

Laureny Aparecida Lourenço da Silva

MULHERES QUE MATAM:
a morte em *Puesta en Claro* de 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 Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos (LSS)

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

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2008

A meu pai e minha mãe: meus maiores exemplos na vida.

Agradecimentos

A minha admirada e querida professora Sara Rojo, pela dedicação, atenção e disponibilidade oferecidas durante toda a elaboração desta dissertação.

A meu marido André de Souza, que por tantas vezes me “suportou” nos momentos de ansiedade e desespero e que me acalmou com seu carinho.

A meu amigo Luiz Carlos Gonçalves Lopes pelo apoio e ajuda, ainda que por meio eletrônico, porém que foram de extrema importância para a conclusão deste trabalho.

A professora Graciela Ravetti e ao professor Marcos Alexandre, pelos conhecimentos compartilhados e o carinho com que sempre me escutavam.

A meus queridos professores da Faculdade de Letras, que foram colaboradores ímpares em minha formação acadêmica, profissional e humana.

A todos meus amigos de Belo Horizonte, que foram a minha família durante o tempo que estudei na UFMG.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Escrevemos para ser o que somos e aquilo que não somos. Num ou noutro caso, buscamos a nós mesmos. E se temos a sorte de encontrar-nos – sinal de criação – descobrimos que somos um desconhecido.

Octavio Paz, *Fernando Pessoa desconhecido de si mesmo.*

Resumo

Nesta dissertação objetiva-se fazer uma análise das mudanças comportamentais da personagem feminina Clara na peça *Puesta en claro* (1974), da dramaturga argentina Griselda Gambaro. O foco principal dessa mudança se faz na peça por um viés paradoxalmente instituído: a morte pelas mãos femininas. Nesta análise pretende-se verificar a imagem da mulher construída na peça por uma linha que utilizará como uma de suas ferramentas de estudo a semiótica teatral, para a teorização da dramaturgia escrita por mulheres; o contexto histórico das décadas de sessenta, setenta e oitenta, fazendo referências e analogias com a realidade social da mulher latino-americana na mesma época; e a problemática dos estudos de gênero no contexto político e social da Argentina nas referidas décadas, tendo como aporte teórico os estudos feministas e a desconstrução derridiana.

Palavras-chave: Teatro latino-americano. Gênero. Desconstrução. Morte.

Resumen

En esta disertación se objetiva hacer un análisis de los cambios comportamentales del personaje femenino Clara en la pieza *Puesta en Claro* (1974), de la dramaturga argentina Griselda Gambaro. El foco principal de ese cambio se hace en la pieza por un bias paradójicamente instituido: la muerte por las manos femeninas. En este análisis se pretende verificar la imagen de la mujer construida en la pieza por una línea que utilizará como una de sus herramientas de estudio la semiótica teatral, para la teorización de la dramaturgía escrita por mujeres; el contexto histórico de las décadas de sesenta, setenta y ochenta, haciendo referencias y analogías con la realidad social de la mujer latinoamericana en la misma época; y la problemática de los estudios de género en el contexto político y social de Argentina en la referidas décadas, teniendo como aporte teórico los estudios feministas y la desconstrucción derridiana.

Palabras-claves: Teatro latinoamericano. Género. Desconstrucción. Muerte.

Lista de Figuras

FIGURA 1 - Griselda Gambaro em um café da capital argentina. Foto de Juan Andrade.....	12
FIGURA 2 - Capa do livro que contém as peças: <i>Las paredes</i> (1966), <i>El desatino</i> (1965), <i>Los siameses</i> (1967), <i>El campo</i> (1968) y <i>Nada que ver</i> (1972).....	18
FIGURA 3 - Capa do livro que contém as peças: <i>Dar la vuelta</i> (1972), <i>Información para extranjeros</i> (1978), <i>Puesta en claro</i> (1974) y <i>Sucede lo que pasa</i> (1976).....	19
FIGURA 4 - Cena I, <i>Puesta en Claro</i> , 1986. Direção de Alberto Ure.....	43
FIGURA 5 - Cena II, <i>Puesta en Claro</i> , 1986. Direção de Alberto Ure.....	50
FIGURA 6 - Cena I, <i>Puesta en claro</i> , 1986. Direção de Alberto Ure.....	64
FIGURA 7 - Cena II, <i>Puesta en claro</i> , 1986. Direção de Alberto Ure.....	67
FIGURA 8 - Cena II, <i>Puesta en claro</i> , 1986. Direção de Alberto Ure.....	69
FIGURA 9 - <i>Puesta en claro</i> , 1985. Direção de Alberto Ure. Ensaios públicos, improvisações.	70

Sumário

1 Introdução	9
1.1 Prólogo.....	9
1.2 A autora.....	12
1.3 Sobre sua estética.....	13
1.4 Sobre a obra artística e a consciência política	15
1.5 Capítulos	20
2 Literatura e História.....	23
3 Uma clara desconstrução.....	41
3.1 Sobre o feminismo <i>na</i> diferença	41
3.2 Cruzamentos entre morte e vida	51
4 “Clara, ¿ves?... Si estás despierto, veo”	58
4.1 A poética gambariana	58
4.2 Estudo semiótico da obra <i>Puesta en Claro</i>	62
5 Conclusão.....	77
Referências Bibliográficas.....	85

1 Introdução

Para nós, a mulher define-se como ser humano em busca de valores no seio de um mundo de valores, mundo cuja estrutura econômica e social é indispensável conhecer [...]

Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*.

1.1 Prólogo

No momento em que iniciei meus estudos no curso de Letras na UFMG, no ano de 2001, não imaginava, sinceramente, que faria um mestrado. Como estudante do curso básico, minha visão era limitada e, conseqüentemente, meus objetivos eram para curto prazo. Sou de uma cidadezinha chamada Oliveira, no interior de Minas Gerais, onde a aspiração maior de uma moça é se casar e constituir família, entretanto “contrariei” este meu destino pré-estabelecido e me mudei para Belo Horizonte, com o sonho de estudar na Universidade Federal de Minas Gerais. Sempre gostei do estudo da língua espanhola, a que me dediquei muito, porém, somente após os primeiros contatos com as disciplinas da área é que meu olhar se abriu para o universo da Literatura. Neste momento, entraram em minha vida professores que seguiriam comigo até os dias atuais: Sara Rojo, Graciela Ravetti e Marcos Alexandre. Obviamente não menosprezando tantos outros, que também contribuíram para minha formação acadêmica e humana, esses mestres de Literatura Espanhola me ensinaram a ler além das linhas gerais de um texto.

Foram vários os autores com os quais tivemos contato durante o curso: Jorge Díaz, com seu teatro político atuante, como na peça *Ligeros de equipaje*; ou Rafael Alberti e César Vallejos, com sua literatura poética; ou ainda Manuel Rivas, com seus contos adaptados ao cinema, como *La lengua de las mariposas*. Entretanto, minha identificação maior, no âmbito literário-textual, só ocorreu quando a professora Sara Rojo, hoje minha orientadora no mestrado, nos apresentou o enorme – ainda que não devidamente reconhecido – universo literário de mulheres escritoras. O estudo de autoras como a mexicana Ángeles Mastrettas, com seus contos *Mujeres de ojos grandes*, ou então a jovem escritora chilena Andréa Maturana, com seu *Encuentros y (des)encuentros*, que nos permite um envolvimento com

uma escrita sensorial, proporcionaram-me uma visão diferenciada daquele universo literário que futuramente seria o meu objeto de estudo.

Passaram-se os semestres e, como conclusão da disciplina *Literatura Hispânica das Últimas Gerações*, participei de uma atividade em que tínhamos que criar um texto literário e, em seguida, analisá-lo, tendo como base os conceitos e teorias estudados durante o curso. Nesse trabalho prático-analítico, desenvolvi a problemática do mito materno, criando uma personagem mãe que não cumpria com os conceitos pré-estabelecidos para essa figura. Tal projeto inicialmente me pareceu uma ousadia, já que eu nunca tinha me aventurado a escrever nenhum texto literário, entretanto, consegui realizar um trabalho interessante e nunca vou me esquecer do resultado que obtive. Acredito que foi neste momento que vi meus pequenos sonhos interioranos se estenderem.

No segundo semestre de 2004, um ano antes de concluir o curso de Letras, me matriculei na disciplina oferecida pelos professores Marcos Alexandre e Graciela Ravetti, *O Cânone Literário Hispano-Americano: Romance do Século XX*. Em termos do cumprimento do currículo escolar, já não havia para mim a obrigatoriedade de cursar disciplinas sobre literatura e minha escolha se deveu unicamente a interesses pessoais. Essa, sem dúvidas, foi a disciplina que me proporcionou o encontro final com a temática que desenvolvo nesta dissertação de mestrado. A partir das reflexões promovidas ao longo do semestre, produzi o estudo “Cuando la mujer mata...”, uma análise da obra *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, sobre a qual muitos de meus colegas fizeram trabalhos interessantes, enfocando as mulheres, protagonistas da obra. Porém, preferi me voltar para uma personagem de segundo plano, que não tem muita relevância no romance, mas que me fascinou, porque através dela surgiram a meus olhos as “Mulheres que Matam”.

Pero el personaje a lo que voy a dedicarme forma parte de los menos importantes en la novela, tal vez, pero que causó un quiebre con las normas preestablecidas para una mujer. Rabadilla, por ser una mujer menos moldeada por lo que se “debe parecer” no carece de secretos. No oculta nada: da a luz, pero también mata si su instinto lo pide.¹

¹ “Mas, o personagem ao qual vou dedicar-me faz parte dos menos importantes no romance, talvez, mas que causou um rompimento com as normas pré-estabelecidas para uma mulher. Rabadilla, por ser uma mulher menos moldada pelo que se “deve parecer” não necessita de segredos. Não oculta nada: dá à luz, mas também mata se seu instinto lhe pedir.” Fragmento do trabalho que apresentei em 2004, como conclusão da disciplina Cânone Literário do Século XX. Obs.: Salvo quando indicado em contrário, todas as traduções deste trabalho são de minha autoria.

Além das disciplinas citadas, participei de alguns eventos que me ajudaram a melhorar a reflexão sobre as relações entre teatro, gênero e cultura, tais como o *4º Congresso Brasileiro de Hispanistas*, que ocorreu no ano de 2006, na cidade do Rio de Janeiro, sediado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Na ocasião, pude assistir a algumas comunicações, além de apresentar o trabalho “Mulheres que Matam: a morte em *Puesta en Claro* de Griselda Gambaro”, título que optei por adotar nesta dissertação. Ainda no mesmo semestre, rerepresentei o texto citado, com algumas modificações, na mesa redonda *Linguagens Performáticas na América Latina*, do Núcleo de Estudos Artes Performáticas (NELAP), durante a *VI Semana de Eventos da Faculdade de Letras (SEVFALE)*.

Tendo selecionado uma temática, cursei meu último ano de graduação, 2005, em busca do objeto de pesquisa que melhor a representasse e, claro, com o qual me identificasse. Busquei a ajuda da professora Sara Rojo, que me forneceu várias peças teatrais e me indicou referências teóricas, para que eu pudesse ir me preparando. Neste momento, deparei-me novamente com a dramaturga Griselda Gambaro, de quem eu já conhecia *Del sol naciente* (1984), que lera em outra disciplina ministrada pela referida professora. Encontrei em *Puesta en Claro* (1974) o objeto de estudo pretendido e tal escolha se justifica pela constatação de que essa peça é um marco diferencial dentro da escrita de Griselda Gambaro, bem como da produção artística latino-americana da década de 70.

1.2 A autora



FIGURA 1 - Griselda Gambaro em um café da capital argentina. Foto de Juan Andrade.

FONTE - GAMBARO, [2005].

Griselda Gambaro nasceu em 1928, no bairro de Barracas, mas viveu toda sua vida em Don Bosco, na cidade de Buenos Aires, Argentina. Nasceu em uma família pobre de classe operária. Seus pais eram argentinos da primeira geração de italianos vindos para a América Latina. Seu pai era marinheiro, sua mãe, funcionária dos correios e Gambaro, a mais jovem dos cinco filhos do casal. Começou a freqüentar as aulas numa escola primária chamada José María Gutiérrez, conhecida por todos como “la escuela Rocha”, porque assim se chamava a rua onde se localizava. Neste educandário, Gambaro aprendeu a usar sua principal ferramenta de trabalho: a palavra. Sua vocação foi sendo moldada entre redações escolares e nas constantes idas e vindas pelas estantes da biblioteca pública. A escritora teve uma formação autodidata e relata em muitas de suas entrevistas que tinha, e continua tendo, o hábito de ler grandes nomes da Literatura, Filosofia, Sociologia e outras áreas, com o objetivo de aprender algo novo para sua vida e para a escrita de suas obras. Apesar de não ter tido acesso a livros em sua casa, Gambaro conheceu o teatro na biblioteca, onde lia as obras de O’Neill, Chekov e Pirandello, enquanto freqüentava a escola secundária. Completou sua educação secundária em cinco anos, tornando-se ajudante de editor e, depois, ajudante de um

clube de esportes. Posteriormente, casou-se com Juan Carlos Distefano, escultor, com quem tem dois filhos.

Hoje, com 79 anos de idade, é uma escritora reconhecida no país e no exterior e sua produção está composta principalmente por obras de teatro, além de romances e histórias infantis. Desempenhou distintos trabalhos até que a obtenção de prêmios e a aceitação de seus direitos de autora lhe permitissem, por volta de 1982, viver de sua tarefa preferida: escrever. Durante a ditadura argentina, um decreto do então presidente General Videla proibiu seu romance *Ganarse la Muerte* (1976), por se acreditar que a obra contrariava a instituição familiar e a ordem social. Devido a este fato e à situação instituída, exilou-se em Barcelona, Espanha. Atualmente, reside em um bairro suburbano de Buenos Aires. Há alguns anos, optou pela tranquilidade de seu lar em Don Bosco, no sul do cone urbano bonaerense, escolha que a mantém longe dos “ruídos portenhos”, das estréias teatrais e de demais formalidades. É uma mulher de figura miúda, cordial em seu tratamento, porém de um sombrio senso de humor.²

Muitos foram os estudiosos que levaram a cabo trabalhos sobre a autora Griselda Gambaro, em diversos âmbitos de análise (literatura, sociologia, psicologia, história etc.). Podemos citar *Entre el desamparo y la esperanza. Una traducción filosófica a la estética de Griselda Gábaro*, de Malena Lasala; *Theatre of Crisis*, de Diana Taylor; *El Negrotesco argentino*, de Ileana Azor Hernandez; *Griselda Gambaro, Teatro de la Descomposición*, de Marta Contreras; *Argentinas de Rosas a Perón*, de M. Gabriela Mizraje; *Poder, deseo y marginación, aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro* (vários autores).

1.3 Sobre sua estética

Griselda Gambaro utiliza vários recursos estéticos em suas obras, destacando-se, entre eles o do metateatro³, este que podemos encontrar na peça *Puesta en Claro* (1974), e

² Assim a descrevem vários repórteres, nas entrevistas a que tive acesso durante a confecção deste trabalho. A respeito de Gambaro, há uma longa lista de artigos, entrevistas, comentários, leituras, etc., que nos dão uma ampla idéia de sua biografia, obra, pensamentos e planos. Alguns dos *sites* mais importantes que foram consultados são <www.autores.org.ar>; <www.alternativateatral.com>; <www.audiovideotecaba.gov.ar>; <www.dramateatro.arts.ve>. 25/08/2007.

³ Na explanação de Lionel Abel (1968, p. 86) sobre quais seriam as características de uma peça teatral em que poderíamos encontrar o metateatro, ou ela mesma ser classificada como “metapeça”, destacamos o seguinte trecho: “Apenas algumas poucas peças dizem-nos desde logo que os acontecimentos e personagens que nelas existem são da invenção do dramaturgo, e que na medida em que foram descobertos – onde existe a invenção também pode estar a descoberta – eles foram encontrados pela imaginação do autor mais do que por sua observação do mundo. Tais peças trazem em si a verdade, não por convencer-nos de ocorrências ou de pessoas

que nos remete à situação social que estamos obrigados a representar, os “papéis” a seguir que nos são escolhidos e impostos pela sociedade. O personagem do Abuelo se revolta com o papel que lhe é atribuído, quando Clara lhe apresenta a realidade do contraste de suas figuras: ele é um avô, idoso, ao passo que ela é uma linda jovem. Com isso, é demarcado outro tipo de diferença, de caráter fisionômico e social.

Abuelo: Tiene suerte. Sos linda. *(Una pausa)* ¡Qué aburrimiento! ¿No me ves? Soy un viejo en buenas condiciones, fuerte. Todavía dispuesto a... *(termina con un gesto expresivo. Se da cuenta de que ella no lo ve. Se mira, desanimado)* A nada... *(comprueba, hacia abajo)* Imperturbable.

Clara (lo consuela): Sos un abuelo

Abuelo: ¡Mierda de papel! *(La mira, dulcemente ansioso. Suspira y se rehace)* ¿Los chicos?⁴ (GAMBARO, 1974, p. 145).

Encontramos o recurso do metateatro também na rubrica que apresenta os personagens dos filhos. Aqui, a diferença está no fato de que eles não imitam vozes de crianças, somente acentuam o tom de réplica infantil, ou seja, não usam o artifício que seria mais esperado para o engano de Clara, já que, sendo cega, ela os identificaria pelo tom de voz. “[...] *Entran Lucio y Félix. Son mozos, Félix lleva bigotes y barba. No imitan voces de chicos, sólo acentúan el tono de réplica infantil. Como personajes, los dos forman un solo bloque*”⁵ (GAMBARO, 1974, p. 151). Em outra peça da autora, *Falta de modestia* (1997), o recurso ao metateatro se realiza na fala da personagem principal, Olga, que constrói uma espécie de monólogo com o leitor/espectador, contando-nos sua vida de desilusões amorosas. Quando era casada com um dono de circo, diz que, para ela, nada era mais importante, mais necessário que o espetáculo circense: “*El circo que es riesgo, emoción, ¡arte! En el teatro, los actores no siempre son buenos y uno tiene que soportarlos en silencio.*”⁶ (GAMBARO, 1997, p. 24-25). Neste trecho, a dramaturga faz uma crítica ao teatro e a faz através dessa própria linguagem.

existentes, mas por mostrarem a realidade da imaginação dramática, exemplificada não só pela do autor, mas também pelas de seus personagens. De tais peças pode ser realmente dito: ‘A peça é que é a coisa’. Peças desse tipo, parece-me, pertencem a um gênero especial e merecem um nome que as distinga: chamo-as de metapeças, obras de metateatro.”

⁴ “*Avô:* Você tem sorte. É linda. *(Uma pausa)* Que chatices! Não me vê? Sou um velho em boas condições, forte. Ainda disposto a... *(termina com um gesto expressivo. Se dá conta de que ela não o vê. Olha-se, desanimado)* A nada... *(comprova, para baixo)* Imperturbável. / *Clara (consola-o):* Você é um avô. / *Avô:* Merda de papel! *(Olha-a, docemente ansioso. Suspira e se refaz)* As crianças?”

⁵ “*(Entran Lucio e Félix. São rapazes, Félix tem bigode e barba. Não imitam vozes de crianças, somente acentuam o tom de réplica infantil. Como personagens, os dois formam um só bloco).*”

⁶ “O circo que é risco, emoção, arte! No teatro, os atores nem sempre são bons e a gente tem que suportá-los em silêncio.”

Pensando nos discursos que podemos encontrar nos textos de Gambaro, verifica-se uma articulação entre a realidade argentina e a latino-americana, em que a ambigüidade do discurso e sua manipulação não são determinados, simplesmente, por um esteticismo pseudo-filosófico ou por um falso espírito vanguardista, mas sim pela realidade mesma que impõe o contexto social. As indicações cênicas, as rubricas, que, em termos gerais, atuam no teatro como uma guia dramática que orienta o leitor/espectador, de fato podem aumentar a ambigüidade no diálogo: algumas delas parecem não ter nenhuma direção, nem objetivo preciso, que possam levar ao esclarecimento da fala. A circularidade do discurso, do espaço e do tempo desorienta toda indução e, portanto, toda dedução rápida dos acontecimentos. Podemos pensar que o manejo do discurso gambariano nasce do contexto social argentino, está determinado e motivado por este, não por razões estéticas, mas políticas; entretanto, é estampado na discursividade circular e sem referente que caracteriza quase toda a primeira produção teatral da dramaturga argentina. A linguagem possui uma ligação direta com o contexto em que está inserida.

Vista pues la obra desde su condición de posibilidad más íntima, el lenguaje tiene para sí una nueva opción: no decir sobre la obra sino crear un nuevo mundo desde donde pueda hablar *con* ella. [...] Generar con quién hablar: potencia que reclama ser reconocida y que convoca a ocupar el lugar del interlocutor y a ensayar un decir diferente: *con* y *por* la obra.⁷ (LASALA, 1992, p. 11).

1.4 Sobre a obra artística e a consciência política

De acordo com Malena Lasala (1992), um artista cria muito mais que uma obra de arte: independentemente do gênero, consegue ir muito além do mero trabalho artístico e suas possíveis leituras; a Arte tem a capacidade de “produzir” pensamentos, sentimentos, ações. Ela pode desencadear uma série de conseqüências, boas ou ruins, que estão, muitas vezes, fora do horizonte de expectativa do criador no momento de sua concepção.

Creo que la obra reclama también para otro aspecto de sí misma que no es el de su expresión como algo aislado, y que tampoco puede reducirse al autor y a sus intenciones conscientes. Me refiero al gesto creador que acompaña el íntimo hacerse de la obra, que en todo momento lo sostiene. [...] el arte “trabaja” el mundo para construir sus propios mundos: arranca los elementos de la realidad de sus

⁷ “Vista, pois, a obra a partir de sua condição de possibilidade mais íntima, a linguagem tem para si uma nova opção: não dizer sobre a obra, mas sim criar um novo mundo a partir de onde possa falar *com* ela. [...] Gerar com quem falar: potência que reclama ser reconhecida e que convoca a ocupar o lugar do interlocutor e a ensaiar um dizer diferente: *com* e *pela* obra.” (grifos da autora).

conexiones primarias, “destroza lo real para volver a componerlo” y genera así otros mundos, los de las distintas obras.⁸ (LASALA, 1992, p. 10-11).

Pretendo, então, a partir do estudo da peça *Puesta en Claro*, fazer uma análise das mudanças comportamentais da personagem feminina Clara, na referida obra, com a finalidade de “produzir” em meus leitores uma reflexão sobre a configuração da personagem feminina na Literatura Ocidental, especialmente no teatro latino-americano, da década de 70. O foco principal da transformação, que realiza a protagonista, se faz por um viés paradoxalmente instituído: a morte pelas mãos femininas. Pretende-se avaliar como a imagem da mulher é construída, utilizando, para tal, uma linha de análise que adota a semiótica teatral como ferramenta para a teorização sobre a dramaturgia escrita por mulheres.

A escolha dessa peça como objeto de pesquisa se justifica pela constatação de que ela constitui a primeira obra de Gambaro em que a temática da evolução da personagem feminina se desenvolve mais nitidamente⁹; depois dela, o tema reaparece recorrentemente na produção da escritora argentina. *Puesta en Claro*, escrita em 1974 por Gambaro e encenada pela primeira vez em 1986, sob a direção de Alberto Ure, no teatro *Payró*, Buenos Aires, será o objeto principal de análise. Em alguns momentos, contudo, obras anteriores e posteriores serão mencionadas como ponto de convergência do discurso gambariano.

Podemos dividir a obra da dramaturga em duas fases, tendo como marco a evolução de suas personagens femininas, o relativo ao gênero e o olhar projetado sobre o tema, questões essas, já esboçadas no livro “Antologia Bilingüe de Dramaturgia de Mulheres Latino-americanas” de Graciela Ravetti e Sara Rojo, em 1996. Em linhas gerais, o primeiro período corresponderia a um teatro que parte de um sujeito feminino que observa o poder, a violência e o terror de um mundo masculino, enquanto no segundo temos um sujeito feminino que interfere nesse mundo.

A primeira fase da escrita de Griselda Gambaro está sinalada pela observação, sem reação, do poder que anula quase sempre as possibilidades de uma saída. Esse aspecto é representado por uma ação dramática realizada em interiores, dentro de espaços fechados, como podemos observar nas peças *El desatino* (1965), *Las paredes* (1966) ou *El campo* (1968), nas quais as personagens submissas conhecem o mundo somente através de ruídos, palavras isoladas, frases desconexas. É notável a predominância de personagens do sexo

⁸ “Acredito que a obra reclama também para outro aspecto de si mesma que não é o de sua expressão como algo isolado, e que também não pode se reduzir ao autor e a suas intenções conscientes. Refiro-me ao gesto criador que acompanha o íntimo fazer da obra, que em todo momento o sustenta. [...] a arte ‘trabalha’ o mundo para construir seus próprios mundos: arranca os elementos da realidade de suas conexões primárias, ‘destroça o real para voltar a compô-lo’ e gera assim outros mundos, os das distintas obras.”

⁹ Faço tal afirmação com base em Rojo (1996).

masculino nesse primeiro período, em que se criava um mundo de homens, onde a autoridade e a violência, supostamente baseadas na busca da ordem, eram o eixo principal. As mulheres também estavam presentes nesse cenário, porém viviam omissas, silenciosas e suas histórias eram contadas a partir dos personagens masculinos. Como nos relata Michelle Perrot, quando escreve sobre o longo período de silêncio, de esquecimento, no passado feminino da História ocidental:

Subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, “esqueceu” as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da procriação, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. (PERROT, 2005, p. 9).

Às obras que melhor representam o primeiro período, segue-se um grande número de peças, na produção gambariana, com um tom mais descontraído ou que apresentam o aparecimento de alguma aventura, como em *Nada que ver* (1972), entretanto o contexto geral da obra continua em crise. Podemos pensar que, mesmo que este período da escrita da dramaturga represente uma crítica sociopolítica às estruturas dominantes, continua arraigado em seu aspecto fundamental: não se procuram saídas. O tempo cronológico das peças desta etapa é indeterminado, porque, embora sejam fixadas datas, o que ocorre está fora de um tempo específico e inserido num tempo existencial. O cenário que se apresenta é:

[...] sem esperanças: o tom dramático ou de humor negro, a forma absurda ou grotesca, os tópicos asfixiantes e, o mais importante, as personagens protagonistas são derrotadas psicologicamente em todas as obras deste período [...] estão envolvidas numa rede de jogos lingüísticos, de forças em choque (submissão-dominação, verdade-simulacro, dependência-independência, força-debilidade, opressão-impotência etc.) que impossibilita a mudança. (ROJO, 1996, p. 81-88).



FIGURA 2 - Capa do livro que contém as peças: *Las paredes* (1966), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967), *El campo* (1968) y *Nada que ver* (1972).

FONTE - TEMATIKA, 2007a.

