

- ORWELL, George. *Animal farm*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- PIGLIA, Ricardo. "Memoria y tradición". *Anais do 2º Congresso ABRALIC: Literatura e Memória Cultural*. Belo Horizonte, 8-10 de agosto de 1990. Vol. 1:60-66, 1990.
- PRÉVERT, Jacques. *Poemas*. Introd., Sel., Trad., Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- QUEIROZ, T.A. J. *Guimarães Rosa; correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1962.
- SOUZA, Eneida M. A crítica literária e a tradução. In: *Seminário latino-americano de Literatura Comparada, 1, 1986, Porto Alegre. Anais...* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1986. p. 181-186.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. In G. Spivak, *Outside in the speaking machine*. New York & London: Routledge, 1993.
- SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiços e vitrines. *Revista da Brasil*, Rio de Janeiro, v.2, n.5, p.82-89, 1986.
- VIEIRA, Else R.P. A postmodern translational aesthetics in Brazil. *Translation Studies - an interdisciplinary*. Ed. Mary Snell-Hornby. Amsterdam, John Benjamins, 1994. p. 65-72.
- VIEIRA, Else R. P. Towards a minor translation. *Inequality and difference in Hispanic and Latin American literatures*. Ed. Mark Millington & Bernard McGuirk. Lewiston/Queenston/Lampeter: Edwin Mellen Press, 1995. p.141-152.
- VIEIRA, Else Ribeira Pires. Nudity versus royal robe: signs in rotation from Latin American (in)culture to (in)translation. Brazil and the discovery of America: narrative, history, fiction 1492-1992. Ed. Solange Ribeiro de Oliveira & Bernard McGuirk. Lewiston/Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1995. p. 1-16.
- VIEIRA, Else R.P. From subservience to subsequence. In: *The knowledge of the translator*. Ed. Malcolm-Coulthard & P.Odber de Baubeta. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1996.

A PROBLEMÁTICA DO PODER NA ESCRITA TEATRAL DE GRISELDA GAMBARO

Sara Rojo de la Rosa
UFMG

RESUMO:

Esta pesquisa utiliza o conceito de gênero e a teoria semiótica, na abordagem da produção teatral de Griselda Gambaro (1928). Griselda Gambaro se caracteriza por uma linguagem mordaz e uma enunciação a partir do "outro". Seus textos levam o espectador a situações limites onde as personagens lutam contra o poder que anula quase sempre toda forma de vida, testemunhando as relações destrutivas existentes em nossas sociedades. O artigo parte do "eu" como sujeito produtor de discursos no interior de uma determinada cultura e reflete sobre as linguagens usadas dentro do corpus analisado; assim como sobre as variações de perspectivas e semânticas produzidas nos distintos períodos da escrita de Griselda Gambaro.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro Argentino, Dramaturgia de Mulheres, 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 trata de uma voz isolada, pelo contrário, é uma voz inserida na história político-social e nas possibilidades da dramaturgia latino-americana. A escritora, teorizando sobre seu teatro, afirma: "Ningún arte está despojado de su contexto socio-político ni es producto ajeno a las pautas de esa sociedad que lo

estimula o reprime”¹.

Sendo assim, o teatro desta dramaturgia é um discurso ligado tanto à diacronia como à sincronia. 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 injustiça, dependência e abuso são vocabulário obrigatório de quem tenta analisar os fatos sociais constituintes de nossa história.

