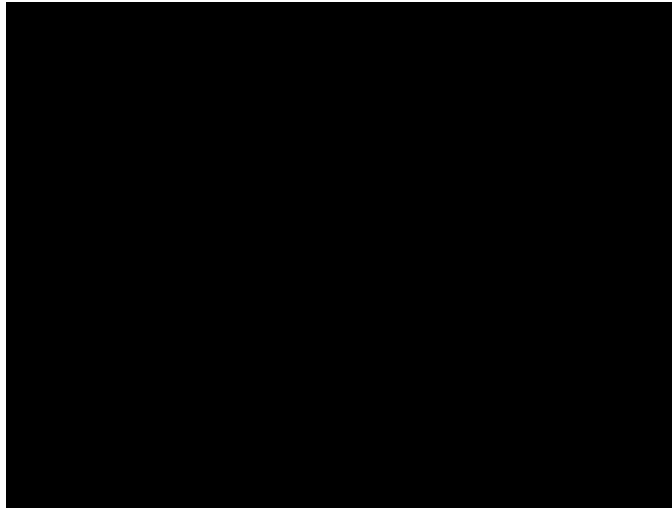


FIGURA 5 - Cena de *Antígona fu iosa*, de Griselda Gambaro, 1986.

FONTE - KÖNIG, 2007.

Conhecer a história latino-americana significa aceitar o outro como parte de sua constituição. Isso não significa que vamos encontrar sentido exclusivamente no outro, mas também não podemos dizer o oposto, que a consciência de nosso lugar será alcançada pela negação desse outro. A unidade latino-americana deve ser entendida como um conjunto de elementos que forma um todo, mas sem querermos fechar os olhos para as diferenças entre os elementos que o constituem. A nossa América é um corpo, feito de partes diferentes e singulares, cada qual com suas especificidades. O diálogo pode ser possível quando há um marco que respeita essa diferença.

O teatro de Griselda Gambaro é revolucionário no sentido de ser uma arte que pode contar a história por outras vias, negar determinadas dicotomias e convocar seu leitor para tomar posição diante de um mundo em que muitos são violentados e que carece de uma outra humanidade. Nicolás Casullo (2004, p. 15) afirma que “hacer la revolución significaría, efectivamente, violar una cultura histórica, no heredarla. No romper con el pasado, sino romper con las formas con que hasta ahí se rompe con el pasado.”⁴¹

Pretendo terminar minhas colocações citando mais uma vez a peça *Antígona fu iosa*. Gambaro faz um teatro que também pode ser lido pelo viés político, que se preocupa com a história, recebendo um legado de maneira ativa e evidenciando a importância do tempo presente. A personagem que dá título à obra mencionada percorre um caminho de contestação a um poder imposto. Se Sófocles, como previsto, dá a palavra final ao Coro em sua tragédia, a

⁴¹ “fazer a revolução significaria, efetivamente, violar uma cultura histórica, não herdá-la. Não romper com o passado, mas romper com as formas com que até agora se rompe com o passado.” (tradução minha).

escritora argentina, em sua peça, rompe com esse modelo – questiona uma estrutura e uma herança literária, introduz uma nova forma –, dando a palavra à Antígona, o que pode significar uma tomada de consciência da personagem diante do que ela deseja. Ainda que seu final seja trágico, ela pode anunciar que seu silenciamento é o testemunho de uma barbárie, que na verdade perpassa toda a história da humanidade, já que tempo e espaço são indeterminados textualmente. Antígona se sente orgulhosa de sua morte, pois reforça o seu gesto de resistência à ordem, de subversão a uma cultura que nega a diferença e que não a aceita, já que ela é representante dessa alteridade violada.

[...] Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo. No rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. (*Lenta ente, lo uelca*) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hémon, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no supe. Nací para compartir el amor y no el odio. (*P ausa la ga*) Pero el odio manda. (*u iosa*) ¡El resto es silencio! (*Se ca ue te. Con fu ia*)⁴² (GAMBARO, 1989, p. 217).

⁴² “[...] Beberei e continuarei sedenta, meus lábios vão se partir e minha língua se transformará, espessa, em um animal mudo. Não repilo esta tigela de misericórdia, que lhes serve para dissimular sua crueldade. (*Lenta ente, a ce uba*) Com a boca úmida da minha própria saliva irei ao encontro da minha morte. Orgulhosamente, Hémon, irei ao encontro dela. E você virá correndo e se cravará a espada. Eu não soube. Nasci para compartilhar o amor e não o ódio. (*P ausa extensa*) Mas o ódio manda. (*u iosa*) O resto é silêncio! (*ata-se. Co fú ia*)” (tradução minha).

3 A cena da violência: notas sobre a memória e o esquecimento

Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.⁴³

(Dante Alighieri)

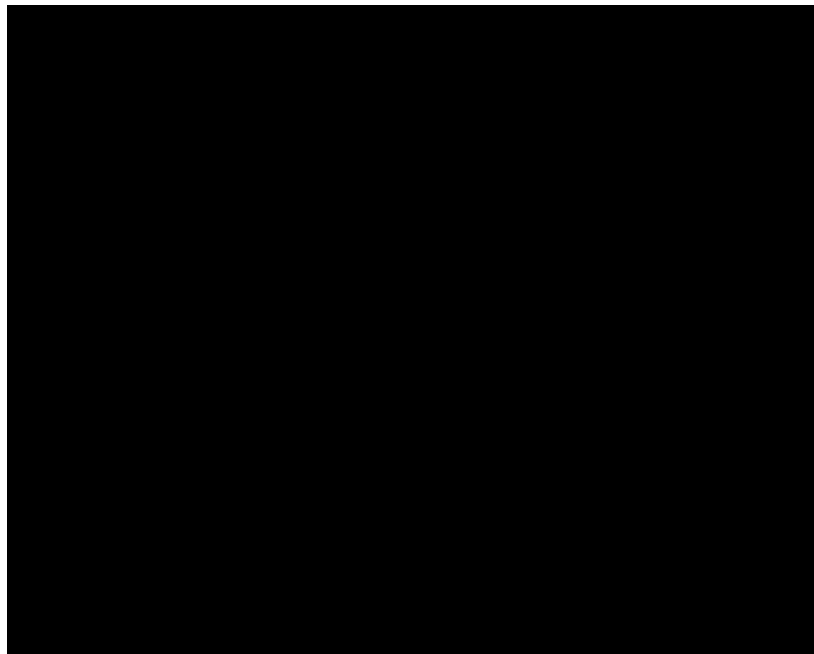


FIGURA 6 - Inda Ledesma e Ulises Dumont em *l ca p o*, 1968.

FONTE - GAMBARO, 2005.

3.1 Sobre o compromisso com a história

O teatro de Griselda Gambaro tem sido, há muito tempo, alvo de estudos sobre a memória. Falar desse tema é tentar colocar novas questões para pensar a linguagem teatral da autora e perceber como tal linguagem é incorporada num discurso que supera a preocupação estética e, muitas vezes, esbarra nos campos éticos e políticos que mantêm relação direta com o local de enunciação de Gambaro. Pretendo discutir a escritura da memória e do esquecimento nos textos dessa autora, a partir do estudo de *l ca p o*, peça escrita em 1967 e

⁴³ “Deixai toda esperança, vós que entraís.” (tradução minha).

encenada pela primeira vez em 1968, em Buenos Aires, no teatro SHA (Sociedad Hebraica Argentina). A construção da memória na obra dialoga com os vazios, com as impossibilidades e com as ruínas de uma história que só se constrói pelo e contra o esquecimento.⁴⁴ Associarei essa relação entre reminiscência e esquecimento com as concepções desenvolvidas por Walter Benjamin em seus estudos sobre o conceito de história, nos quais a noção de rememoração é privilegiada pelo autor. Quero evidenciar um diálogo entre passagens das teses de Benjamin, sua preocupação com uma escrita histórica e a escrita teatral de Gambaro.

Em *l ca p o*, a autora se volta para a realidade dos seres humanos que viveram o evento-limite do campo de concentração na Segunda Guerra Mundial. Esse evento, no texto gambariano, atua como uma metonímia de vários momentos de opressão na América Latina ou em outras partes do mundo, uma vez que o próprio espaço da peça não se limita a uma reconstrução dos campos de concentração da Segunda Guerra, extrapolando assim uma representação particular. Nas palavras de Marta Contreras (1994, p. 164), o texto deve ser lido como uma referência “[...] no solo a los campos de concentración nazis, sino que en general como la referencia a la situación de la prisión motivada por diferencias políticas o sociales verificables en cualquier territorio del planeta.”⁴⁵ Dessa forma, quando leio o texto dramático, vejo diferentes espaços e tempos, que me permitem pensar numa concepção de história marcada por fatos traumáticos. Sobre a questão da memória, Nelly Richard (2002, p. 77) diz que:

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado, que desfaz e refaz seus nós, para que se ensaiem novamente os acontecimentos e as compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações livres, as quais colocam sua lembrança para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas, para desmontar com elas o final explicativo das totalidades excessivamente seguras de si mesmas. E é a laboriosidade desta memória insatisfeita, que não se dá por vencida, o que perturba a vontade de sepultamento oficial da lembrança, vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas.

A colocação de Richard mostra que a memória é a revisão do passado, a não-aceitação de um fechamento autoritário da história e a constatação de que o que passou permanece vivo no presente como dado ativo para compreendê-lo, conforme acredita também o Walter Benjamin das *teses sob e a história*. Tento defender que o lugar de enunciação de Griselda Gambaro contribui para que sua obra aborde as relações entre lembrar e esquecer o passado,

⁴⁴ Sobre a questão do esquecimento, ver Weinrich (2001).

⁴⁵ “[...] não só aos campos de concentração nazistas, mas em geral, como referência à situação de prisão motivada por diferenças políticas ou sociais verificáveis em qualquer território do planeta.” (tradução minha).

visto como um espaço em aberto, em constante construção. Têm lugar as reminiscências: por um lado, os acontecimentos permanecem disponíveis, passíveis de rememoração; por outro, é impossível apreender integralmente o passado. Se não se pode esquecer tudo, nem lembrar tudo, surgem pontos de incerteza, e a dúvida passa a ser fundamental. Essa relação paradoxal é um elemento decisivo para a compreensão da linguagem dramática de Gambaro, bem como para a percepção das implicações políticas inseridas num texto que nos convoca para assumir a responsabilidade de reencenar a história. No teatro gambariano, o compromisso com os que foram esquecidos pela história é um fator que rompe os limites políticos para se transformar em questão de linguagem, uma vez que, em sua escrita, as dimensões estética e política convergem. Acredito que sua linguagem dramática pode ser percebida como aquilo que Jacques Rancière (2005, p. 58) postula quando afirma que “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.”⁴⁶

3.2 Sobre o espaço da memória e do esquecimento

Observa-se, em *l ca p o*, uma preocupação espacial relevante para a articulação dos elementos que permitirão uma construção da memória, um vetor⁴⁷ da dramaturgia da artista. O título, composto por um artigo definido e um substantivo, tem um caráter delimitador e, em um primeiro momento, é exatamente essa a sua função: delimitar um espaço para a memória e o esquecimento.

O texto dramático em questão trabalha, a partir do título⁴⁸, com várias possibilidades de lugares de memória. O campo que é anunciado, algumas vezes, remeterá àquele de uma Argentina ainda arcaica e não industrializada como a da década de 1960: “Vivimos en el

⁴⁶ Nessa obra, o autor estabelece relações entre a linguagem estética e as ligações que esta mantém com a política.

⁴⁷ Para Pavis (2005a), um vetor seria um processo concebido a partir da existência de um agrupamento de símbolos, tencionados linearmente, que se direcionam a uma representação determinada, símbolos estes que só podem ser analisados na relação existente entre eles e não isoladamente.

⁴⁸ A palavra *ca p o*, em espanhol, remete a uma série de significados, entre eles, o de lugar limitado onde se pratica uma determinada atividade que pode estar relacionada à agricultura. Um outro significado é o de um objeto de estudo, um espaço ou domínio de algum conhecimento específico. Além dessas noções, interessa, ainda, pensar em dois outros conceitos que a palavra pode sugerir, *ca p o de concent ación* e *ca p o santo*. A locução adjetiva ou o adjetivo associado à palavra *ca p o* permite relacionar o título da obra com os espaços de extermínio da Segunda Guerra (campo de concentração) e também com o cemitério (campo santo), lugar destinado pelos cristãos ao enterro dos mortos.

campo, pero son otros tiempos.” (GAMBARO, 1990, p. 178).⁴⁹ Outras vezes, esse espaço será uma evocação de lugares em que a liberdade humana é suspensa, como manicômios e campos de concentração, o que pode ser percebido nesta rubrica: “(se *æ* tiene, atónito, co o si sólo en ese o ento se *æ* a cuenta *æ* que ella *p* a ece *æ* *æ* *æ* de un ca *p* o *æ* concent acción)”⁵⁰ (GAMBARO, 1990, p. 176). Uma terceira acepção recorrente é a de campo relacionado ao cemitério, uma vez que várias imagens sugerem cadáveres, vozes de crianças e pessoas que já não estão mais no mundo dos vivos: “[...] a veces no están de todo muertos.”⁵¹ (GAMBARO, 1990, p. 170). Esses mortos habitam um espaço apenas sugerido por palavras e ações das outras personagens, já que não aparecem em cena. Além das sugestões de imagens, esses “fantasmas” parecem habitar a própria lembrança das personagens dramáticas, que deles sempre falam. Nesse local, são apresentados indícios da presença desses mortos-vivos, como o cheiro de carne queimando, que remete aos extermínios dos judeus. Ademais, em alguns momentos, as vozes e gemidos também trazem à lembrança as lamentações do Inferno de Dante em *A *æ* ina co *æ* *æ** e, mais que isso, remetem à própria ausência de esperança também apontada pelo escritor italiano. Não parece correto pensar que os que não aparecem na cena possam ser apenas as vítimas dos campos de concentração, mas penso que eles são, de maneira mais abrangente, as vítimas da história.

Delimitar o teatro gambariano como espaço da memória e do esquecimento pode ser uma leitura possível quando entramos em contato com o texto de Gambaro. O passado representado/apresentado pertence tanto às figuras dramáticas quanto aos leitores/espectadores que, ainda que não tenham realmente vivido alguns dos eventos evocados na peça, fazem parte deles como testemunhas que devem refletir sobre os fatos da história. A respeito da noção de testemunha, acredito que pode ser pensada como sugere Gagnebin (2006, p. 57) no seguinte trecho:

[...] uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histo* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como um revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.

⁴⁹ “Vivemos no campo, mas são outros tempos.” (tradução minha).

⁵⁰ “(æté -se, atónito, co o se, so ente nesse o ento, se æsse conta æ que ella *p* a ece *æ* *æ* *æ* de u ca *p* o *æ* concent ação)” (tradução minha).

⁵¹ “[...] às vezes, não estão, totalmente, mortos.” (tradução minha).

A leitura de *l ca p o* permite que eventos traumáticos sejam revividos pelos que deles fizeram parte e vivenciados na esfera dramática por aqueles que não os presenciaram de fato. Com a atualização promovida pela linguagem teatral, todos os leitores/espectadores podem se transformar em testemunhas. Penso que uma das particularidades e relevâncias maiores desse texto é, em grande medida, a ampliação da noção de testemunha, visto que surge a possibilidade de sermos novos observadores de acontecimentos históricos. A peça em questão faz com que sejamos testemunhas não apenas de fatos históricos, mas também de imagens que revelam o homem do passado e do presente, capaz de cometer atrocidades contra seus semelhantes.

No início da peça, Martín chega a um escritório para ocupar o cargo de administrador. “*nte io ce p a e ces blancas, ceslu b antes. 7 acia el costaco i quie co ce la escena, co o únicos uebles, un esc ito io, un sillón una silla d' n cesto p a a p ap eles.*”⁵² (GAMBARO, 1990, p. 161). O lugar é descrito na rubrica pela limpeza e organização, assemelhando-se a uma possível repartição argentina da década de 1960, mas também pode remeter às repartições dos campos de concentração da Segunda Guerra onde encarregados (administradores) se ocupavam do dinheiro dos judeus, dos deportados e de outros presos políticos. Martín chega ao local com malas e o tratamento inicial é cortês. Ele parece ser um indivíduo kafkiano, como os de *O p ocesso* ou de *A colônia p enal*. Para Camilletti (2004a), personagens como os de Kafka e de Gambaro “[...] llevan a cabo una espera que los degrada también debido a la carencia de acción autónoma y consiguiente deslindamiento de responsabilidades para tomar decisiones y por lo tanto, afirmarse como sujetos.”⁵³ Não pretendo fazer aqui uma análise minuciosa das relações intertextuais⁵⁴ que existem entre as narrativas kafkianas e a dramaturgia gambariana, mas parece pertinente ressaltar que as semelhanças entre as personagens de Gambaro e as de Kafka, como o Josef K. ou o protagonista da segunda narrativa citada, apontam para uma ficção comprometida com o mundo da violência e do trauma. Martín se assemelha às personagens kafkianas por entrar em um escritório para trabalhar e, “sem querer”, perder o controle da situação. O clima anunciado pela rubrica que descreve o “escritório” é logo desestabilizado pelos primeiros diálogos. Se o leitor/espectador participa junto com Martín da inserção nesse espaço, em seguida, também ele se sentirá desconcertado, já que a ação, as falas e as imagens subseqüentes se contradizem.

⁵² “*nte io ce p a e ces b ancas, ceslu b antes. o laço esque co da cena, co o únicos ó eis, u a esc i aninha, u ap oltona e u a ca dei d' cesto p a a p ap éis.*” (tradução minha).

⁵³ “[...] levam a cabo uma espera que os degrada também devido à carência de ação autônoma e conseguinte demarcação de responsabilidades para tomar decisões e, portanto, afirmar-se como sujeitos.” (tradução minha).

⁵⁴ Sobre a questão das relações de intertextualidade do teatro gambariano com a obra de Kafka, ver Camilletti (2004a).

A primeira rubrica que descreve a chegada de Martín já traz alguns indícios que se contrapõem ao que foi lido anteriormente: “*Se escucha de p onto una alga abía de chicos, e claca ext aña ente con ó cenes secas, auto ita ias, donde lo ás que se p uece entende es un confuso “!un! ¡cos!”*”⁵⁵ (GAMBARO, 1990, p. 162). Além da questão sonora, que serve como signo de um espaço de opressão, tortura e prisão, as indicações do figurino e da fisionomia da personagem Franco – cujo nome que faz clara referência ao ditador espanhol, estabelecendo uma relação que é confirmada no decorrer do texto também pelas características e comportamento da personagem – incorporam na cena a figura paradoxal de um sujeito dominador e confiável: *“Este un unifo e eluciente de la SS lle a un látigo sujeto a la muñeca. A p esa de esto, su asp ecto no es p a a naça a ena aço , es un ho b e jo en, de ost o casi bonçoso.”*⁵⁶ (GAMBARO, 1990, p. 162). O chicote é o símbolo de dominação que a própria figura de Franco representa. Martín carrega uma valise que pode significar sua estadia prolongada dentro daquele espaço. Sua mala simboliza uma mudança definitiva em sua existência desde o momento que deixou sua casa. Esses objetos atuam, conotativamente, inseridos em “[...] una espiral metafórica que les otorga una serie de significados adjuntables a ellos, de segundo, de tercer grado, etc., que contribuyen a su vez de modo decisivo a establecer el sentido global del espectáculo.”⁵⁷ (MARINIS, 1997, p. 19). Martín fica surpreendido com a aparência nazista do uniforme de Franco, que não gosta da reação do primeiro e responde: “¡A todos les pasa lo mismo! ¡Qué época de mierda!”⁵⁸ (GAMBARO, 1990, p. 163). A partir dessa fala, estabelece-se um clima de desconfiança entre eles. Franco diz estar desarmado, que só se veste assim para satisfazer um gosto pessoal.

Gambaro consegue, valendo-se de colocações, aparentemente, superficiais, atualizar a cena de opressão vivida nos campos de concentração ou no processo de colonização da América Latina.

anco [...] (Busca ente): ¿Judío?
 Martín (son íe): No.
 anco: ¿Comunista?
 Martín: No. (astid na p ausa. Se inclina hacia anco) Dígame, ¿qué importa?

⁵⁵ “scuta-se, na ho a, u a alga a a de eninos, p e p assada est anha ente co o cenes secas, auto ita ias, nas quais o áxi o que se p oçe entende é u confuso u , çois!” (tradução minha).

⁵⁶ “Este u unifo e elu ente ca SS e segu a u chicote na ão. A p esa çisso, não p a ece ne u p ouco a eaçao , é u ho e jo e , de ost o quase bonçoso.” (tradução minha).

⁵⁷ “[...] uma espiral metafórica que lhes outorga uma série de significados adjuntos, de segundo, de terceiro grau, etc., que contribuem, à sua maneira, de modo decisivo para estabelecer o sentido global do espetáculo.” (tradução minha).

⁵⁸ “Com todos acontece o mesmo! Que época de merda!” (tradução minha).

*anco (aleado): ¿Qué hace? ¿Masca chicle? (P a a sí, con una so p esa cesag acable) ¡Qué costumbre más repugnante!*⁵⁹ (GAMBARO, 1990, p. 164).

No diálogo, a relevância maior não está na suspeita de Franco sobre a linhagem de Martín ou sobre a sua filiação política, mas muito antes na aversão a costumes diferentes. Franco, ao perceber o comportamento do outro, passará por um processo de repugnância tão forte que não se dará por satisfeito até conseguir que o segundo deixe de mascar chicletes. A cena é significativa, pois se pode constatar que a autora promove uma reflexão sobre o presente dito democrático, atualizando o modelo de intolerância que teve lugar na Europa da Segunda Guerra. O texto pode ser lido como a visualização dos resíduos da história, sejam eles da história latino-americana ou de outras partes do mundo. Ao iluminar em cena a situação de seres degradados, a escritora está conectando o leitor com o passado latino-americano que se relaciona aos submergidos, aqueles que foram encobertos por um discurso excludente. Se considero Martín como um herdeiro daqueles homens kafkianos, por um lado, também percebo, por outro, que ele não remete apenas a outras personagens da literatura, mas principalmente às gerações vitimadas pela opressão na história. Citando um trecho das teses benjaminianas: “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1996, p. 223).