A segunda etapa da dramaturgia de Griselda Gambaro tem a característica de ser evolutiva no que se refere à perspectiva da enunciação. Ainda que, neste período, algumas peças conservem características da primeira etapa, há variações na condição do enunciador, como em peças que modificam o mundo esperado e o sujeito da alocação. *Puesta en Claro* se insere nesse grupo, sendo a primeira obra dramática em que podemos observar o desenvolvimento da personagem feminina como principal dentro do enredo da peça. A personagem central é mulher, apesar de ser cega, e tem força para romper com o sistema opressivo que a assola. A própria autora indica essa mudança em sua estética numa entrevista concedida ao Teatro del Pueblo/SOMI, em 1990.

Respecto a los personajes femeninos, yo he escrito obras como *Las paredes* y *Los siameses* donde no aparecía ningún personaje femenino. Un mundo de hombres (autoritario, sádico y cruel) donde las mujeres también vivían, pero por omisión. Y después, vuelvo a lo que te decía, que como persona voy cambiando y entonces cambia también mi mirada. Un cambio que se acentúa en el '76, aunque ya había tenido personajes femeninos que se rebelaban, como en *Puesta en claro* y *Sucedo lo que pasa*.¹⁰ (GAMBARO, 1990).

¹⁰ “A respeito dos personagens femininos, eu escrevi obras como *Las paredes* e *Los siameses* onde não aparecia nenhuma personagem feminina. Um mundo de homens (autoritário, sádico e cruel) onde as mulheres também viviam, mas por omissão. E depois, volto ao que te dizia, que como pessoa vou mudando e então muda também meu olhar. Uma mudança que se acentua em 76, ainda que já tinha tido personagens femininos que se rebelaram, como em *Puesta en Claro* e *Sucedo lo que pasa*”. (Original em espanhol).



FIGURA 3 - Capa do livro que contém as peças: *Dar la vuelta* (1972), *Información para extranjeros* (1978), *Puesta en claro* (1974) y *Sucede lo que pasa* (1975).
 FONTE - TEMATIKA, 2007b.

Puesta en Claro apresenta uma “saída” para este mundo “sem saídas” que a autora simboliza como uma crítica sociopolítica às estruturas existentes. Nesta peça, a personagem feminina rompe com o pré-determinado, com o esperado, e mata os personagens que a subjugavam. Talvez ela não tenha encontrado a solução, a saída, ainda pode estar “derrotada psicologicamente”, mas se une a outros personagens marginais da peça, Juancho e o Abuelo, para, com sua ajuda, caminhar em direção ao encontro desta saída, desta visão clarificada da realidade. “*Juancho (tiende la mano hacia Clara): Clara, ¿ves? / Clara (la toma a tientas): Si estás despierto, veo.*”¹¹ (GAMBARO, 1974, p. 185).

Outras obras dramáticas de Gambaro se incluem nessa segunda fase, como *Sucede lo que pasa* (1975), em que a ruptura com a submissão se dá também pela junção dos mais fracos e pela presença da morte, que nesta peça atinge os próprios protagonistas e *Dar la vuelta* (1972) que expõe uma transição de uma textualidade opaca a uma transparente, como analisa Osvaldo Pellettieri (1995, p. 640) a transformação do teatro vanguardista de Griselda Gambaro a partir dos anos da censura ditatorial.

[...] Todavía tiene predilección por la farsa, las imágenes violentas y la trasgresión a lo instituido, pero aparecen incipientemente elementos realistas y una tendencia a la solidaridad social en su teatro. Entabla una polémica oculta con la palabra del argentino medio, cuya parodia se concentra a partir de la distancia entre el discurso del personaje y la acción. El nuevo teatro de Gambaro transgrede el discurso de los géneros tradicionales [...] En *Dar la vuelta*, el principio constructivo sigue siendo la discontinuidad o la postergación de la acción y del diálogo. [...] Al mismo tiempo, el teatro de Griselda Gambaro presenta en este período una tendencia mayor a

¹¹ “*Juancho (estende a mão em direção a Clara): Clara, vê? / Clara (a toma apalpando): Se está acordado, vejo.*”

sostener un *desarrollo coherente*, proponiendo una superación del horror cotidiano que en ese momento vivía el país.¹²

Outras peças, como *Real envido* (1980), *La malasangre* (1982) ou *Del sol naciente* (1984), pertencem a uma categoria em que se tornam ainda mais delimitados os princípios ideológicos da autora nessa nova fase de sua obra e vida. Essas obras idealizam uma imagem feminina forte, segura e capaz de construir seu próprio destino.

1.5 Capítulos

Capítulo II

Iniciarei minha dissertação dando ao leitor uma mostra do cenário político, econômico e social da época em que se insere a peça *Puesta en Claro*, um período de conflitos e mudanças na estrutura política e ideológica. Desenvolverei uma cronologia da evolução política da Argentina, começando pelo acontecimento do golpe militar de 1955 até o novo golpe, em 1976. Iniciarei o relato com base em citações de estudiosos sobre a opressão, a censura, as mortes e desaparecimentos, sofridas por tantos nesta época; demonstro como o mundo da cultura não se calou e buscou fazer uma leitura crítica dos acontecimentos que marcaram as décadas de 60, 70 e 80 na Argentina. Farei um percurso pela poética gambariana, avaliando suas tendências, discursos e escrita, propriamente dita, a partir da peça *Puesta en Claro*. Neste momento, realizarei uma leitura mais geral da obra, apontando vários tópicos, alguns dos quais desenvolverei nos capítulos posteriores, dando ao leitor uma visão ampla da obra e suas implicações.

Capítulo III

Neste capítulo, pretendo analisar a problemática dos estudos de gênero no contexto político e social da Argentina dos anos 60, 70 e 80, fazendo um percurso pela história do

¹² “[...] Ainda tem predileção pela farsa, as imagens violentas e a transgressão ao instituído, mas aparecem incipientemente elementos realistas e uma tendência à solidariedade social no seu teatro. Inicia uma polêmica oculta com a palavra do argentino médio, cuja paródia se concentra a partir da distância entre o discurso do personagem e a ação. O novo teatro de Gambaro transgride o discurso dos gêneros tradicionais [...] Em *Dar la vuelta*, o princípio construtivo segue sendo a descontinuidade ou a postergação da ação e do diálogo. [...] Ao mesmo tempo, o teatro de Griselda Gambaro apresenta neste período uma tendência maior a sustentar um desenvolvimento coerente, propondo uma superação do horror cotidiano que nesse momento vivia o país.”

feminismo e tomando como aporte teórico principal estudos sobre o conceito de gênero feminino como o de Nelly Richard e o conceito de desconstrução derridariana. Assim, aplica-se o estudo do conceito de desconstrução desenvolvido por Derrida no qual desconstruir um texto consistiria, de fato, em desfazê-lo, em desmontá-lo, não com a intenção de destruí-lo, mas com a finalidade de comprovar como se conectam e se articulam suas partes; quais são as estruturas ocultas que o constituem; quais são as forças, às vezes não controladas, que nele agem.

Posteriormente, analiso o trajeto da crítica feminista e os pontos positivos e negativos de seu encontro com a teoria derridariana. A partir desde referencial, as formas “feministas” de teorizar sobre a diferença e a igualdade ganham importante representação na obra da dramaturga através de sua protagonista Clara. No início da obra, a personagem constrói um estereótipo de feminilidade, que posteriormente desconstrói, exemplificando uma das características constituintes do feminismo *na* diferença. No subtítulo deste capítulo, “Cruzamentos entre morte e vida”, introduzo a recorrência de personagens femininas que cometem crimes na Literatura ocidental. Cito alguns exemplos e passo a investigar meu objeto de pesquisa sob o viés da morte e, paradoxalmente, da maternidade. Haveria algum ponto de cruzamento entre esses dois temas? A desconstrução do gênero feminino, de seus moldes pré-estabelecidos, seria a destruição da diferença entre homens e mulheres? O suposto poder concedido à maternidade dá à mulher uma real escolha entre ser ou não ser mãe?

Capítulo IV

Tendo como base teórica alguns conceitos desenvolvidos por Patrice Pavis (2005), realiza-se o estudo semiótico da peça e a representação da personagem feminina gambariana. Neste capítulo, faço uma análise detalhada da peça *Puesta en Claro*: simbologia, estética, discurso, personagens, cenário etc. Utilizo conceitos de teorias da semiologia teatral, como o de *punctum*, a vetorização de Pavis etc. Também analiso algumas das características que podemos identificar na escrita de Griselda Gambaro, não somente na peça em estudo, mas também em outras que cito ao longo do texto. Trabalho a questão do corpo feminino como representante da “verdadeira mulher”, a questão da procriação, ou, socialmente falando, da maternidade como o destino inevitável do ser humano feminino que simbolicamente se denomina *mulher*. “Que corpo é este, que me impõe uma identidade, um lugar no mundo, que me conduz no labirinto das normas e valores sociais e morais? Que corpo é este que eu habito cuja imagem invertida reflete o olhar-espelho dos outros?” (SWAIN, 2007, p. 212). O uso de

fotografias,¹³ principalmente neste capítulo, reforça a idéia de que elas se caracterizam como uma excelente ferramenta semiótica para a análise de uma obra dramática, visto que nos permitem retomar as cenas da encenação e visualizar o que nossa mente cria durante a leitura do texto dramático.

¹³ Como escreve Pavis no capítulo sobre os instrumentos de análise: “O interesse das fotografias para a análise é evidente já que são o traço tangível do que foi, um traço, todavia, que não leva necessariamente a conhecer o objeto fotografado, mas que propõe uma visão sobre uma obra de arte.” (PAVIS, 2005, p. 37).

2 Literatura e História

*En el período angustioso y catastrófico que vivimos, necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época.*¹⁴

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*.

Na Argentina, a ala esquerda do campo intelectual foi afetada decisivamente, ao longo dos anos 60 e princípios dos 70, por uma conjunção de fenômenos nacionais e internacionais: a emergência de movimentos socialistas ou de liberação nacional no terceiro mundo (Argélia, Cuba, Vietnã, etc.) coincidiu com a proibição do peronismo na Argentina (1955-1973) e a desilusão com períodos bastante instáveis de democracia liberal. O componente popular dessas lutas de liberação, aliado à ruptura da aliança nacional que antes reunira intelectuais de esquerda e porções significativas da elite liberal na oposição a Perón (1946-1955), contribuiu para uma transformação notável em vários setores da esquerda argentina. Assim, para entender o espaço social que ocuparam os intelectuais, especificamente os escritores, nas referidas décadas na Argentina, realizaremos um corte sincrônico, no que Bourdieu denomina *campo intelectual*.¹⁵ A posição deste grupo, ou seja, seu patrimônio intelectual, está dada pelos acontecimentos políticos e sociais que marcaram estas décadas.

Para dar à sociologia da criação intelectual e artística seu objeto próprio e, ao mesmo tempo, seus limites, é preciso perceber e considerar que a relação que um criador mantém com sua obra e, por isso mesmo, a própria obra são afetadas pelo sistema de relações sociais nas quais se realiza a criação como ato de comunicação ou, mais precisamente, pela posição do criador na estrutura do campo intelectual. (BOURDIEU, 1968, p. 105).

Começando pelo setor eclesiástico, temos na Igreja Católica uma das instituições que mais se destacaram na oposição a Perón, que, apesar de ter manifestado em 1946 uma clara simpatia pelo general, foi, posteriormente, evoluindo para uma cauta neutralidade, que

¹⁴ “No período angustioso e catastrófico em que vivemos, necessitamos urgentemente um teatro que não seja superado pelos acontecimentos, que tenha em nós um eco profundo, e que domine a instabilidade da época.”

¹⁵ Bourdieu (1968, p. 110) define campo intelectual como “um espaço dotado de uma estrutura e uma lógica específicas, cuja atomização relativa no interior de uma sociedade é um fenômeno histórico em certo tipo de formações, como as ocidentais modernas [...] sistema de relações entre os membros, cada um dos quais está determinado por sua pertinência a esse campo.”

culminou em hostilidade, à medida que o regime se tornava mais coativo. Finalmente, em outubro de 1954, o presidente lança um severo ataque contra “alguns maus padres” e “alguns bispos”, os quais acusa de sabotar o trabalho do governo.

Todo el aparato de propaganda de Perón empezó a moverse en el mismo sentido del discurso anticlerical del líder. La prensa oficial inició furiosos ataques al clero: en uno de los diarios del sistema, Jorge Abelardo Ramos publicaba diariamente una divertida sección titulada “El Obispero Revuelto”, donde revolvía toda clase de chismes y brulotes.¹⁶ (LUNA, 1995, p. 71).

Dentro do peronismo, muitos católicos viviam com angústia um processo que os levava a ser cúmplices de medidas que intimamente repudiavam, porém ninguém se animava a fazer público seu desgosto. Crescia a atmosfera de agressividade contra a Igreja e todas as suas manifestações. Em maio de 1955, o Congresso sancionou uma lei declarando a necessidade de reformar a Constituição para estabelecer a separação entre Igreja e Estado. A essas alturas, a organização eclesiástica havia se convertido em uma ativa trincheira onde se reunia toda a oposição ao governo.

El 11 de junio de 1955 se realizó la procesión de Corpus Christi, habitualmente una inofensiva vuelta alrededor de la Plaza de Mayo efectuada por algunas beatas y unos pocos caballeros. Ese día, burlándose de la prohibición policial, una enorme multitud ocupó la histórica plaza y desfiló por la Avenida de Mayo hasta el Congreso: fue la más grande manifestación opositora desde 1946... En poco más de tres meses caería Perón.¹⁷ (LUNA, 1995, p. 72-73).

Depois da queda de Perón em 1955 e dos governos militares de Lonardi e Aramburu, deu-se início na Argentina a uma grande sucessão de golpes militares, matizada por curtos períodos de governos democráticos. Qual a razão verdadeira da queda de Perón é uma pergunta que ainda se formulam historiadores e analistas. A resposta não é somente uma, mas um conjunto de fatores que, sem dúvida, vão desde o autoritarismo de seu sistema até a decepção que sentiam os setores de trabalhadores diante do homem que lhes tinha dado dignidade e afirmado a justiça social. A rápida queda de Perón permitiu uma nova visão de

¹⁶ “Todo o aparelho de propaganda de Perón começou a direcionar-se no mesmo sentido do discurso anticlerical do líder. A imprensa oficial iniciou furiosos ataques ao clero: em um dos jornais do sistema, Jorge Abelardo Ramos publicava diariamente uma divertida seção titulada ‘El Obispero Revuelto’, onde enredava todo tipo de fofocas e críticas.”

¹⁷ “Em 11 de junho de 1955, realizou-se a procissão de Corpus Christi, habitualmente uma inofensiva volta ao redor da Praça de Maio efetuada por algumas beatas e uns poucos cavalheiros. Esse dia, burlando a proibição policial, uma enorme multidão ocupou a histórica praça e desfilou pela Avenida de Maio até o Congresso: foi a maior manifestação opositora desde 1946... Em pouco mais de três meses cairia Perón.”

convivência entre os argentinos, a mesma que o próprio Lonardi expressou ao proclamar, solenemente, que não haveria vencedores nem vencidos.

Lamentablemente los hubo, y por mucho tiempo. Y si el primer vencido fue Perón, no hay duda de que el que le siguió fue el mismo jefe de la Revolución Libertadora, incapaz de hacer trascender en los hechos su noble propósito de soldado cristiano. Pues si la caída de Perón cerró una etapa, también abrió otra llena de desencuentros, divisiones y odios que se proyectarían largamente sobre la comunidad nacional.¹⁸ (LUNA, 1995, p. 77).

O golpe militar de 1962 pôs fim ao governo de Arturo Frondizi, que “talvez tenha sido o mais racional e coerente do último meio século na Argentina”, segundo o crítico político e literário Félix Luna (1995). Seu empenho era modernizar o país, prover de bases firmes seu desenvolvimento, revesti-lo de uma personalidade definida dentro do mundo ocidental e concretizar uma superação das velhas antinomias políticas que desgarravam aos argentinos. Frondizi lançou iniciativas que, em seu momento, desataram tempestades e, poucos anos mais tarde, foram pacificamente aceitas por todos – como as universidades privadas ou o sistema de extração de petróleo por meio de empresas particulares. Também foi um avanço em matéria de política internacional, sendo enfrentados problemas como o de Cuba, por exemplo, ou o do entendimento com o Brasil. Por estes e outros feitos, argentinos, como o já citado crítico Félix Luna (1995, p. 105), confesso partidário de Frondizi, escreve:

Pero [quien escribe estas líneas] sigue pensando que el golpe militar de 1962 interrumpió una experiencia que pudo haber adelantado nuestra historia en varios lustros. Sigue creyendo que el derrocamiento de Frondizi fue una tremenda frustración, cuyas consecuencias se padecieron durante mucho tiempo y, en mucha medida, dejó sembradas las semillas de los años terribles que vinieron después.¹⁹

Quando Illia assumiu a presidência da Nação em outubro de 1963, ninguém pôde discutir a legitimidade de seu mandato. Frondizi devia sua eleição ao voto peronista; Illia, ao contrário, foi apoiado exclusivamente por seu partido, a UCR del Pueblo. O governo de Illia se limitou a administrar o que já havia, sem evidenciar planos para criar riquezas, mas também sem incorrer em equívocos maiores. Porém, esta passividade oficial provocou em

¹⁸ “Lamentavelmente, houve, e por muito tempo. E se o primeiro vencido foi Perón, não há dúvida de que quem o seguiu foi o mesmo chefe da Revolução Libertadora, incapaz de fazer transcender nos feitos seu nobre propósito de soldado cristão. Pois se a queda de Perón fechou uma etapa, também abriu outra cheia de desencontros, divisões e ódios que se projetariam largamente sobre a comunidade nacional.”

¹⁹ “Mas [quem escreve estas linhas] segue pensando que o golpe militar de 1962 interrompeu uma experiência que poderia ter adiantado nossa história em vários lustros. Segue acreditando que a derrubada de Frondizi foi uma tremenda frustração, cujas conseqüências padeceram durante muito tempo e, em muita medida, deixou semeadas as sementes dos anos terríveis que vieram depois.”

alguns setores das Forças Armadas uma sensação de alarme: não se falou sobre “vazio de poder”, ainda, porém não se deixou de pensar no imobilismo do governo como um considerável déficit. Em 1966, todavia, instala-se o regime militar, após a prévia destituição de Arturo Illia, “com a indiferença de muitos argentinos e com o consentimento de poucos” (LUNA, 1995, p. 123).

Triunfando el peronismo en Buenos Aires, ¿se repetiría el proceso que había culminado con el derrocamiento de Frondizi? ¿Podrían las Fuerzas Armadas desgastarse otra vez imponiendo el desconocimiento de la voluntad electoral, tal como ocurriera en 1962? El tiempo, elemento esencial en la estrategia radical de todas las épocas, ahora trabajaba contra el gobierno de Illia; cada día que pasaba iba aproximando a marzo de 1967, con nudos indesatables.²⁰ (LUNA, 1995, p. 128-129).

Tão logo chegam os anos 70, os feitos mais tristes e obscuros da história nacional sucederam sem que muitos argentinos tomassem consciência do que em realidade acontecia no país: a volta do peronismo ao meio político, subversão de populares, reação do governo através de repressão e crimes ocultos etc. A partir do *cordobazo*²¹, em 1969, e do assassinato de Aramburu, em 1970, grupos terroristas de diversas siglas ativavam uma horrível seqüência de assassinatos, seqüestros, chantagens e roubos. Esta atividade era bem vista por Perón, que a apoiava como uma maneira de minar as bases de sustentação da ditadura militar, porém o mais assombroso é que não provocou reação condenatória pelo partido tradicional. No entanto, será a partir dos anos 70 que tem início o processo que se chamou “latino-americanização do teatro”²², produzido fundamentalmente pela realização contínua de Festivais e Encontros Internacionais de Teatro, ocasionados pelo exílio forçado a que foram obrigados muitos intelectuais, dentre eles, importantes figuras do teatro, pelas ditaduras militares que assolavam o continente.

A ação das organizações guerrilheiras foi combatida por meios legais e ilegais: grupos paramilitares atuaram contra a guerrilha, mas também contra qualquer forma de

²⁰ “Triunfando o peronismo em Buenos Aires, repetir-se-ia o processo que tinha culminado com a derrubada de Frondizi? Poderiam as Forças Armadas desgastar-se outra vez impondo o desconhecimento da vontade eleitoral, tal como ocorrera em 1962? O tempo, elemento essencial na estratégia radical de todas as épocas, agora trabalhava contra o governo de Illia; cada dia que passava ia se aproximando de março de 1967, com nós indesatáveis.”

²¹ Em 29 de maio de 1969, Córdoba foi o cenário de uma mobilização popular que sacudiria a ditadura de então. Três jornadas de violentos enfrentamentos de rua se geraram pela cruel repressão da polícia e do exército contra o povo. A Delegação da CGT dos Argentinos encabeçava a luta contra a entrega do capital nacional aos monopólios estrangeiros e a opressão ao povo, a supressão das conquistas laborais e as garantias e liberdades individuais e públicas.

²² Termo usado para identificar uma das fases do Teatro equatoriano, que se reflete por toda a estética teatral da América Latina como um todo.

alentar idéias subversivas. Dentro do movimento peronista, a esquerda e a direita lutaram entre si, matando militantes de ambos os grupos. Em 1972, o massacre de um grupo de presos políticos na prisão de Trelew, por parte das forças de segurança, inaugurou um novo estilo de repressão: o assassinato massivo.

Em 1973, depois de sete anos de ditadura militar, voltou-se a ter um governo civil. Neste ano, Perón assumiu a presidência da nação, com sua esposa Isabel como vice-presidenta. Após seu retorno e vitória nas eleições presidenciais de 25 de maio de 1973, houve um recrudescimento da militarização da política na Argentina e consolidou-se o cenário de massacres que se assomaria nos anos posteriores.

Y en efecto, el país habría de vivir horas muy amargas en los años siguientes. Ni las peores pesadillas de Onganía podrían haber dibujado el triste desenlace de la Revolución Argentina. Ni los argentinos más pesimistas podrían suponer el camino de sangre y desorden que estaba por transitar aquel pueblo que el 25 de mayo de 1973, entre el alborozo y el rencor, despedía a Lanusse y con él, aparentemente, toda posibilidad de retorno de un régimen militar.²³ (LUNA, 1995, p. 147).

Quando, em 1976, assumiu a Junta Militar, o desgoverno de Isabel Perón tinha chegado a um grau intolerante. Após a morte do Presidente, em 1974, o governo ficou nas mãos de sua mulher, que governou apoiada por José López Rega, em uma situação de caos e violência. Assim, a ditadura mais feroz e sanguinária da história do país entrava em cena com a aprovação da maior parte da população civil. Da esquerda, se elogiavam as vantagens de que “desse a cara ao verdadeiro inimigo”, ao invés de esconder-se detrás de uma fachada democrática. Da direita, se esperava que o Processo de Reorganização Nacional (como chamou a si mesma a ditadura) assim o fosse. Para a massa da população, qualquer mudança despertava esperança. Em março de 1976, o General Videla assumiu a presidência do país, como representante da Junta Militar. O projeto cultural da ditadura foi o mais claro e eficaz que se havia conhecido na Argentina. Durante sete anos, colocou-se em prática a sistemática destruição da cultura nacional. Além do terror que provocou o massacre repressivo, com seu correlato de autocensura, atuou-se de modo particular em cada um dos setores do campo cultural. A finalidade do golpe de estado, se é que podemos determiná-la precisamente, foi a de desarticular a luta popular organizada, talvez a única maneira de impor o plano econômico que ainda hoje perdura e cujas conseqüências sociais são por todos conhecidas. O seqüestro, a

²³ “E, com efeito, o país haveria que viver horas muito amargas nos anos seguintes. Nem os piores pesadelos de Onganía poderiam haver desenhado o triste desenlace da Revolução Argentina. Nem os argentinos mais pessimistas poderiam supor o caminho de sangue e desordem que estava por transitar aquele povo que em, 25 de maio de 1973, entre a alegria e o rancor, despedia Lanusse e com ele, aparentemente, toda possibilidade de retorno de um regime militar.”

tortura, o desaparecimento forçado de pessoas e os assassinatos massivos não foram senão as condições necessárias para impor um liberalismo nos moldes dos ditadores e dos setores civis que promoveram o golpe de estado e se enriqueceram a sombra dos fuzis.

As mortes e desaparecimentos provocaram o efeito desejado: o terror amordaçou a cultura, dando ao governo mais poder sobre atividades especificamente culturais. De acordo com as estatísticas, 70% das vítimas tinham menos de 35 anos. Os poetas Angel Bustos, Roberto Santoro, Francisco Urondo, os narradores Haroldo Conti e Rodolfo Walsh foram mortos ou desaparecidos. Entre muitos outros, os escritores Antonio Di Benedetto e Daniel Moyano sofreram arbitrarias detenções. Muitos argentinos optaram pelo exílio, entre eles os escritores Antonio di Benedetto, Luisa Valenzuela, Héctor Tizón, Diana Raznovich, Daniel Moyano, Juan Gelman, Mempo Giardinelli, Ramón Plaza, Rodolfo Rabanal, Ana Basualdo, Juan Carlos Martini, Osvaldo Soriano, Silvia Molloy, Juan José Saer, Mario Trejo, Luisa Futoransky, Germán García, Tununa Mercado, Manuel Puig, Noé Jitrik, David Viñas e também a autora em estudo, Griselda Gambaro, que esteve exilada em Barcelona, Espanha, entre os anos 1976 e 1983.²⁴

Além das proibições diretas a livros argentinos e estrangeiros, realizaram confiscos e queimas de livros, lavraram atas em livrarias, detiveram a donos e vendedores, houve invasões de domicílios, clausuras e ameaças nas editoras, jornais e revistas, prisão ou seqüestro de seus responsáveis. A censura atuou de forma eficiente e econômica, como assinalou o poeta e jornalista Jorge Aulicino:

La censura fue un correlato de la guerra sucia. Fundada, desde luego, en una visión del mundo, que no se equivocó al medir con excesiva puntilliosidad la obscenidad de un texto o su poder disolvente. No importaba equivocarse con una obra o dos. Lo importante era convertir el hecho de escribir, pintar o filmar en un terreno peligroso. La censura fue también terrorismo de estado. Se fundó en reglas tan paranoicas como las que regían la represión ilegal. Prohibir las obras significaba una advertencia. La censura “tiró al bulto” y por eso no se equivocó. Por eso no necesitó prohibirlo todo. El “enemigo”, que se suponía grande e incierto, recibiría los avisos. Y así fue. Obras completas de autores que no habían sido rozados por las prohibiciones bajaron de los estantes. Era mejor prevenir que dudar.²⁵ (SHUA, 2006).

²⁴ Essa informação, e outras mais, sobre a vida da dramaturga foram retiradas de Audiovideoteca de Buenos Aires (2007).