Griselda Gambaro, partindo de diferentes ângulos e com diversas metodologias, nos coloca diante do poder. Enunciações diretas (*Información para extranjeros*, 1973; *El campo*, 1967; *Las paredes*, 1963) ou mais ou menos metaforizadas (*Desafiar al destino*, 1990; *Del sol naciente*, 1984) levam o espectador a situações limites de dominação e submissão:

El ejercicio del poder es visto siempre en su dramaturgia como una concretización de prácticas sujetas a restricciones, prohibiciones, censuras y sanciones violentas que emanan tanto del poder institucionalizado como de las relaciones interpersonales cotidianas.²

Podemos postular, então, que esta é sua principal obsessão. Utilizando diversas linguagens estéticas, Gambaro revela-nos personagens afogadas pelo poder num mundo de forças em conflito. Resgatando o *grotesco social* do argentino Armando Discépolo, experimentando na linha europeia de Artaud ou Ionesco, ou re-escrevendo mitos como o do vampiro (*Nosferatu*, 1970), seu eixo temático é persistentemente o mesmo.

Partindo deste eixo, podemos observar que dentro da produção dramática desta escritora existe uma coordenação semântica e cênica. Isto nos permite falar de um discurso próprio, de um *corpus* com características e signos reconhecíveis, que mudam de acordo com as experiências vividas: “Uno nunca trabaja al margen de ninguna circunstancia, en el sentido que todas las circunstancias que pasé en mi país me han marcado como persona. La persona es la que escribe y eso está integrado a lo que uno es”³. Por outro lado, não necessariamente o resultado da sua escrita estará relacionado às expectativas do público num momento determinado: sabemos que algumas vezes as propostas

das obras de Gambaro e as necessidades do público simplesmente não são as mesmas. Suas peças, segundo nossa leitura, tem mais a ver com os signos dos tempos ou com a maneira que os deseja expressar que com a busca da aceitação pelo público.

Um outro aspecto importante a se analisar é a evolução de seu teatro para uma escrita cada vez mais ciente de sua condição de gênero. Se nas primeiras obras (*Las paredes*; *Los siameses*, 1965) a mulher era só observadora num espaço masculino, nas peças posteriores (*La malasangre*, 1981; *Penas sin importancia*, 1990) adquire um caráter definido:

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.⁴

Quando analisamos esta situação percebemos a ruptura que faz sua escrita com a literatura que abandona o sujeito da enunciação. Seus textos são, em termos do gênero, definidos, semanticamente, por quem fala. Por isso, para Enrique Giordano nos textos de Griselda Gambaro: “El mundo simbólico patriarcal se ha derribado, y junto con él, toda acepción tradicional de lo femenino como depositario del orden imaginario y pre edípico en un mundo de leyes simbólicas (ley Patriarcal)”⁵.

Esta afirmação me parece extremamente importante porque nos leva a entender a força de suas personagens femininas protagonistas e também a analisar este olhar outro, que caracteriza a enunciação da segunda etapa da sua obra dramática.

Se decidimos realizar uma leitura semântica profunda de seus textos, devemos necessariamente contemplar os dois aspectos até aqui desenvolvidos:

- a conexão de sua escrita com a realidade,
- a questão do gênero e o olhar que isto significa.

1. GAMBARO, em ANDRADE e CRAMSIE (eds), 1991. p. 147.

2. ANDRADE e CRAMSIE (eds), 1991. p. 40.

3. MÉNDEZ, 1989. p. 425.

4. GAMBARO em ANDRADE E CRAMSIE, 1991. p. 149.

5. GIORDANO, 1989. p. 57.

Assumidos estes parâmetros e segundo suas próprias declarações, observamos que existem dois momentos na sua produção dramática. O primeiro corresponderia a um teatro que parte de um sujeito feminino que observa o poder, a violência e o terror (as protagonistas de *El nombre*, 1974, e *El despojamiento*, 1974, ficam até sem nome e sem roupa perante o autoritarismo) de um mundo masculino e, o segundo, a um sujeito feminino interferente nesse mundo (a protagonista de *Antigona furiosa*, 1986).

Essa primeira etapa da dramaturgia de Griselda Gambaro está, como dizíamos anteriormente, marcada pela observação impotente de um espaço fechado. Isto espacialmente é conotado por uma ação dramática produzida em interiores (*Las paredes*, *El desatino*, 1965 e *El campo*) onde só de rumores se sabe o que acontece fora: ruídos, alguma pessoa falou ou fala palavras ou frases isoladas.