Pensando nas relações entre a ação dramática e o trecho de Benjamin, constato que a peça permite um diálogo com o passado no momento da leitura ou encenação. Martín possui em sua própria estrutura esse “sopro” de outros homens, ficcionais e históricos, que viveram eventos de silenciamento. Sua voz possui os ecos daqueles que já não podem falar e insurge como uma possibilidade de que a história seja escrita e imaginada por estruturas contestatórias. A dramaturga pretende, dentro de um modelo benjaminiano, “escovar a história a contrapelo”. Traz, assim, para o primeiro plano, os ecos dessas vozes emudecidas, aquilo que o discurso oficial vai apagando pela aparente calma cotidiana. Essa calma é substituída no texto pelos ruídos, os gemidos e, tomando aqui a expressão de Löwy, pelo “aviso de incêndio”.⁶⁰

⁵⁹ “ *anco* [...] (*busca ente*): Judeu? / *a tén* (*so i*): Não. / *anco*: Comunista? / *a tén*: Não. (*astiga. U a pausa. inclina-se p a a anco*) Diga-me, isso importa? / *anco* (*confuso*): O que você está fazendo? Masca chicletes? (*P a a si es b, co u a su p esa cesag acá el*) Que costume mais repugnante!” (tradução minha).

⁶⁰ A esse respeito, ver Löwy (2005), em que o autor faz uma interpretação do texto benjaminiano e alerta para a necessidade de serem identificados os avisos ou as marcas dos eventos traumáticos que sempre anunciam sua iminência.

Outro aspecto que quero destacar é a percepção que Martín tem das marcas de um passado traumático presentes no escritório. Esses rastros estão nos ruídos, no odor, nas fotos encontradas com outros documentos de crianças, ou, nas próprias palavras e atitudes de Franco. Constrói-se um espaço em que as ruínas demonstram a impossibilidade da recuperação do passado, mas, concomitantemente, denunciam sua presença. Contudo, a personagem, aos poucos, nota o desejo de que os rastros sejam apagados. A autora demonstra, assim, a fragilidade dos traços que são “deixados ou esquecidos”. (GAGNEBIN, 2006, p. 113).

*anco (se le anta, extiende el cuerpo con un gesto del brazo, suavemente, lo
a la tierra al suelo)
a tñ: ¿Qué hace? (lo recoge, pero apenas se desmenuza, anco lo vuelva a la
al suelo. Se o e un canto ca pesino no t adicional, algo que quie e se lo
bu ca ente, que p oca ia se , p o eje p lo, el canto ce “La osa del a af án”:
“¡A , a , a !, qué t abajo nos anca el seño ”, etc.)⁶¹ (GAMBARO, 1990, p. 166).*

As tentativas de adulteração do real podem ser evidenciadas na cantiga cantada pelos trabalhadores com a finalidade de induzir a personagem a acreditar que, nos lugares a que ela não tem acesso, há pessoas trabalhando e expressando sua própria cultura. Essas tentativas, entretanto, são falhas e refutadas no próprio texto, uma vez que a rubrica aponta para o caráter de simulacro dessa manifestação – “Se o e un canto ca pesino no t adicional, algo que quie e se lo bu ca ente.” (GAMBARO, 1990, p. 166).

Os “camponeses” lembram os escravos que trabalharam para a colonização latino-americana, bem como os indígenas que ocupavam o continente antes da chegada dos europeus – sujeitos que tiveram sua cultura parcialmente exterminada, mas que o discurso oficial, tantas vezes, tratou de glorificar com manifestações forçadas, quando oportuno para a manutenção do *status quo*. Pode-se dizer que esses personagens campesinos representam também os sujeitos que foram submetidos a trabalhos forçados nos campos de concentração. Além disso, seu canto ressalta o lamento de uma jornada de trabalho severa como a vivida na contemporaneidade pelos assalariados. Remete ainda à dominação de países subdesenvolvidos pelos Estados Unidos, visto que esse canto é uma interrupção do diálogo de Franco com Martín quando o primeiro fazia um elogio aos norte-americanos: “Los norteamericanos son buenos escritores. Yo conozco muchos. Los beatniks, Ferlinguetti, gente

⁶¹ “anco (Le anta-se, estende o corpo e com o gesto do braço, suavemente, o abraça ao solo) / a tñ: o que você está fazendo? (colhe-o, apenas se desmenuza, anco volta a abraçá-lo ao solo. scuta-se u canto ca pesino não t adicional, algo que o que se tosca ente, é que p oca ia se , p o eje p lo, o canto ce ‘La osa del a af án’: ‘Ai, Ai! Que t abalho nos i p ãe o senho ’, etc.)” (tradução minha).

con garra, sin miedo. ¿Pero cuántos podemos ser así? ¿Usted es miedoso, no?”⁶² (GAMBARO, 1990, p. 166).

O diálogo abaixo lança luz sobre a situação das personagens.

anco: ¿Escucha? Todavía tenemos campesinos al viejo estilo.
a tín: ¿Puedo mirar?
anco (con *sop echa, seco*): ¿Para qué?
a tín: Por curiosidad.
anco (*aflojaco*): ¡Mire, nomás! Si es así, ¡ninguna objeción! (*a tín se ace ca a la ventana i a hacia fue a. anco, co o si sup e a la es uesta*) ¿Qué ve?
a tín: No se ve nada.
anco: ¿Cómo? Por el canto deben estar debajo de la ventana. Hay un camino debajo de la ventana, cuando cantan (*canta el est ibillo*) están siempre debajo de la ventana.⁶³ (GAMBARO, 1990, p. 166-167).

O conhecimento dos fatos é vedado à personagem, assim como foi negado para aqueles que eram parentes das vítimas de acontecimentos traumáticos na história da humanidade. O que Martín pode fazer é tentar reescrever a história a partir de registros que ainda não foram destruídos, como as fotos de crianças. “*a tín* (*atónito*): Yo vi fotos una vez... Chicos que iban a...”⁶⁴ (GAMBARO, 1990, p. 168). Ou pode fazê-lo pela sua própria memória, como demonstra a fala de Franco, que se irrita ao perceber que as imagens provocaram um sentimento de revisionismo: “*anco* (*lo inte u p e, fu ioso. A oja la chaqueta al suelo*): ¡Esta porquería le trae esos recuerdos! ¡Porquería! (*La p atea. Co p ungiço*) No puedo darme un pequeño gusto, todos empiezan a hacer alusiones.”⁶⁵ (GAMBARO, 1990, p. 168).

A lembrança pode ser a oportunidade de não deixar que os mortos permaneçam “silenciados”, já que ela permite que o passado “não se cale” no presente. O ato de lembrar ou esquecer está subordinado a interesses e depende diretamente das ideologias em jogo (LE GOFF, 2003), capazes de moldar que memória irá aparecer. A peça aborda a temática da rememoração, que implica em “dizer com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras.” (GAGNEBIN, 2004, p. 91).

⁶² “Os norte-americanos são bons escritores. Eu conheço muitos. Os beatniks, Ferlinguetti, gente de garra, sem medo. Mas quantos podem ser assim? Você é medroso, não é?” (tradução minha).

⁶³ “*anco*: Você está escutando? Ainda temos camponeses à moda antiga. / *a tín*: Posso olhar? / *anco* (*co sup echa, seco*): Para quê? / *a tín*: Por curiosidade. / *anco* (*descont atico*): Olhe, somente! Se for assim, nenhuma objeção! (*a tín se ap oxi a ca janela e olha a u fo a. anco, co o se soubesse a es osta*) O que vê? / *a tín*: Não consigo ver nada. / *anco*: Como? Pelo canto devem estar debaixo da janela. Há um caminho debaixo da janela, quando cantam (*canta o est ibillo*) estão sempre debaixo da janela.” (tradução minha).

⁶⁴ “*a tín* (*atónito*): Eu vi fotos uma vez... crianças que iam...” (tradução minha).

⁶⁵ “*anco* (*inte o p e-o, fu ioso. Ati a a jaqueta no chão*): Esta porcaria lhe traz essas recordações! Porcaria! (*isa hela. Co p ungiço*) Não posso me dar um pequeno gosto, que todos começam a fazer alusões.” (tradução minha).

Martín está a caminho de uma revisão da história, de um processo mais aberto e de uma reflexão sobre os eventos históricos. Confrontando Franco, que diz usar o uniforme da SS porque este possui um passado e uma tradição, Martín afirma que esse passado é de “hijos de puta”.⁶⁶ (GAMBARO, 1990, p. 169). A peça focaliza homens que possuem ideologias contrárias e representam comportamentos corriqueiros dentro da sociedade. Franco, quando fala “La tradición. La tradición nunca muere.”⁶⁷ (GAMBARO, 1990, p. 170), expressa a visão dos vencedores, a quem a memória é sempre parcialmente favorável. As consequências para o lado oposto são bem colocadas em um trecho das teses de Benjamin (1996, p. 225), que alerta: “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” O discurso de resistência evidenciado nessa passagem da sexta tese benjaminiana, aplicado à peça de Gambaro, leva à conclusão de que, a cada vitória de Franco, mensageiro do olhar oficial, os mortos que não vemos são novamente silenciados. Por outro lado, através da resistência, a memória desses mortos pode significar a possibilidade de romper a tradição dos opressores. Cada novo evento de opressão que ocorre no presente atualiza todos os episódios anteriores de silenciamento promovidos pelos vencedores na história. Do mesmo modo, cada processo de resistência é uma possibilidade de dar voz aos que ficaram mudos.

É preciso saber que “lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente).” (GAGNEBIN, 2006, p. 47). É interessante pensar que as teses de Benjamin foram escritas num período em que o passado dava sinal de que o horror, novamente, aconteceria – no caso específico da Alemanha, os campos de concentração. Da mesma maneira, a peça de Gambaro prenunciava, a partir dos horrores encenados, a ditadura que logo se instalaria na Argentina. A escritora tenta falar do processo de rememoração, que “significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer o passado, mas também de agir sobre o presente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Essa preocupação com o agora norteia a linguagem de Gambaro para a discussão da memória em seu teatro. Da mesma forma, a proposta de uma nova concepção de história, em que a memória é privilegiada, emana das teses benjaminianas.

A segunda cena do primeiro ato é apresentada no mesmo cenário onde Franco e Martín dialogavam. Há uma nova menção à localização do campo-escritório, quando aquele diz que tal espaço fica distante da comunidade. Martín diz que sairá do local para dar uma

⁶⁶ “Filhos da puta” (tradução minha).

⁶⁷ “A tradição. A tradição nunca morre.” (tradução minha).

volta e o outro responde: “Se va a meter de cabeza en la basura. (*Confidencial, se inclina*) Siéntese. Yo tengo otro programa.”⁶⁸ (GAMBARO, 1990, p. 171). Há uma clara situação de prisão e Franco diz que trará uma mulher para que o outro possa se divertir um pouco. Enquanto sai da sala, há o primeiro encontro de Emma e Martín.

([...]) *Casi in eciata ente, se ab e la pue ta de la i quie ca e pujaça con iolencia, i tual ente a ojaça sob e la escena, ent a a. Se queca in ó il, con un aspecto ent e asustaco e defensi o, al laço de la pue ta. s una uje jo en, con la cabe a aça. V iste un ca isón de bu ca tela g is. iene una he iça iolácea en la pal a de la ano de echa. stá descal a. a tñ se uel e la i a. lla se enca e a son eí. ace un isible esfue o, co o si e p e a a a actua , a an a con un aca án de bien eniça. Sus gestos no concue canpa a naça con su aspecto. Son los gestos, actitudes, de una uje que lucie a un estico de fiesta. La o es unçana hasta el a ane a iento, sal o o tuniçães en las que la o se cesnuca co esponçe angustiosa, cesolaça ente, a su aspecto*⁶⁹ (GAMBARO, 1990, p. 173).

Essa rubrica faz uma descrição de Emma. Essa personagem é a mais complexa da peça e possui uma importância fundamental dentro da galeria de individualidades gambarianas, uma vez que pode ser considerada a primeira figura feminina mais trabalhada em sua obra em termos de linguagem. A partir dela, o teatro de Gambaro passa a ter uma preocupação forte com a questão de gênero⁷⁰, ressaltando o feminino em suas peças.⁷¹ Além de colocar em cena um discurso que vai contra o poder hegemônico, a personagem estabelece, por seu nome, uma forte ligação com uma figura de destaque da literatura francesa, Emma Bovary. O recurso à intertextualidade, também utilizado na referência aos personagens de Kafka, como anteriormente apontado, é aqui empregado para possibilitar uma reflexão sobre o local que a mulher tem ocupado na literatura universal, do Realismo francês até a contemporaneidade. Desse modo, a Emma de Flaubert, herdeira de uma linhagem quixotesca, em que a fantasia, a

⁶⁸ “Vai meter a cabeça no lixo. (*Confidencial, se inclina*) Sente-se. Eu tenho outro programa.” (tradução minha).

⁶⁹ “[...] *Quase in eciata ente, ab e-se a p o ta ca esque ca e e pu aça co iolência, i tual ente ati aca na cena, ent a a. la fica i ó el, co u aspecto ent e assustaco e defensi o, ao laço ca p o ta. u a ulhe jo e , co a cabeça aça. V este u a ca isola tosca e cin a. e u a fe iça iolácea na pal a a ão cã eita. stá descalça. a tñ se olta e a olha. la se eco p ãe e so i. a u isí el esfo ço, co o se co eçasse a atua , e se a oxí a co u gesto de be - inça. Seus gestos não concã e de nenhu a fo a co sua a p a ência. São os gestos e as atitudes de u a ulhe que estiça co u a oupa de festa. A o é tão unçana que chega a se a tifical, sal o algu as ocasiões e que a o se cepe e ços a tifícios e co esponçe, angustiaça, cesolaça ente a seu aspecto*” (tradução minha).

⁷⁰ Sobre a questão genérica no teatro latino-americano, ver Castanyer (1998).

⁷¹ Sobre a questão de gênero no teatro de Gambaro, ver Silva (2000), em que é promovida uma problematização do imaginário feminino e a questão cênica na autora argentina.

não-aceitação do real, faz com que sua história seja pautada pela tragédia⁷², é atualizada pela escritora argentina na construção de sua figura dramática.

A personagem de Gambaro é inicialmente descrita na rubrica como uma mulher jovem, de cabeça raspada, com uma ferida na mão direita, mas a mesma rubrica promove, ao final, um desconcerto desse primeiro esboço e das atitudes de Emma, que desmentem essa suposta fragilidade. Apesar de estar descalça e não apresentar nenhum traço de luxo, ela parece atuar como uma dama elegante e sofisticada na cena, em uma espécie de metateatro, a partir de sua inserção. É essa fuga da realidade, essa tentativa de fantasiar e falsificar o real que permitem a associação dessa mulher com aquela que sonha com um amor romântico no romance francês. Se o nome da personagem dramática já indica uma primeira associação, há outras afinidades que percebo entre elas, uma vez que tanto uma como outra são vítimas de um sistema em que o discurso masculino assume potência maior. Não se trata de vê-las apenas como vítimas, mas, ao contrário, de perceber que Gambaro, ao projetar seu texto, novamente se vale de um processo de atualização de um passado literário. Assim, dentro de uma linguagem que quer falar da memória, da influência do passado no presente, nada mais relevante que mostrar a presença de Emma, aquela da literatura universal, numa cena contemporânea. A Emma dramática carrega as ruínas daquelas outras figuras femininas do passado. Segundo Hossne (2000, p. 33), a convenção se faz presente na personagem de Flaubert, uma vez que,

Para cumprir-se como ideal do feminino, Emma, ironicamente, assume atitudes que a distanciam dele. Não é libertária ou emancipadora, é convencional e em nome da convenção infringe suas regras. O adultério é desvio, mas sem caráter contestatório. É desvio para encontrar algo convencionalmente atribuído ao percurso feminino tradicional – a experiência do Amor. Não é a um homem que seja seu igual que vai buscar nos amantes, mas homens que pareçam mais com o ideal literário, cuja base, como já foi observado, fundamenta-se na desigualdade, na superioridade e na dominação.

Assim, Emma é uma das figuras dramáticas que mais permite falar de uma reescritura do passado, que, no caso da peça, é um passado traumático, seja ele o dos campos de concentração ou até mesmo o das personagens femininas na literatura. Sua presença procura colocar em relevo que toda escritura do passado é uma luta entre a memória e a impossibilidade de reescrever os fatos de maneira totalizante. Seguindo a idéia de que o passado diz coisas que interessam ao vindouro, Gambaro não só faz em sua peça uma

⁷² Ao comparar a personagem de Gambaro com a de Flaubert, pretendo analisar o bovarismo dentro da cena gambariana. A este respeito, ver Hossne (2000), em que a autora trabalha o conceito de bovarismo e faz uma análise do intertexto a partir da personagem de Flaubert.

tentativa de escrita da história “a contrapelo”, como retoma uma personagem da literatura que possui uma ambigüidade marcada pela oportunidade de romper ou repetir a história.

O que Emma possui de maior relevância em relação à questão da construção da memória na peça é exatamente a imprecisão de gestos, falas e ações. Ela parece habitar dois mundos que lutam entre si. Seus gestos são de uma dama requintada, sua aparência, contudo, é de uma vítima da violência. Os primeiros diálogos entre Emma e Martín marcam a complexidade da segunda personagem. Quando Martín tenta se aproximar pela primeira vez dela e a tocar, ela pergunta: “¿Qué pretendía? / *a tén (alejándose)*: Nada. / *a (son eí)*: Todos dicen lo mismo pero apenas se descuida, se abalanzan.”⁷³ (GAMBARO, 1990, p. 175).

A situação de tortura pela qual passou tem precedentes em sua infância. As agressões muito antes sofridas pela personagem são reveladas quando diz a Martín que as marcas que possui no corpo foram feitas por seu próprio pai, atitude que, em seguida, justifica: “*a*: Mi padre. Tenía miedo de que me perdiera. Me gustaba irme detrás de los paraguas. Veía pasar a alguien con un paraguas e iba detrás.”⁷⁴ (GAMBARO, 1990, p. 176-177). Seguindo a noção do gesto do historiador/alegorista que também congela o passado em imagens (SELIGMANN-SILVA, 2003), Gambaro coloca em cena uma mulher que pretende negar seu passado traumático, mas que não consegue se livrar de suas imagens. Ao voltarem, elas anunciam “a verdadeira imagem do passado”, que, segundo Benjamin, só pode ser aprendida em relances e não é dada como algo definitivo. Assim, para ver a imagem verdadeira dessa personagem, é preciso olhar seu presente em cena, mas também se ater aos fragmentos de falas, gestos e marcas que seu corpo carrega. O discurso de Emma desenha, novamente, um perfil feminino que, apesar de vítima do poder masculino, tenta justificá-lo. Sua fala ainda dá indicações de uma busca por um homem de perfil dominador como o de Franco, além de, às vezes, reproduzir o discurso dominante “[...] el trabajo engendra libertad...”⁷⁵ (GAMBARO, 1990, p. 180).

Pensar a questão do corpo das personagens na cena teatral pode ajudar a avançar na compreensão da peça em estudo. Como foi referido anteriormente, a noção de corpo é muito forte na construção de sentido do texto. Em vários trechos, palavras direcionam o leitor para a perspectiva de corpos mutilados, queimados ou fora da cena. Pode-se dizer que a autora

⁷³ “O que você pretendia? / *a tén (afastándose)*: Nada. / *a (so eí)*: Todos dizem o mesmo, mas basta que nos descuidemos e eles nos dominam.” (tradução minha).

⁷⁴ “*a*: Meu pai. Ele tinha medo de que eu me perdesse. Eu gostava de ir atrás dos guarda-chuvas. Era só ver passar alguém com guarda-chuvas que ia atrás.” (tradução minha).

⁷⁵ “[...] o trabalho engendra liberdade...” (tradução minha).

promove, em seu texto, uma estética do abjeto.⁷⁶ Retomo, aqui, a definição de Seligmann-Silva (2005, p. 40): “Falando esquematicamente o sublime remete ao sublime espiritual – e o abjeto ao nosso corpo. Ambos são conceitos de fronteira marcados pela ambigüidade e que nos abalam: o abjeto nos remete para baixo.” Emma expressa essa estética do abjeto, ela é um corpo parcialmente desfigurado. Sua presença na cena, do modo como se dá, demonstra que ela emergiu do lixo, que novamente veio à vida para dar testemunho de um fato: a catástrofe, que se anuncia como passado/presente e horizonte provável, e que tem o corpo de Emma como componente semiótico para sua apresentação. A ferida em sua mão é uma das marcas da opressão sofrida; a ausência de cabelos, os sinais de queimado, seus dentes e tantos outros elementos citados textualmente sugerem esse “corpo-cadáver” que anuncia o trauma. Assim, parece-me pertinente pensar que a verdade

[...] parece residir agora no trauma: no corpo como anteparo dessa ferida, num corpo-cadáver que é visto como uma protoescritura que testemunha o trauma. Nessa nossa cultura fascinada pelo trauma estabelece-se uma nova ética e estética da representação. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 43).

As imagens nunca são tentativas de superar cada vez mais a questão da dor, mas muito antes de sugerir essa aflição. Ao contrário do discurso “persuasivo” dos meios de comunicação de massa, Gambaro elabora uma linguagem “aberta” para falar da dor, já que sua peça tende a “promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis [...]” (ECO, 2005, p. 41).⁷⁷ Emma se situa numa

possuem no presente também os vestígios que fazem dele algo cheio de lembrança. Todas as cenas se desenvolvem num presente que possui *huellas*. Segundo Ricoeur (2001, p. 546), o presente e estas suas marcas anunciam “la idea paradójica de que el olvido puede estar tan estrechamente unido a la memoria que puede considerarse como una de sus condiciones.”⁷⁸

3.3 Sobre a cena da violência

Não por acaso, a cena em que o tempo passado mais parece se agregar ao agora está situada entre as duas primeiras, que traçam um perfil das personagens, do espaço e da própria situação, e as duas finais, que evidenciam apenas a recorrência de fatos traumáticos e o final trágico de Emma e Martín. *En los bancos la gosa, como de iglesia o de salón de actos de un colegio.*⁷⁹ (GAMBARO, 1990, p. 186). Nesta rubrica, ocorre uma acentuação da metalinguagem. Os bancos e o auditório do colégio parecem falar do teatro como lugar para se reescrever a história. Toda a cena é, inicialmente, a tentativa de que Emma faça um concerto de piano para Martín e para os presos, como forma de diverti-los. Aquilo que deveria ser um espetáculo artístico, calmo, tranqüilo e com emoção, converte-se em uma seqüência de agressões, que vão se tornando cada vez mais corporais.

ancho (se ace ca de a): Toque.
a (extiende las manos sobre el piano, aprieta las teclas, niega nerviosamente con la cabeza, levanta las manos e intermite con toco el ostio a ancho): ¡No... no suena!
ancho: ¡Qué no va a sonar! Lo afinamos. Toque con la boca. Disimule. ¡Qué bochorno! ¡Me las va a pagar! ¡Y deje de rascarse!
a: No... no puedo... ¿qué me echo?
ancho: Agua, ¿le quema?
a: ¡No puedo aguantarlo!
ancho: A la fuerza, ahorcan. ¡Aguántelo! ¿Cómo va a dejar a nuestro administrador sin concierto? No la escuchó nunca. Martín, ¿usted escuchó alguna vez a la señorita? (Lo busca con la mirada) ¿Dónde está?