²⁵ “A censura foi um correlato da guerra suja. Fundada, certamente, em uma visão do mundo, que não se equivocou ao medir com excessiva perspicácia a obscenidade de um texto ou seu poder dissolvente. Não importava equivocar-se com uma obra ou duas. O importante era converter o ato de escrever, pintar ou filmar em um terreno perigoso. A censura foi também terrorismo de estado. Fundou-se em regras tão paranóicas como as que regiam a repressão ilegal. Proibir as obras significava uma advertência. A censura “atirou no vulto” e por isso não se equivocou. Por isso não necessitou proibir tudo. O “inimigo”, que se supunha grande e incerto, receberia os avisos. E assim foi. Obras completas de autores que não tinham sido tocados pelas proibições baixaram das estantes. Era melhor prevenir que remediar.”

A opressão que os governos ditatoriais exerceram sobre o campo teatral da Argentina (censura, ameaças, prisão, exílio, seqüestro de pessoas e edições, clausura de salas, tortura, desapareções, etc.) interferiu em sua atividade, limitando-a notavelmente. Essa política repressiva endureceu e dificultou as condições de produção, difusão e recepção do teatro: engendrava-se a raiz de uma nova linguagem dramática, que vinha responder à necessidade de trazer a realidade sociopolítica para o texto dramático, através de um sistema metafórico, de correlações oblíquas, elaborando uma poética da “máscara”, do “disfarce” e da ambigüidade. O regime militar e sua censura deram lugar a obras grotescas e simbólicas, alusivas à situação social. Por um lado, buscava-se uma via para criar e, então, questionar a partir da criação (em plena repressão) através de novos códigos; por outro lado, criava-se um “pacto de recepção” com o público, privilegiando uma leitura política dos espetáculos que faziam alusão explícita aos problemas sociopolíticos enfrentados. Como disse Roberto Cossa, em uma entrevista:

No utilizo a los personajes de mis obras para expresar directamente conceptos políticos. Esto es algo que me permitió escribir y estrenar en pleno régimen militar. Aunque en todas las obras de esa época la política gira en torno a los personajes, no me propuse atacar abiertamente a la dictadura.²⁶ (KOHUT, 1990, p. 211).

As palavras de Cossa traduzem a vontade dos autores de não ceder ante as pressões políticas da ditadura militar. E não se tratava de casos isolados: “ninguno de los autores (i.e. de teatro) – veteranos o jóvenes – estuvo en silencio bajo la dictadura. Pero era arriesgado – si no imposible – atacar abiertamente al régimen militar.” (COSSA, 1990). Desse modo, os autores reinventaram recursos que permitissem expressar sua visão da realidade e os buscavam “*metaforizando la realidad*”, sem perder o vínculo com a realidade. O horror da realidade superou toda possibilidade de realismo teatral e foram necessários novos códigos para transladar ao texto teatral. Uma circunstância funesta assola a Argentina durante a ditadura militar: o teatro é arrasado com desapareções e exílios. Uma grande quantidade de criadores se vê obrigada a emigrar para diferentes países latino-americanos e isto produz uma espécie de onda expansiva, instalando-se novos pólos de teatralidade em lugares onde não existia uma tradição de teatro independente. Um exemplo é a Venezuela, onde, a partir de exilados, se gera um novo tipo de teatro. Um nome que se destaca, não tanto no Brasil, mas

²⁶ “Não utilizo os personagens de minhas obras para expressar diretamente conceitos políticos. Isto é algo que me permitiu escrever e estreitar em pleno regime militar. Ainda que em todas as obras dessa época a política gire em torno dos personagens, não me propus a atacar abertamente a ditadura.”

em muitos países da América Latina, é o de Antonio Miranda (2007), que, em uma entrevista à Verbo21, faz a seguinte colocação sobre a arte dramática latino-americana:

A Venezuela era um país afluente, com uma elite intelectual inquieta, bastante cosmopolita, era um dos centros de refugiados e imigrantes europeus e ibero-americanos. Estávamos às vésperas do ano-símbolo de 1968, com as inquietudes e contestações que vinham da Europa, dos Estados Unidos e de toda parte. Engajei-me no processo pela imprensa, em eventos culturais, mas não em ativismo partidário. Comecei a escrever artigos e poemas em castelhano, cujas leituras públicas resultavam muito estimulantes. Daí surgiu a idéia de montar um espetáculo musical com meus poemas, *Tu país está feliz*, que estreou em 1971 e depois percorreu muitos países das Américas e da Europa e que deu início ao grupo de teatro Rajatabla, hoje Fundación Rajatabla, uma das mais antigas e estáveis companhias e escolas de teatro de nosso continente. Trabalho de equipe. Teatro é uma criação coletiva. Músicos, atores, diretor de cena, iluminador, etc.

O mundo da cultura não se cala e busca fazer uma leitura crítica dos acontecimentos que marcaram as décadas de 60 e 70 na Argentina. Talvez seja o teatro, como representante da literatura, do diálogo e da ação, a linguagem que permita um melhor retrato da realidade argentina, pelo caráter essencialmente comunicacional desse tipo de discurso, correlato de sua reconhecida função social. Como coloca Franklin Rodríguez, em seu artigo *Apuntes para una poética del teatro latinoamericano*:

[...] el teatro es una forma de apropiación espiritual de la realidad social, una forma de la conciencia social basada en la representación sensible de situaciones, conflictos y acontecimientos históricos o de la vida cotidiana, recreados artísticamente a través de la imagen teatral, con el propósito de influir en la conciencia del espectador sobre las situaciones presentadas.²⁷ (RODRÍGUEZ, 1990, p. 183).

A década de 60 significou, no sistema teatral argentino, a passagem de um realismo ingênuo ao que se denominou realismo reflexivo²⁸ e a *neovanguardia*, modelo identificado com o que se pode chamar absurdo latino-americano. Uma das autoras mais relevantes dessa tendência é Griselda Gambaro que propõe um teatro transgressor à funcionalidade dos gêneros teatrais consagrados e às suas limitações ideológicas. “el teatro

²⁷ “[...] o teatro é uma forma de apropriação espiritual da realidade social, uma forma da consciência social baseada na representação sensível de situações, conflitos e acontecimentos históricos ou da vida cotidiana, recriados artisticamente através da imagem teatral, com o propósito de influenciar na consciência do espectador sobre as situações apresentadas.”

²⁸ “El realismo reflexivo no sostiene la posición ingenua de igualar lo representado con la imagen estética. Su desarrollo dramático está destinado a lograr el equilibrio entre ‘causalidad social’ y ‘responsabilidad individual’. El realismo reflexivo se plantea como el punto medio entre la pura percepción y la pura conceptualidad.” (PELLETTIERI, 1995, p. 634). “O realismo reflexivo não sustenta a posição ingenua de igualar o representado com a imagem estética. Seu desenvolvimento dramático está destinado a conseguir o equilíbrio entre ‘causalidade social’ e ‘responsabilidade individual’. O realismo reflexivo se coloca como o ponto médio entre a pura percepção e a pura conceptualidade.”

convencional nos sumerge en cataratas de palabras y todo ‘pasa por la palabra’, desgraciadamente no por una palabra enriquecida por su particular articulación con otras o con situaciones sino palabras que obran por la explicación o la reiteración.” (GAMBARO, 1970, p. 301-311 apud PELLETTIERI, 1995, p. 635-636).²⁹

O discurso teatral desde período nos aproxima a um texto no qual se faz possível ler “a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo” (GREIMAS; COURTÉS, 1989). Coloca-se no cenário um mundo de conflitos que oscilam entre o riso, o humor negro e o desespero; a crítica, a denúncia e o silêncio da angústia, onde podemos localizar o teatro de Griselda Gambaro. A linguagem teatral deu lugar à reflexão política e social de uma nação que necessitava se encontrar e assumir sua posição frente ao cenário que se apresentava. Assim relata a própria Gambaro (2001), em uma entrevista à *Cyber Humanitatis*:

Esto duró hasta que la dictadura militar nos permitió ver desde qué lugar hablábamos cada uno y qué compromisos asumíamos. Ninguna corriente es enemiga de la otra y con el tiempo pudimos darnos cuenta de que todos trabajábamos por lo mismo, el teatro argentino, aunque tuviéramos distintas voces, distintas maneras de ver la realidad.³⁰

A autora é conhecida como dramaturga, ainda que tenha produzido também narrativa e contos infantis. Sua extensa obra dramática foi muitas vezes representada na Argentina, e também tem sido objeto de diversas montagens na Europa e em países da América Latina, como recentemente ocorreu no Brasil, com a encenação, adaptada pelo brasileiro Antônio Abujamra, de seu texto *Madame Macbeth* (2003). Dentre sua produção dramática, destacam-se obras como *Las paredes* (1966), *El desatino* (1965), *El campo* (1968), *Nada que ver* (1972), *Decir sí* (1981), *La malasangre* (1982), *Del sol naciente* (1984), *Antígona furiosa* (1986). Os textos de Gambaro compartilham características de uma mesma linguagem cênica, própria e particular, que tem como objeto a revisão e subversão da ordem estabelecida pelo poder instituído. Como salienta a professora Sara Rojo (1996, p. 81-82), em seu artigo *A problemática do poder na escrita teatral de Griselda Gambaro*:

Falar de Griselda Gambaro (Argentina, 1928) é falar de uma voz dramática que projeta um pensamento, uma ideologia, uma maneira de perceber o mundo. Não se

²⁹ “o teatro convencional nos submerge em cataratas de palavras e tudo ‘passa pela palavra’, lamentavelmente não por uma palavra enriquecida por sua particular articulação com outras ou com situações, mas sim, por palavras que operam pela explicação ou a reiteração.”

³⁰ “Isto durou até que a ditadura militar nos permitiu ver de que lugar cada um falávamos e que compromissos assumíamos. Nenhuma corrente é inimiga da outra e com o tempo pudemos nos dar conta de que todos trabalhávamos pelo mesmo, o teatro argentino, ainda que tivéssemos distintas vozes, distintas maneiras de ver a realidade.”

trata de uma voz isolada, pelo contrário, é uma voz inserida na história político-social e nas possibilidades da dramaturgia latino-americana. [...] Suas peças fazem parte da reflexão dos intelectuais dos anos 70 que sob diversas características ainda sobrevive através de algumas vozes que, como a dela, insistem em enunciar e denunciar um mundo no qual as palavras justiça, dependência e abuso são vocabulário obrigatório de quem tenta analisar os fatos sociais constituintes de nossa história.

Gambaro trabalha com unidades fragmentadas, as combina e as reordena em busca da orientação ética, que provoca o riso amargo do espectador diante de cenas que retratam uma experiência real e de extrema crueldade e tolice. Como exemplo podemos citar a personagem Clara, da obra *Puesta en Claro* (GAMBARO, 1974), que figura como uma deficiente visual, mulher, sem família, em um estereótipo clássico de fragilidade que a autora, a certo momento da obra, subverte, dando à personagem falas cínicas, contestatórias e até mesmo cruéis.

Doctor (amenazador): ¡Cómo llueve, dije! Clarita, ¿sos sorda?
Clara (natural): No, ciega. ¿Por qué?³¹ (GAMBARO, 1974, p. 143).

Abuelo: ¿Con qué intenciones? Nadie se acuesta con una ciega pagando. Con plata, se consiguen con ojos.
Clara: Yo los tengo.³² (GAMBARO, 1974, p. 173).

Seus personagens são, freqüentemente, representações simbólicas, metonímicas ou metafóricas, da sociedade. O que se coloca em cena não são imagens íntegras da realidade, mas sim suas decomposições, que, por meio do grotesco e do humor negro, se fazem evidentes para o leitor/espectador.

Si la escritura conquista áreas no ocupadas en un crecimiento expansivo que, desautoriza la inmovilidad de una ley convencional que pretende asegurar a las mujeres y a los hombres un particular diseño de comprensibilidad capaz de dominar el miedo por demarcación, entonces, el recurso al grotesco y al humor negro toca las zonas del miedo y la represión con unas imágenes y figuras en las que se une la risa y el horror con la finalidad de hacer evidentes los rasgos de una descomposición inminente. (CONTRERAS, 1994, p.11)³³

Por exemplo, em duas de suas peças, *Los siameses* (1967) e *Decir sí* (1981), há uma troca de papéis – na primeira, entre dois irmãos siameses, na última, entre um

³¹ “*Doutor (ameaçador):* Como chove, eu disse! Clarinha, você é surda? / *Clara (natural):* Não, cega. Por quê?”

³² “*Avô:* Com que intenções. Ninguém se deita com uma cega pagando. Com dinheiro se conseguem com olhos. / *Clara:* Eu os tenho.”

³³ “Se a escrita conquista áreas não ocupadas em um crescimento expansivo que, desautoriza a imobilidade de uma lei convencional que pretende assegurar às mulheres e aos homens um particular desenho de compreensão capaz de dominar o medo pela demarcação, então, o recurso ao grotesco e ao humor negro chega as zonas do medo e a repressão com umas imagens e figuras nas que se une o riso e o horror com a finalidade de fazer evidentes as características de uma descomposição imminente.”

cabeleireiro e um cliente –, configurando uma possível decomposição de papéis sociais. Outra desconstrução que poderíamos verificar na peça em estudo, *Puesta en Claro*, é a configuração que se dá aos nomes próprios de alguns personagens em detrimento de outros, que só são identificados por seu papel social e/ou profissional. Como no caso de Clara e o Doctor, uma dupla de sexos diferentes, que nos remete a um jogo - infantil - de iniciação sexual, situação essa, que se constitui em outra desconstrução, já que, esta relação não condiz com a postura profissional de um médico para com sua paciente.

Não é que Gambaro se interesse pelos temas lúgubres, dolorosos, mas antes esses temas a buscam, impondo-lhe que se ocupe deles, pois sua responsabilidade é torná-los visíveis de um modo tal que leve os leitores/espectadores a questionarem porque as coisas são como são, ainda que não tenham as respostas. Todo seu teatro é um jogo de dualidades em que combina o ingênuo com o humor negro, seu argumento em aparência realista e sua linguagem em aparência lógica, fundem-se com uma atmosfera de pesadelo, e a lógica, corrosiva, é aplicada a situações absurdas. Sua visão da natureza humana dá lugar à crueldade como um dos elementos destacados do ser humano, crueldade tanto física quanto psicológica. Não é de se estranhar, então, que o tema da violência seja possivelmente seu tema maior, aparecendo recorrentemente em seus trabalhos e dando unidade a sua obra.

A irrupção de Gambaro no campo das letras se produziu a meados da década de 60 com os contos de *Madrigal de la ciudad* (Prêmio do Fundo Nacional das Artes), duas *nouvelles* e alguns relatos reunidos em *El desatino* (Prêmio Emecé 1964) e *Una felicidad con menos pena* (menção especial do concurso de romance Primera Plana-Sudamericana 1967). Entretanto, desde as primeiras etapas de sua carreira, foi atraída pelo espetáculo, gerando, a partir das obras mencionadas, um roteiro cinematográfico, *La infancia de Petra* (premiada em 1964 pelo Instituto Nacional de Cinematografía), e duas obras de teatro, *Las paredes* (premiada em 1964 pelo Fundo Nacional de Artes e a Associação de Teatros) e *El desatino* (premiada em 1965 pela revista Teatro XX). A partir de então, em sua produção, a autora passou a alternar a narrativa com o teatro, com êxito similar. Quando indagada sobre a diferença entre escrever teatro e romance ela diz que sua maneira é esperar que surja uma imagem, uma idéia, que seja bastante forte para levar para o papel. “La escritura teatral para mí es como una especie de relámpago, de rayo, que se produce muy súbitamente y que después pide un tiempo de elaboración. [...] Y la novela tarda más en tiempo real, diría. Uno

emplea dos o tres años en escribir una novela, está más tiempo con los personajes.”³⁴ (GAMBARO, 2005).

Sua dramaturgia lhe rendeu prêmios e elogios e tem dado lugar a uma infinidade de estudos de estilo. Suas peças dramáticas têm sido traduzidas a vários idiomas e são representadas com frequência em países europeus e americanos.

Mi camino hacia la literatura teatral comenzó por la vía narrativa, porque en este género, leyendo y escribiendo narrativa aprendí el valor de la buena escritura. Hoy todavía continuo alternando ambos géneros, uno o dos dramas al año imponen un paréntesis y me obligan a centrarme en el teatro. Mientras que la narrativa queda ahí al acecho.³⁵ (GAMBARO, 2001).

O ambiente retratado nas peças da autora, ainda que seja o da normalidade, remete a algo do surrealismo kafkiano³⁶, devido à extrema angústia despertada pela ausência de sentido que permeia as situações apresentadas e também devido à destruição da linguagem como possibilidade de uma comunicação verdadeira, que pressuponha o respeito mútuo e a vontade de entendimento. No teatro de Griselda Gambaro, a relação discursiva estabelecida entre vítimas e opressores é uma representação das relações de poder que se estabelecem entre o Estado e a Sociedade, na esfera pública estilhaçada pela ditadura, e suas conseqüências. O discurso (ou a ausência dele) é sempre instrumento de poder, operando, por vezes, como instrumento de opressão, por outras, como instrumento de resistência. A presença da ditadura e dos mecanismos de tortura ainda se faz sentir, agora infiltrada nas relações da vida cotidiana.

O teatro, como uma arte em constante transformação, incorpora um novo gênero às tendências experimentais que surgem nos anos 60 e 70, época de busca pelo lugar da enunciação. Este novo gênero, segundo Patrice Pavis, está diametralmente oposto ao absurdo: “Es lo contrario del absurdo – al menos la categoría de absurdo que rechaza toda

³⁴ “A escrita teatral para mim é como uma espécie de relâmpago, de raio, que se produz muito subitamente e que depois pedi um tempo de elaboração. [...] E o romance demora mais tempo real, diria. Empregam-se dois ou três anos para escrever um romance, está mais tempo com os personagens.”

³⁵ “Meu caminho até a literatura teatral começou pela via narrativa, porque neste gênero, lendo e escrevendo narrativas, aprendi o valor da boa escrita. Hoje ainda continuo alternando entre ambos os gêneros, um ou dois dramas ao ano impõem um parêntese e me obrigam a centrar-me no teatro. Enquanto isso, a narrativa fica à espreita.”

³⁶ “A escrita de Kafka é marcada pelo seu tom despegado, imparcial, atenciosa ao menor detalhe, e que abrange os temas da alienação e perseguição. Os seus contos são julgados como verdadeiros e realistas, em contato com o homem do século XXI, pois os personagens kafkanianos sofrem de conflitos existenciais, como o homem de hoje. No mundo kafkaniano, os personagens não sabem que rumo podem tomar, não sabem dos objetivos da sua vida, questionam seriamente a existência e acabam sós, diante de uma situação que não planejaram, pois todos os acontecimentos se viraram contra eles, não lhes oferecendo a oportunidade de se aproveitar da situação e, muitas vezes, nem mesmo de sair desta.” Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka. Acesso em: 19 nov. 2007.

lógica y niega la existencia de leyes y de principios sociales”³⁷ (PAVIS, 1998, p. 228). De tal combinação surge, na Argentina, o neogrotesco, contexto em que se insere *Puesta en Claro*, peça de Griselda Gambaro que coloca em xeque a sociedade patriarcal, através da representação de uma “família construída”. A própria Gambaro define o grotesco, espaço de fronteira, como “a metáfora da Argentina”³⁸, ainda que seja difícil encontrar a definição exata de seus contornos.

Podemos encontrar prefigurações do grotesco em numerosas peças, mas é entre 1920 e 1935 que o gênero alcança seu apogeu e, posteriormente, durante as décadas de 40 e de 50, se enfraquece, para ressurgir nos últimos anos, através de uma variável mais complexa, o neogrotesco. A tendência por que transitam Griselda Gambaro e Eduardo Pavlosky³⁹, próxima ao teatro da crueldade e do absurdo, caracteriza-se por uma clara influência de autores como Beckett, Ionesco e Arrabal. O sentido grotesco das obras do primeiro grupo consiste em mostrar a crescente desumanização da sociedade, a preocupação pela identidade pessoal, o crescimento das tensões psicológicas, a distorção alcançada por certos fenômenos sociais, a apresentação de temas relacionados com a violência (o poder, a tortura, a fagocitose) e a conseqüente ritualização da agressão.

A partir de 1981, a cultura argentina formulou, de modo concreto, um discurso alternativo, através do *Teatro Abierto*⁴⁰, uma série de produções anuais, dirigidas coletivamente, baseadas em obras escritas por vinte e um dos melhores autores argentinos. Combinando compromisso político com uma experimentação formal que se apoiou intensamente no neogrotesco e sobrevivendo a ataques terroristas que incluíram o incêndio de sua sede uma semana depois da inauguração, o *Teatro Abierto* foi provavelmente o acontecimento cultural mais interpelador na Argentina durante os dias de ditadura.

Sí que participé en lo que fue el primer teatro abierto con una de mis obras *Decir sí*, escrita en 1976 pero estrenada en julio de 1981 en el Teatro del Picadero en Buenos

³⁷ “É o contrário do absurdo – ao menos a categoria de absurdo que rechaça toda lógica e nega a existência de leis e de princípios sociais.”

³⁸ A presença do grotesco no teatro de Griselda Gambaro, tanto em relação a sua inserção na herança grotesca, quanto ao que se refere a sua definição, pela dramaturgia, como “a metáfora da Argentina”, é abordada por Ileana Azor Hernández em seu ensaio *El Neogrotesco Argentino: Apuntes para su Historia* (HERNÁNDEZ, 1994).

³⁹ Como aponta Muñoz (2004), “Eduardo Pavlosky nasce em Buenos Aires, em 1931. Trabalhou como psiquiatra, ator, dramaturgo e diretor teatral. [...] Iniciou-se na prática teatral desde muito jovem, estudando atuação e formando diversos grupos. Em 1960, fundou um grupo com Julio Lahier e estreou suas primeiras peças. Durante o último período ditatorial argentino, sua obra *Telarañas* foi proibida em Buenos Aires. Perseguido pelos grupos paramilitares, exilou-se na Espanha. Voltou a sua pátria para tornar-se o ‘mais fiel intérprete dos temas que subjazem no inconsciente coletivo (a memória e o esquecimento, o castigo e o perdão, a culpa e a vingança...)’.”

⁴⁰ Em 1981, surge o movimento do *Teatro Abierto* na Argentina como uma reação cultural dos profissionais do teatro contra a ditadura militar que sufocava o país.

Aires. Bueno, aquello fue una idea del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún que junto con otros creadores y gente de teatro decidieron hacer una serie de veinte obras de veinte autores diferentes, representándose tres por día y donde intervinieron los mejores actores y directores de la Argentina, trabajando todos gratuitamente, como un modo de impugnar políticamente y teatralmente la atomización que había implantado la dictadura militar respecto a la cultura. Teatro Abierto nos sirve para pulirnos y volver a unirnos en un momento en el que en la Argentina nadie conectaba con nadie.⁴¹ (GAMBARO, 2001).

Na análise da peça *Puesta en Claro*, o uso do termo “família construída” se deve ao fato de que é dada à personagem principal, uma deficiente visual de nome Clara, uma família que não é verdadeiramente sua. Seu médico, chamado, na peça, de *doutor*, a opera várias vezes para curar-lhe a cegueira e, após muitas tentativas frustradas de curá-la, a pede em casamento. Griselda Gambaro, como outros dramaturgos, integra situações grotescas às suas peças, para mostrar o incongruente do sistema social dominante, e as reconstrói, para chegar à sociedade de uma maneira própria, particular. Sustenta-se no neogrotesco a partir da incongruência, da transposição de papéis, da utilização da crueldade como forma de expressão, da descrença no ser humano e do cotidiano enlouquecido.

A situação à qual se submete a personagem Clara é, à primeira vista, a de submissão, de injustiças e de detrimento de seus direitos. Porém, o que percebemos, numa segunda leitura, é que ela usa esse estereótipo da fragilidade feminina a seu favor. Clara aceita a família que lhe é apresentada: um avô que não tem idade para sê-lo e sofre de crises existenciais, dois filhos perversos que se fazem de criança, tentando enganá-la, e um marido que a tem como mero adorno para sua família “perfeita”. “*Doctor*: ¡No diga eso, necia! ¿Cuántas veces quiere que la opere? Estoy podrido. Tiene los ojos abiertos. ¿A quién quiere engañar? Soy médico. (*Cambia de tono*) Venga, levántese. (*La ayuda tiernamente*) Diga: soy paralítica.”⁴² (GAMBARO, 1974, p. 135). Algumas personagens, como o avô e um dos filhos, podem modificar sua situação na obra ou, ao menos, tentar fazê-lo. São eles que alcançam a redenção no texto e que sobrevivem como personagens, ao conquistar, simbolicamente, a zona de luz que se perfila no espaço cênico.

⁴¹ “Sim, participei no que foi o primeiro teatro aberto com uma de minhas obras, *Decir sí*, escrita em 1976, mas estreada em julho de 1981 no Teatro del Picadero em Buenos Aires. Bom, aquilo foi uma idéia do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, que junto com outros criadores e gente de teatro decidiram fazer uma série de vinte obras de vinte autores diferentes, representando três por dia e onde intervieram os melhores atores e diretores da Argentina, trabalhando todos gratuitamente, como um modo de impugnar politicamente e teatralmente a pulverização que tinha implantado a ditadura militar sobre a cultura. O Teatro Abierto serve para polirmos e voltarmos a nos unir em um momento em que, na Argentina, ninguém se conectava com ninguém.”

⁴² “*Doutor*: Não diga isso sua ignorante! Quantas vezes você quer que a opere? Estou podre. Fique de olhos abertos. A quem quer enganar. Sou médico. (*Muda de voz*). Venha, levante-se. (*Ajuda-lhe ternamente*). Diga: sou paralítica.”

Por um lado, Griselda Gambaro inaugura um ciclo de possível retomada da ordem estabelecida, quando Clara utiliza-se de um veneno, no desfecho, para a morte das demais personagens. Na história da literatura ocidental, a morte pelas mãos femininas, quando acontecia, era por meios bem “femininos”: através de um amante ou matador profissional, do envenenamento e, posteriormente, do uso de utensílios domésticos. Por isso, quando Clara comete os assassinatos servindo uma comida envenenada com a justificativa de ter sido um acidente, há uma retomada do modo feminino de matar, mas num contexto de desconstrução de valores pré-estabelecidos: uma morte que acontece pela boca, no gozo de saborear uma comida tem-se a saída para a opressão, para a violação, para o terror. Outra mostra de uso consciente de sua “fragilidade” se vê na cena em que Clara não deixa que o avô e Juanchito, o único dos filhos que não a maltratava e não se fingia de criança, comam do recheio, mas somente da massa da torta. A partir disso, nos perguntamos: Clara vê ou não vê? Ela manipula ou é manipulada? Ou os dois?