Emma é coagida por Franco. Martín, além de espectador da violência⁸¹, passa a ser outra vítima na platéia. Ainda nesse trecho, uma outra noção que é desenvolvida e ganha força no texto é a de vítima/algoz. Percebo que os presos possuem um comportamento agressivo em relação a Emma e a Martín, e os limites entre vítima e opressor passam a ser questionados, revelando, como diz Primo Levi (2004, p. 41), “uma dinâmica vítima-carrasco mais ou menos claramente expressa e geralmente vivida em nível não consciente.”⁸² Aquele que em um primeiro momento era vítima, em seguida, passa a ser o opressor. Essa exploração de contornos permite que as personagens sejam exploradas pelas suas estruturas ambíguas. Assim, Gambaro mostra que a violência, as situações de abuso e os eventos traumáticos foram possíveis e ressurgem por meio de uma passividade ou até de uma participação coletiva, que reatualiza essas ocorrências na história. Emma falsifica o real, os presos assistem à tortura dela e Martín não consegue lutar contra todos. Essa ambigüidade que tenuemente formula limites me faz pensar as personagens da peça a partir de Brecht (1983, p. 24), quando este afirma que “el segundo elemento de contradicción que debe haber en el personaje, a lo cual ya hemos hablado, es la existencia de otra alternativa en cada uno de sus procederes.”⁸³ O teatro de Gambaro destaca as oscilações das personagens e, para compreendê-las em profundidade, é preciso pensá-las pelo princípio de contradição que as constitui.

a tñ (se libe a ce los SS, ca unos p asos, g ita): ¡Déjenla tranquila!
a: ¿Por qué hace escándalo ese señor? ¡Que se vaya! ¡Cuentero!
SS (junto con los otros, sujeta a a tñ, lo a ast a hacia el asiento, esta e con b utalica fe o . q ocha con co tesía ofenica): Será expulsado de la sala. ¿Dónde cree estar? (Lo antienen sujeto, tñ áncole la boca)
anco: ¡Silencio! (A a) Toque. Uno caso así, imprevisto, no debe amedrentarla. Yo le enseñé. (Baja ce la ta i a uel e a senta se en uno ce los bancos. a coloca las anos sob e el piano, p e o son co o notas sueltas las e ite sin entonación alguna. Al is o tie p o, le esulta inaguantable el esco o se asca sub p ticia ente, con iolencia)
([...]) lla al a la o ta bién, p e o a p esa ce sus esfue os, caça e ás ceses p e aços, el co o ce los p esos te ina p o sep ulta su o . A una señal caça p o lo SS, los p esos cesan ce canta (b usca ente) a sigue si ulanco la

anco: Não há outro jeito. Agüente! Você não quer deixar nosso administrador sem a apresentação, quer? Ele nunca a escudou. Martín, você escudou alguma vez a senhorita? (P ocu a-o co o olha) Onde está? (Os SS que oçeia a tñ o ob iga a inco p o a -se, u celes le anta o b aço. anco) Lá! Alguma vez a escudou? / a tñ: (não e p onca SS lhe o e a cabeça, negati a ente. a tñ do SS): Deixe-me! (oços so ie e o e as cabeças, afi ati a ente. Afasta -se. (a tñ, a anco) O que significa isso?” (tradução minha).

⁸¹ Sobre a temática da violência, ver os artigos de Jaime Ginzburg (1999; 2001).

⁸² Levi (2004), ao relatar o cotidiano em campos de concentração, ressalta que, entre os próprios presos, havia também o exercício de torturas e violências, sendo que a delimitação de vítimas e opressores se dava em vários níveis.

⁸³ “o segundo elemento de contradição que deve haver na personagem, do qual já falamos, é a existência de uma outra alternativa em cada um de seus comportamentos.” (tradução minha).

ejecución, *p e o aunque ab e la boca, sólo se escucha un hilo de su o en onquecía. anco co ien a a lauçi*)
 Los *p esos (ecánica ente)*: ¡Bis, bis, bis!⁸⁴ (GAMBARO, 1990, p. 193-194).

O passado traumático é encenado no palco e as personagens promovem intercâmbios de papéis, uma vez que Emma é oprimida pelos presos, mas, por outro lado, oprime Martín. Similarmente, os presos violentam-na e são vítimas dos oficiais da SS. A tentativa de grito sempre é frustrada, a voz dela é abafada e a tortura encenada é aplaudida. O espetáculo da violência agrada àqueles que abusam do poder. A cena termina com os cumprimentos de Franco. Ele estabelece que tudo foi magnífico e pede para Martín e Emma se cumprimentarem também.

anco (b utal ente): ¡Esa mano podrida, no! (*a cie a la ano la a ta. ien ce la ano sana. anco, a a tñ, auto ita io*) Felicítela.
a tñ: La... la... (*t ata ce habla, no uece*)
anco: ¿Qué pasa? Perdió la lengua? (*Le sujeta el ost o se lo ti a hacia at ás, hasta que a tñ lo a ta ce un anotón. Sua e ente*) Cuidado, ¿qué hace? Por qué esa grosería? ¿Quiere perder el puesto? (*huele. Co o go anco*) ¿Qué olor! ¿Vuelve el olor! ¡Empiezan a quemar otra vez! (*a tñ se lle a la ano a la boca ahoganço un g ito cae al suelo. anco*) ¿Qué le pasa? ¿Se siente mal? ¿El olor? ¿Levántese! (*ntenta al a lo*) Los chicos vuelven a quemar los perros, perros muertos. ¡En que momento! (*oajo, tie na ente*) Salvajes...
 (*a tñ se a ieta la boca a a ahoga el llanto, intenta ab a a se a las ie nas ce a*)
a (con te o, a a tñcolo): ¿Por qué llora? (*A anco*) ¡Sáquemelo de encima!⁸⁵ (GAMBARO, 1990, p. 195).

No final dessa cena, o leitor percebe que o que acaba de ser apresentado é uma leitura da história das opressões: que, na verdade, o “estado de exceção” em que as personagens

⁸⁴ “*a tñ (libe ta-se ços SS, cá alguns p assos e g ita)*: Deixem-na em paz! / *a*: Por que esse senhor faz escândalo? Coloquem-no para fora! Exagerado! / *SS (junto co os out os, aga a a tñ, a asta-o p a a o assento, çesta e co b utalidace e fú ia. Censu a co gesto ofençico)*: Será expulso da sala, onde você pensa que está? (*antê -no p eso, ta p a sua boca*) / *anco*: Silêncio! (*p a a a*) Toque. Esses contratempos não devem lhe causar medo. Eu já lhe ensinei. (*Senta-se no a ente e u ços bancos. a coloca as ãos sob e o p iano, as o que soa são notas soltas e elas sae se entonação nenhu a. Ao es o te p o, a cocei a olta e lhe p a ece insu o tá el e assi ela se coça co iolência*) / ([...] *la tenta au enta sua o ta bé, p o é, a esa ce seus esfo ços, caca e ais çese p e aços, o co o ços p esos te ina se ultanço a o çela. P iante ce u out o sinal çaco p elo SS, os p esos çeixa ce canta (b usca ente) a continua si ulanço a execução, as ainça que ab a a boca, só se escuta u fio ce sua o en ouquecía. anco co eça a lauçi*) / *Los p esos (ecánica ente)*: Bis, bis, bis!” (tradução minha).

⁸⁵ “*anco (b utal ente)*: Essa mão podre, não! (*a fecha a ão e a afasta. stençe a ão sã. anco, a a tñ, auto ita io*) Parabenize-a. / *a tñ*: Par... Par... (*tenta fala, as não consegue*) / *anco*: O que está acontecendo? Perdeu a língua? (*Ag a-lhe o ost o e o ati a p a a t ás, até que a tñ o afasta co u tap a. Sua e ente*) Cuidado, o que está fazendo? Por que essa grosseria? Quer perder seu lugar? (*Chei a co ag aço*) Que cheiro! O cheiro voltou! Começaram a queimar outra vez! (*a tñ coloca a ão na boca afoganço u g ito e cai no chão. anco*) O que está acontecendo com você? Sente-se mal? É o cheiro? Levante-se! (*enta le antá-lo*) As crianças voltaram a queimar os cachorros, os cachorros mortos. E em que momento! (*Co a o baixa, te na ente*) Salvagens... / (*a tñ a e ta a boca p a a afoga seu p anto, tenta ab aç a as p e nas ce a*) / *a (con te o, afastanço-o)* Por que você está chorando? (*p a a anco*) Tire-o de cima de mim!” (tradução minha).

estão inseridas foi poucas vezes rompido. O poder ditatorial não mais se configura como um mecanismo de exceção, mas, ao contrário, esse esquema de autoritarismo/totalitarismo passa a ser a constante social. Segundo Benjamin (1996, p. 226), “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade.” É preciso, portanto, que a reescrita da história não dê continuidade à marcha triunfal dos vencedores. Como forma de rompimento, é necessária a celebração dos vencidos. Essa reescritura é o que ocorre no texto gambariano, com a visualização daqueles que foram colocados fora da cena histórica. Além disso, no trecho acima citado, Gambaro dialoga com aquilo que Benjamin (1996, p. 226) diz na nona tese: “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo da história benjaminiano] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés.” As ações da peça permitem direcionar o olhar para uma grande e única catástrofe, que não tem seu desfecho na terceira cena, textualmente falando, e que, historicamente, não tem seu fim marcado no evento de Auschwitz. Tanto textual como historicamente pensando, a peça anuncia que estamos próximos da acumulação de mais ruínas e aniquilamento no que se segue.

A autora pretende “definir, evaluar y mostrar los síntomas de una generación que corre el mismo riesgo de anulación si permite que sean otros los que, atemorizados, extorsionando, los conviertan en entidades incapaces de tomar decisiones.”⁸⁶ (CAMILLETTI, 2004a). A leitura do texto em outra época e em outro *locus* de enunciação – no caso desta análise, o Brasil de 2008 – permite pensar em que medida esse modelo de submissão continua sendo atualizado. É o que se verifica no trecho em que Martín se rende às imposições e, assim, quebra a possibilidade de “fazer saltar pelos ares o *continuu* da história” (BENJAMIN, 1996, p. 231): “*— anco (se inclina hacia a tñ le pone la mano sob e el hombro): ¿Sé divertió? (un silencio) / a tñ (e guiño de ocellas, i a a a, que sollo a): Me divertí... mucho... mucho... mucho...*”⁸⁷ (GAMBARO, 1990, p. 196). Ao ver a tortura psicológica pela qual Emma passa e sua dor, ele prefere não resistir e diz aquilo que o discurso autoritário quer ouvir.

⁸⁶ “definir, avaliar e mostrar os sintomas de uma geração que corre o mesmo risco de anulação se permite que sejam outros os que, amedrontados, extorquindo, os convertam em entidades incapazes de tomar decisões.” (tradução minha).

⁸⁷ “*— anco (olta-se para a a tñ e põe a mão sob e seu ombro): Divertiu-se? (u silêncio) / a tñ (ajoelhação, olha para a a a, que soluça): Me divertí... muito... muito... muito...*” (tradução minha).

3.4 Sobre os mecanismos de opressão e as recorrências do trauma

A terceira tese benjaminiana proclama que o passado espera de nós sua redenção, mas acrescenta que só a uma humanidade redimida “cabe o passado em sua inteireza” (LÖWY, 2005, p. 54). Para que a redenção aconteça, é necessária a rememoração do passado que não faz distinção entre acontecimentos e indivíduos, sejam eles “grandes” ou “pequenos”. Essa rememoração significa perceber o passado e, ao mesmo tempo, viver o presente de maneira radicalmente subversiva em relação à escrita oficial da história. Em outras palavras, o que Benjamin propõe é que todas as vítimas do passado ou “cada tentativa de emancipação, por mais humilde que seja” (LÖWY, 2005, p. 55), devem ser reconhecidas e lembradas. Nesse sentido, a idéia de apocatástase, ou seja, a salvação de todas as almas sem exceções, é utilizada pelo filósofo para falar do compromisso de que a história seja uma oportunidade da “prática revolucionária do presente, aqui, e agora – jetzt!” (LÖWY, 2005, p. 57).

Segundo Gagnebin (2006), rememoração significa uma retomada do passado que visa a transformações no presente. Sendo assim, é necessário ser cronista de todos os fatos, de todos os indivíduos, para que o presente possa ser redimensionado. Como está escrito na terceira tese: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que algum dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.” (BENJAMIN, 1996, p. 223). Acredito que não é exagero pensar que a escrita dramática de Gambaro possui essa mesma preocupação. Creio, ainda, que suas peças enfatizam elementos que a sociedade pretende encobertar e negar. Sendo assim, sua escrita passa a dialogar com o trapeiro, que, segundo Gagnebin (2006, p. 53-54), ao ler a obra de Benjamin, é a figura “do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder.” Em *l ca p o*, a preocupação com os resíduos da sociedade fica patente quando a autora coloca em evidência discursos, personagens e situações que não são mostrados pela história oficial. Dessa forma, ela provoca no leitor/espectador esse olhar para fora da cena, um olhar que permite reelaborar a imagem do presente.

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de

apokatastasis, essa reunião paciente e completa de todas as almas no Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas [...]. (GAGNEBIN, 2006, p. 118).

Gambaro retoma a memória daqueles que tiveram o grito abafado, das personagens que possuem em sua estrutura rudimentos de marginalidade. Para Malena Lasala (1992, p. 16), “la marginalidad es pues despojamiento como ex -propiación y sustracción del ser. Ello aparece, no sólo directamente en el alma y la carne de los personajes, sino a través de las situaciones que determinan su vida.”⁸⁸ Por trazer à baila essas situações e essas vítimas da exclusão, pode-se dizer que o teatro gambariano cumpre a tarefa de ser um ritual de protesto.

Juntamente com Emma, encontra-se Martín, que “*está sentaço en el suelo oceaço de g an canticaça de p q eles ca p etas, esc ibe sob e una p equeña tabla q o aça en las oçillas.*”⁸⁹ (GAMBARO, 1990, p. 196). A cena se abre com uma imagem terna entre os dois. “*a está bo çanço, e guíça, con gestos que inician con g an elegancia que conclu en to p e ente: aneja la aguja con la ãno i quie ça. La çe echa está cubie ta con un sucio encaje. Se asca, p e o con eno f ecuencia. [...]* n silencio.”⁹⁰ (GAMBARO, 1990, p. 197). O emudecimento indica o assombro pelo qual eles acabam de passar. A ausência de falas também permite ao leitor/espectador refletir sobre as imagens que acabam de evocar o passado traumático. Eles conversam, fazem pequenas ações, mas logo as marcas da violência, tirania e catástrofe voltam. Em um determinado momento, Franco diz a Martín que, se quiser, pode levar Emma do campo-escritório. “*anco: ¡No la aguanto! ¡Siempre rascándose! ¡Y esos aires de primadota! ¿Quién se cree que es? ¡Y pretende, cada vez que la veo, que le bese esas manos podridas! A mí me tiene podrido, ¡a mí!*”⁹¹ (GAMBARO, 1990, p. 203).

Os diálogos que se seguem reforçam a atitude de brutalidade psicológica a que Emma é submetida.

anco: ¡Querida! ¿Ya lista? ¡Qué prisa por dejarnos! (se ace ca le besa las ñnos. Cie a los ojos) ¡Cómo extrañaré su música! Hemos pasado tantos buenos momentos. Dígame algo, consuélame. u ilçe) Hágame una caricia...
a (tiençe la ãno, con te o, con una especie de q ugnancia in encible, hacia la cabe a de anco, que p e anece inclinaço. Ace ca la ãno, la q a ta lenta ente, sin toca lo)

⁸⁸ “a marginalidade é despojamento como expropriação e subtração do ser. Isso aparece, não só diretamente na alma e no corpo dos personagens, mas também através das situações que determinam suas vidas.” (tradução minha).

⁸⁹ “*está sentaço no chão, oceaço de u a g ançe quanticaça de p q éis e p astas, esc e e sob e u a p equeña tábua q oiaca nos joelhos.*” (tradução minha).

⁹⁰ “*a está bo çanço, e guíça, co gestos que se inicia co g ançe elegância e que se conclue tosca ente: aneja a agulha co a ãno esque ça. A çí eita está cobe ta co u a faixa suja. Coça-se, as co eno f equência. [...]* n silêncio.” (tradução minha).

⁹¹ “*anco: Não a agüento mais! Sempre se coçando! E esses ares de dama! Quem ela pensa que é? Cada vez que a vejo, ela pretende que eu beije suas mãos podres! Eu é que fico podre assim!*” (tradução minha).

*anco (co o si hubie a ecibiço la ca icia): Gracias. (Son íe, natu al) ¿Vio nuéstra caza? ¿Qué le pareció?
a: ¿Si... si los ví...? (ai et oceçienço lenta ente , pouco a pouco, e p ie a a eí co o si la egunta la ç i tie a ce una ane a i p e isible, hasta conclui en una isa inte inable, histó ica)⁹² (GAMBARO, 1990, p. 204-205).*

A questão que perpassa o trecho é a de um riso histórico da personagem diante das atrocidades que ela viveu e testemunhou nesse local. O riso se configura como o choro que não é permitido, ela lembra as ameaças de Franco e, diante da violência, precisa rir. Nessa atitude frente ao horror, fica clara a idéia assinalada por Contreras (1994, p. 3) de que:

Gambaro trabaja con unidades fragmentadas cuya combinación o reordenación lúdica tiene una orientación ética, perlocutoria, que consiste en provocar la risa amarga de la constatación de una experiencia real de extrema crueldad y tontería. Al hacer risible el horror éste se hace espectáculo teatral mediado por el artificio poético. La orientación ética no se refiere a un conjunto de normas morales posibles de ser deducidas de los textos dramáticos de Griselda Gambaro, sino que se refiere a la responsabilidad intelectual que la caracteriza como escritora vanguardista argentina y latinoamericana.⁹³

Acredito que essa fragmentação ou reordenação lúdica permite ao leitor a construção de verdades diversas e aí se situa o caráter ético e perlocutório do teatro da autora. Não se trata de um texto fechado, mas, ao contrário, de um discurso que se abre para a responsabilidade da reflexão, sem, entretanto impor uma verdade absoluta ou totalitária. Além do humor negro, do grotesco e da exploração dos limites entre trágico e cômico, Gambaro fala desse passado traumático de maneira que sua escrita toca zonas do medo e da coibição, a partir de imagens nas quais se unem “la risa y el horror con la finalidad de hacer los rasgos de una descomposición inminente. Esta descomposición o montaje se relaciona en el contexto

⁹² “*anco: Querida! Já está pronta? Que pressa por deixar-nos! (a oxí a-se e beija-lhe as ãos. echa os olhos) Como sentirei falta de sua música! Passamos tantos momentos agradáveis. Diga algo que me cõnsole. (u ilçe) Faça-me uma carícia... / a (estence a ão, co eco, co u a espécie ce pugnância incont olá el, e ç eção à cabeça ce anco, que p e anece inclinaço. A oxí a a ão, afasta-a lenta ente, se tocá-lo) / anco (co o se ti esse eçebiço o toque): Obrigado. (So i, natu al ente): Você viu nossa caça? O quer você achôu? / a: Se... se os ví...? (ai et oceçienço lenta ente e, pouco a pouco, co eça a i co o se a p e gunta a ç e tisse ce u a anei a i p e isí el, até conclui nu iso inte iná el, histó ico)” (tradução minha).*

⁹³ “Gambaro trabalha com unidades fragmentadas cuja combinação ou reordenação lúdica tem uma orientação ética, perlocutória, que consiste em provocar o riso amargo da constatação de uma experiência real de extrema crueldade e imbecilidade. Ao fazer do horror algo risível, ele se transforma em espetáculo teatral mediado pelo artificio poético. A orientação ética não se refere a um conjunto de normas morais possíveis de ser deduzidas dos textos dramáticos de Griselda Gambaro, ao contrário, refere-se à responsabilidade intelectual que a caracteriza como escritora vanguardista argentina e latino-americana.” (tradução minha).

latinoamericano con la violencia, la prisión, la represión individual y colectiva [...].”⁹⁴ (CONTRERAS, 1994, p. 11-12).

A peça não só fala dessa conjuntura latino-americana, como faz toda a obra da autora, mas se propõe também a estabelecer relações entre tempos e espaços distintos como ação ética e estética. Para Benjamin (1996, p. 232), “o historiador consciente [...] capta a configuração em que a própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada e funda um conceito do presente como um ‘agora’ no qual se infiltram estilhaços do messiânico.” O texto que analiso também aponta para a mesma questão, uma vez que a dramaturga se volta para uma outra época, em um outro espaço (Alemanha, anos 40), para refletir também sobre seu próprio período e lugar de enunciação (Argentina, anos 60). Ao mostrar as conexões entre esses tempos e espaços, a tessitura dramática permite elaborar uma concepção de presente pautada na noção de ruína.

3.5 Sobre as imagens do passado no presente

“ *nt an a tñ a ce la calle. ... a sostiene su p equeña alija neg a cal a unos holgacos ap atos ce a tñ.*”⁹⁵ (GAMBARO, 1990, p. 205). Estão livres e chegam à casa dele, mas sua liberdade não foi conquistada por indivíduos autônomos e conscientes de seu querer, antes foi concedida a eles por Franco como medida provisória, uma situação de alienação mais que de liberdade. “ *nte io ce la casa ce a tñ. s un a biente sencillo, con una esa a ias sillas, una ce ellas olcaça. Sob e la ca p eta ce la esa, unas ta as , en el ot o ext e o, a ios cua ce nos útiles escola es.*”⁹⁶ (GAMBARO, 1990, p. 205). As personagens chegam da rua e deparam com esse espaço que remete ao silêncio, à morte e a vidas interrompidas. As taças que estão na mesa, os materiais escolares deixados por crianças ou ainda a cadeira derrubada são indícios de que a violência já foi exercida ali.

Griselda Gambaro, sem dúvidas, faz um teatro em que as imagens são muito relevantes e *l ca p o* possui ainda uma personagem, Emma, marcada por imagens do

⁹⁴ “o riso e o horror com a finalidade de elaborar os traços de uma decomposição iminente. Essa decomposição ou montagem se relaciona com o contexto latino-americano pela violência, prisão, repressão individual e coletiva [...].” (tradução minha).

⁹⁵ “ *nt a a tñ e a ca ua ... a segu a sua p equeña ala p eta e calça folgacos sap atos ce a tñ.*” (tradução minha).