Analisando-se o título *Puesta en Claro*, idéias de verdade e mentira — paradoxo moderno — são substituídas por um questionamento da verdade absoluta: toda reflexão (ou visão) depende do referencial adotado por quem analisa (ou vê) algo. O título da peça pode ser lido dessa maneira porque não é somente a personagem Clara que é posta em um local iluminado, mas a própria situação social e política da Argentina é colocada em foco, ou às claras, e, por extensão, a história latino-americana e a própria condição humana, que são desenhadas, segundo a escrita da autora, pelo exercício abusivo do poder e por mecanismos de violência. Percebemos que o texto gambariano sugere essas possibilidades de interpretação, uma vez que nele há regiões iluminadas e outras que permanecem na penumbra.

Colocar em “claro” seria a construção mais questionável da pós-modernidade, porque este referencial muda de acordo com os papéis sociais, interesses pessoais e contexto político. Quando a autora escreveu a peça, já havia, no contexto político e social argentino, as premissas da posterior ditadura (1976-1983), o que a leva a questionar e cogitar uma *Puesta en Claro*, ou seja, propõe que falemos a verdade das verdades, que encenemos tudo às claras, como se isso fosse possível naquela época.

Gambaro representa dramaticamente sua versão de uma vida de luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, versão à qual se deve aderir um compromisso nacional, exercido a partir da própria liberdade. Neste sentido, a produção gambariana aparece tingida pelas propostas do existencialismo sartreano⁴³, onde o exercício da liberdade – estreitamente

⁴³ “Porém, se realmente a existência precede a essência, o homem é responsável pelo que é. Desse modo, o primeiro passo do existencialismo é o de pôr todo homem na posse do que ele é e de submetê-lo à

vinculada à responsabilidade do indivíduo – revela-se fundamental. No caso de Gambaro, emerge, ligada ao neogrotesco, como uma de suas preocupações ou inquietudes básicas, a perda de identidade pessoal, a partir da incidência de uma sociedade agressiva. Em um sentido mais amplo, trata-se também da expressão dos conflitos humanos como forma muito peculiar de humor, ao focar a problemática existencial do indivíduo num contexto social adverso, hostil e humilhante, indo de uma atitude especialmente sensível, até as sutis marcas das relações e das forças da conduta humana. Podemos interpretar essa particular forma de exercer a violência como um sintoma do terror que determina a experiência histórica de uma sociedade que ainda não resolveu os deslocamentos de seu eu social. Os conteúdos sensoriais silenciados voltaram-se sobre si novamente, deixando exposto o trauma que angustia o corpo psicossocial. Estes conteúdos se transmitiram, de geração em geração, através dos gestos e dos movimentos, sem a mediação das palavras, sendo gravados na memória coletiva.

A figuração da morte, que se sustenta na estrutura ideológica de quem a elabora, converte-se em realidade através das pulsões de crueldade e agressão, transformando episódios de ternura em episódios hostis. Coloca em cena uma nova figura, filha de seu simbolismo, a figuração da violência. A violência é também eficaz na medida em que é possível determinar até que ponto se deve exercê-la, até que ponto se está fazendo morrer. Chega um determinado momento em que o sujeito sistematicamente violentado se anestesia e gera uma desconexão com o sofrimento. A partir de então, já não faz sentido continuar violentando, torturando, assassinando, porque a consciência reflexiva do eu foi perdida. Cruzamentos entre morte e vida, que poderíamos chamar de cruzamentos entre palavras e *silêncios*, dão existência a labirintos, desenhados com algo mais que palavras escritas que parecem ditas e com algo menos que os diálogos produzidos por estas palavras. A deficiência de Clara a coloca em um estado de *silêncio* sobre os acontecimentos que ela não pode ver; “presenciou”, mas não pode falar. A condição de mãe designada a todas as mulheres é um dos fatos questionados dentro da peça. A personagem Clara assume a posição de mãe de família que lhe é imposta, mas questiona as condições:

Clara (como si lo viera): ¡No digas eso!

Lucio (con tono normal): ¿Y por qué no? ¿Quién me prohíbe?

responsabilidade total de sua existência. Assim, quando dizemos que o homem é responsável por **ele** mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua restrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens.” (SARTRE, 1984, p.6).

Clara: Pero así no puede ser. Así no puede ser. (*Como tratando de poner orden*) Los acepto grandes. Son mis hijos. Los acepto grandes. ¡Pero procedan como hijos!⁴⁴ (GAMBARO, 1974, p. 153).

Um dos estereótipos reprovados pelas escritoras latino-americanas, dentre as quais Griselda Gambaro, e que adquire marcas culturais específicas é a figura da mãe. Mesmo que anteriormente escritoras de outras línguas, como, por exemplo, Nancy Chodorow (1978), tenham desvendado o mito da maternidade como destino pessoal das mulheres, cujo não cumprimento as converteria em monstros frustrados ou seres incompletos, as escritoras latino-americanas foram testemunhas de uma nova função maternal ocasionada pela tirania de governos antidemocráticos e repressivos. Uma vez cumprida a função biológica da reprodução, as mães latino-americanas inscreveram seus corpos maternais no texto da história, para denunciar os horrores das ditaduras. A maternidade, enquanto ato privado que tem conseqüências comunitárias, traz uma consciência da responsabilidade que perfila o rosto de outras mães: aquelas que, a partir de textos literários, se perguntam que deficiências sociais puderam converter-se em instrumentos de tortura e destruição de seus filhos.

A protagonista da peça, Clara, se coloca no papel, imposto, de mãe e chega a desempenhar suas responsabilidades como tal. Porém, a situação de submissão pela qual passa a personagem não se remete somente a seu papel social, mas também ao “uso” de seu corpo como lugar de tortura e violência. Acreditamos que um lugar para indagar sobre os poderes reais da mulher é o seu próprio corpo e, nesse sentido, a própria maternidade, o corpo-mãe, venerado, endeusado e sempre admirado que serve de abrigo, gerador, do um outro ser. Este Outro que se reflete nas expectativas e nos papéis que desempenhamos na sociedade, como um discurso da “outridade”⁴⁵ na modernidade ocidental, a estética teatral latino-americana dialoga com a utopia moderna e a transforma em uma diversidade que reflete uma busca, constante pela identidade.

Podemos nos perguntar, então, onde reside o *outro* para o espectador de Gambaro? Talvez seja na outra forma cultural, no outro gênero, na outra etnia. Seria, talvez, tudo aquilo que não sou eu, ou não é, eu mesmo ou ele. Assim, como parte de uma sociedade (auto)questionadora, Griselda Gambaro nos lança perguntas que estão latentes em seu texto

⁴⁴ “*Clara (como se o visse)*: Não diga isso! / *Lúcio (com tom normal)*: E por que não? Quem me proíbe? / *Clara*: Mas assim não pode ser. Assim não pode ser. (*Como tratando de pôr ordem*). Aceito vocês grandes. São meus filhos. Aceito vocês grandes. Mas procedam como filhos.”

⁴⁵ Termo traduzido do original em espanhol “otredad” cujo conceito se encontra *desenvolvido* no texto “Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad” de Erna von der Walde. CASTRO- GÓMES, Santiago; MENDIETA, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

Puesta en Claro e que se relacionam, facilmente, com a realidade – literária ou não – na qual e pela qual vivemos. Então, nos indagamos: o *silêncio* representa o poder que a mulher possui perante a sociedade, ou o sufocamento, a repressão, a obrigação que esta lhe impõe? Com base nesta interrogação, podemos lançar a idéia de interpretação pura e simples das atitudes das mulheres-mães que matam, ou analisar cada parte do todo a fim de conhecer os princípios de cada delito. Podemos julgar a personagem Clara como vítima de uma família (ou sistema), ou analisar o desfecho “desconstrutor” que ela dá para a suposta ordem estabelecida. Griselda Gamabaro trabalha com o silêncio mascarado dos gritos de uma escritura desgarrada que demole construções escriturárias e cumpre o desejo de algo mais do que as transgressões possam operar: é a morte como desprendimento, a morte que se corporifica no silêncio de um grito ou na cegueira de um olhar.

3 Uma clara desconstrução

*Una desconstrucción siempre tiene como objetivo revelar la existencia de articulaciones y fragmentaciones ocultas dentro de las totalidades aceptadamente monódicas.*⁴⁶

Paul de Man, *La resistencia a la teoría*.

3.1 Sobre o feminismo *na*⁴⁷ diferença

Iniciaremos por esclarecer o conceito de desconstrução que usaremos neste capítulo, assim como sua aplicação no estudo da obra *Puesta en Claro*, de Griselda Gambaro. O termo *desconstrução*, que propomos como marco de análise e referencial, corresponde ao proposto pelo estudioso Jacques Derrida. Esse método crítico-filosófico tem suas bases na análise de certos conceitos pré-estabelecidos – como o significado e o significante, o sensível e o inteligível, ou até mesmo o *lógos*⁴⁸ –, porém, nos interessa especialmente sua aplicação à análise textual. Essa desconstrução vem a revelar os antagonismos e ambigüidades que o texto possa apresentar, independentemente da categoria a que pertencer (de filosófico a lingüístico). Desconstruir consistiria, de fato, em desfazer, em desmontar algo que se tenha construído, edificado, elaborado, mas não com a intenção de destruí-lo. A finalidade é antes comprovar como esse algo foi feito, como se conectam e se articulam suas partes, quais são as estruturas ocultas que o constituem e, finalmente, quais são as forças, às vezes não controladas, que nele – no texto – agem.

Derrida analisou a forma como a linguagem opera e, indagando os valores de verdade, significado e presença, nos fez repensar a construção textual. Através das possibilidades da arte de escrever, Derrida assinala que a escrita pode ser mais que a representação, simples, de qualquer fato; existe uma infinidade dentro do seu próprio “jogo”

⁴⁶ “Uma desconstrução sempre tem como objetivo revelar a existência de articuladores e fragmentações ocultas dentro das totalidades aceitas como monódicas.”

⁴⁷ Destaco a palavra *na*, pois é exatamente na distinção do uso das preposições que verifico o feminismo desconstrucionista, já que é *na* diferença (entre homens e mulheres e também entre as próprias mulheres) que a mulher se realiza como sujeito social, respeitando, assim, suas particularidades culturais, religiosas, sexuais, etc.

⁴⁸ “Teremos refletido, de passagem, que a relação (a analogia) entre a relação *lógos*/alma e a relação *phármakon*/corpo é ela mesma designada como *lógos*. O nome da relação é o mesmo daquele de um dos termos. O *phármakon* está compreendido na estrutura do *lógos*. Essa compreensão é uma dominação e uma decisão.” (DERRIDA, 1997, p. 62).

textual. Desconstruir um texto, pensando derrideanamente, é reorganizar os seus termos principais, subvertendo as próprias conjecturas textuais, seguindo o caminho que a escrita deixou e, ao mesmo tempo, estabelecendo e desrespeitando o seu sentido original, criando, assim, uma mudança significativa, uma *différance*.⁴⁹

A preocupação primordial de Derrida está além do fato de alguns textos transgredirem as fronteiras tradicionais da representação literária. O crítico preocupa-se, antes, com as características mais singulares da escrita em si mesma. Quando consideramos os significados escondidos ou “calados” no texto, terminamos por revelar suas entrelinhas, suas incompletudes, suas incoerências, ainda as mais sutis, e, com essa revelação, podemos ler de forma muito diferente aquilo que, a princípio, o texto parecia nos querer contar. Nas próprias palavras de Derrida (1997, p. 7):

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. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção.

Na peça *Puesta en Claro*, a história que se lê, superficialmente, é a de uma pobre moça cega, sem família e sem direito a opinião própria. Porém, numa segunda e mais “atenta” leitura, pode-se enxergar a mulher que Clara se revela. Suas atitudes e, principalmente, suas falas nos mostram a desconstrução promovida na configuração da personagem – sua representação social é característica da Argentina dos anos 70, cuja população, com a iminência da ditadura militar, se coloca numa situação de “cegueira”, dada a falta de interesse, por parte das autoridades, de que a massa popular soubesse da real situação que se instalava no país. Nesse contexto de medo e opressão, os sujeitos são mostrados como se estivessem impossibilitados de conhecer as regras do jogo, ou não quisessem vê-las, para que, dessa forma, não houvesse resistência aos crimes, torturas e mortes do período.

Os personagens, na trama do texto dramático, jogam com a arte de enganar e serem enganados. A cegueira da personagem principal aparece no enredo da peça como um excelente subterfúgio para este “auto-engano” ou manipulação da verdade, visto que esta, a verdade, é totalmente dispersa dentro da leitura da obra. Uma percepção diferenciada da situação em que vive é facultada à personagem justamente por sua cegueira; ela age pela aparência enganadora e, assim, suas atitudes de oposição ao discurso pré-estabelecido

⁴⁹ “A partir da leitura que Derrida faz de Saussure, a alteração da vogal central da palavra ‘diferença’ que constitui o cerne da significação no seu sistema lingüístico, afeta o conceito clássico de signo no sistema diferencial proposto por Saussure.” (SANTOS, 2005, p. 261).

desvendam 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). Não se consegue, porém, chegar a uma conclusão sobre a cegueira da personagem Clara — se ela é ou não é verdadeira —, devido ao constante jogo de ironias e incoerências nessa narrativa. Os personagens, nesse texto dramático, jogam com a arte de enganar e ser enganado. A cegueira física da protagonista aparece, no enredo da peça, como um excelente subterfúgio para esse “auto-engano” ou essa manipulação da verdade que está latente na obra, recurso que constitui uma das características do estilo neogrotesco⁵⁰, no qual se enquadram muitas obras da dramaturga.

[Doctor] Le sonríe, tierno. Se da cuenta de que ella no ve la sonrisa, la borra. Bufa y le hace una mueca. Clara sonríe.

Doctor (sorprendido): ¿De qué sonreís?

*Clara: Creía... ¿No me estaba sonriendo?*⁵¹ (GAMBARO, 1974, p. 139).



FIGURA 4 - Cena I, *Puesta en Claro*, 1986. Direção de Alberto Ure.

FONTE – BANEGAS [2007].

Um texto pode não querer dizer *algo* em especial, mas várias coisas muito diferentes entre si e diferentes também do sentido adotado no início, eventualmente, pelo

⁵⁰ “A dramaturgia de Griselda Gambaro está inscrita na tendência denominada neogrotesco argentino [...]. Sabe-se que o grotesco argentino se nutre do realismo, do costumbrismo, do sainete e do circo. Esta fusão traz consigo um teatro dinâmico, crítico, que expõe os problemas da sociedade de uma maneira, quando se quer, descarnada, localista, na maioria das vezes. Os personagens são um retrato do homem comum, mas com uma ênfase que os faz quase caricaturescos.” (VELÁSQUEZ, 2004, p. 2). Original em espanhol.

⁵¹ “[Doutor] Sorri-lhe, terno. Dá-se conta de que ela não vê o sorriso, o apaga. Bufa e lhe faz uma banana. Clara sorri. / Doutor (surpreendido): De que sorri? / Clara: Achava... Você não estava sorrindo para mim?”

autor. Derrida mostrou-nos que o texto pode dizer a sua própria história, deixando, assim, “avistar” um novo texto, que, por sua vez, está sujeito a idêntico trabalho desconstrucionista, possibilitando um retorno dialético ilimitado ao espaço textual, movimento que, muitas vezes, causa incertezas e paradoxos na(s) leitura(s) realizada(s).

Na obra de Gambaro, este clima de incerteza, dúvida e “cegueiras” aparece principalmente quando Clara questiona Juancho e Abuelo sobre o porquê de não terem feito nada quando os outros “filhos” a violavam. Não se deixa de observar, contudo, que tais personagens (o avô e o filho débil) são os companheiros da protagonista – ajudam-na, de alguma forma, e também são ajudados por ela – e que com eles, “marginais” do sistema social instituído, ela poderá edificar uma nova ordem dentro da instituição família e da instituição sociedade.

Clara (tímida): ¿Viste?

Juancho: Trabajo. Soy medio tonto. (Gesticula como un tonto)

Clara: ¿Viste?

Juancho (se inmoviliza): ¿Qué?

Clara: Lo que pasó.

Juancho: Dormía.

Clara: ¿Sí? ¿No te diste cuenta? Te llamé.

Juancho: ¿A mí? (Agita la cabeza) Vine cansado y dormí mi siesta.

*Clara: Qué suerte, ¿eh? No ves nada, como ciego.*⁵² (GAMBARO, 1974, p. 160).

Atualmente, a corrente filosófica da desconstrução se autocritica e passa a reler as interpretações masculinas, trazendo à cena o feminismo como discurso contestatório da narração patriarcal. O método da desconstrução, porque se propõe a “quebrar” a lógica interna de um texto – por exemplo, com a idéia de apresentar suas limitações –, apresenta uma relevante contribuição ao feminismo. Como salienta Scott (1999, p. 208 apud MARIANO, 2005, p. 486):

Desconstruir significa analisar operações da diferença nos textos e as formas nas quais os significados são trabalhados. [...] Revela a interdependência de termos aparentemente dicotômicos e como seu significado se relaciona com uma história particular. Mostra-os como oposições não naturais, mas construídas; e construídas para propósitos particulares em contextos particulares.

⁵² “*Clara (tímida): Viu? / Juancho: Trabajo. Sou meio bobo. (Gesticula como um bobo) / Clara (tímida): Viu? / Juancho (se imobiliza): Quê? / Clara: O que aconteceu. / Juancho: Dormia. / Clara: Sim? Você não se deu conta? Chamei-te. / Juancho: A mim? (Agita a cabeça) Vim cansado e tirei meu cochilo. / Clara: Que sorte, hein? Não vê nada, como cego.*”

Entretanto, a situação em que se encontra o feminismo é complexa e não sem cautela deve ser associado à filosofia desconstrucionista. Esta organiza um cenário apropriado para valorizar, novamente – pois a modernidade tinha marginalizado –, a presença do feminismo como construção do sujeito. Entretanto, visto sob outra perspectiva, o feminismo da desconstrução se mostra restrito, muitas vezes, ao campo especulativo do devaneio filosófico. Craig Owens (1985, p. 93-95 apud RICHARD, 2002, p. 170) já tinha atentando “sobre a ambigüidade do cruzamento aparente entre a crítica feminista do patriarcado e a crítica pós-modernista da representação”. Apesar da existência de aspectos favoráveis neste encontro – que incita à concordância de pensamentos e possibilita que a voz feminina, calada por muito tempo, volte a fazer parte da cultura pós-moderna –, ainda assim:

[...] as teorias do pós-modernismo tenderam, ou a fazer caso omissa dessa voz, ou a reprimi-la. A ausência de comentários sobre a diferença sexual nos escritos sobre o pós-modernismo estaria falando de um “descuido” disfarçado de enganosa atenção. (OWENS, 1985, p. 93-95 apud RICHARD, 2002, p. 170).

Um estudo crítico mais aprofundado da produção literária contemporânea nos permite considerações importantes sobre a situação atual das mulheres em países latino-americanos, especialmente, quando tratamos de fatores como os movimentos e mudanças sociais. Como no trabalho de Márcia Hoppe Navarro no qual analisa algumas obras literárias publicadas durante os anos 80, as quais se caracterizam pela tomada da força enunciativa das mulheres, que assim, se manifestam com a habilidade de escrever sua própria história.

Embora as chances de participação das mulheres nas esferas políticas e econômicas da sociedade tenham sido levemente modificadas em tempos recentes, quando se examinam evidências empíricas, ainda se pode afirmar que a mulher latino-americana em geral permanece em silêncio, sem voz e usualmente sem acesso a práticas discursivas políticas e culturais. Considerando tal contexto, é extremamente importante estudar as obras de escritoras latino-americanas, discutindo como elas rompem a regra geral do silêncio imposto à mulher e desafiam, portanto, a construção social tradicional do sujeito feminino. (NAVARRO, 1995, p. 14).

Segundo Richard (2002), as filosofias da desconstrução querem comprovar a existência, consciente, de um “ser mulher” que exprima uma “feminilidade originária”, que consiga penetrar no enraizado caminho “das oposições binárias entre as categorias absolutas (masculino/feminino)” e que mantenha a constante de que categorias como identidade e diferença cultivem sua incompletude. Assim, o subjetivo dessas categorias – que tanto se quer revelar – alcançaria a dicotomia proposta para além do antagonismo homem/mulher.

Nesta estruturação binária, coube à mulher a imanência do biológico, da reprodução, enquanto que o homem destinou para si a transcendência, o domínio da cultura e da civilização. Por esta razão, talvez, até recentemente a literatura feminista ignorava a mãe; às vezes até a “culpava” pela condição subordinada da mulher. (STEVENS, 2007, p. 19).

Entre as propostas que têm sido discutidas pelo feminismo, temos a realização política como uma das saídas para a problemática da diferenciação genérica e, na mesma linha de raciocínio, a defesa da cidadania como projeto para igualdade nos âmbitos sociais e morais. Porém, o risco que correm as práticas feministas com esta “saída” pelo cenário político é o de se posicionarem como “outro” dentro desse espaço, já que a tendência de tais práticas recai na identificação do “feminino”. Aí, a complexidade e a multiplicidade social estão estampadas, sugerindo reflexão sobre a alteridade, sobre a qual, com muita propriedade, se afirma:

O interesse que existe em tratar da alteridade – por mais fluido que seja esse conceito e justamente por causa das riquezas que seu caráter indefinido permite – é fazer realçar as posições a partir das quais o “eu” elabora o campo do Outro. A análise aponta para a divisão entre valores, códigos culturais que o discurso tende a operar, e sua conseqüente articulação. Destacar esses mecanismos supõe que se coloque em perspectiva as tomadas de posição, que sejam desveladas as estratégias representadas no texto, como as que são assumidas pela escritura. Nada obsta que o eu, achando-se sob o olhar do observador, torne-se como “estranho” para ele mesmo, prova da não – imutabilidade de papéis na articulação do Eu ao Outro. (FORGET, 2001, p. 12).

A peça *De profesión maternal* (1997) de Griselda Gambaro ilustra como à mulher lhe é imposto a “profissão” de mãe e como sua recusa implica em reprovações e julgamentos. Suas personagens, três mulheres – Matilde, Eugenia e Leticia – fazem parte de uma trama, conflituosa, na qual a personagem mãe, Matilde, que abandonara sua filha, Leticia, há 40 anos, se reencontram e o diálogo que se segue é de busca de explicações, revelações e quebra de imagens pré-estabelecidas – da mãe e da filha –, estas que se decepcionam frente à realidade que lhes é apresentada.

Eugenia: No fuiste tierna. Debías... haberle hablado de otra manera. Más... maternalmente.

Matilde: ¿Maternalmente? ¿Cómo? No sé. Nunca supe. No cuando ella nació.

Eugenia: (sorprendida) ¿Y el instinto?

Matilde: Estaba dormido, muerto. Cuando lloraba en la cuna, me hubiera arrojado por la ventana. La alzaba y seguía llorando, ¡me hubiera tirado con ella por la ventana! ¡Qué cansancio! Estaba tan cansada que sólo quería dormir.

Eugenia: Nunca supiste que ser madre implica una responsabilidad.⁵³ (GAMBARO, 1997, p. 67).

Essa atitude nega o caráter da mulher como um ser totalmente dedicado à maternidade, contrapondo-se ao ideal imposto pela sociedade patriarcal, segundo o qual o papel de mãe seria inerente à “verdadeira mulher”. Cito o comentário de Tânia Swain (2007, p. 207-208) a uma passagem de Simone de Beauvoir em que esta trata de um assunto também bastante polêmico, em vários âmbitos humanos: o aborto.

Assim, [a legalização do aborto] desnaturaliza uma questão que finalmente é mortal e histórica, inserida em uma trama de valores que se travestem em verdades definitivas. A maternidade perde, desta forma, seu caráter inexorável e adquire, na análise da autora, uma perspectiva de retomada de seus corpos pelas mulheres; identifica-se, então, na procriação compulsória, uma das chaves do poder patriarcal.

Uma constante discussão sobre estar ou não chovendo se faz presente em *Puesta en Claro*. O personagem Doctor afirma que está caindo um dilúvio, enquanto Abuelo diz que não está. Clara não pode ver ou finge ser cega – para encontrar fendas dentro de um sistema de opressão e, assim, poder desestruturá-lo – caracterizando mais uma desconstrução dentro do texto. Fica dividida entre os dois discursos opostos, sendo manipulada pelo Doctor, que lhe joga água sobre a cabeça para que ela acredite que realmente chove. A manipulação de um fato tão primário, como estar ou não chovendo, nos remete a outras manipulações, maiores e com implicações mais sérias, nas quais nós, como personagens da vida real, somos “levados” a acreditar. Através deste prisma, podemos observar a realidade dos anos ditatoriais – mentira, manipulação, opressão – e, guardadas as devidas proporções, a realidade que nos é apresentada em nosso mundo pós-moderno e capitalista. Na América Latina, essa realidade está pautada por situações cada vez mais numerosas de insegurança, medo e desrespeito, conseqüência lógica da instabilidade política e econômica que vivemos e que nos obriga a “acreditar” nas promessas e discursos (algumas vezes) alentadores. Em várias situações, os personagens da peça de Gambaro se remetem à questão do capitalismo, da sociedade consumista, da acumulação de bens e da nova lei da identidade social: não se deve pensar, não vale a pena “ser”, devemos “ter” *sino lo que uno tiene...*

⁵³ “*Eugenia*: Você não foi terna. Deveria... ter-lhe falado de outra maneira. Mais... maternalmente. / *Matilde*: Maternalmente? Como? Não sei. Nunca soube. Nem quando ela nasceu. / *Eugenia (surpreendida)*: E o instinto? / *Matilde*: Estava dormido, morto. Quando chorava no berço, eu deveria ter me lançado pela janela. A alçava e continuava chorando, eu deveria ter me jogado com ela pela janela! Que cansaço! Estava tão cansada que só queria dormir. / *Eugenia*: Você nunca soube que ser mãe implica uma responsabilidade.”

Doctor: ¿Tiene plata?

Abuelo: No.

Doctor: Entonces, jódase.

Abuelo: ¡Qué gente mala!

Félix (oscuro): ¿Quiénes son malos?

*Abuelo (rápido): ¿Yo dije que ustedes son malos? ¡No, la gente!*⁵⁴ (GAMBARO, 1974, p. 179).

Uma das preocupações relacionada à natureza neogrotesca de sua estética, é o detrimento da identidade individual pela incidência de uma sociedade violenta, ou – o que vem a ser o mesmo, em um sentido mais amplo – a expressão de conflitos humanos como uma maneira muito particular, muito peculiar de humor. Esse recurso emerge com o enfoque da problemática existencial do indivíduo – retomando a idéia desenvolvida no capítulo anterior sobre o existencialismo sartreano – num contexto social tormentoso, hostil, humilhante, em uma atitude especialmente sensível às marcas perspicazes das relações e das forças do comportamento humano. A autora revela sua própria voz, pelo trabalho estético-crítico da escrita, para vencer o medo, que a muitos aprisiona, porque ela sabe que os seres humanos carecem de valentia para enfrentar a realidade – ainda que isto tenda a mudar, de todas as maneiras, custa-lhes assumir sua responsabilidade com os outros e consigo mesmos. A dramaturga⁵⁵ deixa claro que, para ela, o texto dramático, a obra representada, deve despertar o público, torná-lo sensível a toda falsa informação, à alteração dos sentidos e à manipulação de idéias e pensamentos, que, infelizmente, vêm constituindo a base de nossa sociedade.

Clara (retira la mano): ¿Cuántos años tienen?

*Félix: Los que representamos. Callate, mamita. El que no ve, se jode.*⁵⁶ (GAMBARO, 1974, p. 153).

Voltando ao pensamento de que a realização política é uma das possíveis saídas para a problemática da diferenciação genérica, Richard (2002) expõe que o cruzamento de fronteiras entre teoria, estética e política, que distingue a demanda feminista atual, admite que o feminismo possa prescindir do tom denunciante e reivindicatório das lutas de identidade e das políticas de representação, para se arriscar nas margens, onde uma variedade de formas e

⁵⁴ “*Doutor: Tem dinheiro? / Avô: Não. / Doutor: Então, foda-se. / Avô: Que gente má! / Félix: Quem é mau? / Avô (rápido): Eu falei que vocês são maus? Não, a gente!*”

⁵⁵ Informação disponível em uma entrevista concedida a Joaquín Navarro Benítez. *Cyber Humanitatis*, n. 20, primavera 2001. Intitulada “*La transparencia del tiempo*” Madrid: nov. 1998. Disponível em: <<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/20/entrev1.html>>. Acesso em: 20 ago. 2007.

⁵⁶ “*Clara (retira a mão): Quantos anos você tem? / Félix: Os que representamos. Calhe-se, mamãe. O que não vê se fode*”.

estilos procura romper com a falsa moral que permeia o mundo “dos protestos (‘sociedade’) e das respostas (‘ação, conhecimento’)”. Ainda restam questões a resolver dentro da revolução feminista, e uma delas, de acordo com essa autora, estaria relacionada aos limites em que o movimento deve se comprometer com as ações e discursos reivindicatórios. Apesar de tal comprometimento mostrar-se necessário, nem tudo o que realiza e teoriza necessita aderir, ilustrativamente, a essa vontade de demonstrações de identidade. Também encontramos este pensamento em Tânia Swain (2007, p. 213):

No cadinho das práticas sociais o “eu” se forja em peles, delimitando corpos normatizados, identidades contidas em papéis definidores: mulher e homem, assim fomos criados evas e adãos, por uma voz tão ilusória quanto real em seus efeitos de significação, cujos desígnios se materializam nos contornos humanos. Estes traços, desenhados por valores históricos, transitórios, naturalizam-se na repetição e reaparecem fundamentados em sua própria afirmação: as representações da “verdadeira mulher”, e do “verdadeiro homem” atualizam-se no murmúrio do discurso social.

Na peça *Puesta en Claro*, através de algumas rubricas da Cena II, podemos ver como a personagem Clara constrói, e posteriormente desconstrói, as imagens de feminilidade, suavidade e pureza que lhe são atribuídas no início da obra, exemplificando uma das características constituintes do feminismo *na* diferença. Sua atitude no diálogo com o personagem Abuelo passa do tom “impessoal” para “com ternura”, depois de “sem ternura” para “fria”, e em seguida de “com ódio” para “docemente”, retomando sua postura inicial. Todo o discurso, explícito e implícito, encontra-se temperado com uma pitada de ironia e/ou carinho, lidos no uso ambivalente da palavra *abuelito*.

Clara (impessoal): Más suavidad, abuelo.

Clara (alza la mano, tantea, le pasa la mano por la cara. Con ternura): Estás viejo.

Clara (sin ternura, incómoda): Viejo.

Clara (fria): De donde no te importa.

Clara (Com ódio): Me cuida. Me da de comer. ¡Viejo!

Clara (fria): Abuelito, cómo estás viejo. Listo para morirte.

Clara (se sienta. Dulcemente): Abuelito, no quiero que te mueras.⁵⁷ (GAMBARO, 1974, p. 146-147).

⁵⁷ “*Clara (impessoal)*: Mais suavidade, avô. / *Clara (alça a mão, tasteia, lhe passa a mão pela cara. Com ternura)*: Está velho. / *Clara (sem ternura, incómoda)*: Velho. / (*Clara (fria)*: De onde não te interessa. / *Clara (Com ódio)*: Cuida-me. Dá-me de comer. Velho. / *Clara (fria)*: Avozinho, como você está velho. Pronto para morrer. / *Clara (senta-se. Docemente)*: Avozinho, não quero que você morra.”



FIGURA 5 - Cena II, *Puesta en Claro*, 1986. Direção de Alberto Ure.

FONTE - BANEGAS [2007].

As divergências entre feminismo da “igualdade” e feminismo da “diferença” marcam um contexto de intrincadas tensões na coexistência de atitudes que dividem e orientam a problemática do feminismo do presente. Dentre elas, temos a atitude de continuar progredindo na luta política e social pela eliminação das desigualdades que insistem em oprimir as mulheres em vários níveis da dominação patriarcal (luta pela igualdade). Outra atitude que se destaca é não sacrificar, em nome da igualdade entre homem e mulher, a singularidade e a diferença *no* feminino, visto que anular essa especificidade submete a mulher à categoria geral do humano e neutraliza sua crítica ao masculino-universal (reivindicação da diferença). Por último, um não menos importante ponto de tensão é a atitude de evitar o separatismo da “diferença”, que isola a cultura das mulheres como uma cultura à parte.

Clara muda sua postura, psicológica e comportamentalmente, ao longo da peça, mudança que podemos atribuir a uma suposta intenção da autora de desconstruir a configuração das personagens femininas. O conceito de gênero⁵⁸ feminino é desconstruído, em

⁵⁸ Penso no termo gênero a partir da explicação de Maria Luiza Heilborn (1992, p. 40, grifo meu): “A categoria de gênero [...] foi tomada de empréstimo à gramática. [...] Em sua acepção original, gênero é o emprego – fenômeno presente em algumas das línguas indoamericanas – de desinências diferenciadas para designar indivíduos de sexos diferentes ou ainda coisas sexuadas (Larousse, TIII, p. 756). Mas o termo tomou outros foros

Puesta en Claro, através do desfecho que a protagonista Clara dá à peça: a morte tem lugar pelas mãos de uma mulher. Este viés de leitura é uma ferramenta diferente – e por que não desconstrutivista – de análise, visto que, sob essa perspectiva, Clara se revela como mulher e um dos elementos marcantes do gênero masculino é colocado em mãos femininas.

A força descentrada destas ambigüidades e paradoxos de sentido permite ao sujeito abandonar as identidades reconhecíveis e catalogáveis, para oscilar criativamente entre “o pertencimento (ou identificação) e o estranhamento (ou desorientação)” (RICHARD, 2002, p. 166-167).

3.2 Cruzamentos entre morte e vida

Na Literatura argentina, as mulheres que matam homens aparecem ao final do século XIX, e são consideradas parentes próximas da *femme fatale*, que é uma de suas versões possíveis, sem entrar no caráter hollywoodiano do termo. Segundo Ludmer (2002), as matadoras constituem um conjunto de novas representações femininas; entretanto se diferenciam das demais mulheres, as que podemos chamar “vítimas”, porque são, ou mães que buscam a justiça para seus filhos, como no caso da personagem Raba, da novela de Manuel Puig⁵⁹, ou mulheres abandonadas que não aceitam a traição que sofreram. Como exemplo, podemos citar a peça *El casamiento de Laucha* (1917) – um romance de Roberto Payró de 1916 adaptado por Enrique García Velloso – em que a personagem Dona Carolina, uma mulher do tipo nobre, boa e fiel, mata o marido ao saber que ele a enganou. No caso da personagem em estudo, Clara, podemos dizer que ela é uma vítima, no início da obra. Torna-se uma matadora a partir do momento que comete o delito, mas não é julgada pelo Estado, pois a justiça que Clara exerce condensa todas as justiças (raciais, nacionais, políticas, econômicas, religiosas, genéricas, etc.) que buscam as vítimas, sejam elas mulheres ou não. Ajuda Juancho – marginalizado socialmente por sua debilidade mental – a recuperar sua (ainda que breve) lucidez e a buscar o reconhecimento de sua identidade. Auxilia também Abuelo – marginalizado socialmente por sua condição de idoso, desprovido de recursos financeiros e em constante crise existencial – a procurar dentro dele mesmo as respostas para suas inquietudes e a ver além do meramente material. Assim, como já mencionado

e significa *aqui* a distinção entre atributos culturais alocados a cada um dos sexos e a dimensão biológica dos seres humanos.”.

⁵⁹ Desenvolvo mais detalhadamente este exemplo na Introdução deste trabalho.

anteriormente, Clara consegue reconstruir, unindo-se a esses dois personagens, os marginais do sistema, uma nova ordem dentro do pré-estabelecido.

A figuração da morte, que se sustenta na estrutura ideológica daqueles que a elaboram – “os/as que matam” –, converte-se em realidade através das pulsões de “signos femininos como a paixão, o amor, o ciúme ou a vingança” (LUDMER, 2002, p. 346); os episódios de ternura – “*Clara (se sienta. Dulcemente)*” – se transformam em episódios hostis – “*Clara (malévola)*”.

Clara (se sienta. Dulcemente): Abuelo, no quiero que te mueras...

Abuelo (desvalido): Yo tampoco. ¿Qué es estar muerto? Carajo, nadie lo sabe. En una de éstas, es interesante.

Clara (malévola): ¿Querés probar?

Abuelo: ¡No! Me aguanto las ganas.⁶⁰ (GAMBARO, 1974, p. 147).

Com o questionamento metafísico sobre a morte – quais seriam seus aspectos, como se sentiria o ser morto –, a autora coloca em cena uma nova temática, que podemos classificar como derivada do simbolismo da temática anterior: a figuração da violência. O indivíduo que é sistematicamente violentado, chega um certo momento, se anestesia e gera uma desconexão com o sofrimento. A partir de então, a violência, a tortura e mesmo o assassinato já não fazem sentido, porque a consciência reflexiva do eu foi perdida.

Lucio: ¡Qué buen corazón tiene! (*Arroja el cuchillo sobre la mesa. Juancho levanta la cabeza y Lucio se la empuja con un gesto brusco esta vez*)⁶¹ (GAMBARO, 1974, p. 154).

Lucio (va hacia Juancho y lo sacude): ¡Juancho! Mamá te necesita. (*Le empuja la cabeza contra las piernas*) No hay caso, mamá. Es un tronco.⁶² (GAMBARO, 1974, p. 158).

Cruzamentos entre morte e vida, que também poderíamos chamar de cruzamentos entre palavras e silêncios, dão existência a labirintos, desenhados com algo mais que palavras escritas que parecem ditas, e com algo menos que os diálogos produzidos por estas palavras. A deficiência de Clara a coloca em um estado de silêncio sobre os acontecimentos que ela não pode ver; “presenciou-os”, mas deles não pode falar.

⁶⁰ “*Clara (senta-se. Docemente)*: Avô, não quero que você morra... / *Avô (desvalido)*: Eu também não. O que é estar morto? Merda, ninguém sabe. Numa dessas, é interessante. / *Clara (malévola)*: Quer provar? / *Avô*: Não! Eu agüento a vontade.”

⁶¹ “*Lucio*: Que bom coração você tem! (*Atira a faca sobre a mesa. Juancho levanta a cabeça e Lucio lhe empurra com um gesto brusco desta vez*)”.

⁶² “*Lucio (vai até Juancho e o sacode)*: Juancho! Mamãe precisa de você! (*Empurra-lhe a cabeça contra as pernas*). Não há como, mamãe. É um tronco.”

Abuelo: No.

(Lucio canta acercándose al Abuelo. Intenta una caricia que el Abuelo rehuye, rígido. Pasa al lado de Juancho, cierra el cajón, le inclina la cabeza sobre la mesa, suavemente. Pasa del lado opuesto, abre otro cajón, saca un cuchillo y con la cabeza inclinada, sonriendo, mira sugestivamente al Abuelo)

Clara: ¿Qué pasa?

Félix: ¿Nos perdonás, abuelo?

Abuelo (apresurado): Sí, sí, los perdono.⁶³ (GAMBARO, 1974, p. 154).

No contexto da problemática dos gêneros – um dos impasses dos estudos feministas –, apontamos a questão da morte pelas mãos femininas, pelas mãos do ser que, originalmente, foi criado para dar a vida. Propomo-nos a discutir esse paradoxo vida x morte, que aflige os seres biologicamente femininos – os homens que se sentem com alma feminina jamais serão cobrados no que se refere à maternidade. A mulher carrega a vida em seu âmago e, por conseguinte, não poderia, ou não deveria, provocar a morte; no entanto, ela tem em suas mãos a escolha “El poder de la mujer, hacer que el hijo viva o muera. Puede dar la vida o la muerte, puede matarlo antes o después”⁶⁴ (GRAU, 1992, p. 64). No seu caso específico, Clara não é mãe biológica, mas representa o papel materno, que lhe é imposto pelo Doctor – seu antagonista, que exerce o papel masculino-patriarcal na peça – como uma complementação à figura de mulher. “*Doctor*: [...] Quise traer una madre a mi casa, una madre antes que una esposa.”⁶⁵ (GAMBARO, 1974, p. 161).

A morte pelas mãos de uma mulher já é uma ação não paradigmática, mas, se essa mulher é mãe, trata-se de algo fora de toda ordem possível. Quando Medéia mata seus filhos, como vingança à traição de seu marido, toda a sociedade se rebela contra ela. Para os homens, matar é, muitas vezes, considerado como um ato de honra, de coragem ou de algum outro valor positivo; mas, para a mulher, nada seria menos humano, menos feminino, menos materno que matar sua prole. Sob esta perspectiva, o corpo da mulher é visto como “corpo procriador”, corpo vital para a espécie e para a sociedade, espaço a ser ocupado material e subjetivamente, a fim de dar vida aos indivíduos.

Na obra de Gambaro, a representação do “ser mulher” se faz de maneira diferente: primeiramente, segue-se o paradigma da caracterização feminina pela suposta fragilidade de

⁶³ “*Avô*: Não. *(Lucio canta aproximando-se do Avô. Tenta uma carícia que o Avô evita, rígido. Passa ao lado de Juancho, fecha a gaveta, inclina-lhe a cabeça sobre a mesa, suavemente. Passa do lado oposto, abre outra gaveta, tira uma faca e, com a cabeça inclinada, sorrindo, olha sugestivamente para o Avô).* / *Clara*: O que está acontecendo? / *Félix*: Perdoa-nos, Avô? / *Avô (apressado)*: Sim, sim, perdô-os.”

⁶⁴ “O poder da mulher, fazer que o filho viva ou morra. Pode dar a vida ou a morte, pode matá-lo antes ou depois.”

⁶⁵ “Quis trazer uma mãe a minha casa, uma mãe antes que uma esposa.”

Clara, porém, no final, há um rompimento com esse estereótipo: Clara mata. A maternidade é considerada pela sociedade como um suposto “poder” da mulher e, por isso, ela tem por obrigação ser uma mãe exemplar. A ideologia da maternidade não reconhece a possibilidade da agressividade materna, pelo contrário, encobre-a, revelando-a apenas quando são transgredidos os valores impostos pela sociedade machista e patriarcal. Tendo o termo machista a acepção de uma forma de opressão e violência não apenas pelo contexto sexual, mas também pelo social, como analisa Navarro (1989, p. 85-86) em seu capítulo “O Poder e suas dimensões: a solidão, o papel do Duplo e a Violência”:

A própria acepção do termo “machista” já sugere em si mesma uma dominação, pois pressupõe o poder de um sexo sobre o outro. Mas o significado conceitual da palavra é certamente muito mais profundo. Genericamente, ele poderia ser definido como mais um mecanismo de dominação das classes subalternas. Como observa Maldonado-Denis, não se deve ver o machismo simplesmente em sua significação restrita de dominação homem sobre a mulher, “mas como uma síndrome que inclui a mais desafortada e temerária das violências”.

A socióloga Elena Azaola (1996) realizou um estudo sobre mulheres presas por assassinato no México, e seus resultados indicaram que 70% delas o fizeram por motivos passionais: seja o assassinato de maridos, de companheiros e até de filhos. As justificativas são as mais diversas possíveis, assim como suas histórias de sofrimento, mas em todas elas o item sentimento está em primeiro lugar como justificativa do delito. Estas mulheres não mataram pelo mero prazer de matar. Desde Medéia até hoje, cada uma, em seu lugar e tempo (real ou ficcional), teve e tem razões que expliquem – ou pelos menos tentem explicar – seus delitos. Uma das presidiárias relata:

Me acosté con los niños y cuando los vi dormidos, empecé a recordar todo lo que me hacía... lo que quería yo era morirme... Los ahorqué con un fajero y quise ahorcarme igual pero no pude... Me quedé en medio de los dos y cuando comenzó a amanecer, los dejé, me salí y comencé a caminar.⁶⁶ (AZAOLA, 1996, p. 78).

Tais mulheres, de algum modo, conheciam o que é a morte, sempre a espreitá-las, apenas afastada, prorrogada – morte que terminariam por estender ou impor aos filhos de maneira inconsciente. Seriam mulheres que, em suma, revelariam as maiores contradições de nossa sociedade, que refletiriam a face ou os interiores mais obscuros de nossos fracassos. Dificilmente se tratariam, como quer o estereótipo criado pelos meios de comunicação, de

⁶⁶ “Deitei com os meninos e quando os vi dormindo, comecei a lembrar tudo o que ele me fazia... o que eu queria era morrer... enforquei-os com uma fralda e quis me enforcar igual, mas não pude... Fiquei no meio dos dois e quando começou a amanhecer, deixei-os, saí e comecei a caminhar...” Depoimento de Alicia, mulher de 25 anos que está interna há quase cinco, cumprindo uma sentença de trinta anos por ter matado seus dois filhos.

“monstros”, que, por uma sorte do destino, ou pela natureza enferma feminina, teriam nascido com uma “inclinação sádica”, com os “instintos pervertidos” que as supõem capazes de um gozo indescritível ante a morte.

Hasta ahora las semantizaciones relativas a la mujer acunadas socialmente llevan el sello de la dominancia masculina, la imagen cultural de la mujer ha sido funcional al régimen de opresión discriminatoria y en un sistema de subordinación ha ofrecido un eficaz rendimiento, su interiorización, su alteridad interiorizada.⁶⁷ (GRAU, 1992, p. 62).

A uma mulher não seria “adequado” o exercício da força, da violência, da sexualidade, etc., porém, o que Gambaro nos apresenta é uma mulher que “joga” com sua aparente fragilidade para que sua real força seja demonstrada, apesar do paradoxo que a maternidade impõe a todas as mulheres. Como escreve Tânia Swain (2007, p. 207), sobre a concepção de “verdadeira mulher, mãe” em contraposição à de “mulher pública, prostituta”:

Mãe e esposa, família, sexo domesticado, moralidade, espaço privado, reprodução do social; prostituta, mulher pública, liberação do vício e da devassidão latentes no feminino: estas categorias, que habitam a imagem do feminino, são fundadas nas premissas da heterossexualidade e nas matrizes institucionais do patriarcado. Assim, as mulheres só realizariam seu ser no mundo no encontro incontornável com o masculino, para dar-lhe uma descendência e apaziguar seu desejo. A maternidade seria o destino e sua única forma de transcendência, a prostituição, a imanência na impureza de seu sexo.

A maternidade tem se constituído cada vez mais como uma prática social que precisa ser repensada. Afinal, muito além de uma possibilidade biológica da mulher, está permeada por valores que são pertinentes aos momentos e necessidades de um dado período histórico. Consideramos, no âmbito mais amplo das relações sociais, que a maternidade não consiste apenas em uma prática restrita à mulher – que é a mãe ⁶⁸ –, mas envolve também o grupo em que as relações sociais estão sendo estabelecidas. Neste sentido, a maternidade deverá ser pensada também por meio das construções sociais de gênero, já que é pela relação entre os sexos que damos significado aos fatos sociais. O que se nos apresenta aqui é a construção dos corpos sexuados, assumindo sua pesada materialidade nas expressões de gênero e, sobretudo na especificidade do feminino centrado na maternidade, na reprodução. Sem dúvida, ao se falar em maternidade, existe um recorte implícito que, de certa forma,

⁶⁷ “Até agora as semantizações relativas à mulher acurraladas socialmente levam o selo da dominância masculina, a imagem cultural da mulher foi funcional ao regime de opressão discriminatória e em um sistema de subordinação que ofereceu um eficaz rendimento, sua interiorização, sua alteridade inferiorizada”.

⁶⁸ “O que dá existência, força, substância. Fonte, causa, origem. País, lugar onde uma coisa começou. Do latim *mater*, mulher ou fêmea de animal que gerou algum filho.” (HOLLANDA, 1986 apud RITO, 1998, p. 37).

demonstra uma visão filtrada pelos olhares dos sujeitos de uma classe social, uma etnia e um sexo, que convivem em uma cultura específica.

Não queremos converter em poder a violência (o ato de matar) ou a prostituição (antítese maternal), porém, sob uma perspectiva desconstrucionista, a fragilidade que Clara demonstrava no início da obra converte-se em força e esta, em poder – de decidir o desfecho da peça e, claro, também o destino de sua própria personagem. O abuso sexual cometido pelos personagens Félix e Lucio, as constantes humilhações a que lhe submete o Doctor e a indiferença por parte do Abuelo e Juancho se transformam, ao longo do enredo da peça, em um estopim para o final desconstrutor protagonizado por Clara: a morte por suas “frágeis mãos femininas”. Esta desconstrução, juntamente com aquela por que passam alguns personagens, nos remete à teoria derrideana, já mencionada anteriormente, para a qual todo texto – seja literário, jornalístico, científico, dramático, etc. – conserva dentro de seu próprio contexto incompatibilidades e paradoxos que acabam por desconstruir a intenção do autor, ou desconstruir a leitura/recepção quando se pensa em leitores/espectadores de um determinado texto/peça.

Clara subverte a imagem que nos é apresentada nos primeiros capítulos da peça e segue um caminho, muito bem protagonizado, de (re)(des)construção de sua personagem cega, ingênua e submissa. Abuelo e Juancho, os únicos que permanecem vivos após o envenenamento, também tiveram alguns momentos de desconstrução, já que, através de seus próprios medos e receios, conseguem, paradoxalmente, construir um desfecho que não condiz com seus comportamentos ao longo da obra. O Abuelo se realiza quando Clara lhe descreve, através do tato, sua imagem de homem ainda jovem, “*tenés la piel lisa. Y los hombros erguidos. Mucho pelo.*”⁶⁹ (GAMBARO, 1974, p.184) e Juancho consegue esboçar certa segurança ao dizer que “*soy ... un buen mozo. Inteligente.*”⁷⁰ (GAMBARO, 1974, p.184). Eles, de certa maneira, ajudam Clara a realizar seu ato final quando saem, ainda que parcialmente, de seu estado de “observar” e passam a agir, favoravelmente, à causa de Clara.

Griselda Gambaro nos apresenta, nesta obra, uma única personagem feminina, com todas as fragilidades atribuídas às mulheres e ainda uma deficiência física. Com isso, a intenção inicial, ou pressuposição, é a de uma leitura que revele as características de uma linha feminista já conhecida, como a da diferenciação da mulher pelo seu apelo biológico, psicológico, social. Entretanto, a autora transforma, e, assim, desconstrói, a figura fragilizada da personagem Clara a partir de sua própria carência: a cegueira. Podemos interpretar a

⁶⁹ “tem a pele lisa. E os ombros erguidos. Muito cabelo.”

⁷⁰ “Sou... um bom moço. Inteligente.”

cegueira da personagem sob dois aspectos principais: a cegueira física e a cegueira social. Apesar de serem ambas características de Clara, uma não se justifica pela outra. Gambaro alerta para a cegueira que se instala nos olhos abertos, nos olhos que vêem e interpelam, nos olhos que julgam e justificam a diferença, seja ela genérica ou de outra categoria, meramente com base em uma deficiência física, na cor da pele e, em especial análise, no sexo.

A desconstrução do gênero feminino que nos propusemos a analisar não corresponde à destruição da diferença entre homens e mulheres, muito menos à negação da mesma. Griselda Gambaro, com sua personagem mulher, cega e frágil, nos mostra a possibilidade de uma (re)(des)construção do modo de *ver* (palavra-chave na peça) e ser *visto* na e pela sociedade. A imagem da mulher na literatura, no teatro, no cinema, atualmente, é a prova de como as mudanças socioculturais vêm construindo a nova “imagem” feminina e permitindo novas representações, como “mulheres que matam”.

4 “Clara, ¿ves?... Si estás despierto, veo”⁷¹

*Nunca el teatro ha dado respuestas masivas, sólo puede contribuir para que los interrogantes que nos planteamos no mueran en soledad. No está en la naturaleza del teatro ser políticamente revolucionario, es una expresión vital y no se encuentra separada de los conflictos como para dar respuestas: está en medio del conflicto [...], la respuesta del teatro a los conflictos (sociales, políticos, humanos) es apasionada e implícita, no didáctica.*⁷²

Griselda Gambaro, *Griselda Gambaro: claves para una dramaturgia*.

4.1 A poética gambariana

“Yo escribo siempre buscando la metáfora de la realidad”⁷³ (KOHUT, 1990, p. 211), disse Roberto Cossa em uma entrevista em 1986. De forma similar se expressou Carlos Gorostiza, comentando sua peça *Los hermanos queridos* (1978), que estreou em pleno regime militar:

Debe estar conectada con la realidad más cercana. Sin embargo, su realización debería crear escapatorias hacia zonas irreales, tratando de lograr el ámbito justo para la idea dramática, *irreal en su forma pero real en su contenido*.⁷⁴ (KOHUT, 1990, p. 211).

As palavras de Cossa e Gorostiza exprimem a vontade dos dramaturgos em não ceder perante as pressões políticas da ditadura militar. Demonstram, com precisão, o dilema crucial do teatro argentino dos anos 60, 70 e 80, que nasce da confrontação da situação política, por um lado, com as tradições éticas e estéticas do teatro nacional, por outro. Os anos

⁷¹ Frase final da peça *Puesta en claro*, de Griselda Gambaro, que será o objeto de análise deste capítulo.

⁷² “Nunca o teatro deu respostas massivas, somente pode contribuir para que as interrogações que nos colocamos não morram na solidão. Não está na natureza do teatro ser politicamente revolucionário, é uma expressão vital e não se encontra separado dos conflitos como para dar respostas: está no meio do conflito [...], a resposta do teatro aos conflitos (sociais, políticos, humanos) é apaixonada e implícita, não didática.”