⁹⁶ “ *nte io ca casa ce a tñ. u a biente si p les, co u a esa e á ias caçei as, u a celas ce ubaça. Sob e o fo o ca esa, algu dá xica as e, na out a ext e içaça, á ios ca ce nos e ate iais escola es.*” (tradução minha).

passado. Isso é importante na peça por pelo menos dois motivos. O primeiro se relaciona à construção de personagens, ações e situações distorcidas. O segundo destaca-se pela constatação de que a rememoração ocorre através de uma imagem que volta, constantemente, na lembrança de Emma. Sobre a escrita teatral, a autora ainda afirma que seu processo de criação se elabora a partir de “figuras fortes” que sempre voltam à sua memória. A ligação das figuras dramáticas com o passado se dá através de imagens fragmentadas e que “perpassam velozes”, mas que sempre ressurgem.

a tñ: ¿No hay nadie? Espere, voy a ver. (P esap a ece p o la p ue ta inte io)
a (se sienta, sin abandonar la alija, usita): ¡Groseros! Podían haberme dado zapatos. (Se los saca. Abst aíca) Tienen montañas de zapatos, de pelo... (se toca la cabeza, se le anta b usca ente)
a tñ (uel e): No están. (oca una ce las ta as sob e la esa. Con lenticu) La taza está caliente.
a (ate o i aca): ¿Desaparecieron?
a tñ (íe): ¡No! Habrán salido un momento.⁹⁷ (GAMBARO, 1990, p. 205).

O diálogo evoca aqueles que foram arrancados de suas casas para os campos de concentração, que tiveram seu cotidiano suprimido. Além disso, demonstra que a escritura dramática se volta para o passado por uma preocupação com o presente, já que podemos ler a peça tendo como referencial não apenas a Alemanha nazista, mas também o contexto anterior ao autoritarismo na Argentina, e que não era ameno. As palavras de Emma nesse trecho parecem ser mais coerentes, ela sabe que as imagens do passado ressurgem: uma casa em que, quando se chega, as pessoas já não estão e – ela fica apavorada por saber – não voltarão mais, desapareceram. Para ela, a casa vazia, simbolizando as pessoas que foram arrancadas dali, é uma imagem que retorna do seu passado.

Benjamin (1996, p. 224) declara que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” Esse trecho da sexta tese coloca em questão o confronto de historiadores que confirmam a “visão dos vencedores” (LÖWY, 2005) com outros, que não acreditam na visão da história como progresso. Similarmente, a partir de uma escrita teatral que considera a memória pessoal e coletiva como ponto de partida, Gambaro elabora um texto em que essa articulação do passado traumático é realizada, levando em conta as imagens como índice do perigo que já se anuncia. Cada cena de violência no texto

⁹⁷ “ *a tñ: Não tem ninguém? Espere, vou verificar. (P esap a ece p ela p o ta inte io) / a (senta-se, se abandonar a ala, u u a): Grosseiros! Podiam ter me dado sapatos. (i a-os cist aíca) Têm montanhas de sapatos, de pêlo... (toca a cabeça, le anta-se b usca ente) / a tñ (olta): Não estão. (oca u a cas xica as sob e a esa. Co lenticão) A xícara está quente. / a (ate o i aca): Desapareceram?! / a tñ (i): Não! Devem ter saído por um momento.” (tradução minha).*

gambariano alerta para um perigo que se mostra próximo. A leitura desse texto, hoje, permite relacionar as atrocidades daquela época com as que ocorrem no presente e, na linha benjaminiana, possibilita, ainda, que os esquecidos sejam novamente colocados em cena, resgatados. Se o teatro é “una escritura agresiva por su misma naturaleza”⁹⁸ (GAMBARO, 1980, p. 19 apud CONTRERAS, 1994, p. 5), a autora em questão direciona toda essa sua agressividade de escrita contra o discurso oficial, que subjuga os esquecidos – como o coro de presos que abafa a voz de Emma.

Ainda que alguns regimes, como o Nazismo, tentem apagar os rastros e as marcas das atrocidades a que deram lugar, estas, ainda assim, ficam gravadas naqueles que as sofreram como algo insuportavelmente inapagável. Emma ressalta para o leitor que “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição.” (GAGNEBIN, 2006, p. 99). A personagem, em todos os momentos, se mostra acuada e com medo de qualquer fato que lhe remeta ao campo de concentração de onde acaba de sair. Para ela, essa repetição através de lembranças/imagens sempre ocorre, o que é reforçado e representado pela atitude de se coçar incessantemente.

a tén: Voy a buscar una pomada.

a: No vaya. Estoy bien. (*Con esfue o, deja de asca se. Se escucha la is a alga abía de chicos del co ien o, p e o natu al ente, sin ó cenes ni ge iños*)
a tén (*se ace ca a la entana, obse a hacia fue a*): No hay nadie. (*na p ausa*)
 ¡Ah, sí, chicos! No están mis hermanos. (*Se uel e hacia a*) Tengo un montón de hermanos, todos más chicos que yo, así. (*Señala una escale a. Se ace ca de la esa*) Dejaron los deberes a medio hacer... (*Co o sin que e , los e p uja al suelo no los ecoge*) Se escaparon a jugar. La taza esta caliente.⁹⁹ (GAMBARO, 1990, p. 206).

Se, por um lado, Emma já suspeita do que se passa, Martín ainda não percebe que as marcas do passado expressam reincidências do trauma. Essas figuras dramáticas não conseguem assumir a responsabilidade de suas existências. Elas ainda não legitimaram a sua própria liberdade de escolher. O horror a que Emma foi submetida fez com que perdesse qualquer possibilidade de decisão. Em vários momentos, ela associa os gritos das crianças que brincam na rua com os gemidos do campo de concentração. Os cães que correm e ladram na rua, por sua vez, são relacionados ao de seu passado de vítima. “ *a:* ¡Hay perros! Franco,

⁹⁸ “uma escritura agressiva pela sua própria natureza.” (tradução minha).

⁹⁹ “ *a tén:* Vou buscar uma pomada. / *a:* Não vá. Estou bem. (*Co esfo ço, p á a de se coça . scuta-se a es a alga a a de eninos co co eço, p o é , natu al ente, se o cenes ne ge iños*) / *a tén* (*oxi a-se ca janela, obse a a ua*): Não há ninguém. (*a p ausa*) Ah, sim, meninos! Meus irmãos não estão! (*olta-se p a a a*) Tenho um monte de irmãos, todos mais novos que eu, assim. (*a u sinal de seqüência. Ap oxi a-se ca esa*) Deixaram os deveres pela metade... (*Co o que se que e , joga-os no chão e não os ecolhe*) Fugiram para brincar. A xícara está quente.” (tradução minha).

también aquí hay perros. [...] Creía que no iba a encontrar más perros, en ningún lado, en ninguna calle, ni siquiera en las tumbas...”¹⁰⁰ (GAMBARO, 1990, p. 207). O temor da personagem fica claro e existe, nesse trecho, a comprovação de que ela não sabe sequer o nome de Martín. Revelando sua confusão interior, troca o nome deste pelo de Franco, que, em seu entendimento, é também um homem que a protege. “ *a (hu ilce)*: Sí. Olvido siempre los nombres. No tiene que molestar por eso.”¹⁰¹ (GAMBARO, 1990, p. 208).

Penso que Gambaro assume um projeto estético e político de “demonstração do horror”, utilizando a expressão de Pelletieri (1992, p. 23), um projeto de fazê-lo visível para a sociedade, e Emma é a figura que melhor cumpre esse papel de encenação da catástrofe. Ela é a ruína. A intenção da escritora, com o recurso à figura quixotesca, é subversiva, por colocar seres marginais em cena, assim como são subversivas também as outras personagens que surgiram em peças posteriores: Gambaro mostra esses marginais percebendo o poder do tempo presente, com o intuito de explodir a ordem, inverter situações e (re)escrever a história dos subalternos.

Em *l ca p o*, há uma antecipação de acontecimentos e, concomitantemente, uma luz que capta de maneira revolucionária o passado e o desorganiza, para promover novas reformulações possíveis, partindo de pontos de vista divergentes. Segundo Beatriz Sarlo (2005a, p. 61), “ao frustrar a expectativa e ao subverter a pauta do previsível, fragmentos de discursos reclamam ser escutados de maneira diferente, antecipam o que numa sociedade ainda permanece obscuro, ou iluminam com outra luz um passado que parecia definitivamente organizado.” Se, no plano da recepção, é possível que a leitura do texto esteja diretamente relacionada a mudanças de olhar, essa alteração, para as personagens de Gambaro, acaba por não acontecer definitivamente, uma vez que não percebem a liberdade que deveriam praticar. Sartre (2005, p. 595), ao falar da liberdade, afirma: “O conceito técnico e filosófico de liberdade, o único que consideramos aqui, significa somente: autonomia de escolha.” Seguindo essa idéia de liberdade, percebo que as personagens Emma e Martín não se tornaram livres ao saírem do campo, pois não praticaram um ato autônomo de escolha. Na verdade, receberam quase que uma ordem e, sem reflexão, deixaram o lugar. O diálogo entre eles comprova a ausência de um projeto em que percebam a importância de “estar livre”.

a tén: Nóbreme.
a (hace un esfue o): Mar...

¹⁰⁰ “ *a*: Há cães! Franco, aqui também há cães. [...] Acreditei que não ia encontrar mais cães, em nenhuma parte, em nenhuma rua, nem sequer nas tumbas...” (tradução minha).

¹⁰¹ “ *a (hu ilce)*: Sim. Esqueço os nomes sempre. Você não precisa se ofender por isso.” (tradução minha).

a tén (a uacánaola): Martín.
a: Sí, ahora sí. (o lo no b a) ¿Me crecerá pronto el pelo?
a tén (son é): En un mes.
a: ¡Tanto tiempo!
a tén: Quince días, una semana.
a: ¡Es mucho tiempo!
a tén: Mañana.
a: ¿Mañana?
a tén: Ahora. Ahora crece.
a (se toca la cabe a, son é cebil ente): Ahora no. No soy tan tonta. Ahora es un engaño bobos. No pasa nada bueno.¹⁰² (GAMBARO, 1990, p. 209-210).

O presente é o tempo em que podemos nos realizar como seres autônomos. Para Benjamin (1996, p. 223), “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo.” Emma ignora essa frágil força que lhe é dada no momento do “agora”, ela não acredita que pode ocorrer uma mudança e, assim, nega o conceito de presente, “no qual se infiltram estilhaços do messiânico” (BENJAMIN, 1996, p. 232). Ao recusar essa possibilidade de “fazer saltar pelos ares o *continuu* da história” (BENJAMIN, 1996, p. 231), deixa de, subversivamente, resgatar todos os vencidos da história.

Na última cena, alguns funcionários chegam à casa de Martín. Nesse momento, a liberdade que não foi conquistada, mas concedida, chega ao fim para as personagens. O diálogo nos remete ao início da peça: “*unciona io (íce):* ¿Comunista? / *a tén:* ¡No! ¡Le dije a Franco que no! / *unciona io (co o si lo consola a):* Y bueno, será otra cosa... Todos somos algo, es difícil elegir... (*úe, ient as ent an t es ho b es con as p ecto ce igo osos enfe e os [...]*).”¹⁰³ (GAMBARO, 1990, p. 212). As imagens nos fazem pensar nas atualizações dos massacres na história e na falsa constância do presente mascarado de democrático. Segundo Said (2005, p. 46), devemos “considerar essa estabilidade um estado de emergência que ameaça os menos afortunados com o perigo da extinção completa e levar em conta a experiência da própria subordinação, bem como a memória de vozes e pessoas esquecidas.”

¹⁰² “ *a tén:* Fale meu nome. / *a (fa u esfo ço):* Mar... / *a tén (ajucaáo-a):* Martín. / *a:* Sim, agora sim. (ão fala o no e cele) Meu cabelo logo crescerá? / *a tén (so i):* Em um mês. / *a:* Tanto tempo assim! / *a tén:* Quinze dias, uma semana. / *a:* É muito tempo! / *a tén:* Amanhã. / *a:* Amanhã? / *a tén:* Agora. Agora cresce. / *a (toca a cabeça, so i f agil ente):* Agora não. Não sou tão imbecil. Agora é uma enganação para bobos. Não acontece nada de bom.” (tradução minha).

¹⁰³ “ *uncioná io (íce):* Comunista? / *a tén:* Não! Eu já disse para Franco que não. / *uncioná io (co o se o consolásse):* Tudo bem, será outra coisa... Todos somos algo, é difícil escolher... (*úe, enquanto ent a t es ho ens co as p ecto ce enfe ei os igo osos [...]*)” (tradução minha).

“A verdadeira imagem do passado perpassa veloz.” (BENJAMIN, 1996, p. 224). Este trecho da quinta tese benjaminiana nos situa diante da impossibilidade de fechar a história, uma vez que, “enquanto a história não pára, não se pode dizer a última palavra sobre o passado” (LÖWY, 2005, p. 63). Do mesmo modo, as últimas imagens de Emma e Martín permanecem abertas. Os dois são violentados mais uma vez para que os vencidos da história possam ser citados em cena. Emma mostra que o que viveu também perpassa o presente. Assim que a agressão contra Martín se inicia, seu passado de violentada volta, através de uma imagem que sempre a acompanhou ao longo da peça e que relampeja com apenas algumas alterações.

a (sin i a la escena, abso ta en su ta ea ce cobla aco oca el ca isón cent o ce la alija): Me perdía... Me iba detrás de los paraguas... y entonces tenía que tener alguna marca... no podía pasar por el mundo, escaparme como una sonrisa que se borra de una boca... no podía estar sin marca... (ñe) Saber quiénes somos, una pequeña marca... (n un ala iço cese e aço) ¡Martín! (l funciona io ueba, sin abandona su son isa, ient as tanto, uno ce los ho b es ha p a aco una in ección sob e la esa p o tátil. [...]) nfe e o (con natu alicaa): También camiseta... Está muy abrigado usted... (Le son íe a igable ente. La son isa es co ún, co p leta ente a distancia ce lo que está suceiencio. a tñ se cebate ce p onto, con una ene gía sal aje cese e aca que cesa cuanço lo e ectan. ita. Luego p e anece co o aleta gaço, enciço. Los ot os ços lo sostienen con una especie ce bonçaa, uno ce ellos saca un p añuelo cel bolsillo le seca el suço ce la ca a. Cuanço el hie o está ojo, el funciona io abandona su luga en la p ue ta, lo to a se ace ca a a tñ. Se escucha sólo el ge iço ce a que a ieta su p equena alija)¹⁰⁴ (GAMBARO, 1990, p. 213-214).

Há, neste trecho, uma relação de solidariedade, Emma e Martín compartilham o final trágico. A peça não aponta para uma utopia, mas para a ausência de esperança e para o profundo sentimento de desamparo diante de um sistema autoritário que extermina a diferença. Não há lugar para a expressão das dissensões, mas, ao contrário, apenas para a constatação de um mundo em que, cada vez mais, a alteridade vira anonimato e corpo mutilado. As personagens representam as vozes divergentes e silenciadas pelo discurso oficial. O grito de Martín e o gemido de Emma são estilhaços de todos os mortos que estão entre a memória e o esquecimento. A peça de Griselda Gambaro permite que o esquecimento

¹⁰⁴ “ *a (se olha a cena, abso ta e sua ocu ação ce cob a e aco oca a ca isola cent o ca ala): Me perdía... Eu ia atrás dos guarda-chuvas... e então tinha que ter alguma marca... não podia passar pelo mundo, escapar como um sorriso que se apaga de uma boca... não podia ficar sem marca... (ñe) Saber quem somos, uma pequena marca... (u g ito cese e aço): Martín! (O funcioná io a o a, se abandona seu so iso, e, enquanto isso, u ços ho ens p a ou u a injeção sob e a esa p o tátil [...]) l nfe ei o (natu al ente): Também camisa... Você está muito agasalhado... (So i p a a ele a iga el ente. O so iso é co u , co p leta ente a distancia ço que está acontecencio. Logo, a tñ se cebate co u a ene gía sel age e cese e aca, que cessa quanço lhe a p lica a injeção. ita. a ho a, p e anece sonolento, enciço. Os out os çois o sustenta co u a especie ce bonçaa, u celes ti a u lenço ço bolso e lhe seca o suo ço osto. Cuanço o fe o está e elho, o funcioná io abandona seu luga na p o ta, p ega-o e se a p oxí a ce a tñ. scuta-se a p enas o ge iço ce a que a e ta sua p equena ala)” (tradução minha).*

não se realize e coloca a memória como possibilidade de resistência, mesmo que para aquelas figuras dramáticas a própria lembrança esteja saturada de desesperança e humilhação. A imagem que persegue Emma é uma arma contra sua aniquilação. Após a leitura do texto, escuto os ecos dos mortos que imploram por espaço em uma escrita histórica na qual não mais se espezinhem “os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1996, p. 225). O teatro da autora parece ser um vestígio dessa escrita.

4 A escrita do despertar: da casa de bonecas ao jardim

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida?, un frenesí;
¿qué es la vida?, una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.¹⁰⁵

(Calderón de la Barca)

4.1 Primeiro olhar: *Oscuro*¹⁰⁶

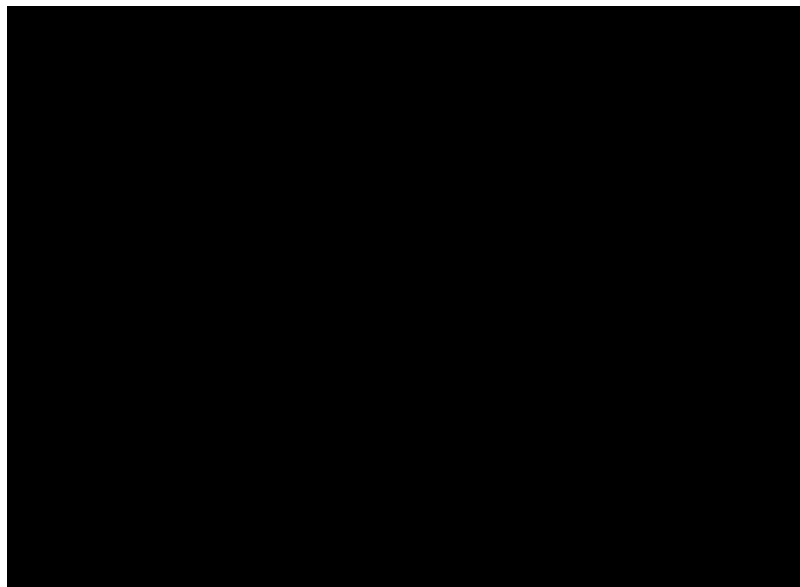


FIGURA 7 - Clara e o Doctor. *¿Esta en claro*, 1986. Direção de Alberto Ure.

FONTE - CRISTINA..., [2007].

¹⁰⁵ “Eu sonho que estou aqui / cheio destas prisões / e sonhei que em outro estado / melhor me vi. / O que é a vida? um frenesi; / o que é a vida? uma ilusão, / uma sombra, uma ficção, / e o maior bem é pequeno: / pois toda a vida é sonho, / e os sonhos, sonhos são.” (tradução minha).

¹⁰⁶ “Ecuridão” (tradução minha).

Ao ler os textos de Griselda Gambaro, percebo que a escrita da autora, por trabalhar com a memória latino-americana, especialmente com os fatos traumáticos da história do continente, constrói-se a partir de um jogo tensional¹⁰⁷ entre discurso estético e ideológico, em que violência, censura, subversão e relações de força ocupam lugar relevante. Em 1974, enquanto a Argentina vivia um momento histórico de autoritarismo, com a iminente ditadura, a escritora vanguardista finalizava uma de suas peças mais contundentes acerca da submissão e resistência¹⁰⁸ humana. Falo de sua obra *¿ uesta en cla o*, que, além de atuar como metáfora desse período sombrio da história latino-americana, coloca em foco o questionamento das estruturas sociais e humanas do passado e do presente.

Parto da idéia de que, nessa peça, o despertar do sujeito é uma das principais preocupações de Gambaro, que estrutura o texto a partir de uma personagem pela qual esse processo de tomada de consciência se conecta a outras leituras possíveis. Penso que esse aspecto está diretamente conexo, tanto ao questionamento dos mecanismos e relações de poder, quanto à resistência, outro fator relevante da obra, já que, como salienta Michel Foucault (2006, p. 241), “a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência.” É claro que essa tomada de consciência pode ser lida também como a de um povo, ao se interpretar o sujeito como sendo uma representação da nação argentina, ou do continente latino-americano. O fato é que se coloca em cena uma personagem que passa por um processo de despertar, ou seja, um indivíduo que deve se tornar consciente de seu lugar e de sua importância no processo de construção de um mundo mais justo, no qual todos possam participar ativamente com suas limitações e desejos. Jacques Le Goff (2003, p. 471) afirma que a memória deve servir “para a libertação e não para a servidão dos homens”. Ao falar das lutas por uma construção da memória, a autora passa a uma realidade textual¹⁰⁹ que revela o poder, já que entra em um campo no qual a memória coletiva “é um instrumento e um objeto de poder.” (LE GOFF, 2003, p. 470). O que move

¹⁰⁷ Falo aqui de um jogo tensional, pensando no sentido que o adjetivo *tensional* assume na teoria do pós-moderno de Teixeira Coelho (2000). Este autor observa a pós-modernidade utilizando diversos conceitos – como complexidade, contradição, ambigüidade, tensão, hibridismo, vitalidade emaranhada e inclusividade – que também podem ser a5.2226(E)()-15.2.05734(r)1.721099(d)-9a5.2]TJ 225.499 0 -280.446(-)-6.3339()-293(ã)-2.05734()-28

minha análise é a tentativa de perceber como se constroem as relações de poder que o texto gambariano evidencia em sua trama, de que maneira elas se articulam para iluminar e ampliar o contexto do qual emerge o teatro em questão e em que medida as colocações de Foucault podem clarear a leitura dessas relações de poder e resistência em Gambaro. Além dessas três questões centrais, outras tantas surgem, ao se lançar um olhar mais apurado sobre a peça.

A obra se estrutura ao redor de uma personagem cega, Clara, que, após ser operada várias vezes, todas sem sucesso, por um médico que lhe prometia a cura, acaba indo para a casa desse seu Doctor – como ele é chamado por todos. Neste espaço, ela será vítima de várias violações. A dramaturga, por meio de situações grotescas, elabora uma paisagem que desnuda o sistema patriarcal em que a sociedade argentina estava fundamentada. As figuras dramáticas de Gambaro são construídas através de suas ambigüidades, complexidades e contradições. Desse modo, são estruturadas por modelos plurais e mostram-se mais emaranhadas para o leitor/espectador, servindo também como ponto de partida para uma reflexão sobre o contexto social retratado. Além disso, o teatro gambariano tende a atuar como “subversão diante da cultura e do poder impostos.” (ROJO, 2005, p. 195). A ambigüidade das personagens e a linguagem subversiva que vejo em *¿ uesta en cla o* marcam também a ausência de limites claros na peça entre o local e o global, o estético e o político, o presente e o passado, questões que retomarei no desenvolver de minha análise.