⁷³ “Eu escrevo sempre buscando a metáfora da realidade”

⁷⁴ “Deve estar conectada com a realidade mais próxima. Entretanto, sua realização deveria criar escapatórias até zonas irreais, tratando de conseguir o âmbito exato para a idéia dramática, irreal em sua forma, mas real em seu conteúdo.”

do *Proceso* – como Karl Kohut nomeia o período da história política argentina compreendido entre 1966 e 1983 – constituíram para a literatura uma situação limite no sentido existencialista. Os autores, que, como os demais argentinos, foram vítimas da repressão do regime, se encontravam diante das opções de oposição silenciosa no exílio, fosse interior ou exterior; oposição aberta, com todo o risco que isto significava para a segurança pessoal; ou conformismo.

O teatro que se desenvolve neste período é uma resposta literária à situação política do país, resposta esta que reflete a instigante multiplicidade de tendências, estilos e temas do teatro argentino. Destacam-se cinco tendências, de importância especial na América Latina: um novo realismo, o teatro do absurdo, o teatro da crueldade, o neogrotesco e o teatro experimental. Desta combinação surgiu um teatro multiforme, que às vezes se mantinha no marco do experimento estético, outras vezes se ocupava de temas individuais e pessoais, mas, em muitos casos, refletia a realidade política e social do país. Dada a forma experimental deste teatro, a relação entre a manifestação teatral e a realidade político-social muitas vezes não foi direta e explícita; optou-se por um estilo indireto, utilizando metáforas, alegorias e símbolos.

Estudos da semiologia teatral demonstram que devemos captar o espetáculo por dentro; restituir o detalhe e a força dos acontecimentos; entender a experiência concreta daquilo que toca ao leitor/espectador no momento da leitura/representação; descobrir qual é o seu *punctum*⁷⁵ e como este é interpelado emocional e cognitivamente pela dinâmica da representação, pelas sensações e sentidos gerados a partir da multiplicidade e da simultaneidade dos símbolos. Aspecto que podemos verificar no relato da atriz Cristina Banegas, que interpreta a personagem Clara, na montagem de Alberto Ure:

Puesta en claro, de Griselda Gambaro, fue la primera de la secuencia Ure. Clarita, la protagonista que hacía, era ciega. Yo usaba unos tacos muy altos, corría mucho y me violaban y me trepaba contra una pared. Rompía tres pares de zapatos por semana, el asistente tenía que ir con los zapatos a la zapatería del San Martín para que los arreglaran, cada semana. En un momento me pidieron que vaya a probarme unos porque éstos ya no se podían arreglar más. Tuve que ir, cuando llegué se llamaban entre ellos. Y me preguntaban ‘¿Usted qué hace en la obra? Porque nunca nos pasó que alguien rompa de esa manera los zapatos’. Era muy fuerte esa obra. Imaginate ver a una ciega, corriendo, a toda velocidad, y trepándose a una pared, la

⁷⁵ “[...] é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo [...] A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte.” (BARTHES, 1984, p. 46).

gente se impresionaba mucho. Era muy desopilante también, pero como era tan violenta, era difícil reírse...⁷⁶ (BANEAS, 2007)

A leitura da realidade na peça *Puesta en Claro*, de Gambaro (1974), não segue um esquema mimético de representação, e sim um esquema simbólico, estruturado por vetores semióticos textualmente interconectados. Conforme Pavis (2005), os símbolos formam blocos, orientados por uma determinada vetorização⁷⁷, que os direciona a um fim específico. Nessa peça, há um conjunto de símbolos – como os óculos que o Doctor presenteia a Clara no início da peça e as constantes frases interrogativas *¿ves o no ves?*, que estão presentes ao longo da obra – que atuam como vetores e indicam uma das problemáticas mais importantes da trama: se Clara vê ou não, se sua cegueira é real ou ocasional.

As leituras têm lugar através dos signos e levam o espectador a ir além do texto dramático, lendo-o através de suas próprias experiências como indivíduo e espectador. Deste modo, as idéias de realidade e verdade dependem, entre outros elementos, do lócus de enunciação de quem escreve e de quem lê, pois a linguagem somente sugere o mundo, sua interpretação é variável.⁷⁸ Na peça de Gambaro, as leituras dos signos, do contexto político e até mesmo dos conceitos de ruptura só se concretizam pela decodificação que cada leitor/espectador faz da obra/representação. Como conceitua De Marinis em sua teoria do espectador modelo:

La teoría del Espectador Modelo no sirve tan sólo para mostrar en qué medida y de qué forma un espectáculo prevé y prefigura el punto de vista según el cual el espectador ‘deberá’ mirarlo sino que sirve igualmente para mostrar en qué medida y de qué manera un espectáculo le deja a su receptor real ‘espacios vacíos’, márgenes de indeterminación mediante los cuales él podrá elaborar su propio punto de vista, siguiendo o bien ignorando las marcas previamente dispuestas. (MARINIS, 1997, p.28)⁷⁹

⁷⁶ “*Puesta en Claro*, de Griselda Gambaro, foi a primeira da seqüência Ure. Clarinha, a protagonista que eu fazia, era cega. Eu usava uns saltos muito altos, corria muito e me violavam e me subiam pela parede. Rompia três pares de sapatos por semana, o assistente tinha que ir com os sapatos à sapataria do San Martín para que os arrumassem, a cada semana. Um dia me pediram que fosse experimentar outros porque esses já não se podiam mais arrumar. Tive que ir, quando cheguei se chamaram entre eles. E me perguntaram ‘Você o que faz na obra? Porque nunca nos aconteceu que alguém quebrasse dessa maneira os sapatos’. Era muito forte essa obra. Imagine ver a uma cega, correndo, a toda velocidade, e subindo uma parede, as pessoas se impressionavam muito. Era muito engraçada também, mas como era tão violenta, era difícil rir...”

⁷⁷ “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.” (PAVIS, 2005, p. 13).

⁷⁸ Cada leitor/espectador pode ter uma leitura diferente das obras que lê/assiste, pois os próprios conceitos de realidade e verdade são variáveis de pessoa para pessoa. Dependem, entre outras coisas, do lugar de enunciação de cada um.

⁷⁹ “A teoria do Espectador Modelo não serve somente para mostrar em que medida e de que forma um espetáculo prevê e prefigura o ponto de vista segundo o qual o espectador ‘deverá’ vê-lo, senão que serve, igualmente, para mostrar em que medida e de que maneira um espetáculo deixa a seu receptor real ‘espaços vazios’, margens de indeterminação mediante os quais ele poderá elaborar seu próprio ponto de vista, seguindo ou ignorando as marcas previamente dispostas.”

A fragmentação, uma das características dita como pertencente a “escrita feminina”⁸⁰, está muito presente na obra de Griselda Gambaro, na qual pouco interessa expor uma história de forma literal, ou desenvolver um conflito com clímax estabelecido. O que se tem, na verdade, é um processo de filtrar criativamente detalhes ou fragmentos, que vão dando forma a uma identidade anteriormente forjada e que se quer resgatar e re-valorizar. Assim, ao romper e interromper a coerência de uma visão unitária do mundo, que tem sido a dos forjadores dos cânones em todos os campos, o uso reiterado do fragmento dá lugar a uma sensibilidade “outra”, que questiona a realidade ou se passa por ela.

Na segunda fase da dramaturgia de Griselda Gambaro – período que mais nos interessa neste trabalho, pois nele está inserida a peça em estudo, *Puesta en Claro* –, há uma evolução de perspectiva da enunciação: o sujeito da fala e o mundo apresentado se modificam. Esta é uma das primeiras obras em que podemos observar mais claramente tal evolução. A personagem central é uma mulher, a única na peça, que, ainda que esteja cega, se mostra uma pessoa forte e encontra a saída para romper com o sistema opressivo.

Si en mis primeras piezas teatrales yo contaba la historia como una mujer que observa el mundo de los hombres y lo descodifica para llegar a un efecto determinado, mi mirada estaba más comprometida con el mundo en general que con mi propia condición de mujer. A medida que tuve mayor conciencia de esta condición particular necesité contar la historia, que involucra por igual a hombres y mujeres, a través de protagonistas femeninos.⁸¹ (GAMBARO apud ANDRADE; CRAMSIE, 1991, p. 149 apud ROJO, 1996, p. 83).

⁸⁰ O uso de aspas em “escrita feminina” marca a impropriedade de se determinar a escrita em termos de gênero, pois, como afirma Josefina Ludmer (1987, p. 275/276 in RICHARD, 1993, p. 35), “la escritura femenina no existe como categoría porque toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual.” Assim, uso as aspas para realizar uma leitura irônica, uma leitura ‘ao contrário’, da verdadeira significação do termo. Igualmente quando dizemos ou escrevemos algo e usamos as aspas para causar esse efeito de contrário em nossas palavras. Continuamos pensando que não se pode determinar ou classificar uma escrita em feminina ou masculina, mas existem estudos dedicados a esta diferenciação e, por isso, uso o termo como recurso retórico. (“a escritura femenina no existe como categoría porque toda escritura é asexual, bissexual, omnisexual”).

⁸¹ “Se em minhas primeiras peças teatrais eu contava a história como uma mulher que observa o mundo dos homens e o decodifica para chegar a um efeito determinado, meu olhar estava mais comprometido com o mundo em geral que com minha própria condição de mulher. À medida que tive maior consciência desta condição particular, necessitei contar a história, que envolve por igual a homens e mulheres, através de protagonistas femininos.”

4.2 Estudo semiótico da obra *Puesta en Claro*

O ambiente que se retrata na Cena I do Primeiro Ato é de uma sala de hospital, muito precária, onde há somente um tamborete e uma cama de hospital. A personagem Clara se encontra apoiada contra o respaldo da cama, vendada na parte superior da cabeça “incluyendo los ojos”⁸² (GAMBARO, 1974, p. 131), observação feita na rubrica do texto. Neste momento já temos um palpite de que a paciente, provavelmente, foi operada e espera sua recuperação. Então, surge no cenário o Doctor, homem de idade mediana, cabelos pretos, bigode. Veste um guarda-pó branco que lhe concede um “aire muy profesional”⁸³ (GAMBARO, 1974, p. 131). O diálogo que segue a rubrica é de intimidade entre os personagens e já se apresentam mostras da personalidade de cada um: um doutor que burla da paciente, que faz brincadeiras estúpidas – como colocar um de seus sapatos na mão de Clara, por os dedos na boca dela até quase fazê-la vomitar –, que usa imperativos, com intuito de demonstrar sua autoridade. Clara começa a contar-lhe que sonhou com seus filhos, que passeavam juntos, mas não menciona a presença do Doctor e isso o incomoda. Ele se burla de Clara e a humilha, até que ela lhe pede desculpas: “*Clara*: No se enoje. Estaban sus hijos. Eran como usted, rubios, de ojos azules. Yo siempre viví entre negros.”⁸⁴ (GAMBARO, 1974, p. 132).

Neste trecho, Clara provavelmente mente sobre o sonho, porque quer que o doutor a cure, mas faz certa referência a sua origem. Ela não revela, em nenhum momento, informações precisas e consistentes sobre o local em que nasceu e morou, família etc.; seu passado nos é contado através de pequenas falas confusas, imersas no enredo da obra, como se pode perceber em “Yo siempre viví entre negros”⁸⁵ (GAMBARO, 1974, p. 141) ou em outra frase da Cena II, em que diz que gostaria de ter pais, pois “no conocí a los míos”⁸⁶ (GAMBARO, 1974, p. 141).

Esta figuración de un mundo interior nos estaría indicando que no existe una conexión segura con el mundo exterior, el cual se presenta ajeno a la representación,

⁸² “incluindo os olhos”

⁸³ “ar muito profissional”

⁸⁴ “*Clara*: Não se irrite. Estavam seus filhos. Eram como você, loiros, de olhos azuis. Eu sempre vivi entre negros.”

⁸⁵ “eu sempre vivi entre negros”

⁸⁶ “não conheci os meus”

excepto por las referencias confusas, contradictorias y hasta dudosas que plantean los personajes por medio de su recuerdo.⁸⁷ (MARGARIT, 2003, p. 42).

O cenário da peça em questão se assemelha ao das obras de Beckett, configurando-se como um espaço imaginário. Por exemplo, temos a impressão de que a Cena I ocorre num hospital, pelas indicações de figurino do Doctor e pelas características da cama no centro do palco. Entretanto, este cenário poderia corresponder a outros espaços, como uma casa, uma clínica; não há a confirmação de sua localidade e nem de sua temporalidade. O cenário imaginário, diz Anne Ulbersfeld (2004), é aquele que está fora do espaço e do tempo. Em muitas das obras de Gambaro, se enfatiza a idéia de espaço fechado, fato que é conotado por uma ação dramática produzida em interiores, como em *La malasangre* (1982), *Las paredes* (1966) e *El desatino* (1965).

Após a retirada dos curativos, que foram muitos, em excesso, como o mesmo Doctor admite (entre risos), a cicatrização da cabeça de Clara está perfeita, mas ela não consegue ver. E, negociando a visão de Clara, o médico lhe recorda a sua proposta: que se case com ele.

Doctor (sonríe modesto y saca las últimas vendas. Acerca su rostro al de Clara):
¡Magnífico! ¿No le decía? Cicatrizado todo. Su hermosa cabeza, señorita. ¿Qué tal?
Clara (mueve la cabeza): La siento... liviana.
Doctor: ¿Me ve?
Clara: No.⁸⁸ (GAMBARO, 1974, p. 134).

⁸⁷ “Esta figuração de um mundo interior nos estaria indicando que não existe uma conexão segura com o mundo exterior, o qual se apresenta alheio à representação, exceto pelas referências confusas, contraditórias e até duvidosas que expõem os personagens por meio de sua recordação.”

⁸⁸ “*Doutor: (Sorri modesto e retira as últimas vendas. Aproxima seu rosto ao de Clara):* Magnífico! Não lhe falava? Tudo cicatrizado. Sua formosa cabeça, senhorita. Que lhe parece? / *Clara (move a cabeça):* Sinto-a leve... / *Doutor: Vê-me? / Clara: Não.*”



FIGURA 6 - Cena I, *Puesta en claro*, 1986. Direção de Alberto Ure.

FONTE – BANEGAS [2007].

Com este diálogo, são apresentadas as preliminares da história como um todo e se inicia para o leitor/espectador a intriga da peça. Patrice Pavis esclarece esse recurso:

As estruturas discursivas ficam na superfície do texto: são visíveis “a olho nu”: percebemos a organização da intriga, seus nós, seus meandros, suas resoluções, as ações físicas que a constroem. Isto vale igualmente para a representação com a diferença de que todos os sistemas significantes – e não somente o texto – contribuem para a intriga, a primeira tarefa para o espectador é a de reconstruir um fio narrativo, uma intriga a partir dos signos da cena, de desenhar seu tema. (PAVIS, 2005, p. 241).

Nas falas do personagem Doctor, percebe-se uma dose de humor negro, que, aliás, é característico da escrita gambariana – como descreve Marta Contreras (1994), em seu artigo sobre o Teatro da Decomposição –, na qual se fazem presentes também a frustração, o desengano, a (des)esperança:

Doctor (ríe, feliz): ¡Maravilloso! ¡Si hasta tiene ojos en la nuca! Estaba detrás de usted. Soy un cirujano de primera. (*Sincero*) Quizás no de primera, a veces uno se engaña.

[...]

Doctor (dulcemente): Silencio. No hay que hablar de lo que uno pensaba, sino de lo que uno tiene. Nos lastimamos menos. (GAMBARO, 1974, p. 135).⁸⁹

⁸⁹ “*Doutor (ri, feliz):* Maravilhoso! Se até tem olhos na nuca! Estava atrás de você. Sou um cirurgião de primeira. (*Sincero*) Talvez não de primeira, às vezes a pessoa se engana. [...] *Doutor (docemente):* Silêncio. Não há que falar do que uma pessoa pensava, mas sim do que uma pessoa tem. Machucamos-nos menos.”

Assim, lidas as rubricas, percebemos a atualidade do texto, que, apesar de escrito na década de 70, representa com êxito a sociedade capitalista em que estamos inseridos e que nos induz a *lastimarnos* quando não possuímos alguma coisa, quando não temos, no sentido estrito do verbo *ter*: “no hay que hablar de lo que uno piensa, sino de lo que uno *tiene*” (grifo nosso). Por tanto, estabelece-se um elo entre a representação dramática e vida do leitor/espectador:

A comparação se efetua pelo intermediário de uma modernização dos mundos possíveis propostos pela ficção, e de – ou dos – mundos nos quais vive o público. Como a cena tem a propriedade única, nas artes de ficção, de mostrar por ostentação e mimetismo o mundo possível do universo dramático, a comparação termo a termo com o mundo real (ou vivenciando como tal pelo espectador) se impõe por ela mesma. (PAVIS, 2005, p. 242).

A Cena II descreve o ambiente de uma casa simples: “una mesa con una jarra llena de agua, un banquito, algunas sillas. La cama hacia el fondo. Dos puertas, una de entrada, otra interior.”⁹⁰ (GAMBARO, 1974, p. 139). Porém as mentiras do personagem Doctor continuam e quando Clara lhe pergunta se a casa é linda, ele olha a seu redor e diz ser um palácio. Nesta cena, começam as perguntas da personagem sobre a suposta família do doutor, que diz que, a partir daquele momento, “todo lo mío es tuyo, hasta la parentela.”⁹¹ (GAMBARO, 1974, p. 141). Entretanto, a “família” descrita pelo médico não se encontra e Clara começa a fazer questionamentos, especialmente sobre os pais: onde estariam, se existiam etc. Mais uma vez, o texto faz referência à realidade do leitor/espectador. A indagação da personagem sobre seus pais também pode ser lida como uma representação da procura de muitos pais argentinos por seus filhos desaparecidos na época da ditadura militar, iniciada em 1976. Estabelece-se, assim, uma relação entre a obra teatral e a estrutura social, ou seja, entre a ficção (textual ou cênica) e a sociedade real em que ela foi produzida e em que é recebida (aqui, pensando na América Latina como um todo). Não podemos evitar a comparação entre as duas dimensões. Porém, “evitamos supor que a realidade deixa uma marca direta mimética na produção teatral. É justamente a deformação que é pertinente e reveladora.” (PAVIS, 2005, p. 248).

Clara: ¿No hay padres?

Doctor (como si ella se hubiera equivocado): ¿Cómo?

Clara: Mis padres

Doctor: Muy bien. (*La besa*) No. No hay padres. Ni tuyos ni míos.

Clara (con desilusión): Ah! Pero usted me dijo...

⁹⁰ “Uma mesa com uma jarra cheia de água, um banquinho, algumas cadeiras. A cama no fundo. Duas portas, uma de entrada, outra de saída.”

⁹¹ “tudo meu é teu, até a parentela.”

Doctor: Sí. Familia completa. Tuya y mía. Pero me equivoqué. Murieron (*Censurándose*) ¡No hay que prometer! Después empiezan los reproches. ¿Quién los aguanta?

Clara: Extraño que hayan muerto...⁹² (GAMBARO, 1974, p. 140).

A chegada do personagem Abuelo à cena confirma a principal mentira da trama: a suposta família que habitaria a casa. Nesta “entidade familiar”, ninguém é parente de ninguém e o personagem do Abuelo não trata o Doctor como “filho”. Este, para sair da pergunta de Clara “¿Cómo te trata de doctor?”⁹³ (GAMBARO, 1974, p. 141), acaba estabelecendo a relação mais surreal desta intriga: “No es mi abuelo. Es tu abuelo.”⁹⁴ (GAMBARO, 1974, p. 141). E, diante da surpresa de Clara, acrescenta que os filhos também são dela. Gambaro parodia as relações familiares e sociais e o imaginário literário argentino: o amigo, o avô, a mãe, os filhos. As condutas dos personagens da peça contradizem os valores imperantes, sobretudo na literatura popular, cujo modelo de amizade está calcado na figura de Sancho Pança, companheiro leal de Dom Quixote, em quem acredita fielmente. Esses valores se contrapõem nitidamente aos do Colega da peça em estudo, que dá mostras claras de sua ironia, sátira e descrença no personagem do Doctor, já que aqui, temos um modelo de amizade, ou melhor, de coleguismo - Colega - baseado na relação profissional: um protagoniza e o outro é coadjuvante e como colegas de profissão competem em termos de trabalho.

A intriga da obra se prolonga e o diálogo flutua entre o cômico e o trágico. Um dos efeitos mais notados é o “efeito de incerteza”, que “consiste en que a cada afirmación del antagonista se sigue una afirmación en contrario de este personaje [el protagonista], lo que intensifica la ambigüedad de los textos y la situación patética del protagonista.”⁹⁵ (PELLETTIERI, 1997, p. 178).

Outro procedimento que se destaca é a coerência lingüística, e não mais a incoerência marcante nas obras da primeira etapa da produção gambariana, como na peça *Los siameses* (1965), em que o mundo apresentado carece de esperanças, o tom é dramático, os tópicos tratados são asfixiantes e a linguagem, um pouco confusa. A peça *Puesta en Claro* se insere na segunda fase da escrita da autora e já apresenta diferenças em sua poética. Destaca-

⁹² “*Clara*: Não há ... pais? / *Doutor* (como se ela tivesse se equivocado): Como? / *Clara*: Meus pais. / *Doutor*: Muito bem. (*Beija-a*) Não. Não há pais. Nem teus, nem meus. / *Clara* (com desilusão): Ah! Mas você me disse... / *Doutor*: Sim. Família completa. Tua e minha. Mas me equivoquei. Morreram. (*Censurando-se*) Não se deve prometer tanto! Depois começam as reprovações. Quem as agüenta? / *Clara*: Estranho que tenham morrido...”

⁹³ “Como te trata de doutor?”

⁹⁴ “Não é meu avô. É seu avô.”

⁹⁵ “Que consiste em que a cada afirmación do antagonista se segue uma afirmación contraria deste personagem [o protagonista], o que intensifica a ambigüidade dos textos e a situação patética do protagonista.”

se o uso coerente de recursos lingüísticos, como verbos, advérbios, etc., que remetem à intriga da peça: a cegueira da personagem Clara. Expressões como *¿Ves? ¡No veo! Ciegamente. Los vi. Está todo tan oscuro.* funcionam como metáfora de uma Argentina que tapa os olhos aos acontecimentos que sucedem no cenário – real – de sua vida política, social e econômica.

Os personagens da peça se organizam em núcleos que poderíamos subdividir em as vítimas e os algozes. Os companheiros da protagonista Clara são os marginais do sistema, representados na instituição familiar pelo avô submisso - personagem sem nome próprio - e o filho débil, Juancho – um Juan (João qualquer) com o final “Cho” de gaúcho -. Já os personagens Doctor – também sem nome próprio, usando como nomeação sua classificação profissional - Félix e Lucio formam o segundo núcleo, que se caracteriza pela ironia satírica, a perversidade e o exercício do poder pela violência, seja ela física ou psicológica.

Félix: ¡Abuelito es tacaño! Yo no le creo. (Caminando normalmente, se acerca al Abuelo y le da un golpe) Nos engaña como si fuéramos chicos. (El abuelo se cae) ¡Se cayó! ¡Se cayó el abuelito!
Clara: ¿Qué pasó? Abuelo, ¿dónde estás?
*(El Abuelo intenta levantarse. Félix y Lucio lo hacen caer. Clara tropieza con ellos. Se apartan en seguida.)*⁹⁶ (GAMBARO, 1974, p. 152).



FIGURA 7 - Cena II, *Puesta en claro*, 1986. Direção de Alberto Ure.

FONTE – BANEGAS [2007].

⁹⁶ “*Félix: Avozinho é avarento! Eu não acredito nele. (Caminhando normalmente, se aproxima ao Avô e lhe dá um golpe) Nos engana como se fôssemos crianças. (O Avô cai) Caiu! Caiu o avozinho! / Clara: Que aconteceu? Avô, onde você está? (O Avô tenta se levantar. Félix e Lúcio o fazem cair. Clara tropeça com eles. Afastam-se em seguida.)*”

A partir do final da Cena II, a personagem Clara começa a questionar a realidade em que está inserida: os filhos e a casa. Estes, Félix e Lucio, ameaçam o Abuelo com uma faca e usam de terror psicológico o tempo todo. Clara já tem as confirmações que necessita para saber que os seus supostos “filhos” não são crianças: “*tienen barba*” e esta certeza, de que os filhos são adultos, nos permite, - a nós leitores/espectadores -, verifica a existência de um papel desestabilizador nas relações familiares. Em um momento de raiva, Clara acaba por revelar sua indignação com o fato de ser enganada pelo Doctor e seus filhos. Suas palavras questionam os papéis pré-estabelecidos pela sociedade – no seu caso, ser mãe – e ela ameaça deixar de seguir o seu, se eles não se comportarem adequadamente – como filhos.

Clara (como si lo viera): ¡No digas eso!

Lucio (con tono normal): ¿Y por qué no? ¿Quién me lo prohíbe?

Clara: Pero así no puede ser. Así no puede ser. (*Como tratando de poner orden*) Los acepto grandes. Son mis hijos. Los acepto grandes. ¡Pero procedan como hijos!⁹⁷ (GAMBARO, 1974, p. 153).

O personagem de Juancho é representativo do refrão popular “Se faz de bobo para viver”, pois se passa por idiota, despercebido, dormido, para não compactuar com as ações de seus “irmãos”, mas também para não ser testemunha das maldades que fazem a Clara. “*Clara:* Juancho... (*Juancho alza la cabeza, la mira*) ¿Qué te pasa? / *Juancho (se encoje de hombros):* Dormía...”⁹⁸ (GAMBARO, 1974, p. 156).

O núcleo de algozes continua a assediar a personagem feminina de várias formas – prendem suas mãos, a sujeitam contra a parede, levantam suas roupas – e ela escapa de todas as coesões, até que, pelo uso da violência, Félix “se abalanza sobre Clara”⁹⁹ (GAMBARO, 1974, p. 159), e ela sofre a violação de seu corpo.

⁹⁷ “*Clara (como se o visse):* Não diga isso! / *Lúcio (com tom normal):* E por que não? Quem me o proíbe? / *Clara:* Mas assim não pode ser. Assim não pode ser. (*Como tratando de pôr ordem*) Aceito vocês grandes. São meus filhos. Aceito vocês grandes. Mas procedam como filhos!”

⁹⁸ “*Clara:* Juancho... (*Juancho alça a cabeça, a olha*) Que te acontece? / *Juancho (encolhe os ombros):* Dormia...”

⁹⁹ “se lança sobre Clara”



FIGURA 8 - Cena II, *Puesta en claro*, 1986. Direção de Alberto Ure.

FONTE - BANEGAS [2007].

Enquanto isso, Juancho e o Abuelo se escondem e se omitem da responsabilidade de defendê-la que lhes caberia. Juancho é subjugado por Lucio, que lhe dá tapas na cara e lhe diz que pode dormir, ao que o outro responde: “*Juancho: Sí (Pero insólitamente no se duerme, mira)*”¹⁰⁰ (GAMBARO, 1974, p. 157). O Abuelo esconde a cabeça debaixo da almofada. “*Abuelo (Félix y Lucio lo miran, oscuros): Soy viejo y me quedé dormido como un tronco. Ella no puede saber si dormía o no. Es ciega. No puede saber si la forzaron o no. Como no ve, inventa. Si los chicos dicen lo contrario, no se equivocan. Ven.*”¹⁰¹ (GAMBARO, 1974, p. 167).

No texto, é possível que se estabeleça um diálogo entre leitor/espectador e autor através da co-referência, ou seja, a coerência entre os signos, sua vetorização¹⁰², processo pelo qual se percebem as escolhas feitas pelo autor para que os signos utilizados venham a ser conectores desse diálogo. O papel do leitor/espectador seria o de esclarecer-se sobre os elementos anafóricos e dêiticos e preencher os momentos vazios de sentido, garantindo as conexões.

¹⁰⁰ “*Juancho: Sim. (Mas insólitamente não dorme, olha)*”

¹⁰¹ “*Avô (Félix e Lúcio o olham, oscuros): Sou velho e fiquei dormindo como um tronco. Ela não pode saber se dormia ou não. É cega. Não pode saber se a forçaram ou não. Como não vê, inventa. Se os meninos dizem o contrário, não se equivocam. Vêem.*”

¹⁰² Ver Nota 6.

Na pré-estréia da peça *Puesta en Claro*, houve uma apresentação, mais bem um ensaio, numa rua de Buenos Aires, onde o público participou de forma indireta, porém com espontâneas reações, devido às cenas fortes e violentas ali encenadas. Nas palavras da atriz Cristina Banegas, que representou a personagem Clara, sob a direção de Alberto Ure, em 1985: “Era muy fuerte esa obra. Imagínate ver a una ciega, corriendo, a toda velocidad, y trepándose a una pared, la gente se impresionaba mucho. Era muy desopilante también, pero como era tan violenta, era difícil reírse...”¹⁰³ (BANEGAS..., [2007?]).



FIGURA 9 - *Puesta en claro*, 1985. Direção de Alberto Ure. Ensaios públicos, improvisações.

FONTE - BANEGAS [2007].

Segundo Patrice Pavis, esta “participação” do espectador se deve ao conhecimento do contexto do texto encenado. Este ensaio, realizado nas ruas de Buenos Aires em um momento de grande tensão política como aquele, além de propiciar uma divulgação mais ampla e democrática da peça, possibilitou um envolvimento ainda maior dos espectadores com o espetáculo e lhes abriu novos caminhos de significação. Pavis (2005, p. 241) escreve:

O espectador [...] reúne os elementos de espaço, em suma, garante a coerência das opções da encenação. Seu conhecimento do contexto o familiariza com outros tipos de encenação ou estilos de atuação. Sua competência ideológica lhe permite compreender as situações ficcionais que lhe são representadas.

¹⁰³ “Era muito forte essa obra. Imagine ver uma cega, correndo, a toda velocidade, e subindo por uma parede, a gente se impressionava muito. Era muito divertido também, mas como era tão violenta, era difícil rir.”

Retomemos o enredo da obra. No início da Cena III, Clara entra na cozinha e se senta em um banquinho, olha para Juancho, como se o visse, e lhe questiona sua atitude inerte frente ao abuso sexual que ela acabara de sofrer. Neste trecho da peça, também ocorre a revelação da real idade dos “filhos” do Doctor “*Clara: ¿Cuántos años tenés? / Juancho: Dicen... (Bruscamente) Treinta y dos.*”¹⁰⁴ (GAMBARO, 1974, p. 159). E assim, Clara, sabendo que se tratam, realmente, de homens e não crianças, questiona ainda mais a indiferença de Juancho para com a violência que os outros praticam contra ela e contra ele mesmo.

Clara: ¿Si? ¿No te diste cuenta? Te llamé.

Juancho: ¿A mí? (Agita la cabeza) Vine cansado y dormí mi siesta.

Clara: Qué suerte, ¿eh? No ves nada, como un ciego.

Juancho: Soy medio tonto (Se distrae como un tonto) ¹⁰⁵ (GAMBARO, 1974, p. 160).

Passado este momento, entra em cena o Doctor e recomeça seu jogo impositivo de papéis sociais a Clara. Quer uma mulher que se preocupe com ele, que lhe pergunte como foi o seu dia, de forma amorosa e com carinho. Quer compreensão antes mesmo que sexo, alguém que lhe cuide os filhos. A figura materna é superior à feminina, uma mulher que não seja mãe não é considerada, socialmente, uma “mulher verdadeira.” “*Doctor (con maravilla): ¿Es cierto? Clarita, ¿viste cómo todo lo que te conté era cierto? Son ángeles. Quise traer una madre a mi casa, una madre antes que una esposa.*”¹⁰⁶ (GAMBARO, 1974, p. 161). Em uma análise esclarecedora, Tania Swain (2007, p. 214) reflete sobre a representação da “verdadeira mulher”:

Vejo a maternidade enquanto representação da “verdadeira mulher”, criando assim um corpo feminino cujas funções biológicas tornam-se um destino. A reprodução tem assim um lugar central em meu discurso já que, enquanto traço biológico, adquire uma significação e um peso que ao mesmo tempo esmagam e exaltam o feminino na rede de significações sociais.

É recorrente na história da humanidade designar a procriação como destino do feminino. Na sociedade da Grécia Clássica, por exemplo, as mulheres possuíam poucos

¹⁰⁴ “*Clara: Quantos anos você tem? / Juancho: Dizem... (Bruscamente) Trinta e dois.*”

¹⁰⁵ “*Clara: Sim? Não se deu conta? Chamei-te. / Juancho: A mim? (Agita a cabeça) Vim cansado e dormi minha sesta. / Clara: Que sorte, eh? Você não vê nada, como um cego. / Juancho: Sou meio bobo (Se distrai como um bobo)*”

¹⁰⁶ “*Doutor (com maravilha): É certo? Clarinha, viu como tudo o que te contei era certo? São anjos. Quis trazer uma mãe a minha casa, uma mãe antes que uma esposa.*”

direitos, as casadas ficavam restritas ao espaço familiar (gineceu) e sua função primordial era a maternidade. Assim, o biológico adquire maior importância em um conjunto de práticas semióticas e simbólicas que têm o referente ou significante geral localizado na reprodução; na ordem do patriarcado, o masculino se erige como norma e paradigma do humano. Tânia Swain (2007, p. 220) comenta ainda que:

Isto faz da fêmea do humano o ser classificado como “mulher” cuja existência se justifica pela sua capacidade de reprodução. A mulher é, assim, confinada a esta função e já em 1949, Simone de Beauvoir comentava que “(...) ela engendra na generalidade de seu corpo, não na singularidade de sua existência”.

Mesmo quando a intenção é fazer considerações positivas, geralmente as mulheres aparecem de forma estereotipada – em personagens do tipo carinhosa, submissa, abnegada –, sendo negada a possibilidade de serem agentes históricos, subjugadas a uma ordem, a um modelo baseado no controle masculino. Como exemplo na literatura brasileira podemos citar a personagem Macabéa do livro *A hora da estrela* de Clarice Lispector. Tanto Griselda Gambaro, em *Puesta en Claro*, quanto Clarice Lispector, na obra citada, criam figuras femininas que falam de um universo em que as mulheres são colocadas em segundo plano. Acreditamos que, subversivamente, estas escritoras latino-americanas conseguem impor um outro olhar para o feminino, ainda que no caso da brasileira, este olhar seja construído ressaltando a fragilidade da mulher. Se Clara no final da peça exerce seu poder feminino de convite e exercício da morte, Macabéa, por sua vez, acolhe a morte que lhe é imposta no final do romance. Clara é a metáfora de uma mulher que ainda não atingiu a plenitude na sociedade da década de 1970 - por não ser mãe - e Macabéa é a metáfora ampliadora de uma situação de marginalização absoluta. Ainda que Clara exerça seu poder feminino, já que é descrita como linda, talvez seja interessante pensar que a maternidade empírica não ocorre para nenhuma das duas personagens: Clara não chega a ser mãe biológica e Macabéa é descrita como virgem e inócua, contrariamente à Clara é vista como feia, como se estivesse impossibilitada até mesmo de exercer seu poder de dar à luz.

Entre as características associadas à escrita gambariana, a utilização do corpo ocupa um lugar prioritário e pode chegar a ser instrumento artístico. A união da capacidade lingüística com a habilidade física faz, literalmente, o peso da ação no palco. Porém o uso que se dá ao corpo feminino, socialmente pensando, é o de lugar reprodutor. A reivindicação de uma “diferença” biológica das mulheres em relação aos homens, relacionada a sua capacidade de procriação, é fundada sobre um aporte cultural que designa por “natureza” às primeiras a

nature and care. Como sublinha Moira Gatens (1999, p. 228 apud SWAIN, 2007, p. 224-225):

[...] o corpo da mulher confinado no papel de esposa/mãe/dona-de-casa, por exemplo, está investido de desejos particulares, capacidades e formas que pouco têm em comum com o corpo de uma atleta olímpica. Neste caso, o senso comum biológico não consegue exprimir a especificidade destes dois corpos. [...] Este senso... não se encontra simplesmente em nível de interesses e desejos, mas no nível da verdadeira forma e capacidades do corpo.

Na peça, Gambaro aborda de forma muito inteligente duas nuances: o corpo na linguagem teatral – no texto espetacular¹⁰⁷ – e o corpo na linguagem social – no texto dramático. De um lado, podemos pensar na atriz Cristina Banegas, atuando, usando seu corpo de forma artística e intensa, e, de outro, também podemos ressaltar a crítica ao lugar do corpo feminino que Gambaro faz através da personagem Clara: a posição social que lhe é imposta, quando chega à casa do Doctor e recebe seu título de mãe. Retomamos aqui o conceito de “mulher verdadeira” desenvolvido, e já citado, por Swain, pela qual a mulher dita verdadeira é aquela que alcança sua plenitude, somente, ao se tornar mãe: a maternidade lhe é imposta como situação primária a sua condição de feminina, de mulher, de *outra*. Então, sob essa visão crítica, Gambaro questiona este papel social imposto às mulheres e, mais incisivamente, sobre seus corpos. Nas indagações de Tânia Swain (2007, p. 212), podemos ouvir a voz de Clara e, porque não?, a voz de Gambaro e de tantas outras mulheres:

Que corpo é este, que me impõe uma identidade, um lugar no mundo, que me conduz no labirinto das normas e valores sociais/morais? Que corpo é este que eu habito cuja imagem invertida reflete o olhar-espelho dos outros? Que corpo é este, afinal, que sendo apenas um, pode tornar-se dois, ocupando o mesmo lugar no espaço? Corpo feminino, corpo reprodutor, a maternidade que se desdobra vem me integrar ao mundo do social, à representação da “verdadeira mulher”. Serei eu “mãe” mesmo antes de ser “mulher”? Serei eu um útero, antes de ser humana?

Talvez as indagações sejam muitas, porém, o que se questiona é único: qual é a representação que recebe a mulher na sociedade latino-americana? Como são suas funções sociais e morais e, o mais relevante neste estudo, quais são seus direitos frente a esta sociedade ainda patriarcal em que vivemos? Através de leituras da realidade, como a de Griselda Gambaro, podemos chegar bem perto das respostas que buscamos, ou, pelo menos, apontar para as devidas reflexões. Clara pode ser a metonímia de muitas mulheres, com suas

¹⁰⁷ Segundo Marcos De Marinis o texto espetacular é aquele complexo, sincrético, composto por mais textos parciais, ou subtítulos, de diversas matérias expressivas (texto verbal, gestual, cenográfico, musical, textos das luzes etc.) e comandado entre outras coisas, por uma pluralidade de códigos, frequentemente, heterogêneos entre si e de diferente especificidade. (MARINIS, 1997, p.23)

limitações, mas também com suas surpresas, e o enredo da peça, obra fictícia, pode ser a realidade em que vivem milhares delas: violência, abusos, submissão.

*Doctor (apenado): Ni un poco de discreción. (Besa a Lucio. Luego se incorpora y le da dos bofetadas a Clara. Juancho mira fugazmente, inquieto. El Abuelo se encoge, desanimado.) ¡Desleal! ¡Empezamos bien! ¡Poné la mesa! ¡Tengo hambre! (Clara no se mueve) ¡Rápido! (La empuja hacia la cocina. Luego se vuelve, contempla a Lucio, quien sorbe, contrito. Doctor muy paternal) Vamos, vamos, olvidá todo. Vos también, Félix.*¹⁰⁸ (GAMBARO, 1974, p. 168).

Mesmo com as violências sofridas, Clara pede – chega a implorar – ao Doctor que a deixe ficar, quando ele lhe diz que se divorciaria dela. Clara se culpa por não ter preparado uma boa comida – “por lo menos, tenía que saber cocinar”¹⁰⁹ (GAMBARO, 1974, p. 171) –, outra das “funções” atribuídas às mulheres pela sociedade machista e patriarcal. A personagem volta a questionar o Abuelo, agora já com um tom forte e decisivo: “Clara: ¿Estás contento? / Abuelo: ¿De qué? / Clara: Me echa.”¹¹⁰ (GAMBARO, 1974, p. 171). E novamente interpela Juancho, que desta vez confessa que viu tudo que se passou.

*Clara: ¿Dormias?
Juancho: No. Te miraba.
Clara: ¿Y cómo me ves?
Juancho: Hermosa
Clara: No. Tonta.*¹¹¹ (GAMBARO, 1974, p. 171).

Após tantas decepções – a suposta família era falsa e também a casa não era nada do que lhe prometera o Doctor, como jardim, linda, com mucama, cozinheira, etc. – e com sua “falha” no papel de esposa e mãe, Clara resolve preparar uma torta. Entretanto, há em sua fala um símbolo do fato que posteriormente ocorre na peça: as reticências, que, por duas vezes, deixam espaço aberto para uma interpretação que antecipe o final funesto. “Clara: Voy a preparar... / Abuelo: ¡Una torta! / Clara: Sí. Para que se queden contentos. Para que... me perdonen. ¿Tenés plata, abuelo?”¹¹² (GAMBARO, 1974, p. 172).

¹⁰⁸ “*Doutor (com pena): Nem um pouco de discrição. (Beija Lúcio. Logo se incorpora e dá duas bofetadas em Clara. Juancho olha fugazmente, inquieto. O Avô se encolhe, desanimado) Desleal! Começamos bem! Ponha a mesa! Tenho fome! (Clara não se move) Rápido! (Empurra-a para a cozinha. Logo se volta, contempla Lúcio, que sorve, contrito. Doutor, muito paternal) Vamos, vamos, esqueça tudo. Você também, Félix.*”

¹⁰⁹ “pelo menos tinha que saber cozinhar”

¹¹⁰ “Clara: Você está contente? / Avô: Com quê? / Clara: Está me expulsando.”

¹¹¹ “Clara: Você dormia? / Juancho: Não. Te olhava. / Clara: E como me vê? / Juancho: Bela. / Clara: Não. Boba.”

¹¹² “Clara: Vou preparar... / Avô: Uma torta! / Clara: Sim. Para que fiquem contentes. Para que... perdoem-me. Tem dinheiro, avô?”

Com esta frase, a personagem inicia seu plano de continuar na casa, não pelo amor do personagem Doctor, muito menos por seus “filhinhos”, mas sim para ter um teto, um lugar que a proteja da constante chuva – metáfora que usa Gambaro para os problemas sociais do país, Argentina década de 70 –, e onde ela possa, um dia, ser feliz em seu jardim florido. Nesse ponto, podemos fazer alusão ao texto de Virgínia Woolf (2004, p. 120), *Um teto todo seu*, no qual a autora declara – ou antes, pede – às suas leitoras que lutem e conquistem seu direito de viver a realidade que melhor lhes parecer.

Invejáveis são as pessoas que vivem em maus termos com a irrealidade; e dignas de pena as que são golpeadas na cabeça pela coisa feita sem conhecimento ou cuidado. Assim, quando lhes peço que ganhem dinheiro e tenham um teto todo seu, estou-lhes pedindo que vivam em presença da realidade, uma vida animadora, ao que parece, quer se consiga partilhá-la ou não.

Os personagens marginalizados se unem e Juancho se impõe, pela primeira vez, frente às frases maliciosas do Abuelo para Clara, mas não sabem como podem superar a situação em que se encontram. Os submissos teriam saída?

Juancho: ¿Qué querés que haga?

Clara: ¿Qué querés hacer vos?

Juancho: No puedo hacer mucho. Soy... chico. Medio tonto. (*Con menos convicción*) Me... duermo.

Clara: Y yo no veo.¹¹³ (GAMBARO, 1974, p. 175).

Inicia-se a Cena IV e o ambiente é familiar: um jantar para a “família”. O Abuelo está com fome, mas o mau cheiro da comida que Clara fez não lhe deixa comer; o Doctor chega com seus “filhinhos” e todos se riem quando o Abuelo lhes fala que Clara prepara um jantar. Um diálogo inicialmente estranho se segue, pois Clara maltrata o Abuelo e Juancho e não os deixa comer da torta que fez, ao mesmo tempo em que tenta convencer, adular, agradar o Doctor. O que não se sabe, ainda, é com qual intenção ela tem essa atitude. Juancho não demonstra claramente se sabe o porquê, mas ele tenta avisar aos irmãos que não comam da torta – “*Juancho*: No nos salió bien. No coman porque.. Tiene...” – e Clara friamente lhe corta a fala – “*Clara (fria)*: Tonto...”¹¹⁴ (GAMBARO, 1974, p. 180).

Chegamos ao final da história: a morte dos personagens do núcleo dos dominantes, pelas mãos de um personagem submisso, frágil, mulher: Clara. Com esta saída não esperada para o desfecho da peça, retomamos a idéia da desconstrução no enredo e na evolução do

¹¹³ “*Juancho*: Que quer que eu faça? / *Clara*: Que quer fazer você? / *Juancho*: Não posso fazer muito. Sou... menino. Meio bobo. (*Com menos convicção*) Durmo... / *Clara*: E eu não vejo.”

¹¹⁴ “*Juancho*: Não saiu bem. Não comam porque... Tem... / *Clara (fria)*: Bobo...”

personagem. Esse aspecto está diretamente relacionado à importância dada por Gambaro a uma personagem historicamente marginalizada na literatura ocidental, a mulher, e representa uma luta por sua inserção no mundo, pela garantia de seus direitos, pelo respeito à sua diferença. Clara se redime do possível crime que cairia sobre ela com uma simples e eficaz explicação, quando é interpelada: “*Abuelo (se acerca y lo observa [el Doctor] con curiosidad. Con delicadeza, le levanta una pierna y la deja caer. A Clara, tranquilamente): ¿Qué hiciste, nietita? / Clara: Nada, abuelo. Soy ciega.*”¹¹⁵ (GAMBARO, 1974, p. 182). Os marginalizados se unem e seguem, os três, guiados pelos olhos cegos de Clara, a debilidade de Juancho e o medo do futuro do Abuelo. O diálogo final retrata esta união, uma metáfora do que realmente deveríamos ver: o outro. “*Juancho (tiende la mano hacia Clara): ¿Clara, ves? / Clara (la toma a tientas): Si estás despierto, veo.*”¹¹⁶ (GAMBARO, 1974, p.185).

¹¹⁵ “*Avô (aproxima-se e o observa [o Doutor] com curiosidade. Com delicadeza, lhe levanta uma perna e a deixa cair. A Clara, tranquilamente) Que você fez, netinha? / Clara: Nada, avô. Sou cega.*”

¹¹⁶ “*Juancho (estende a mão em direção a Clara): Clara, vê? / Clara (toma-a, apalpando): Se está acordado, vejo.*”

5 Conclusão

*Saibam que esse dom toca meu coração.
 Ele toca o coração daquilo que me mantém,
 o coração daquilo pelo qual me mantenho,
 no ponto em que o trabalho de pensamento e de escritura
 mantém-se em mim, me mantém em vida.
 E é por isso que mantenho o propósito de falar do
 coração, do fundo do coração.*

Jacques Derrida, *Voyous*.

Pretendo, como conclusão deste trabalho, fazer uma retrospectiva sobre os caminhos trilhados até aqui, retomando as reflexões promovidas a partir da leitura das obras de Griselda Gambaro. Sua forma de escrita, seus temas, sua estética, tudo o que se relaciona com sua obra nos leva a questionar o mundo em que vivemos e “atuamos” – esta foi mais uma das constatações a que cheguei durante a leitura de suas peças, a de que exercemos papéis, desempenhamos atribuições, somos atores da vida real. A realidade nos é mostrada, de forma artística, na estética que Gambaro desenvolve com seu teatro instigador. A dramaturga nos coloca “às claras” com as situações que aconteceram, ou ainda acontecem, no universo que chamamos sociedade e nos leva a refletir sobre interrogações que constantemente afligem o ser humano: o poder, o dinheiro, o amor, a traição, o envelhecimento, o sexo, as diferenças genéricas, etc.

Os textos de Gambaro, principalmente os da segunda fase de sua dramaturgia, revelam a necessidade de resistência, de questionamento, de desconstrução do pré-estabelecido em busca de um olhar *outro* para problemas comuns ao universo humano, como os acima citados. De algum modo, suas peças trabalham com personagens que deixam de ser corpos silenciosos, se rebelam e tomam como poder legítimo o direito à fala. Essa capacidade de resistir parece ser um dos eixos temáticos em seu teatro a partir da década de 1970. O texto que é objeto de estudo desta dissertação, *Puesta en claro*, constitui um ótimo exemplo desse aspecto da obra gambariana: nele, a personagem Clara representa seres subalternos que, após serem submetidos a violações de várias naturezas, conseguem se impor como sujeitos autônomos diante do poder imperativo. A resistência de Clara ao sistema patriarcal revela que

é possível se falar de esperança no mundo atual ou em qualquer realidade em que o desrespeito e a falta de consideração com o outro sejam a ordem vigente.

As figuras dramáticas de Griselda Gambaro assumem um posicionamento que quebra determinadas posturas autoritárias e encontram passagens por meio de um sistema que parece em um primeiro momento fechado e inflexível. A solidariedade entra como um mecanismo que permite esta ruptura com o sistema. Em *Puesta en Claro*, os subalternos se unem e a compaixão entre eles permite que a fragilidade e o desamparo em que estavam inseridos se convertam em potencialidade de resistência. Clara e Juancho saem de sua prisão – a casa prometida como um “palácio” pelo personagem Doctor a Clara – e tomam a consciência de que podem *ver* com outros olhos e pelo olhar do outro, podem *ver* com e por alguém que está impossibilitado, “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (SARAMAGO, 1995, p. 245.) Assim, Gambaro reforça a idéia de responsabilidade diante da realidade e diante do outro. Através de suas personagens, o leitor/espectador percebe que seu lugar na realidade também é similar ao da construção ficcional, um lugar que não pode ser cômodo, mas de rupturas e de constante ação.

Neste sentido, a produção gambariana aparece tingida pelas propostas do existencialismo sartreano, em que o exercício da liberdade – estreitamente vinculada à responsabilidade do indivíduo – se revela fundamental. Retomo um trecho representativo do existencialismo sartreano já citado no capítulo 1: “quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens.” (SARTRE, 1984, p. 6). Griselda Gambaro faz um teatro da responsabilidade, o que significa, entre outras coisas, fazer uma arte que assume seu papel como decisivo para a mudança *no* olhar da sociedade. A mudança de direção do olhar já vem acontecendo e os marginais do sistema são agora vistos pela sociedade, entretanto, o que realmente necessitamos é de uma transformação *no* olhar, que implique em observar de forma diferente esses marginalizados, sem acolher idéias pré-concebidas, modelos ou definições.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, realizei um estudo extensivo que me possibilitou adentrar ainda mais no universo gambariano, uma vez que, mesmo tendo escolhido a peça *Puesta en claro* como objeto central de pesquisa, sabia que a leitura de outras obras da dramaturga e as possíveis associações que estabelecesse entre elas poderiam me auxiliar na escrita desta dissertação. Consegui ler parte de sua obra dramática, principalmente as últimas peças, e, paralelamente a essas leituras, efetuei um aprofundamento teórico a partir dos dois conceitos iniciais com que trabalhei: a desconstrução da noção de

gênero feminino e suas implicações – por exemplo, o questionamento da maternidade como parte integrante do ser mulher – e a relação existente entre a obra teatral e o contexto político, social e moral em que está inserida ou de que trata. A proposta de Gambaro para o texto dramático/ texto espetacular é a de que ele pode despertar o leitor/espectador para as possíveis manipulações, falsidades, inverdades às quais estamos expostos dia-a-dia.

A partir das informações que obtive, realizei uma análise da estética de Griselda Gambaro e do conteúdo político presente em sua obra, na qual a diferença ocupa um lugar relevante e de extrema preocupação para a autora. Um estudo semelhante é realizado no artigo da professora Márcia Navarro (1995, p. 14) sobre a produção literária feminina, “Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea”, no qual ela escreve:

[...] quando as obras ficcionais incluem a mulher como sujeito e não como mero objeto do foco narrativo, elas não apenas desafiam ou tentam subverter a cultura patriarcal dominante, mas também fornecem à mulher a voz adequada para falar por si mesma [...] apresentam uma reavaliação da história através da ótica feminista. Essa (reavaliação) ocorre, no texto literário, quando o mesmo reflete condições históricas e sociais na América Latina, combinadas com a consciência emergente das mulheres que tentam alterar atitudes culturais sobre “diferenças inerentes” entre homens e mulheres, tentando conseqüentemente, subverter os tradicionais padrões de subordinação e alienação característicos de sociedades patriarcais.

Desenvolvi, no capítulo 2, a proposta de que a desconstrução dos estereótipos femininos deve ser vista como uma diferenciação entre o masculino e o feminino, tendo como base não a pré-determinação social ou biológica, mas sim a singularidade de cada grupo (homens e mulheres) e a própria individualidade de cada ser humano em questão. A desconstrução do gênero feminino que me propus a analisar não corresponde à destruição da diferença entre homens e mulheres, muito menos à negação da mesma. Gambaro, com sua personagem mulher, cega e frágil, na obra *Puesta en Claro*, nos ensina uma possibilidade de (re)(des)construção do modo de *ver* e ser *visto* (uma palavra-chave na peça) na sociedade e também por ela. Atualmente, a imagem da mulher que é projetada na literatura, no teatro, no cinema, é a prova de como as mudanças socioculturais estão reconstruindo a figura feminina e permitindo novas representações, como “mulheres que matam”.