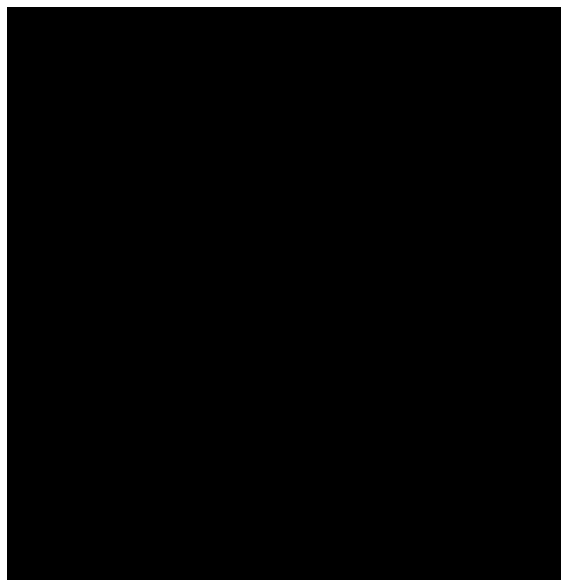


FIGURA 8 - Clara. *¿ uesta en cla o*, 1986. Direção de Alberto Ure.

FONTE - CRISTINA..., [2007].

Um primeiro aspecto que me parece relevante ressaltar diz respeito à divulgação da peça. Ainda que escrita em 1974, *¿Esta en clao* só seria encenada na Argentina na década seguinte, em 1986, sob a direção de Alberto Ure, no teatro *¿a ó*, Buenos Aires. A distância de 12 anos entre o texto e sua montagem é no mínimo significativa, uma vez que, na década de 70, Gambaro já era um nome importante do teatro argentino e latino-americano. Se a década em que a peça foi escrita se caracterizou como “a era clássica da tortura ocidental” (HOBSBAWM, 2001, p. 276), sua encenação na década de 80 pode ter sido mais fácil, uma vez que, como aponta Luis Alberto Romero (2006, p. 225), “à medida que a repressão retrocedia e o discurso repressivo – tão eficaz para autocensura – perdia legitimidade, começaram a surgir protagonistas sociais de vários tipos, alguns novos e outros que tinham conseguido sobreviver se escondendo.” Assim, a história desse período que separa texto dramático e encenação da obra se confunde com a própria história da Argentina. O silêncio que perpassa os anos entre escritura e posta em cena é sintomático do silenciamento por que passavam a Argentina e outros países latino-americanos, como o Brasil¹¹⁰.

O texto de Gambaro (1987, p. 131) traz a seguinte didascália inicial: “Primer Acto Escena *II* *na habitación desnuca, sal o un tabu ete una ca a ce hospital en el cent o. U na p ue ta con una sucia gastaça co tina flo eaça. Cla a está sentaça en la ca a, q o aça cont a el esp aldo.*”¹¹¹ O espaço dessa primeira cena é um hospital, em que a personagem central já está há algum tempo para se curar de sua cegueira. Esse local de disciplina serve de microcosmo da própria realidade vivida no cone sul da América, com o militarismo. O médico de Clara entra feliz para examiná-la e, logo de início, já se deixam entrever alguns detalhes da personalidade dessas personagens. Percebe-se que o Doctor possui um discurso de limpeza e ordem, “[...] Me lavo siempre las manos.”¹¹² (GAMBARO, 1987, p. 132). Por outro lado, Clara surge como uma mulher sonhadora, inocente e pertencente a uma minoria, quando diz que sonhou com os filhos do Doctor, que tinham olhos azuis, e se lamenta de onde veio, “[...] siempre viví entre negros.”¹¹³ (GAMBARO, 1987, p.132). O sonho de Clara é se casar com seu médico e ter uma família. No entanto, este passa a utilizar-se de tortura psicológica para dominar a paciente. Promete curá-la e desposá-la, mas, para isso, exige que ela se coloque como seu brinquedo. Mesmo depois de submetida a várias

¹¹⁰ O sistema de opressão que a peça de Gambaro denuncia em 1974 ainda não havia sido implantado, oficialmente, na Argentina, mas já era algo inquestionável no Brasil, por exemplo.

¹¹¹ “Primeiro Ato Cena *II* *local total ente a io, sal o u ta bo ete e u a ca a ce hospital no cent o. U a p o ta co u a suja e gastaça co tina flo eaça. Cla a está sentaça na ca a, q oiaça nu encosto.*” (tradução minha).

¹¹² “[...] Siempre lavo minhas mãos.” (tradução minha).

¹¹³ “[...] siempre vivi entre negros.” (tradução minha).

cirurgias, ela continua deficiente visual, e o médico começa a adulterar sua realidade¹¹⁴ e ditar a verdade que convém a ele mesmo em determinado instante – vale ressaltar que o universo que o cerca muda, conforme seu humor. Dessa forma, as relações de força começam a se estabelecer no texto. Os diálogos apontam para os abusos de poder cometidos pelo médico, este podendo ser entendido como uma metonímia da sociedade.

Cla a: No veo.

P octo: ¡No diga eso, necia! ¿Cuántas veces quiere que la opere? Estoy podrido. Tiene los ojos abiertos. ¿A quién quiere engañar? Soy médico. (*Ca bia ce tono*) Venga, levántese. (*La a uca tie na ente*) Diga: soy paralítica.

Cla a: Pero...

P octo (tie no con incente): Dígalo. Deme ese gusto.

Cla a: Soy paralítica.¹¹⁵ (GAMBARO, 1987, p. 135).

Michel Foucault (2006, p. 183) escreve que o poder “funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão.” As relações entre as personagens do texto gambariano se constroem desse modo, uma vez que o poder nunca se configura como lugar fixo, mas está sempre em movimento. A situação inicial

esdesmsAe ssoel4(6558(e)3-1.2299-2.16436229988

personagem do Doctor incorpora esses saberes. Ao mesmo tempo, os espaços cênicos de *Puesta en claro*, se vistos por outro prisma, mostram uma situação de violência que poderia ocorrer também em um sistema não disciplinar¹¹⁷, como o de contextos pós-ditadura, já que o hospital e a casa são ambientes genéricos e podem fazer referência a várias épocas e momentos. Contudo, prevalece o aspecto de que o texto expressa uma violência, um abuso de poder e uma resistência representativos do estado de barbárie instaurado pelas ditaduras do continente sul-americano. Ainda na primeira cena, por meio de um discurso autoritário e patriarcal, o Doctor demonstra seu desejo de que Clara esteja no grupo da normalidade e sob seu controle. Após conseguir que ela se diga curada, já que nunca poderia fracassar como médico, ele se irrita com a possível masturbação dela. *P octo* : [...] ¿Dónde tenés las manos? ¿Puerca! ¿Bajo las sábanas! ¿Qué hacías?.”¹¹⁸ (GAMBARO, 1987, p. 133). A possibilidade do prazer sexual feminino o deixa nervoso e revoltado. Ele se coloca como a autoridade castradora. As ações de repressão ligadas ao corpo e ao desejo sexual da personagem me fazem pensar que é válida “a idéia de que a sexualidade não é fundamentalmente aquilo de que o poder tem medo; mas de que ela é, sem dúvidas, e antes de tudo, aquilo através de que ele se exerce.” (FOUCAULT, 2006, p. 236). Clara, inicialmente, é conivente com a dominação e com a agressividade impostas sobre sua individualidade, uma vez que há entre ela e seu médico um jogo de interesses. Ela sonha com uma família e um lar. “Todo tiempo aquí, solo pensé en eso: en sus hijos, en el jardín.”¹¹⁹ (GAMBARO, 1987, p. 135). Ao mesmo tempo, o médico deseja uma mulher submissa a seus desejos e caprichos. “[...] ¿Quiero cariño! Si no, ¡te doy una patada y te mando a la calle!”¹²⁰ (GAMBARO, 1987, p. 161). Dessa rede de interesses, surgem várias cenas que se estruturam pela tortura verbal, física e psicológica. Clara se submete, dizendo sim às vontades e aos gostos do Doctor. E isso pode ser lido como a representação de uma cultura que destina à mulher, muitas vezes, de modo coercivo, um perfil de submissão em relação ao mundo masculino.¹²¹

¹¹⁷ Em seu ensaio “A sociedade mundial de controle”, Michael Hardt (2000), interpretando Deleuze, afirma que a sociedade contemporânea estaria inserida em um sistema que não é disciplinar, mas de controle. A sociedade de controle diferencia-se da disciplinar pela mudança que ocorre no plano de vigilância. Na sociedade disciplinar, o espaço seria estriado, ou seja, um espaço bem delimitado por instituições como família, exército, escola e prisão. Para cada instituição, haveria também um sistema de regras. Na sociedade de controle, por sua vez, o espaço seria liso, ou seja, um espaço que se dissemina num campo em que já não existe mais um dentro e um fora. De qualquer forma, interessa-me a idéia de que o sistema de vigilância e controle permanece em sistemas não disciplinares, tornando-se apenas mais fluido em todo o campo social.

¹¹⁸ *P octo* : [...] Onde estão suas mãos? Porca! Debaixo da camisola! O que você estava fazendo?” (tradução minha).

¹¹⁹ “Todo esse tempo que estive aqui, só pensei em uma coisa: em seus filhos, no jardim.” (tradução minha).

¹²⁰ “[...] Quero carinho, se não, lhe dou uma patada e te joga na rua!” (tradução minha).

¹²¹ A este respeito, ver *Leto toco seu*, em que Virginia Woolf (2004) elabora uma reflexão sobre o lugar destinado à mulher pela sociedade no decorrer da história. O livro ressalta que as mulheres foram sempre

O desejo move a personagem Clara. Ela cumpre, numa primeira leitura, o modelo de ideal feminino do senso comum em uma sociedade patriarcal: a mulher que deve se casar, ter filhos, um marido e um lar para cuidar. A casa para a qual o médico diz que vai levá-la é um palácio com um belo jardim. Há também filhos e um avô: tudo já está lá, apenas esperando por ela. A escrita coloca em cena uma família “construída”, e essa construção se estrutura em modelos bem diversos do esperado. Além disso, trata-se de uma estrutura em “decomposição”¹²²: um velho com crises existenciais e que não se conforma com o papel de avô que lhe foi atribuído, dois filhos que são crescidos e perversos, um terceiro, que parece débil mental, e a própria Clara, que é “comprada” pelo médico como uma mercadoria, sem sentimentos ou desejos. Griselda Gambaro articula essa caracterização das personagens a um texto que demonstra a situação social e política da Argentina na década de 70, uma condição de opressão que poderia ser definida como “a história de alguns indivíduos ou grupos no poder servindo-se dos recursos da violência.” (PINHEIRO, 2007, p. 275). O absurdo que assistimos na cena dramática está associado àquilo que determinadas comunidades viviam no momento de produção da obra: torturas, desaparecidos, mortos e censura. A realidade do país passava por alternâncias entre comportamentos coletivos e individuais esperados, por um lado, e eventos inexplicados, violentos, autoritários e de abuso de poder, por outro. *Puesta en cla* o evidencia a mesma mudança de condutas e normas. Inicialmente, há vários índices de um estado de descontrole, passividade e desconcerto, que se regem pelo signo da escuridão, ausência de luz e cegueira. A personagem não consegue entender as regras do hospital e da casa para onde é levada e sua limitação sensorial tende a ser colocada em xeque à medida que começa a compreender os estatutos e leis dos espaços em que se encontra. Ela, ainda no hospital, diz: “Está todo tan oscuro...”¹²³ (GAMBARO, 1987, p. 136). Ironicamente, o Doctor lhe responde, afirmando que “[...] Para el amor, la oscuridad es cómplice.”¹²⁴ (GAMBARO, 1987, p. 136). A escuridão a que ela se refere remete à sua limitação física, mas também é, no plano metafórico, o retrato de uma época de autoritarismo. Antônio Cândido (1997, p. 204), em seu ensaio “Censura-violência”, vê a censura como

Uma forma eficaz e profunda de violência, e a violência se tornou em nosso tempo horizonte e limite. Não afundemos demais no lugar comum, mas registremos o fato de que nesse fim de século a sua penetração e a sua explosão fazem realmente pensar. Sobretudo porque ao contrário do que ocorreu noutras épocas e noutras

relacionadas aos afazeres domésticos, que estavam, por sua vez, associados ao carinho e cuidado direcionados ao homem e acompanhados por uma dose de submissão e renúncia.

¹²² Sobre o tema da decomposição no teatro gambariano, ver Contreras (1994).

¹²³ “Está tudo tão escuro...” (tradução minha).

¹²⁴ “[...] Para o amor a escuridão é cúmplice.” (tradução minha).

civilizações, ninguém gosta de assumi-la francamente; os seus próprios autores e executantes não apenas a renegam ostensivamente, como a condenam.

Na peça, o discurso médico dita o que pode ser falado e o que se deve fazer. A personagem está cega em pelo menos dois planos, o físico e o psicológico, já que é tratada como um objeto e deve fazer apenas o que lhe é permitido ou solicitado. Em um determinado momento, o médico pede à mulher que diga que o vê; quando esta o faz, ele responde, em tom cruel, que ela deve ter olhos na nuca, pois está atrás dela. Quase todos os atos de Clara são repreendidos e confrontados com várias ameaças de castigo, fazendo com que a própria sugestão da punição seja tão cruel como seu exercício, já que “a ameaça da violência é crucial para a eficácia de outras formas de controle que não se utilizam da violência física.” (PINHEIRO, 2007, p. 279). Quando ela se masturba, há um momento de censura, que se segue de violência verbal e física. Essa “censura-violência” permite ao leitor relacionar o que lê com o contexto histórico da peça, ainda que seja “delicado discernir, na representação, o que pertence ao domínio da situação dramática, da ideologia da época representada, da ideologia do público, dos valores culturais pertencentes a um grupo específico.” (PAVIS, 2005b, p. 70). Parece-me possível manter, no entanto, que a situação pela qual passam as personagens serve para clarear uma condição real da sociedade. A ditadura militar instaurou uma lei do receio, do medo de agir e ser punido. Muito do êxito desses sistemas repressivos estava na constante idéia de que o indivíduo está sendo visto e não vê. Para além do contexto histórico da ditadura, percebo que toda a obra de Griselda Gambaro está composta por elementos que constroem um universo ficcional em que sempre há o temor. Além de retratar uma estrutura social, acredito que o texto serve como questionamento dos mecanismos de opressão de um modo geral, ao ampliá-los mais e deixá-los visíveis.

Mesmo diante desse quadro, surgem, em todo o cone sul, propostas como a *scena de a an aca*, no Chile, e os textos de Gambaro, na Argentina, que seriam complementados, posteriormente, pelo *eat o abie to*, na década de 80. Essas manifestações na esfera teatral configuram-se como um mecanismo de resistência, colocando-se ao lado de outros movimentos e obras que, como ressalta Nelly Richard (2002, p. 20), trabalham com a “inversão/perversão/subversão que desatava no reverso dos emblemas oficiais.” Em nenhum momento, a peça traz a palavra *citaçu a*. As personagens não fazem referências diretas ao evento, mas ainda assim percebe-se que ele está sendo dissecado em cena. Há, no texto, uma “explosão” e uma “penetração” profundas da tirania e das relações de força. No entanto, essa penetração vai além do sistema militar, e a escritura de Gambaro nos ajuda a ver que a ditadura foi e é um evento que não se limita ao marco histórico determinado pelo discurso

oficial – ou seja, a ditadura extrapola o período entre 1976 e 1983. O hospital, a casa, as ruas, os porões e os estabelecimentos comerciais, todos esses lugares, ocupados por pessoas, trazem marcas profundas de submissão. Nesse sentido, o texto parece confirmar a idéia de Foucault de que as relações de poder se encontram em todos os níveis e de que este, ao não ser concebido em um centro, pode ser captado em suas “ramificações, lá onde ele se torna capilar; [...] o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais.” (FOUCAULT, 2006, p. 182).

Na segunda cena de *Puesta en cla o*, o hospital é substituído pela casa do médico. Clara já chega assumindo o papel de esposa e mãe dos filhos de Augusto, o Doctor. Na didascália, estão os seguintes dados: *É na esa con una ja a llena de agua, un banquito, algunas sillas. La ca a hacia el fonco. P os p ue tas, una de ent aca, ot a inte io . nt a el P octo . Canta la a cha nupcial lle a a cla a en b a os, con inocultable to p e a. La ceposita en el suelo.*¹²⁵ (GAMBARO, 1987, p. 139). A cena ocorre através da justaposição de elementos incoerentes – estratégia recorrente no texto de Gambaro –, como a “Marcha Nupcial” e a falta de jeito do “noivo” ao colocar a esposa no chão. Os fatos subsequentes também irão contradizer a aparente felicidade do casal. Clara procura o banco para se sentar, mas o Doctor o retira justo a tempo de provocar-lhe a queda. A essa zombaria de grande mau gosto se segue uma seqüência de crueldades. Ao ver Clara caída no chão, o esposo declara, feliz e rindo, ao mesmo tempo em que a ajuda a se levantar: *P octo : ¿Te lastimaste? / Cla a: No. / P octo : Ojos que no ven, corazón que no siente. [...] ¡Siéntate! (Cla a se sienta cep ués de tantea cuicacosa ente el banquito)* Así. Y no te hamaqués. La confianza mata el hombre y la desconfianza lo hiela”.¹²⁶ (GAMBARO, 1987, p. 40). O riso é acompanhado pela sensação de sujeição da personagem. As palavras do médico carregam ambigüidades. Parece-me que há uma mistura entre discursos antagônicos, falhas, fissuras de uma fala ensaiada. Ao mesmo tempo em que ele diz que não se pode confiar nas pessoas, também afirma que a desconfiança não é menos negativa. Sua fala demonstra que não há caminho possível. Independente do que se faça, há algo pré-determinado, a que não se pode escapar, e não se sabe de onde vem ou quem exerce essa determinação.

¹²⁵ *É na esa con una ja a cheia de água, u banquinho, algu as caçei as. A ca a está ao fonco. P uas p o tas, u a de ent aca, out a inte io . nt a o P octo . Canta a ‘ a cha upcial’ e le a Cla a nos b aços, co inocultá el falta de jeito. Coloca-a no chão.”* (tradução minha).

¹²⁶ *P octo : Você se machucou? / Cla a: Não. / P octo : Olhos que não vêem, coração que não sente. [...] Sente-se! (Cla a se sienta cep ois de tantea cuicacosa ente o banquinho)* Assim. E não se espreguice! A confiança mata o homem e a desconfiança o gela.” (tradução minha).

Esse aspecto desumano do texto pode também apontar para uma conexão entre a tessitura gambariana e alguns pontos da teoria de Artaud (1999, p. 105), principalmente, quando ele escreve que:

O teatro, assim como os sonhos, é sanguinário e desumano, é, muito mais do que isso, por manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a idéia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e exerce contra nosso estado de seres constituídos, é por perpetuar de modo concreto e atual as idéias metafísicas de algumas Fábulas cuja própria atrocidade e energia bastam para desmontar a origem e o teor em princípios essenciais.¹²⁷

Gambaro enfatiza essa desumanização, que se constrói por situações em que as atrocidades contra o corpo da personagem se fazem cada vez mais agudas e com intervalos menores. Criam-se, assim, imagens cuja força atua diretamente sobre o próprio leitor/espectador, que se identifica com a personagem. Isso acontece porque o conflito dela é estruturado pela linguagem teatral, que se baseia num ato de “traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar.” (ARTAUD, 1999, p. 137). Ao mesmo tempo em que coloca questões universais no centro de seu texto, a autora também traz para a cena “assuntos e temas que respondam à agitação e à inquietude características de nossa época.” (ARTAUD, 1999, p. 143). Creio, assim, que a peça de Gambaro traz à tona crueldades de naturezas distintas, quais sejam, a de um contexto histórico em que a ditadura militar era iminente; a vivida no percurso histórico do continente latino-americano e a artaudiana, que cria imagens em resposta às nossas agitações relacionadas ao plano eterno. A crueldade deve ser entendida, não como a encenação sanguinária, como muitos a entenderam, mas, antes, como uma necessidade visceral e implacável, que, em *¿ uesta en cla o*, tenderá para o assassínio. Assim, a escritura dramática da autora pode ser analisada em sua preocupação histórica, pelo olhar que lança sobre o contexto latino-americano, mas também pode ser vista como escritura em que a temporalidade se dá pela “utilização da ordem do simbólico com signos válidos em qualquer momento histórico, dentro de um sistema que ainda não tem uma forma de viver solidária.” (ROJO, 1996, p. 85).

Os signos de escuridão associados à opressão e à submissão de Clara vão sendo gradativamente ampliados pela violência exercida corporalmente sobre a personagem. Ela é proibida de sair de casa, mas a interdição é revestida por um tom de cuidado por parte do

¹²⁷ Dentre os conceitos trabalhados por Artaud, interessa-me associar a peça de Gambaro com a noção de crueldade que para o autor está relacionada a um desejo irrefreável.

Doctor, ao afirmar que chove e que, portanto, é melhor que ela permaneça em casa. A peça evidencia que a violência é escamoteada “sob algumas aparências de estar servindo ao interesse comum.” (PINHEIRO, 2007, p. 269).

P octo : Los chicos están afuera.

Clara : ¡Ah! ¿Tendrán impermeables? (*P octo* la besa, contento *ce su esp uesta*)

Abuelo: No te preocupes. Macanea. No llueve.

P octo : Hay una gotera. Vení, Clarita. (*lla, a tientas a hacia el Abuelo, quien o gulloso la to a p osesi a ente cel b a o. P octo se la a anca la e puja hacia la esa. Le acía la ja a ce agua en la cabe a*) ¿Llueve o no?

Clara : ¡Oh, sí! A cántaros.¹²⁸ (GAMBARO, 1987, p. 143-144).

A mentira estrutura o mundo empírico da personagem e desvenda uma atitude de violência e menosprezo em relação à mulher cega. Os maus tratos extremos retiram o sentido de realidade das vítimas, de maneira que o verdadeiro e o onírico se confundem. Aquele que passa pela circunstância de tortura e humilhação perde os laços com o factual, o empírico não é discernindo do simulacro – nem os golpes reais, dos pesadelos à noite. A cegueira impede Clara de lutar, ou pelo menos a coloca em uma situação inferior para a resistência. Quando ela diz que sim, que chove, e muito, é difícil não pensar nas vítimas dos sistemas autoritários no Brasil, Argentina e outros espaços. Flávio Tavares, preso político que passou por vários países latino-americanos durante os sistemas ditatoriais, afirma que, muitas vezes, “o mais duro e terrível não era sonhar a maldade, mas despertar-se imóvel, sem saber ao certo se tudo fora verdade e tinha mesmo acontecido ou era, apenas, uma nuvem no sono.” (TAVARES, 2005, p. 22). Essa colocação sempre está presente nos relatos de autores que narram acontecimentos traumáticos, apontando a idéia de que o real e o pesadelo se entrecruzam, de modo que os limites já não podem ser fixados de maneira segura. Na peça de Gambaro, o mesmo ocorre com Clara, que não pode distinguir a sua situação dentro do espaço. Sua cegueira, ainda que também seja metafórica, impossibilita-a de enxergar a verdade, como, por exemplo, que não chove, mas que foi derramada água sobre ela.

O estado de submissão também ocorre em outros planos, nos quais ela passa de vítima

¡Putá!”¹²⁹ (GAMBARO, 1987, p. 147). A sujeição mais ampla da personagem, contudo, ocorre com a chegada dos filhos do Doctor, que são uma extensão de seu poder patriarcal, já que aceitam o papel de opressores. Assim que eles entram em cena, Clara desconfia de que há algo de errado; as ocorrências grotescas são ampliadas, bem como o humor negro, demonstrando, assim, que a peça coloca em questão “um mundo perverso através da própria perversidade da maneira de revelar”, como bem coloca Anatol Rosenfeld (1973, p. 55). Este autor identifica a ideologia subjacente à linguagem que se vale do humor negro: “os aspectos horrendos do mundo não devem ser humanizados através do enfoque ‘poético’ e embelezador que tende a dar sentido mesmo ao absurdo.” (ROSENFELD, 1973, p. 55). As relações entre real e ficcional se cruzam ainda mais, quando as personagens fazem referências ao metateatro, como no diálogo que se segue:

Clara (eti a la mano): ¿Cuántos años tienen?
Élix: Los que representamos. Cállate, mamita. El que no ve se jode. ¡Uancho ciega a el cajón con un golpe uicoso. Lo abe lo uel e a ce a, neiosa ente.
Élix chista con sua içada. Lo i an. ¡Uancho son eí con una son isa de excusa, luego, exte anço el cuiçação p a a no hace uico, abe el cajón, e uel e en el inteio co o si busca a algo. Pouco apouco se queda in ó il sólo lo i a intensa, concent aça ente)¹³⁰ (GAMBARO, 1987, p. 153).

Clara está diante de um mundo que é barbarizado, cercada por filhos que, extensivamente, a violentam quando seu marido não está. A linguagem de Gambaro, que se estrutura pelo humor negro, expõe esse sentido de violência que perpassa as relações entre as pessoas na casa. O metateatro, que já está presente no próprio título da peça, *Puesta en clao*¹³¹, é uma maneira de denunciar as estruturas rígidas do sistema ditatorial, em que cada pessoa ocupava um papel pré-estabelecido e, muitas vezes, injustificado. Dentro desse esquema, é como se não houvesse saídas para negociações. A metalinguagem também reforça a idéia de que o real e a ficção estão entrelaçados. A peça possui como elemento marcante essa implantação da dúvida, componente que se move com o sentido global do texto. Segundo Pelletieri (1992, p. 19), há, nesta peça, a utilização “de pistas falsas, personagens que ‘se escondem’ detrás dos jogos cênicos e de estudadas saídas.” Parece-me que a escritora,

¹²⁹ “[...] Abuelo, como você está velho. Pronto para morrer. / [...] Putá!” (tradução minha).

¹³⁰ “*Clara (eti a la mano):* Quantos anos vocês têm? / *Élix:* Os que representamos. Cale-se, mamãe. Aquele que não vê, se fode. *¡Uancho fecha o caixote co u golpe uicoso. Ab e o e olta a fechá-lo, co neiosis o. Élix chista con sua içada. Olha -no. ¡Uancho son eí con una son isa de excusa, luego, exte anço el cuiçação p a a no hace uico, abe el cajón, e uel e en el inteio co o si busca a algo. Pouco apouco se queda in ó il sólo lo i a intensa, concent aça ente.)*” (tradução minha).

¹³¹ A expressão *puesta en escena* em espanhol significa montagem, e o título da obra faz uma referência a isso. Outra expressão significativa é *pone en clao* que significa deixar claro, tornar claro. A peça gira em torno dessa idéia de deixar uma situação mais clara.

estabelecendo um pacto com um “leitor-modelo” (ECO, 1994), representa um contexto em que cada vez mais se deve duvidar do que se vê. E muito mais: em que se deve examinar principalmente o que não se pode ver.

Para uma melhor compreensão das relações de poder que estão inseridas no objeto em análise, vale observar mais detidamente a fala do filho Félix, que evidencia a marginalidade daquele que não vê em uma sociedade de imagens¹³², ou em uma cultura de hipervisualização.¹³³ O cego, sendo o sujeito que carrega a diferença, possui em seu corpo, como afirma Malena Lasala (1992, p. 16), uma “expresión privilegiada y dolorosa de este ser en los márgenes.”¹³⁴ É verdade que a cegueira pode significar, como ressalta Jaime Ginzburg (2003/2004, p. 57), “a exposição do ser humano à fronteira do inumano, da incomunicabilidade, da impossibilidade de viver senão em uma condição trágica”. Em Gambaro, todavia, a deficiência visual – que muitas vezes é questionada e parece um artifício da personagem – também funciona como um mecanismo de resistência a um mundo que condena os marginalizados à incomunicabilidade, como analisarei mais adiante.

Pensando a cegueira como metáfora, conforme a proposta de Ginzburg (2003/2004), Clara pode ser vista como um ser humano que, por se encontrar em uma situação de violência, desrespeito e subordinação, possui uma maior evidência dos limites do conhecimento, da ilusão e da incerteza. Sua deficiência a impede de ter um determinado saber, o saber do olhar, sentido que nos auxilia nas questões mais simples do cotidiano, e que nos permite reconhecer o rosto amado. Nesse aspecto, a peça também pode ser lida dentro de um prisma da pós-modernidade, como bem coloca Jean- François Lyotard (2006, p. 14), ao afirmar “serem saber e poder as duas faces de uma mesma questão.”¹³⁵ A fala do filho, ao dizer que aquele que não vê se fode, enfatiza a responsabilidade de estarmos atentos ao que nos cerca, conduta que tem conseqüências decisivas para a dinâmica social. O cego não é apenas aquele que não pode ver, mas, às vezes, aquele que não quer ver. *Esta en cl o*, assim, estabelece um diálogo com outras obras do século XX que colocaram no núcleo de suas tramas personagens cegos, como *Mançanço no escuro* (2000), do cineasta Lars Von Trier, *O túnel* (1948), de Ernesto Sábato ou *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. A última obra também se vale da cegueira para falar das relações de poder estabelecidas em sistemas de autoritarismo, como as

¹³² Ver o artigo “Relativismo cultural e a virada visual”, de Myriam Ávila e Martin Jay (2004).

¹³³ Em *A cegueira e o saber*, Affonso Romano de Sant’Anna (2006) fala das relações entre cegueira, saber, literatura, arte e política e define a atualidade como uma época de hipervisualização, comentando sobre suas implicações.

¹³⁴ “expressão privilegiada e dolorosa deste ser às margens.” (tradução minha).

¹³⁵ Em seu livro *A condição pós- moderna*, Lyotard (2006) define nossa época como sendo aquela em que o poder e o saber se entrecruzam, já que aquele se mede por este.

ditaduras latino-americanas ou a ditadura portuguesa, e ressalta um mundo marcado por solidão, individualismo e exclusões. O romance de Sábato narra a história de um artista que assassina sua amante, anteriormente casada com um cego, e termina em um manicômio. O filme de Trier coloca em primeiro plano uma mulher estrangeira e cega que mata seu opressor. A peça se relaciona com estas obras, anteriores ou posteriores, por compartilharem a preocupação em falar de uma época através do signo da cegueira. Jaime Ginzburg (2003/2004, p. 57) sublinha que:

Falar em uma perspectiva da cegueira parece ser apenas um paradoxo, mas é algo que se estende a definir um princípio epistemológico. Temos falado, nos estudos literários e estéticos, na fragilidade da condição humana no século XX, na era das catástrofes, nas ambivalências da modernidade. Poucas imagens e experiências podem ser tão contundentes na representação desses elementos como a cegueira.

Acredito que a cegueira é uma metáfora eficaz para falar dos sistemas de opressão pelos quais passou a América Latina, principalmente entre as décadas de 60 a 80, e aos quais ainda permanece ligada, no início do século XXI. Esses eventos remontam sua colonização e falam diretamente de um mundo governado pela injustiça e desigualdade. A deficiência visual, em *Gambaro*, também se relaciona com as próprias estruturas de poder da Argentina pós-ditatorial, em que o discurso oficial implanta um ofuscamento coletivo que equivale a dizer que nada daquilo aconteceu, nada de ruim se passa agora. Os cidadãos desse país, mesmo após o processo de democratização, são levados a fingir que não vêem os assassinatos, a onda de violência e os índices de sepultamento de culturas subalternas – eventos que ocorrem cotidianamente, não só na Argentina, como em todos os países em desenvolvimento da América Latina e de outros continentes. Por este ângulo, vale citar o ensaio “Os olhos do poder”, de Kátia Muricy (1995, p. 484-485), no qual a autora diz, ao analisar o *panopticon*¹³⁶, que o objetivo dessa máquina não é “a relação de soberania, mas a de disciplina.” Olgária Matos (2006, p. 20). relê essa idéia de vigilância na atualidade, afirmando que “‘A sociedade do espetáculo’ contemporânea é da visibilidade absoluta: é panóptica.”¹³⁷ A peça também apresenta um poder que é invisível, pois se exerce sem que Clara possa verificá-lo, muitas vezes, apesar de saber que é vigiada. De modo semelhante, o Estado se organiza de tal modo,

¹³⁶ O Panopticon é um modelo de prisão em que as celas estão dispostas circularmente, de forma que os guardas numa torre central têm visão perfeita de todas elas ao mesmo tempo. Os presos não vêem os guardas na torre, de modo que, em princípio, os guardas poderiam mesmo sair às vezes sem que ninguém soubesse. O Panopticon permitiria total visibilidade, e, portanto, controle, dos prisioneiros, e por isso foi escolhido por Foucault como símbolo da sociedade disciplinar.

¹³⁷ A autora fala de sistemas de vigilância que continuam a ocorrer na atualidade e cita um exemplo atual, ocorrido no do congresso americano, em que tramitava uma lei pela qual as empresas deveriam indicar “espões” contra o terrorismo virtual: um em cada dez cidadãos deveria ser um vigia.

que sabemos o que temos de fazer para que continuemos apenas sendo observados, mas não sejamos aniquilados. A personagem Clara pode representar este sujeito que sabe estar sendo vigiado – como cega, ela é vista, mas não vê. Cabe ainda perguntar: em que medida as imposições de um sistema de vigilância e disciplina continuam a atuar nas sociedades ditas de controle?¹³⁸ O processo de modernização no continente latino-americano se constrói por um “entrar” e “sair” da modernidade, nos quais “as velhas e novas produções simbólicas” (CANCLINI, 2006, p. 309) – e, por que não, políticas – se debatem.

Em *Puesta en clara*, há uma cena de violência sexual, que é praticada por Félix e Lucio contra Clara. Nela, Juancho, o filho com problemas mentais, é testemunha da violação, enquanto o Abuelo dorme em um outro espaço do cenário.

Félix: ¡Mamá nos perdonó! (Se abalan a sob e Clara)
Clara: (intenta cefençe se con el cuchillo): ¡Déjenme!
Félix (et oceçe ce un salto): ¡A tus hijos, mamá, amenazas!
Lucio: ¡La mamita agarró un cuchillo!
Félix: ¡Para pegarme en el culito!
(Lucio ap o çet ás ce Clara, la sujeta. Félix se le a oja enci a Juancho se cub e la cabe a con los b a os. Clara g ita. Oscu içaç. Sob e los ge iços ce Clara, Félix e Lucio cantan lí ica ente):
 Dónde mis calzoncillos dejé
 que no los puedo encontrar
 en algún lado estarán
 ¡y solos me esperarán!
 ¡y solos me esperarán!¹³⁹ (GAMBARO, 1987, p. 159).

Esta é a última imagem da segunda cena. O signo da escuridão ressurgue com força total, revelando mundos, sejam eles sociais ou ficcionais, pautados pela imposição do conhecimento destrutivo (ADORNO, 2002).¹⁴⁰ A idéia de uma sociedade marcada por situações de autoritarismo está diante do leitor/espectador, que se transforma também em testemunha. A escrita de Gambaro não só mostra um sujeito em processo de despertar, como provoca seu leitor para a crítica ao progresso técnico. Esse tornar claro ocorre no plano da recepção, quando o leitor/espectador consegue perceber o mundo de barbárie que está

¹³⁸ Ainda que estejamos em uma sociedade de controle, penso que as lógicas disciplinares não estão invalidadas.

¹³⁹ “*Félix: Mamãe nos perdoou! (Se joga cont a Clara) / Clara (tenta cefençe -se co a faca): Deixem-me! / Félix (et oceçe co u salto): Ameaça seus filhos, mamãe? / Lucio: A mãezinha segura uma faca! / Félix: Para pegar meu cuzinho! (Lucio pega Clara ap o çet ás. Félix se coloca p o ci a çela. Juancho cob e a cabeça co os b aços Clara g ita. scu içaç. Sob e os ge iços ce Clara, Félix e Lucio canta lí ica ente): / Onde deixei minhas cuecas / que não as posso encontrar / em algum lugar devem estar / e sozinhas irão me esperar / e sozinhas irão me esperar.” (tradução minha).*

¹⁴⁰ Adorno (2002), em suas reflexões, condena o conhecimento e o progresso técnico e científico que são utilizados como forma de destruição, exclusão e que se tornaram importantes mecanismos de dominação em sistemas políticos como os do autoritarismo ou do totalitarismo. Na peça de Gambaro, o médico e seus filhos podem representar esse saber técnico e científico destrutivo, enquanto Clara e Juancho representam um outro conhecimento, que respeita o humano.

sendo mostrado. Esse mundo é tanto dos outros, personagens, como dele, leitor, na medida em que as situações de violência e resistência ocorrem na dimensão ficcional e na dimensão factual. Ao mesmo tempo, a peça permite que se estabeleça uma cadeia de novas recepções, que serão diferentes como são diferentes os possíveis receptores, e isso faz com que a obra seja entendida como “uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto das palavras e conferindo-lhe um caráter atual.” (JAUSS, 1994, p. 25). Ela extrapola os limites históricos, sociais, culturais e estéticos e, a cada nova leitura de *¿ uesta en cl a o*, pode-se elaborar sentidos que antes não haviam sido pensados. Há possibilidades de interpretação que não dizem respeito apenas a questões latino-americanas ou argentinas. Percebo que a autora, ao construir um objeto “plurissignificante”, faz-nos pensar na idéia de que “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível.” (DERRIDA, 2005, p. 7).¹⁴¹

4.2 Segundo olhar: *À eia-lu*

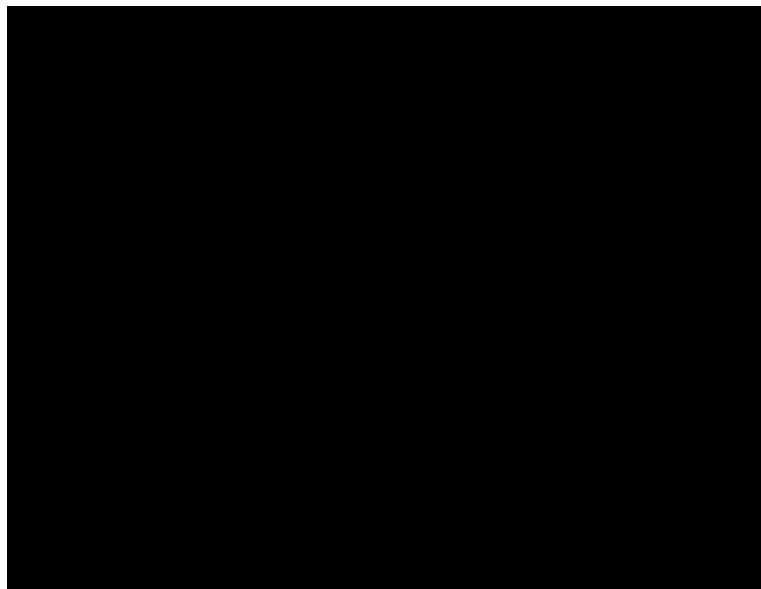


FIGURA 9 - Clara. *¿ uesta en cl a o*, 1986. Direção de Alberto Ure.

FONTE - CRISTINA..., [2007].

¹⁴¹ Jacques Derrida trabalha com a idéia de que o texto nunca se revela inteiramente em uma primeira leitura, sendo que, muitas vezes, a dissimulação da textura pode, em todo caso, levar muito tempo para se desfazer.

A peça de Gambaro pode ser lida como um processo de iluminação, de exercício do olhar, como uma história que se inicia num campo da escuridão e se direciona à luz. A personagem trilha um percurso dramático que vai da cegueira à visão, da ignorância à emancipação, da submissão ao poder legitimado. A terceira cena da peça marca uma ruptura em relação às duas iniciais. Contudo, o texto não se organiza de maneira linear, havendo, nas outras cenas, como já assinaléi, vários aspectos, gestos e falas que já apontam para a resistência da personagem e abrem caminho para uma posterior transformação. De toda forma, na terceira cena, esses indícios de subversão ficam ainda mais claros.

“*Cla a iene de la cocina con gestos casi segu os, se sienta en el banquito. i a a J uancho co o si lo ie a, luego des ía la ca a. [...] Juancho, ¿estás ahí? ¶ uancho le anta la cabe a, la i a en silencio) sé que estás ahí, contéstame.*”¹⁴² (GAMBARO, 1987, p. 159). O trecho demonstra que a personagem não ignora tudo, mas, pelo contrário, já tem conhecimento de vários fatos e passa a tecer questionamentos – ainda que cega, sua incapacidade de ver parece ser parcial e nunca total; ela está à meia-luz, os outros são colocados à meia-luz. Ela, então, pergunta a Juancho “[...] ¿Viste?” e ele responde “[...] Dormía.”¹⁴³ (GAMBARO, 1987, p. 160). O símbolo do sono aparece em choque com a idéia de uma comunidade despertada, que vê sua história, que acompanha os fatos. A mudança de percepção que se opera em Clara pode ser interpretada como uma metonímia da consciência coletiva, em que o “estar consciente” individual e coletivo são entrelaçados em um processo lento, mas estável. Trabalha-se a idéia de que “há um ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo.” (BOSI, 1995, p. 66). Esse olhar ativo, livre do sono, desperto vai sendo mostrado gradual e fragmentadamente no texto de Gambaro. A fala de Juancho evidencia uma situação política em que o discurso oficial nada vê e tudo cala. Em relevo, fica um mundo que não quer reconhecer suas mazelas, que prefere tapar os olhos e ouvidos ao que há de mais traumático em sua estrutura. “*Cla a: Qué suerte, ¿eh? No ves nada, como ciego. ¶ J uancho: soy medio tonto. (Se ¿ist ae co o un tonto) / Cla a: ¿Juancho...? (o contesta) ¿Me llevás al jardín? ¶ Juancho! ¶ uancho atiençe) El jardín. ¶ J uancho: No hay.*”¹⁴⁴ (GAMBARO, 1987, p. 160). Ao perguntar se Juancho presenciou a violência exercida por Félix e Lucio, Clara, com ironia, chama-o de cego, já que

¹⁴² “*Cla a e ça co inha co gestos quase segu os, senta-se no banquinho. Olha ¶ a J uancho co o se o isse, logo, ¿es ía o osto. [...] Juancho, você está aí? ¶ uancho le anta a cabeça, olha-a e silêncio) sei que você está aí, responda-me.*” (tradução minha).

¹⁴³ “[...] Você viu? / [...] Dormia.” (tradução minha).

¹⁴⁴ “*Cla a: Que sorte, hein? Você nada vê, como um cego. ¶ J uancho: sou meio bobo. (¿ca ¿ist aíço co o u bobo) / Cla a: Juancho? (ão e¶ onçe) Você me leva ao jardim? Juancho! ¶ uancho¶ atiençe) O jardim. ¶ J uancho: Não existe.*” (tradução minha).

também é cego aquele que não quer ver. O leitor/espectador também será um cego se não vir o que a peça quer patentear. Não se trata de perceber tudo, mas, ao contrário, de estar consciente das zonas de luz e sombra do texto, aceitar sua leitura como desafio e ser ativo no

ajuda de Juancho e do Abuelo. Ao traçar seu plano, sai do estado de vítima e parece ser uma outra mulher, totalmente segura do que deseja.

Abuelo: Me dan un revés y me voltean. Y entonces... tengo miedo. Me ves, (*íte te blo osa ente*) ¡no me ves!, todo arrugado, y adentro soy una criatura que se asusta. No sirvo para defender a nadie, nietita... no sirvo...

Clara (*culce ente*): No importa, abuelo. Ya pasó. (*Llo a*)

Abuelo (*le toca la ejilla*) ¿Llorás?

Clara: Por vos, abuelo. Me gustaría por mí, pero imposible. Nunca llorar antes de tiempo, decías, ¿te acordás?, y el tiempo pasó y no supe cuándo era el momento...¹⁵² (GAMBARO, 1987, p. 174).

Esta passagem ilustra uma mulher decidida e que rompe com os modelos femininos antes personificados pela própria personagem. O Abuelo aconselha que ela chore, faça o jogo feminino para reconquistar seu marido. Ela, no entanto, segura do que deseja, acaba chorando em solidariedade à condição frágil do Abuelo e também de Juancho, mas não consegue chorar por si mesma. Agora ela sabe que não deve chorar, mas agir. Clara é uma personagem singular na dramaturgia gambariana, porque exerce um poder maior em relação a outras figuras dramáticas marginais. Ela age por vias oblíquas, pela dissimulação e, nesse sentido, suas atitudes de oposição ao discurso patriarcal revelam a mulher que deixa de “observar o poder, a violência e o terror diante do autoritarismo de um mundo masculino e, [...] interfere nesse mundo.” (RAVETTI; ROJO, 1996, p. 16). Isso a coloca como antecessora de figuras marcantes na escrita de Gambaro, como a sua *Antígona fu iosa*, que “não cede às imposições da lei representada por Creonte, senão que exerce um desejo sem culpa e com orgulho.” (ROJO, 2000, p. 263). Também Clara é uma figura que deixa de ser o alvo do poder e passa a exercê-lo a partir do seu desejo.