As diferenças culturais, sociais, políticas e genéricas devem ser respeitadas para que possamos construir categorias de gênero que tenham sua especificidade *na* diferença. A fim de reivindicar ao gênero feminino maior autonomia, os programas educacionais deveriam ensinar a história da mulher como pessoa humana e também como representante de uma categoria genérica singular. Desta forma, mulher e homem serão reconhecidos e valorizados

pelos aportes que proporcionam à sociedade, sem a submissão ao falocentrismo do poder. Assim, as futuras gerações poderão formar e assumir uma mentalidade nova, na qual intuição, intimidade e razão sejam entendidas e valorizadas com “igualdade em sua diferença”, como dizia a filósofa Simone de Beauvoir (1980, p. 57) em seu famoso livro *O segundo sexo*:

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais à situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana.

Outra conclusão a que pude chegar é que Gambaro não pretende, com suas obras, dar respostas únicas e precisas a seus leitores/espectadores sobre os problemas sociais e políticos que aborda. Ela, contudo, deixa pistas, que nos levam a encontrar saídas possíveis e a realizar relações entre o fato real e o texto ficcional. Como afirma Márcia Navarro (1995, p. 16), quando fala sobre os romances como representantes da literatura em geral, em seus diversos meios de representação, comentário que podemos estender também ao texto dramático:

Os romances, sem dúvida, confirmam que a relação entre a literatura e o contexto sociopolítico, um traço constante na literatura latino-americana desde suas origens, está também presente nas obras escritas por mulheres. Contudo, elas não esquecem suas próprias experiências particulares ou coletivas como membros do “segundo sexo”, que são mostradas através de histórias que envolvem questões familiares, o impacto que o contexto político/histórico exerce nos redutos familiares, ou através de visões pessoais sobre a crescente conscientização de personagens femininos sobre as várias formas de opressão em uma sociedade definida por valores masculinos.

Esse tema foi desenvolvido no capítulo 1, em que discorro sobre a relação entre Literatura e História e demonstro que as obras literárias desencadeiam uma reflexão sobre o momento histórico para que se voltam e sobre seus reflexos no momento histórico da contemporaneidade. Hoje, dizer que as obras artísticas refletem a sociedade talvez possa parecer óbvio, porém, houve um tempo em que essa era uma afirmação surpreendente e historicamente inovadora. No que tange mais particularmente à Literatura, isso se delineou no século XVIII, de acordo com Cândido (1967, p. 23), “quando filósofos [...] sentiram a sua correlação [da Literatura] com as civilizações, [...] com as instituições, [...] com os povos”, época em que foi atestado que “a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre.”

Uma pergunta que formulei no referido capítulo é onde se situaria o *outro* para o espectador de Gambaro. Talvez esteja localizado na outra forma cultural, na outra etnia, ou no outro gênero. Neste último caso, a categoria *Outro* implica em muitas questões, das quais uma esbarra na passividade feminina, na aceitação da imposição masculina. María Nieves Martínez invoca o gênero da voz do subalterno através de uma leitura da estética de Gambaro:

Griselda Gambaro, en los ochenta entra en la trayectoria de la escritura latinoamericana que aporta una nueva construcción de lo femenino – significante del otro – como rechazo a las técnicas de la violencia ejercida por la retórica del poder.
¹¹⁷ (MARTÍNEZ, 2000, p.169)

As personagens que mais revelam a situação fragmentada e incerta da sociedade atual são aquelas que levam marcas da dissensão também em seus próprios corpos e, conseqüentemente, na representação que a sociedade lhes impõe, referindo-se a eles por qualificativos relacionados a seu aspecto físico (cega), psicológico (louco, débil), genérico (mulher) e político (criminoso ou ditador). O laço de amor, sanguíneo ou fraternal, não dá garantias ou certezas. Em países que sofreram os horrores da ditadura militar, como a Argentina e o Brasil, a dificuldade de “esquecer” tais momentos acaba trazendo à tona questionamentos que se refletem na produção cultural-artística de seus habitantes, em uma tentativa de “lembrar” e provocar uma reflexão sobre a realidade que foi o passado. Ainda nos perguntamos o que fazer com a memória desta época, que está presente de várias formas na vida de pessoas que sofreram torturas, assassinatos, violações, que perderam seus entes queridos e hoje têm que se prestar a ouvir que, como afirmou em 2004 um membro do setor mais conservador das Forças Armadas, os “crimes praticados durante o período da ditadura foram absolutamente necessários ao bem-estar da nação” (NASCIMENTO, 2005, p. 40).

A leitura das obras de Griselda Gambaro relevou-me um tema que me interessa para futuras investigações, um assunto que se mostra conflituoso na dinâmica das relações humanas: a velhice. Personagens que representam idosos figuram com freqüência em suas peças e trazem, quase sempre, questionamentos sobre a condição humana. O ato, ou fato, de tornar-se “velho” impõe ao ser humano, seja ele homem ou mulher, a aceitação de seu novo corpo, de suas novas limitações e de seu novo lugar na sociedade. O aspecto físico, tão valorizado na juventude, passa a ser alvo de rechaço por parte dos outros, que não são velhos. Com o avanço da idade, as limitações físicas e mentais freqüentemente tomam a forma de um

¹¹⁷ “Griselda Gambaro nos anos oitenta entra na trajetória da escrita latino-americana que aporta uma nova construção do feminino – significante do outro – como rechaço às técnicas da violência exercida pela retórica do poder.”

empobrecimento humano que se volta contra o próprio indivíduo. O que mais incomoda e perturba, contudo, é a atitude com que se encara socialmente a velhice: o descaso. Ou seja, o velho é demovido de seu lugar na comunidade e é relegado a um espaço secundário, inexpressivo. Ana Cristina de Rezende Chiara (2003, p. 347) descreve como a velhice é representada nos textos de Adélia Prado e Hilda Hilst:

A velhice, para as duas escritoras é uma forma mediadora de experimentar a queda na vertigem embriagadora do nada. Por meio desse trânsito, nos levam a pensar sobre a incapacidade de a linguagem dar conta do fenômeno absoluto da morte. Como se as formas de dizê-lo pudessem apenas timidamente apontar para nosso desejo de voltar a uma indiferenciação que estava no princípio de tudo, antes de Adélias, de Hildas, de Anas. Antes de nomes.

Na peça *Puesta en Claro*, a personagem que representa o idoso é literalmente nomeada por sua posição familiar, e, desse modo, também por seu lugar social: chama-se Abuelo (“Avô”). Esta personagem representa com apuro a figura do “velho” erigida pela sociedade atual, um ser desprovido de sexualidade e aparência física bem definida, considerada um fator primordial para a valorização do ser humano.

Abuelo: Tiene suerte. Sos linda. (*Una pausa*) ¡Qué aburrimento! ¿No me ves? Soy un viejo en buenas condiciones, fuerte. Todavía dispuesto a... (*termina con un gesto expresivo. Se da cuenta de que ella no lo ve. Se mira, desanimado*) A nada... (*comprueba, hacia abajo*) Imperturbable.
Clara (lo consuela): Sos un abuelo
Abuelo: ¡Mierda de papel! (La mira, dulcemente ansioso. Suspira y se rehace) ¿Los chicos?¹¹⁸ (GAMBARO, 1974, p. 145).

O velho busca, juntamente com outros marginalizados, uma união que lhe possa garantir a sobrevivência, pois o que busca são “*pequeñas felicidades*”¹¹⁹ (GAMBARO, 1974, p. 149); o fato de ter uma casa, ainda que não seja o palácio prometido, e comida, ainda que não seja a melhor, lhe dá um alento para continuar e “*nunca sufrir antes del tiempo*”¹²⁰ (GAMBARO, 1974, p. 149).

La marginalidad es pues despojamiento como ex-propiación y sustracción del ser. Ello aparece, no sólo directamente en el alma y en la carne de los personajes, sino a través de las situaciones que determinan su vida. Dos de ellas me parecen particularmente significativas para el tema de la marginalidad así encarado: la

¹¹⁸ “Avô: Você tem sorte. É linda. (*Uma pausa*) Que chatice! Não me vê? Sou um velho em boas condições, forte. Ainda disposto a... (*termina com um gesto expressivo. Dá-se conta de que ela não o vê. Olha-se, desanimado*) A nada... (*comprova, para baixo*) Imperturbável. / *Clara (o consola)*: Você é um avô. / *Avô*: Merda de papel! (*Olha-a, docemente ansioso. Suspira e se refaz*) As crianças?”

¹¹⁹ “pequenas felicidades”

¹²⁰ “nunca sofrer antes do tempo”

condición universal de la vejez y la “casa” reprobada e innombrable. En ambas, es el cuerpo el que surge como expresión privilegiada y dolorosa de este ser *en los márgenes*.¹²¹ (LASALA, 1992, p. 16).

Assim, o indivíduo à margem consegue sair da “casa”, que antes era para ele abrigo, proteção, “um palácio”, para ir ao encontro da realidade mais imediata e palpável: a rua. Esta estava confinada aos limites de sua imaginação – por exemplo, Clara queria saber se lá fora estava chovendo e o Abuelo gostaria de ir à praça, mas nunca foi. Eram prisioneiros de um sistema? Podemos pensar que sim. Possivelmente um sistema menos rígido que aquele de tempos anteriores, mas que, ainda assim, restringe a posse da “chave” para apenas alguns. Clara não tinha as chaves da casa e nem de sua vida, porém os supostos “filhos” a possuíam (a Clara e a chave). E como sair deste palácio que se transformara em cárcere? Através de um crime. Trata-se, sem dúvida, de uma contradição, mas que apenas retrata a própria sociedade, que traz em seu bojo tensões, disparidade e incoerência. Quem tem muito paga pouco, e quem tem pouco, nem existe para as estatísticas.

São os papéis que representamos socialmente ou seres de fato que se vestem do “corpo” de homem e mulher? A identidade genérica é construída pelos indivíduos ou imposta pela sociedade?

Esta discussão se constitui num longo preâmbulo, necessário, no entanto, para refletir sobre a questão de gênero, já que as identidades que os sujeitos constroem para com elas (e através delas) se relacionar no mundo social são identidades de gênero. Como os gêneros que se constituem nas relações, significados pela cultura, despregados dos sexos biológicos (embora culturalmente referidos a eles), sabemos, [...] que as identidades de gênero são socialmente atribuídas. Identidades masculinas ou femininas, de homens ou mulheres [...] são culturalmente marcadas por valorações desiguais, com padrões diferenciados e diferentemente valorados de comportamento e funções atribuídos como próprios de cada gênero, nas diferentes culturas. (LAGO, 1999, p. 124).

Independentemente da conclusão a que possamos chegar, acredito que somente na união destes dois extremos alcançaremos a plenitude de uma identidade. Para ser uma mulher, não é necessário vestir saia, usar batom e ter a voz suave, pelo contrário, é possível isentar-se de compromisso com esses símbolos sociais do feminino e, ainda assim, não deixar de ser uma mulher. Uma das questões que permanecem por resolver dentro da revolução feminista

¹²¹ “A marginalidade é, pois, despojamento como expropriação e subtração do ser. Isso aparece, não somente diretamente na alma e na carne dos personagens, mas também através das situações que determinam sua vida. Duas delas me parecem particularmente significativas para o tema da marginalidade assim encarado: a condição universal da velhice e a ‘casa’ reprovada e inominável. Em ambas, é o corpo o que surge como expressão privilegiada e dolorosa deste ser *nas margens*”. (grifo da autora).

seria o limite de comprometimento com os discursos e as ações que o movimento reivindica, pois nem tudo precisa estar ligado, diretamente, às demonstrações de identidade.

Referências Bibliográficas

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ANDRADE, Elba; CRAMSIE, Hilde (Eds.). *Dramaturgas latinoamericanas contemporâneas*. Madrid: Verbum, 1991 apud ROJO, Sara. A problemática do poder na escrita de Griselda Gambaro. In: *Revista de Estudos de Literatura: Dossiê América Latina*, Belo Horizonte, v. 4, p. 81-88, out. 1996.

ARDITI, Benjamín. *El reverso de la diferencia: identidad y política*. Caracas: Nueva Sociedad, 2000.

ARGENTORES. *Griselda Gambaro*. Argentina, 2007. Disponível em: <www.autores.org.ar/ggambaro/>. Acesso em 17 jul. 2007.

AUDIOVIDEOTECA. Buenos Aires, abril, 2005. Disponível em: <http://www.audiovideotecaba.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/gambaro_bio_es.ph>. Acesso em: 17 jan. 2008

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

AZAOLA, Elena. *El delito de ser mujer: hombres y mujeres homicidas en la ciudad de México: historias de vida*. Ciudad de México: Plaza y Valdés, 1996.

BANEGAS, CRISTINA. Desenvolvido por WebMind, 2007. Disponível em: <<http://www.cristinabanegas.com.ar/teatro.htm>>. Acesso em: 18 nov. 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BIBLIOTECA Luis Ángel Arango. *Revistas, artículos y tesis*. Bogotá, Colômbia, 2007. Disponível em: <<http://www.lablaa.org/bibliotecavirtual.htm>>. Acesso em 04 mai. 2007.

BOEDER, Heriberto. *El final de juego de Jacques Derrida*. Buenos Aires: Quadrata, 2004.

BONETTI; FLEISCHER. *Entre pesquisar e militar: contribuições e limites dos trânsitos entre pesquisa e militância feministas*. Brasília DF. Dez. 2007. Disponível em: <<http://www.cfemea.org.br/temasedados/detalhes.asp?IDTemasDados=119>>. Acesso em 05 jan. 2008.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean et al. *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. p. 105 – 145.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967. (Coleção Ensaio). Vol.3.

CARISOMO, Arturo Berenguer. *Literatura Argentina*. Barcelona: Labor, 1970.

CASTRO- GÓMES, Santiago; MENDIETA, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

CASULLO, Nicolás. Vanguardias políticas de los sesenta y setenta: las marcas extinguidas. In: _____. *Pensar entre épocas: Memoria, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004. p. 9 -64.

_____. *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. Fim da festa de hormônios. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 340 – 348.

CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1978.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CONTRERAS, Marta. *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición*. Chile: Ediciones Universidad de Concepción, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Sobre alguns regimes de signos. In: _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 2. tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 61 – 107.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Calerna, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, Umberto. *Tratado geral da semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FORGET, Danielle. Introdução: a alteridade revisitada. In: FORGET, Danielle; OLIVEIRA, Humberto Luiz L. de (Orgs.). *Imagens do Outro: leituras divergentes da alteridade*. Feira de Santana: UEFS, ABECAN, 2001. p. 9 – 15.

FOUCAULT, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

GAMBARO, Griselda. La transparencia del tiempo. Madrid: nov. 1998. Entrevista concedida a Joaquín Navarro Benítez. *Cyber Humanitatis*, n. 20, primavera 2001. Disponível em: <<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/20/entrev1.html>>. Acesso em: 20 ago. 2007.

GAMBARO, Griselda. In: Dictionary of Hispanic Biography. Gale Research, 1996. Reproduced in Biography Resource Center, Farmington Hills, MI: The Gale Group, 2003. Disponível em: <<http://www.galenet.com/servelet/BioRC>>. Versão em espanhol disponível em: <http://www.castilleja.org/faculty/flaurie_imberman/mundo/gambarog/gambarogv.html>. Acesso em: 21 ago. 2007.

_____. La diferencia entre escribir teatro y novela. Audiovideoteca de Buenos Aires, 2005. Disponível em: www.audiovideoteca.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/teatro/gambaro_texto_es.php. Acesso em: 17 jan. 2008. Entrevista.

_____. *Griselda Gambaro*: claves para una dramaturgía. Rio Negro Online, General Roca, 28 dec. 2002. Disponível em: <<http://www.rionegro.com.ar/arch200212/c28g01.html>>. Acesso em: 10 jan. 2008. Entrevista.

_____. Todo empezó con el Quijote. *El monitor*, n. 4, [sept. 2005]. Entrevista concedida a Juan Andrade. Disponível em: <www.me.gov.ar/monitor/nro4/entrevista.htm>. Acesso em: 26 jan. 2008.

_____. “... Yo aparecí un poco como una francotiradora”: entrevista a Griselda Gambaro. Teatro del Pueblo/SOMI, Buenos Aires, 1990. Disponível em: <www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/roster001.htm>. Acesso em 23 dez 2007.

_____. Dar la vuelta. In: _____. *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003 [1972].

_____. Información para extranjeros. In: _____. *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003 [1973].

_____. Puesta en Claro. In: _____. *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003 [1974].

_____. Sucede lo que pasa. In: _____. *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987 2003 [1975].

_____. Falta de modestia. In: _____. *Teatro: 5 piezas*. 1. ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002 [1997].

_____. Mi querida. In: _____. *Teatro: 5 piezas*. 1. ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002 [2001].

GAMBARO, Griselda. De profesión maternal. In: _____. *Teatro: 5 piezas*. 1. ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002 [1997].

_____. Pedir demasiado. In: _____. *Teatro: 5 piezas*. 1. ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002 [2001].

_____. Lo que va dictando el sueño. In: _____. *Teatro: 5 piezas*. 1. ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002 [1999/2000].

_____. Del sol naciente. In: _____. *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984. [1984].

_____. La malasangre. In: _____. *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984. [1982].

_____. Real envido. In: _____. *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984. [1980].

_____. Las paredes. In: _____. *Teatro 4*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990. [1966].

_____. El desatino. In: _____. *Teatro 4*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990. [1965].

_____. Los siameses. In: _____. *Teatro 4*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990. [1965].

_____. El campo. In: _____. *Teatro 4*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990. [1968].

_____. Nada que ver. In: _____. *Teatro 4*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990. [1972].

GARCÍA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. Tradução de Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Teatro de militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GIELLA, Miguel. *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano actual*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilde do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRAU, Olga. *Ver desde la mujer*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1992.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção Teoria).

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HEILBORN, Maria Luiza. Usos e abusos da categoria de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *¿Y nosotras latinoamericanas?: estudo sobre gênero e raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. p. 39 – 44.

HERNÁNDEZ, Ileana Azor. *El Neogrotesco Argentino: apuntes para su historia*. Caracas: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 1994.

HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara. (Orgs.). *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

HISTÓRIA da Argentina. In: WIKIPEDIA, a enciclopédia livre, 2008. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_da_Argentina>. Acesso em 09 ago. 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *¿Y nosotras latinoamericanas?: estudo sobre gênero e raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

_____. (Org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JAMESON, Frederick. *Espaço e Imagem: teorias do pós-modernismo e outros ensaios*. Organização e tradução de Ana Lucia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

KAFKA, Franz. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre, 2008. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka> . Acesso em: 19 nov. 2007.

KOHUT, Karl. El teatro argentino de los años del proceso. In: TORO, Fernando de (Ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: GALERNA / IITCTL, 1990. p.211- 226.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 131 – 173.

LACERDA, Pérez Denise. *Do imaginário o real: a história (re)contada em A casa das sete mulheres*. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2006. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande (RS), 2006.

LAGO, Maria Coelho de Souza. Identidade: a fragmentação do conceito. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). *Falas de gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999. p.119 – 129.

LASALA, Malena. *Entre el desamparo y la esperanza: una traducción filosófica de la estética de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1992.

LAURENCE, Araceli. El quiebre del pacto mimético en Beckett y Gambaro. *Dramateatro revista digital*, Aragua, n. 20, 2007. Disponível em: <http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/n_0022/aracelilaurence.html>. Acesso em: 10 jan. 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. El espejo universal y la perversión de la fórmula. In: RICHARD, Nelly. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor, 1993. p. 275/276.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

LUNA, Félix. *Golpes militares y salidas electorales*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Coleção Estudos, 111).

MARGARIT, Lucas. Samuel Beckett. *Las huellas en el vacío*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2003 apud LAURENCE, Araceli. El quiebre del pacto mimético en Beckett y Gambaro. *Dramateatro Revista Digital*. Maracay (Venezuela): Fundacite Aragua, v. 9, n. 22, set./dez. 2007. Disponível em: <http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0022/aracelilaurence.html> Acesso em: 10 nov. 2007.

MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, set./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n3/a02v13n3.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2008.

MARTÍNEZ, María Nieves. *Teatro de mujer y culturas del movimiento en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

MIRANDA, Antonio. Brasília, jun. 2007. Entrevista concedida a Ézio Macedo Ribeiro. In: Verbo21. Desenvolvido por Selva Studio. Disponível em: <http://www.verbo21.com.br/072007/entre072007_01.html>. Acesso em: 30 out. 2007.

MOORE, Henrietta. *Antropología y feminismo*. 2.ed. Madrid: Cátedra. Universidad de Valencia/ Instituto de la Mujer, 1996.

MUÑOZ, Carolina. Eduardo Pavlovsky: Teatro del estupro. *Acta Literaria*, Concepción, n. 29, p. 69-92, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482004002900005&script=sci_arttext>. Acesso em: 15 nov. 2006.

NARI, Marcela M. A.; FABRE, Andréa M. (Orgs.). *Voces de mujeres encarceladas*. Buenos Aires: Catálogos, 2000.

NASCIMENTO, Evandro. O perdão, o adeus e a herança em Derrida: atos de memória. In: _____ (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. v. 1, p. 9- 41.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance do ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone, 1989.

_____. *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1995.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVLOVSKY, Eduardo. *Agregados Culturales*. Argentina. Disponível em: <<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc.php>>. Acesso em 30 set. 2007.

PEIXOTO, F. (Ed.) *Teatro em movimento*. São Paulo: Humanismo, 1989.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997 apud LAURENCE, Araceli. El quiebre del pacto mimético en Beckett y Gambaro. *Dramateatro Revista Digital*. Maracay (Venezuela): Fundacite Aragua, v. 9, n. 22, set./dez. 2007. Disponível em: <http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0022/aracelilaurence.html>. Acesso em: 10 nov. 2007.

_____. Teatro latinoamericano: desde las vanguardias históricas hasta hoy. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial, Campinas: UNICAMP, 1995. p.623 – 641. (Vanguarda e Modernidade, 3).

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

PIÑA, Cristina. *Mujeres que escriben sobre mujeres que escriben*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

PRIBERAM. *Dicionário de português on-line*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>>.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.

QUERALES, Geidy. *Un acercamiento a La Bella de inteligencia. A la mujer en el teatro nacional.* Aragura, Venezuela. Disponível em: <http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0022/geidyquerales.html>. Acesso em 11 out. 2007.

RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (Orgs.). *Antologia bilingüe de dramaturgia de mulheres.* Armazém de Idéias. Belo Horizonte, 1996.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario.* Disponível em: <<http://www.rae.es>>.

REVISTA DE ESTUDOS FEMINISTAS. *Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea.* Florianópolis Jul/Dez. 2003 vol.11 n.2. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000200004>. Acesso em 18 set. 2007.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política.* Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG 2002.

_____. De la literatura de mujeres a la textualidad femenina. In: *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana.* Editorial Cuarto Propio, 1987. Colección Bajo Palabra. p. 39 – 52.

RITO, Lucia. *É a mãe: visões sobre a figura materna.* Rio de Janeiro: Record, 1998.

RODRÍGUEZ, Franklin. Apuntes para una poética del teatro latinoamericano. In: TORO, F. de (Ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano.* Buenos Aires: Galerna / IITCTL, 1990. p.181-209.

ROJO, Sara. *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.

_____. Representaciones de América Latina en las piezas teatrales femeninas. In: ESTEVES, Ana Lúcia; MONTE ALTO, Rômulo. (Orgs.). *Panorama Hispânico.* Belo Horizonte: APEMG Editora, 1999, p. 81-89.

_____. Os estudos culturais e o teatro latino-americano do final do século. In: MACIEL, Maria Esther et al. *América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p.49-67.

ROJO, Sara. Teatro latinoamericano de los 60 a los 90: Argentina, Brasil, Chile, Cuba y México. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, v. 16, n. 20, jan./dez. 1996. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996, p.169-179.

_____. Mulheres e violência social no teatro latino-americano. In: OTTE, Georg; OLIVEIRA, Silvana Pessa de. (Orgs.) *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica; Núcleo de Estudos Latino-americanos (NELAM-FALE/UFMG), 1999, p.81-89.

_____. A problemática do poder na escrita de Griselda Gambaro. In: *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 4, out. 1996, p. 81-88.

ROSA, Nicolás. *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

ROWE, Dorothy. *La construcción de la vida y de la muerte: dos interpretaciones*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.

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

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. Desconstrução e visibilidade: a aporia da letra. In: NASCIMENTO, Evandro (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p.257 – 268.

SARLO, Beatriz. *Sarlo e seu tempo passado*. 21 jun. 2007. Disponível em: <http://culturamauff.blogspot.com/2007_06_01_archive.html>. Acesso em 12 dez. 2007.

SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*; A imaginação; Questão de método. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes; Luiz Roberto Salinas Fortes; Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SCOTT, Joan W. Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista. *Debate Feminista*, Cidadania e Feminismo, São Paulo, p. 203-222, 1999. Edição Especial apud MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, set./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n3/a02v13n3.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2008. p. 483 – 505.

SHUA, Ana María. Dictadura 76-83: efectos de lectura. In: CIUDAD DE ARENA. Fundación Ciudad de Arena, 2006. Disponível em: <<http://www.ciudaddearena.org/AMShua2005-1.html>>. Acesso em: 26 set. 2007.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: Sette Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea. In: STEVENS, Cristina (Org.). *Maternidade e Feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007. p. 17 – 79.

SWAIN, Tania. Meu corpo é um útero? In: STEVES, Cristina (Org.). *Maternidade e Feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007. p. 203 – 247.

TEMATIKA. Teatro 2 - Gambaro. Desenvolvido por Grupo ILHSA, 2007a. Apresenta livros para comercialização. Disponível em: <www.tematika.com/libros/ficcion_y_literatura--1/teatro--6/teatro_2___gambaro--41907.htm>. Acesso em: 15 jan. 2008.

_____. Teatro 4 - Gambaro. Desenvolvido por Grupo ILHSA, 2007b. Apresenta livros para comercialização. Disponível em: <www.tematika.com/libros/ficcion_y_literatura--1/teatro--6/gambaro___teatro_4--41909.htm>. Acesso em: 15 jan. 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. Indagações sobre o século XX. Tradução de Joana Angélica D'Ávila. São Paulo: Arx, 2002.

UBERSFELD, Anne. *El diálogo teatral*. Tradução de Armida María Córdoba. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004. (Colección Teatrología) apud LAURENCE, Araceli. El quiebre del pacto mimético en Beckett y Gambaro. *Dramateatro Revista Digital*. Maracay (Venezuela): Fundacite Aragua, v. 9, n. 22, set./dez. 2007. Disponível em:

<http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0022/aracelilaurence.html> Acesso em: 10 nov. 2007.

VECCHI, Roberto; ROJO, Sara (Orgs.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, POSLIT, 2004.

VELÁSQUEZ, Hans I. Griselda Gambaro: cuatro ejercicios para actrices. *Dramateatro revista digital*, Maracay, n. 12, mayo/jul. 2004. Disponível em: <www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n12/gambaro_velasquez.doc>. Acesso em: 27 out. 2007.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de Cultura, 6)

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

WORDREFERENCE *Diccionario Español-Portugués*. Disponível em: <http://www.wordreference.com>. Acesso em: 14 out. 2007.