Penso que Gambaro promove uma ruptura do olhar, através de *¿ uesta en clara o*. Por um lado, a escritora elabora um teatro que está inserido na tradição de Beckett, Ionesco, Brecht, Arrabal e outros autores aos quais sua obra sempre é associada. Entretanto, por outro, ela possui um projeto de resistência que opera até mesmo no plano de sua escrita, que, segundo a própria autora, consiste em, não negando a tradição, fazer “un teatro donde cada palabra, situación e imagen tenga un énfasis distinto, el acento colocado en los hitos de un paisaje no recorrido, un desplazamiento de nuestra propia mirada. Mirar al sesgo,

¹⁵² “*Abuelo*: Me dão um tapa e me giram. E então... tenho medo. Você me vê, (*i, t e enço*) não me vê!, todo enrugado, e por dentro sou uma criatura que se assusta. Não sirvo para defender ninguém, netinha... não sirvo... / *Clara* (*co çoçu a*): Não importa, avô. Já passou. (*Cho a*) / *Abuelo* (*oca e seus cabelos*): Você está chorando? / *Clara*: Por você, avô. Gostaria de chorar por mim mesma, mas é impossível. Nunca chorar antes do tempo, você dizia, lembra-se? E o tempo passou e eu não soube o momento certo de chorar...” (tradução minha).

oblicuamente, por detrás de la mirada y más adelante.”¹⁵³ (GAMBARO, 1998, p. 210). Ao criar uma figura dramática que desestrutura o arquétipo de feminino aceito por grande parte da sociedade como verdade acabada, a dramaturga permite ao leitor esse deslocamento de percepção. David William Foster (2003/2004, p. 102), ao analisar os modelos e particularidades do olhar sobre o feminino patriarcal, afirma que “parodiar a una de estas particularidades, un grupo o todas ellas significa insinuar el rechazo de la mirada masculinista y provocar un desplazamiento hacia miradas alternativas.”¹⁵⁴ Em *Puesta en clao*, esse deslocamento do olhar para paisagens alternativas ocorre ao se colocar em cena uma mulher cega, que veio dos canos e que, portanto, não condiz com o modelo tradicional de beleza feminina.

A própria temática do conto de fadas é desconstruída na escritura de Gambaro. Ao contrário do que sugere a fala do Doctor (“¿Si parece un cuento de hadas! ¿Estás contenta?”), Clara não conhece um príncipe encantado, mas um torturador, que a tira das ruas para levá-la a um hospital e, posteriormente, a uma casa que mais se assemelham a um porão das ditaduras militares. Segundo Sara Rojo (1996), a autora estrutura seu teatro a partir da tensão entre tradições teatrais vanguardistas, como o teatro da crueldade, o grotesco social de Armando Discépolo ou a estética do absurdo europeia. A partir dessas estruturas Gambaro implanta um mundo de crueldade e a personagem percebe que é preciso “[...] Ver para creer.”¹⁵⁵ (GAMBARO, 1987, p. 172).

O texto de Gambaro convida o leitor/espectador para uma reflexão sobre a condição do excluído em nossa sociedade, seja ele o cego, o homossexual, a mulher, o negro, etc. A própria cultura massificada está sendo questionada, uma vez que serve, às vezes, de mantenedora do olhar oficial sobre a história e sobre o presente latino-americano, no qual esses marginais são colocados fora da luz, num campo sem visibilidade. O sistema capitalista aparece como mais um ponto de crítica no texto, já que, em vários momentos, a questão da produção, da posse e da aparência são colocadas como mais relevantes que o ser. Seu teatro, partindo dessas rupturas e inversões, demonstra que “o valor de verdade da imaginação relaciona-se não só com o passado, mas também com o futuro; as formas de liberdade e felicidade que invoca pretendem emancipar a realidade histórica.” (MARCUSE, 1975, p. 138). Todas as contravenções da linguagem gambariana apontam para uma verdade que está

153

relacionada ao processo de libertação, e não de repressão. A emancipação de Clara é um olhar alternativo para o passado e, ao mesmo tempo, uma visão diferente do que pode ser o futuro.

Jacques Derrida (2002, p. 159), ao ler a representação do teatro em Artaud, afirma que “está sempre na origem da crueldade, da necessidade denominada crueldade, um assassínio. E em primeiro lugar um parricídio. A origem do teatro, tal como devemos restaurar, é a mão levantada contra o detentor abusivo do *logos* contra o pai, [...]” Clara possui uma necessidade absoluta de reafirmar sua vontade contra o poder daquele que abusa do *logos*, o Doctor. O crime que ela comete assim que Augusto e seus filhos voltam do cinema – e o faz antes que seja violentada novamente –, é uma metáfora de um olhar contra a racionalização masculina, contra a marginalização, contra o pai, o médico, o colonizador e outros dominadores, que castram, proibem, matam e violentam. Acredito que seja produtivo trazer para a análise da peça de Gambaro algumas idéias artaudianas, visto que a escrita da escritora parece representar o despertar de uma necessidade incoercível, que, no caso de Clara, é a sua própria liberdade, sua emancipação e a busca por um jardim.

Um dos recursos da linguagem teatral de Gambaro para dizer não ao poder é a intertextualidade. Há, em sua escritura, um diálogo constante com a literatura e o teatro universais. Percebe-se, ademais, um contraste entre o local e o global, revelando, como aponta Hall (2004, p. 7), “novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” As personagens gambarianas demonstram exatamente essa fragmentação do indivíduo que já não é uno, mas que constrói sua identidade a partir do entrecruzamento de várias realidades sociais, culturais, estéticas e políticas. O teatro da autora, assim, é construído pelo caráter dialógico. Esse diálogo se estabelece, não só com o teatro argentino e o teatro universal, com a literatura argentina e a literatura universal, mas com uma escritura dos homens, que é recriada pela dramaturga a partir de seu lugar de enunciação feminino, elaborando uma “reflexão acerca do papel e da situação da mulher nas sociedades patriarcais.” (ROJO, 2005, p. 205). Gambaro (1998, p. 248) afirma que “todo acto creativo es una relación, un puente entre la tradición recibida y la capacidad de inventar.”¹⁵⁶ Interessa, portanto, em seu fazer teatral, recuperar temas, personagens ou situações legados pela história artística e se perguntar em que medida tal tradição pode servir para sua proposta estética.

No caso de *Puesta en claro*, além do diálogo com obras que tratam do signo da cegueira, não posso deixar de mencionar sua ligação com *La vida es sueño* (1632-33), de

¹⁵⁶ “todo ato criativo é uma relação, uma ponte entre a tradição recebida e a capacidade de inventar.” (tradução minha).

Calderón de la Barca, e *Casa de bonecas* (1879), de Henrik Ibsen. Em relação à primeira obra, tem-se que Clara e Segismundo são ambos condenados a viver em uma prisão. Tanto em Calderón de la Barca como em Gambaro o que move as personagens é a busca pela liberdade, pelo despertar, que consiste em deixar de ser objeto e passar a ser sujeito da própria vontade. Segismundo anuncia que sonha estar preso, mas que já sonhou estar em um lugar melhor, questiona seus sentidos, sua percepção do real: a vida é sonho e ele sonha com sua liberdade. A peça é estruturada pela incerteza do que os sentidos são capazes – eu imagino minha vida ou realmente a vivo? Ainda que os contextos – respectivamente, Espanha/ século XVII e Argentina/ século XX – sejam tão diferentes, penso que as peças se conectam por esse questionamento central das personagens Segismundo e Clara quanto ao desejo de serem livres. Tanto o príncipe como a cega são inseridos numa situação de negação do direito de escolha. Os dois precisam percorrer um caminho que vai do sonho ao despertar, da ignorância do ser à iluminação de sua condição.

Além dessa intertextualidade com Calderón de la Barca, a peça de Gambaro me faz pensar imediatamente em outra, escrita por Ibsen ainda no século XIX, *Casa de bonecas*. Vejo Clara como uma ressonância latino-americana de Nora. O percurso das duas personagens é muito similar – ambas constroem caminhos que as fazem dizer não ao discurso patriarcal. Para atender seu desejo de afirmação da individualidade, elas precisam romper com imagens pré-estabelecidas de mulher, indo além dos estereótipos impostos pelo sistema, que as vê como sujeitos tolos, destituídos de vontade e desimportantes para o mundo dos homens, a não ser como meros objetos. Maria Rita Kehl (2007, p. 370) faz as seguintes colocações:

A Nora de *Casa de bonecas* é uma dona de casa obediente ao marido, infantil, encantadora, deliciosa – deliciosa porque infantil –, apelidada pelo marido amoroso com uma série de nomezinhos também infantis: cotovia, esquilhinho, ave canora. O que nos encanta em Nora é que, apesar de sua completa ignorância sobre as coisas do mundo, ela exhibe um imenso desejo de ser feliz. Mas o que é ser feliz no caso dela? Ibsen nos descreve aqui os signos da felicidade doméstica; para Nora, a felicidade consiste no aconchego, na paz, na companhia dos filhos, na “ausência de preocupações”, no amor familiar. Familiar. O lar e a intimidade são os dons que a mulher oferece ao homem, junto com o convite a uma retirada do mundo que é tão sedutora quanto a morte.

A descrição de Nora não seria diferente se Clara estivesse em seu lugar. A personagem de Gambaro também é uma mulher obediente ao marido e diz tudo que ele deseja ouvir, é chamada “carinhosamente” de *Cla ita*. O que a faz a mulher perfeita é justamente a sua cegueira – sua deficiência sendo entendida como obediência, normalidade e ausência de questionamento. Nesse sentido, Nora não é tão cega como Clara, ao se anular em prol do

marido, ao se infantilizar para e por ele, ao se reprimir? Os signos da felicidade também são análogos nas duas peças, em relação às protagonistas: o lar, a paz familiar, a idéia de que a mulher se realiza em um espaço privado, longe das ruas ou do campo aberto da cidade, dos temas políticos e coletivos. Vale ressaltar que, em uma de suas falas iniciais, Clara coloca em foco seu sonho com esse espaço “sagrado” do lar; longe do despertar, ela aspira ao casamento com seu médico. “[...] Soñé con sus hijos, doctor.”¹⁵⁷ (GAMBARO, 1987, p. 132). Nora e Clara são figuras dramáticas que falam de uma “ética do espaço privado – tipicamente feminina – contraposta a uma ética do espaço público, masculina.” (KEHL, 2007, p. 372). De qualquer forma, ainda que falem de uma ética do espaço privado, o que se mostra extremamente relevante é que não aceitam esse lugar restrito, ao contrário, partem dele rumo ao espaço público, do lar às ruas, do cárcere à rua, da casa de bonecas ao jardim. A ética do espaço masculino é representada por Helmer e Augusto nas peças de Ibsen e Gambaro. O lugar masculino também é “desconstruído” por Gambaro, uma vez que Juancho não pode ser pensado através de uma ética estritamente masculina, mas apenas por uma realidade em que não cabem binarismos e estruturas tão fixas.

Meu intuito, ao focalizar esse diálogo com uma tradição teatral e, ao mesmo tempo, deixar em saliência as rupturas – já que Gambaro não só traça paralelos e reitera essa herança, mas também a relê, recria e parodia –, é pensar como o recurso da citação pode ser uma forma de resistência a um poder estabelecido. Ao referir um texto europeu de 1897, como *Casa de bonecas*, em um outro contexto social, político e teatral, a autora demonstra que sua escritura está comprometida com o passado e, ao mesmo tempo, resiste a ele, exercendo uma força contra essa mesma tradição. Para Rojo (2000, p. 263), Griselda Gambaro faz um teatro que, “ao ser consciente de sua capacidade de mudar os imaginários através da intertextualidade e novas formas de criação, produz interdiscursividades desde um novo lugar de enunciação capaz de dialogar transformativamente com a sociedade.”

Georg Otte (1996, p. 223) diz que a emancipação político-cultural das colônias não ocorre somente pela independência da colônia em relação à metrópole, “mas também pela independência do presente em relação ao passado. A citação livre do passado pressupõe que o presente não seja considerado como resultado de um determinado passado, mas como lugar autônomo de sua permanente reavaliação.” Assim, quando Gambaro faz citações do passado textual, de uma determinada tradição, ela declara a emancipação de seu lugar de enunciação genérico, geopolítico e histórico. Em suma, ela atesta a relevância de um teatro feito por

¹⁵⁷ “[...] Sonhei com seus filhos, doutor.” (tradução minha).

mulheres, sobre as mulheres e tendo-as como sujeitos autônomos em relação ao poder oficial; e um teatro que não se quer exclusivo, mas em diálogo, em inclusão.

Volto a *Puesta en claro*. Clara, após ter saído de casa para comprar ingredientes, a fim de fazer uma torta “indecifrável”, conversa com seu marido. *P octo* (*gaño, a Clara*): También necesito saber como te portás en la cama. Después decido. / *Clara* (*dulce ente*): Me voy a portar bien, Augusto. Sé... todo. / *P octo* (*desilusión*): No me gusta. / *Clara* (*dulce ente*): Creo que no sé... nada.”¹⁵⁸ (GAMBARO, 1987, p. 180). Clara faz o jogo e diz o que ele deseja escutar, declara-se inexperiente. O humor negro tem espaço ainda nos últimos diálogos entre o casal. “*Clara* (*son íe*): Hasta que yo me muera. / *P octo* (*contento*): ¡Sí, sí, primero vos! / *Clara* (*tiende el plato*): Es rica, comé.”¹⁵⁹ (GAMBARO, 1987, p. 181). Ela prepara a torta e não permite que o Abuelo e Juancho comam, mas insiste para que Augusto, Félix e Lucio se saciem com o recheio saboroso. Tendo-a comido, os dois filhos caem, fulminados, e, em seguida, antes de levar Clara para a cama, o Doctor também morre envenenado. “[...] *V a t o p i e os hacia la cama, dejando Clara a p o el camino, se desaloja. Le anta la cabeza, t a ieso, cuando el índice* [...] ([...] *J uancho obse a ta bién, con un te blequeo intenso. I P octo lan a un este to cesco unal, se queda cu o*).”¹⁶⁰ (GAMBARO, 1987, p. 182).

Clara mata seus opressores e ainda se vale do alibi da cegueira. “*Abuelo* (*se ace ca lo obse a* [Doctor] *con cu iosidade. Con delicade a, le le anta una p i e na la deja caer. A Clara, t anquila ente*): ¿Qué hiciste, nietita? / *Clara*: Nada, abuelo. Soy ciega.”¹⁶¹ (GAMBARO, 1987, p. 182). A deficiência, que antes era fonte de fragilidade, se torna artifício e justificação para o crime, pois, como assinala o Abuelo: “[...] ¿A quién se ocurre mandar a una ciega a la cocina?”¹⁶² (GAMBARO, 1987, p. 183). O crime confere à peça de Gambaro uma dimensão política maior. Seu teatro consegue colocar em cena uma mulher que, de objeto, passa a ser sujeito ativo em relação ao seu querer, cômico em relação ao seu desejo. Nesse contexto, o assassinio é a manifestação da possibilidade de resistência. Clara

¹⁵⁸ *P octo* (*hipocrita ente, p a a Clara*): También preciso saber como você é na cama. Depois decido. / *Clara* (*coço a*): Vou me comportar muito bem, Augusto. Sei... tudo. / *P octo* (*co desilusão*): Isso não me agrada. / *Clara* (*coço a*): Acho que não sei... nada.” (tradução minha).

¹⁵⁹ “*Clara* (*i*): Até que eu morra. / *P octo* (*feli*): Sim, sim, primeiro você! / *Clara* (*o x i a o p ato*): É saborosa, coma.” (tradução minha).

¹⁶⁰ “[...] *V a i p a a a cama t o p eçando, deixando Clara a p elo caminho, cai. Le anta a cabeça, t a esso, cuando o índice* [...] ([...] *J uancho obse a ta bé , co u a t e e dei a intensa. O P octo lança u este to cesco unal, fica i ó el*).” (tradução minha).

¹⁶¹ “*Abuelo* (*se o x i a e o obse a* [Doctor] *co cu iosidade. Co delicade a, le anta-lhe u a p e na e a caixa cai. P a a Clara, t anquila ente*): O que você fez, netinha? / *Clara*: Nada, avô. Sou cega.” (tradução minha).

¹⁶² “[...] Quem é que tem a idéia de mandar uma cega para a cozinha?” (tradução minha).

mata, ilustrando o que Alain Badiou (2002, p. 101) diz ser nossa época e o que ela necessita em termos teatrais, ou seja, nosso “tempo exige uma invenção, a que entrelaça em cena a violência do desejo e os papéis do pequeno poder local.” Aliás, esse poder local tem dado provas de estar cada vez mais presente em nossa sociedade. O atentado de 11 de setembro de 2001 aos Estados Unidos me parece ser uma prova disso.

A personagem se torna uma delinqüente e agora “pode dizer tudo porque o diz a partir de uma borda mais baixa e de fora da lei.” (LUDMER, 2002, p. 434). O grito esperado veio dissimulado em silêncio, um ato que também pode ser resistência – matar em silêncio, agir por vias oblíquas como forma eficaz de dizer não. O crime dá voz aos oprimidos, através dele, podem falar. Clara já não é silenciada: está desperta, vê sua condição; não é mais uma prisioneira, conquistou sua liberdade a partir de uma necessidade implacável, que a transformou em uma mulher que mata. Finalmente, ela está às claras.

4.3 Terceiro olhar: *Posta en claro*¹⁶³

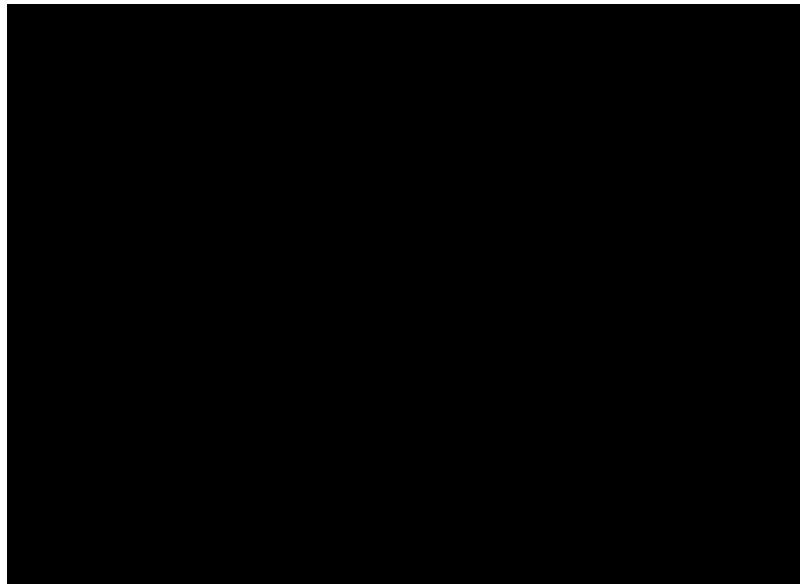


FIGURA 10 - Cena de *Posta en claro*, 1986. Direção de Alberto Ure.

FONTE - CRISTINA..., [2007].

O delito realça a relação entre literatura, ficção e crime feminino na história. Clara faz parte do rol de mulheres que figuram na produção estética argentina. Ao falar das personagens

¹⁶³ “Posta às claras” (tradução minha).

femininas que matam, Josefina Ludmer (2002, p. 332) defende que as “que matam formam parte de uma constelação de novas representações femininas mas se diferenciam nitidamente das demais. São o reverso ou a contraface das vítimas.” Ao matar, essas mulheres estão aplicando uma justiça que vai além do direito estatal. Em *¿ uesta en cla o*, a morte é a maneira que a personagem encontra para “eliminar o poder em sua raiz e marcar um avanço na independência feminina.”, em outras palavras, “as mulheres que matam cortam as raízes do poder ou cortam o poder em sua raiz.” (LUDMER, 2002, p. 348).

Clara resiste ao poder patriarcal, ao sistema desumano, e Gambaro, com isso, fala de um desejo de emancipação e reviravolta. Essa reversão é perfeitamente possível no plano ficcional. Penso que a escrita dramática é “não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é o produto, tanto mais evidente quanto mais esse poder estiver ali dissimulado.” (BLANCHOT, 2005, p. 138). Essa dissimulação constrói a obra aqui estudada. Em todas as cenas, há personagens dissimulando, colocando e retirando máscaras. A autora também trapaceia e dissimula uma outra realidade, reescreve uma cena na qual os marginais são colocados sob os raios de luz.

Logo após o delito, a situação na casa parece querer ser ordenada novamente pelo discurso oficial, agora representado pelo Abuelo “[...] ¡Justo! Vos sos mi nietita, y el tonto trabaja, ¡y vivimos felices! / *Clara*: ¡Qué rápido sos para los proyectos, abuelito! / *Abuelo*: [...] Ahora mando yo. (*Auto ita io*) Juancho, al fin de mes la plata me la das a mí. ¡Y no se te ocurra robarme!”¹⁶⁴ (GAMBARO, 1987, p. 183). Clara não se deixa convencer, ela quer seu jardim. Seu percurso já estava marcado, de um local em que era objeto, mercadoria e doente – da casa de bonecas – até o espaço que tanto deseja: “[...] Quiero un jardín.”¹⁶⁵ (GAMBARO, 1987, p. 183). A condição de opressão e as relações de poder se mantêm na peça. A figura do Abuelo assume um tom autoritário e sugere a Clara que estabeleçam uma aliança na qual os dois fiquem juntos e Juancho seja o escravo. Ela diz não à proposta do Abuelo, demonstrando que o poder é algo que não se situa num lugar privilegiado ou exclusivo, mas que se dissemina por toda parte. “*Clara*: No. No me gusta esta casa. No tiene jardín. El doctor me mintió. La mentira es peligrosa, tan grande. Me voy a buscar otra casa... con jardín. / *Abuelo*: Clara, nietita, ¿ves? / *Clara*: No.”¹⁶⁶ (GAMBARO, 1987, p. 183).

¹⁶⁴ “[...] Exato! Você é minha netinha, o bobo trabalha e nós vivemos felizes! / *Clara*: Como você é rápido para os projetos, avô! / *Abuelo*: [...] Agora, mando eu. (*Auto ita io*) Juancho, ao fim de cada mês, você deve me dar o dinheiro. E nem pense em me roubar!” (tradução minha).

¹⁶⁵ “[...] Quero um jardim.” (tradução minha).

¹⁶⁶ “*Clara*: Não, não me agrada esta casa. Ela não tem jardim. O doutor mentiu para mim. A mentira é perigosa, tão grande. Vou procurar outra casa... com jardim. / *Abuelo*: Clara, netinha, você vê? / *Clara*: Não.” (tradução minha).

A recusa de Clara a permanecer no local pode ser lida como o enfrentamento de um mundo opressivo, o rompimento das “paredes” e limites que a sociedade impõe às pessoas. Acredito que, quando a personagem mata os filhos e o Doctor, essa morte é a destruição, ainda que não integral, da estrutura social de horror pela qual a Argentina passava e também de um mundo ficcional pautado pelo medo. A figura dramática derruba os muros que serviram de prisão e de espaço de degradação do ser humano. Pergunto-me se, ao sair da casa, a personagem poderia simbolizar a transição de uma sociedade disciplinar, como a da Argentina de 1976-1983, para uma sociedade de controle. E, sendo possível esta leitura, cabe ainda perguntar em que medida essa sociedade de controle difere da disciplinar e se os limites de cada uma estão tão bem delimitados. Para Michael Hardt (2000, p. 357), os muros das instituições estão tombando de tal maneira que suas “lógicas disciplinares não se tornam ineficazes mas se encontram, antes, generalizadas como formas fluidas através de todo o campo social. O ‘espaço estriado’ das instituições da sociedade disciplinar dá lugar ao ‘espaço liso’ da sociedade de controle.”

A obra de Gambaro é um modo de ver a sociedade no período da ditadura, mas também é uma maneira de ver o próprio homem. Ela lança luz sobre outros ângulos, até então obscurecidos, desnudando o ser humano que constrói um mundo pautado pela violência e desrespeito à alteridade. Ainda que a realidade de hoje seja diferente da década de 1970, Gambaro ressalta que o nosso presente está mais associado às atrocidades da ditadura do que podemos suspeitar. *Puesta en cla o* se estrutura num campo em que “o estético e o social precisam ser mantidos, e são freqüentemente mantidos, num estado de tensão irreconciliável.” (SAID, 2007, p. 157). Ainda no mesmo campo de reflexão, Silviano Santiago fala de uma literatura anfíbia, na qual os planos político e estético se entrecruzam na América Latina. Ele ressalta que esse tipo de produção estética “requer a lucidez do criador e também do leitor, ambos impregnados pela condição precária de cidadãos numa nação dominada pela injustiça.” (SANTIAGO, 2004, p. 69). Essa idéia de um teatro político está em consonância com o projeto de Griselda Gambaro. Em suas peças, percebo que não há lugar apenas para o deleite estético, mas, junto ao prazer, está um compromisso com a iluminação das situações de injustiça que marcam profundamente a história do continente latino-americano e da humanidade. Como a autora escreve, “El teatro imita la vida / Si no aplauden / es que la vida es jodida / Vayamos a la salida.”¹⁶⁷ (GAMBARO, 1987, p. 128).

¹⁶⁷ “O teatro imita a vida / Se não aplaudem / é porque a vida é fodida / Vamos à saída.” (tradução minha).

Mesmo após o percurso de violência que coloca as personagens de Gambaro diante de um mundo carregado de desamparo e horror, cara e Je

5 Considerações finais: “El silencio grita”¹⁷¹

Seja como for, enquanto não chega esse dia, os livros estão aqui como uma galáxia pulsante, e as palavras, dentro deles, são outra poeira cósmica flutuando, à espera do olhar que as irá fixar num sentido ou nelas procurará o sentido novo, porque assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecia imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação, a possibilidade duma contradição latente, a evidência do seu erro próprio.

(José Saramago, *História da Cegueira*)

Enquanto escrevo estas considerações finais, em que pretendo falar sobre as possibilidades que o teatro gambariano pode trazer para o mundo de seus leitores/espectadores, as marcas da colonização cada vez mais se fazem visíveis no cotidiano latino-americano. A história se repete, atualizando-se, no início do século XXI, por meio de situações de exclusão econômico-social, desemprego, fome, violência, incomunicabilidade, descaso, solidão, exílio e extermínio do outro. Em contrapartida, a literatura, o teatro, o cinema, a música e outras manifestações artísticas continuam se destacando como alternativas de resistência, como formas de contar uma *história às a gens*¹⁷², por outros caminhos, e de transformar situações que parecem cristalizadas e imutáveis.

Se no plano real estamos inseridos numa condição de desesperança, ao entrarmos em contato com a obra de Griselda Gambaro, percebemos que seu universo ficcional também é pautado por situações-limite – nelas, suas personagens se movem em busca de fissuras que as coloquem em uma posição em que seja possível dizer não ao poder central, aos representantes de um mundo pautado por injustiças, abuso e violação da dignidade dos indivíduos. Esta construção ficcional tanto aponta para a América Latina, da qual ela surge e com a qual dialoga, como se revela universal, à medida que fala de problemas humanos, de temas e circunstâncias que envolvem diferentes áreas geográficas e marcadores temporais.

¹⁷¹ Na peça *La Alasang e* (GAMBARO, 1984, p. 110), a personagem Dolores diz estas palavras num diálogo em que seu pai a obriga a se calar. “O silêncio grita.” (tradução minha).

¹⁷² De acordo com Júlio Pimentel Pinto (2004, p. 75), a história às margens é aquela que sabe que todo conhecimento só existe instavelmente e que pressupõe um lugar também instável de um enunciador, um leitor e um texto.

Através de seus textos, percebo que a autora consegue traçar um perfil desse universo de desamparo. Parece-me que uma de suas preocupações é colocar em foco aqueles que tiveram seus corpos silenciados, que tiveram a palavra arrancada da garganta no momento que precisavam falar. É partindo dessa perspectiva que a autora escreve obras como *l ca p o*, em que resgata resíduos da memória de indivíduos esquecidos pela história oficial. Nesta peça, vejo um mundo em que praticamente não há espaço para mudanças substanciais dentro da ordem de brutalidade à qual as personagens são submetidas. De qualquer forma, ainda que a situação das figuras dramáticas seja de difícil resolução, um dos compromissos do texto gambariano é o de ser “um exercício da memória que restitui, não linearmente, uma história única” (RICHARD, 2002, p. 58).

As personagens Emma e Martin, da peça *l ca p o*, representam os subalternos que continuam sobrevivendo às margens do discurso totalizante e excludente da sociedade do século XX. De algum modo, elas são concebidas não apenas como vítimas absolutas de um sistema, mas também podem simbolizar uma parcela da população que, muitas vezes, prefere fechar os olhos para não constatar o que há à sua volta. Assim, Gambaro não lança um olhar paternalista em relação a esses sujeitos, antes, convoca o leitor a refletir sobre as circunstâncias em que ocorrem eventos de horror e violência como os praticados na Segunda Guerra, na colonização latino-americana ou nas ditaduras militares.

Ao elaborar obras que outorgam a palavra a essas personagens marginalizadas, Griselda Gambaro revela “una tendencia a la solidariedad social en su teatro”¹⁷³. (PELLETIERI, 1995, p. 640). Dentro da perspectiva dessa restituição da palavra ao sujeito, freqüentemente uma personagem subalterna apresenta-se como foco dessa retomada do direito à expressão. Penso em Clara, da peça *P uesta en cla o*, que, apesar de ter vindo dos canos, ser deficiente e ainda ter sido violentada, consegue retomar a palavra e parte da zona de escuridão, da casa em que foi submetida a inúmeras torturas, rumo a um local aberto, onde ela e aqueles que quiserem segui-la possam ter voz, falar de seus sentimentos e desejos. Ela parte e, ainda que seja cega, guia os outros. Vai em busca de um jardim onde as coisas possam ser um pouco diferentes, onde os desejos e as vontades possam ser negociados, tendo em vista a responsabilidade frente ao outro, acreditando que aquele que está diante de si não é um objeto, mas um sujeito consciente e autônomo.

Esse local da diferença, ou seja, esse espaço onde as coisas podem ser de outra forma e que está simbolizado em *P uesta en cla o* pelo jardim, faz-me pensar na amizade e felicidade

¹⁷³ “uma tendência à solidariedade social em seu teatro.” (tradução minha).

como centrais para a autora. É o tipo de sentimento que parece brotar entre Clara e Juancho, que, no final da peça, fazem uma aliança de afeição e vão à procura desse espaço aberto. Ao falar do jardim de Epicuro¹⁷⁴, José Américo Motta Pessanha (2007, p. 110) ressalta que, nele, “o direito à felicidade é aberto a todos, mesmo aos excluídos dos direitos de cidadania pela democracia ateniense: mulheres, estrangeiros e escravos”. Os textos de Gambaro também apontam para esse lugar utópico, em que mulheres, estrangeiros e escravos – estes, um produto atual da realidade imperialista e capitalista que domina a América Latina e grande parte do mundo – podem retomar a vida dentro de um panorama de busca pela felicidade.

Um tema fundamental nesta reflexão é a noção de testemunha que emana dos textos de Gambaro: para discutir a questão da memória, especialmente as lembranças traumáticas de indivíduos e comunidades, a autora constrói personagens que assumem o papel de novas testemunhas perante o que é encenado/contado. Em *Puesta en claro*, quando Clara pergunta a Juancho se presenciou o abuso por ela sofrido e ele diz que não, ela declara ironicamente: “[...] qué suerte, ¿eh? No ves nada, como ciego”¹⁷⁵. (GAMBARO, 1987, p. 160). Sua fala demonstra o silêncio coletivo diante de atrocidades e pode ser interpretada como uma convocação a outro tipo de comportamento. A discussão da memória coloca o leitor/espectador frente à necessidade de ser uma nova testemunha de eventos traumáticos. Griselda Gambaro cumpre, com seu teatro, um ritual de protesto, no qual aqueles que foram esquecidos voltam a ser lembrados e colocados em cena. Ao falar do passado, seus textos mostram também a situação presente. A memória é trabalhada como conhecimento não apenas do nacional ou do latino-americano, mas como referência a conjunturas globais. Acredito que sua obra literária pode ser encarada a partir da idéia de Hommi Bhabha (1998, p. 33), ao expor que “o estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de ‘alteridade’”.

Uma questão que minha dissertação permitiu explorar é a profunda preocupação de seus textos com a reflexão sobre as relações entre os seres humanos, em circunstâncias cotidianas ou não. Seu teatro mostra situações de conflito em que as personagens quase

¹⁷⁴ Ver o ensaio *As celticias do jardim*, em que Pessanha (2007) elabora uma reflexão sobre a filosofia de Epicuro, filósofo grego que em 306 a.C. funda uma confraria em Atenas, o jardim, uma comunidade que admite entre seus membros também mulheres e escravos. Segundo o autor, esse lugar, em que há a união entre seres humanos e é aberto a todos, mesmo os excluídos dos direitos de cidadania pela democracia ateniense, é semelhante ao lugar que Clara busca na peça. É possível que Gambaro não tenha lido Epicuro ou não pretendesse fazer uma relação entre o jardim da personagem e o espaço aberto da filosofia epicurista. Ainda assim, e mesmo que haja muitas diferenças entre os dois espaços, acredito que ambos apontam para questões fundamentais como a amizade e a liberdade.

¹⁷⁵ “[...] que sorte, hein? Você não vê nada, como cego.” (tradução minha).

sempre acabam encontrando um espaço para o diálogo como forma de rompimento com o universo de medo e violência. Dessa maneira, seus textos enfatizam que

viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de ser um outro. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão em aceitar o outro mais de estar em seu lugar – o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo. (KRISTEVA, 1994, p. 21).

Ainda que Clara tenha sido vítima do Abuelo, na peça *¿ uesta en cl a o*, percebo que a personagem se coloca no lugar do outro, ela consegue se imaginar outra. A violência se liga diretamente às relações de poder que perpassam as figuras dramáticas da escritora argentina. Suas peças falam de abusos de poder e enfatizam a idéia de resistir ao opressor e a todo o conformismo diante de eventos de desrespeito e sujeição. Esta idéia de resistência das personagens se torna cada vez mais central em sua produção: se o universo ficcional das primeiras peças, como *l ca p o*, deixava uma abertura mínima para a oposição e demonstrava o horror da violência, as obras posteriores, como *¿ uesta en cl a o*, fazem do questionamento do *status quo* o mote dos silenciados que voltam à fala, reforçando uma visão de poder em que há “possibilidades de resistência e de contra-ataques de uns e de outros”. (FOUCAULT, 2006, p. 226).

As imagens da cena gambariana permitem que o leitor/espectador de seu teatro opere mudanças no plano de sua realidade a partir de seu lugar de enunciação. Essas alterações ocorrem numa dimensão microestrutural, já que são promovidas transformações individuais

naciente; na solidariedade de Tito frente à angústia de Teresa, em *Sucede lo que pasa*; no abraço de Manolo e Toni, em *Acá que es*. Todas essas imagens e tantas outras revelam o princípio da esperança no teatro de Gambaro, que fala dos sonhos despertos, “que rumam para esse ainda-não-consciente, para o campo utópico ou daquilo que não veio a ser, que não foi plenificado.” (BLOCH, 2005, p. 114).

Penso que o percurso que construí com minha dissertação, a partir de meu olhar sobre a escrita de Griselda Gambaro, pode contribuir para o estudo dos mecanismos que a autora elege para falar da condição humana. Tento defender que seu teatro possui uma validade indiscutível e primeira, por questionar o legado da tradição teatral em que está inserido, de maneira a inserir novas formulações, e por realizar o empreendimento de novos caminhos estéticos, éticos e políticos. Sua escrita é concebida “sobre uma ‘latência do aspecto vindouro’ – vale dizer: sobre os conteúdos de uma situação final ainda desconhecida” (BLOCH, 2005, p. 100). Isso significa que sua escrita rompe as barreiras de sua época e espaço, revelando algumas imagens que serão compreendidas e relidas na posterioridade. Além disso, percebo que a discussão ética e política amplia ainda mais a importância dessa escritora latino-americana.

Referências Bibliográficas

5 Sesiones Teatro. Espectáculos: Decir Sí. Desenvolvido por 5 sesiones, [2007]. Apresenta informações sobre o grupo teatral 5 sesiones e espetáculos realizados. Disponível em: <http://www.cincosessiones.com.ar/decir_si/decir_si.html>. Acesso em: 23 jan. 2008.

ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARENES, Carolina. Con la voz y el pudor de los orígenes: Entrevista con Griselda Gambaro. *La Nación*, Buenos Aires, 28 marzo 2001. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/215665>>. Acesso em: 23 jan. 2008.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da deslota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

AVILA, Myriam; JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 1, n. 10/11, p. 14-28, 2004.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de estética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, Roland. *Aula*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Obra escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERMAN, Marshall. *Utopia que é sócio-critica na América*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOCH, Ernest. *Opus incerto e ança*. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 2005. v. 1.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Lite atu a e Resistência*. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

BRECHT, Bertolt. La profesión del actor. In: _____. *Estudios sob e teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1983.

CAMILLETTI, Gerardo. Aportes al tema de la intertextualidad en la literatura de Griselda Gambaro. *Teatro e literatura digital*, Maracay, n. 11, feb./abr. 2004a. Disponível em: <http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/critica/gambaro_intertex.html>. Acesso em: 3 jan. 2008.

_____. La debilidad reversible de las víctimas en el teatro de Griselda Gambaro. *Teatro e literatura digital*, Maracay, n. 11, feb./abr. 2004b. Disponível em: <<http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/critica/lavoluntaddedecir.html>>. Acesso em: 7 jan. 2008.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. Censura-violência. In: _____. *Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARPENTIER, Alejo. *Visão da América*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CASTANYER, Laura Borràs (Org.). *Resistencia en la escena*. Madrid: Fundación Autor, 1998.

CASULLO, Nicolás. *Pensamientos e épocas: memoria, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

COELHO, Teixeira. *Os olhos- os olhos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

COHN, Gabriel. Indiferença, nova forma de barbárie. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 81-89.

CONTRERAS, Marta. *Iselca e a ba o*: teatro de la decomposición. Universidad de Concepción, 1994.

CRISTINA Banegas. Desenvolvido por WebMind, [2007?]. Home page. Disponível em: <<http://www.cristinabanegas.com.ar/teatro.htm>>. Acesso em: 18 nov. 2007.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaios sobre o medo*. São Paulo: Senac/SESCSP, 2007. p. 39-52.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *A fabricação do latão*. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Acusar o anel Léguas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ENRIQUEZ, Eugène. O outro, semelhante ou inimigo? In: NOVAES, Adauto (Org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 45-59.

FOSTER, David William. Un desafío a la mirada masculinista: recurso humanos por Gabriela Liffschitz. *Aletria*: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 10/11, p. 91-106, 2003/2004.

FOUCAULT, Michel. *Disciplina e punição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Os anormais*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Maria Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e história(es) sentinela*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Unicamp, 2004. p. 85-94.

_____. *Letar e esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

_____. *História e nação e a arte Benjamín*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAMBARO, Griselda. Del sol naciente. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (Org.). *Antología bilingüe de la literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 1996a. p. 69-118.

_____. ¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina? *Latin American Theatre Review*, n. 13, p. 63-67, Summer 1980 apud CONTRERAS, Marta. *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición*. Universidad de Concepción, 1994.

_____. Griselda Gambaro: “Soy lo que escribo y escribo lo que soy”. *La Nación*, Buenos Aires, 27 nov. 2005. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/759090>>. Acesso em: 23 jan. 2008. Entrevista concedida a Sergio Sotelo.

_____. Libertad condicionada, entrevista con Griselda Gambaro (fragmento). *Rimaweb*: Red Informativa de Mujeres de Argentina, 2002. Disponível em: <http://www.rimaweb.com.ar/artes/roffe_gambaro.html>. Acesso em: 18 jan. 2008. Entrevista concedida a Reina Roffé.

_____. Nuevas pasajeras: el teatro y los límites del género. In: CASTANYER, Laura Borràs (Org.). *Reescibiendo la escena*. Madrid: Fundación Autor, 1998. p. 207-212.

_____. *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1984.

_____. *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1987.

_____. *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989.

_____. *Teatro 4*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1990.

_____. *Teatro 5*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1991.

_____. *Teatro 6*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1996b.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras* (Santa Maria), Santa Maria, RS, n. 18/19, p.121-142, jan./fev. 1999.

_____. Cegueira e literatura. *Alet ia: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 10/11, p. 53-64, 2003/2004.

_____. Escritas da tortura. *L'O cainai e Latino-A é icain*, Toulouse, n. 183, p. 77-88, jan./mar. 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HARDT, Michael. A sociedade mundial de controle. In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Millennium eleu e: uma vida filosófica*. São Paulo: 34, 2000.

HOBSBAWM, Eric. *Sob e história: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOSSNE, Andrea Saad. *Do a is o e o ance*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. *Seu idos pela e ó ia: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *eo ia ca lite atu a e suas fontes*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 384-416.

JAUSS, Hans Robert. *A história ca lite atu a co op o ocação à teo ia lite á ia*. São Paulo: Ática, 1994.

KEHL, Maria Rita. A mulher e a lei. In: NOVAES, Adauto (Org.). *ática: vários autores*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

KÖNIG, Irmtrud. Parodia y transculturación en *Antígona fu iosa* de Griselda Gambaro. *Pa ateat o e ista cigital*, Maracay, n. 22, sept./dec. 2007. Disponível em: <http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/otras_fuentes/IrmtrudKnig.html>. Acesso em 23 jan. 2008.

KRISTEVA, Julia. Tocata e fuga para o estrangeiro. In: _____. *st angei osp a a nós es os*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LASALA, Malena. *nt e el cesa p a o la esp e an a*: una traducción filosófica de la estética de Griselda Gambaro. Buenos Aires: Biblos, 1992.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____ *istó ia e e ó ia*. 5. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

LEVI, Primo. *Os afogaçõs e os sob e i entes*: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LÉVINAS, Emmanuel. *nt e nós*: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *u anis o çõ out o ho e*. Petrópolis: Vozes, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *istó ia, ficção, lite atu a*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LÖWY, Michael. *alte Benja in: a iso çõ incêncio*: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUDMER, Josefina. *O co p o çõ çelito*: um manual. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *A concição p ós- oçõ na*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MARCUSE, Herbert. *os e ci ili ação*: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARINIS, Marco de. *Co p ençõ el teat o*: lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Calerna, 1997.

MATOS, Olgária. *P isc etas esp e anças*: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf (Org.). *Lite atu a e istó ia na A é ica Latina*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 115-135.

MURICY, Kátia. Os olhos do poder. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NOVAES, Adauto (Org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PASCUAL, Alejandra Leonor. *Estação: a Argentina de 1976 a 1983*. Brasília: Editora UNB, 2004.

OTTE, Georg. Lembrança e citação em Walter Benjamin. *Alética*: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 4, p. 211-224, out. 1996.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005a.

_____. *Dicionário de teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005b.

PELLETIERI, Oswaldo (Org.). *Teatro argentino contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. Teatro Latinoamericano: desde las vanguardias históricas hasta hoy. In: PIZARRO, Ana (Org.). *A América Latina*: palavra, literatura e cultura. Campinas, SP: Unicamp, 1995. v. 3, p. 645-672.

PERRONE-MOISÉS, Leyla *Vida e arte, nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESSANHA, José Américo Motta. As delícias do jardim. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Alética*: vários autores. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. p. 57-85.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Estado e terror. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Alética*: vários autores. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: 34, 2005.

RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (Org.). *Antologia bilíngüe de la actuación de mujeres latino-americanas*. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 1996.

_____. *Edições e fórmulas ativas latino-americanas*. FALE. Belo Horizonte, 2001. v. I.

_____. *Edições e fórmulas ativas latino-americanas*. FALE. Belo Horizonte, 2004. v. II.

RICHARD, Nelly. *Intenções céticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RICOEUR, Paul. El olvido. In: _____. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, 2001.

ROJO, Sara. A problemática do poder na escrita teatral de Griselda Gambaro. *Aletia: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 4, p. 81-88, out. 1996.

_____. Antígona e o desejo. *Aletia: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 7, p. 258-263, dez. 2000.

_____. *Ênsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. São Paulo: Sete Letras, 2005.

ROMERO, Luis Alberto. *Historia contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *Texto Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica de ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Representações da intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A cegueira e o saber*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmo político e o corpo: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 2005.

_____. *Essência e aparência: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Historia, memória e literatura: o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

_____. *O local da memória: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: 34, 2005.

SILVA J, Jane D'Arc da. *Imagário feminino e práxis cênica*. Dissertação (Mestrado)–Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

SILVA F, Franklin Leopoldo e. *Estética e literatura e teatro: ensaios introdutórios*. 14651(. 555(1(t).4
Se e

5(t)- .436(u)-. 555(14651(t))-11. 3.6 1 ()-.1465h.3 3(a)3.-. 5xina

51(1)-3.3556(i)- . 555(a)-. 53()-.1465555(g) a

TAVARES, Flávio. *Le óias do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TRASTOY, Beatriz. La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro. Buenos Aires, abril 1990. *Teatro del Pueblo - 30 años*. Buenos Aires: 2008. Apresenta informações sobre o teatro argentino. Disponível em: <<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy001.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2008.

VECCHI, Roberto; ROJO, Sara (Org.). *En diálogo: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WHITE, Hayden. *Clínicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2001.

WOLFF, Francis. Quem é bárbaro? In: NOVAES, Adauto (Org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.19-43.

WOOLF, Virginia. *Um teto para todos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)