O mundo apresentado 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 derrotados psicologicamente em todas as obras deste período (*Los siameses*, *Información para extranjeros*, *Dar la vuelta*, 1972/73), assim o confirmam. Estas personagens estão envolvidas numa rede de jogos lingüísticos, de forças em choque (submissão-dominação, verdade-simulacro, dependência-independência, verdade-falsidade, força-debilidade, opressão-impotência, etc.) que impossibilita a mudança. Mesmo que existam seres com características positivas (os protagonistas de *El campo* ou o jovem de *El desatino*), eles não têm a capacidade de impor sua visão do universo ao espaço que habitam. O autoritarismo é que o consegue, a partir de diferentes ícones (um aparelho, um quarto) ou de personagens (a mãe, o pai, sujeitos sem identidades definidas). Em outras peças, como *La gracia*, 1971, há personagens que dentro da tradição ocidental sempre foram protetoras, despojados destas características e imbuídos da violência mais cruel ou da indiferença mais forte, por exemplo, a mãe.

Os valores humanistas são substituídos por agressão, individualismo, ruptura da privacidade, indiferença pelos outros, simulação, etc. Isto alcança também peças como *Nada que ver*, 1972, que aparentemente seriam diferentes, como o título assinala. Mas na prática, embora estas peças tenham um tom mais descontraído ou apresentem o surgimento da aventura, o âmbito global continua em crise, em uma guerra interna da qual chegam vozes, corridas e finalmente a morte. Por exemplo, o texto partindo da construção de um robô nos deposita num espaço de abandono, onde é possível o amor frustrado pela morte entre a

noiva do criador e este robô humanizado.

Em síntese, vemos que este período, mesmo que represente uma crítica socio-política às estruturas existentes, não procura saídas. Inclusive as canções brechtianas (*Dar la vuelta*, *Información para extranjeros*) ou a técnica da inclusão de textos jornalísticos não portam “mensagens” de reformulação do sistema. A tortura e o autoritarismo baseados supostamente na necessidade de ordem são o eixo. O grotesco, os rituais vazios e o absurdo são seus mecanismos de expressão (podemos, sem dúvida, estabelecer intertextualidades com as peças do absurdo europeu como *Esperando Godot* de Beckett). Nada podem contra este sistema os seres “puros” como o jovem de *Los siameses*, estes indivíduos estão isolados e sem força para reagir.

O tempo cronológico das peças desta etapa é indeterminado porque, embora se fixem datas (*Las paredes*: fines de século), o que acontece está fora de um tempo específico e inserido num tempo existencial. Observamos que as situações dramáticas podem acontecer em qualquer momento que os seres humanos atravessem os limites impostos pela razão ou a convivência. Por exemplo, a obra *El desatino* apresenta uma personagem aprisionada por um aparelho, mas na verdade está aprisionada por relacionamentos sado-masoquistas com a mãe e com a esposa. A personagem é incapaz de romper, inclusive quando alguém lhe facilita fisicamente o caminho. A carga está na psique do indivíduo, o aparelho é só um ícone.

Esta questão da atemporalidade num teatro contextualizado aparece como contraditória, mesmo que o que esteja sucedendo não tenha nada de contraditório. Trata-se simplesmente da utilização da ordem do simbólico com signos válidos em qualquer momento histórico, dentro de um sistema que ainda não tem uma forma de viver solidária. Devido a este fato, *El campo* pôde-se montar em 1965 como uma alegoria ao III Reich e voltar ao cenário em 1986 como um relatório metaforizado das práticas políticas da ditadura argentina ou das ditaduras latino-americanas.

A segunda fase da dramaturgia de Griselda Gambaro está caracterizada por uma evolução de perspectiva da enunciação, embora a problemática do poder continue no centro. Neste período, existem tanto peças que mantêm a linha anterior mas com variantes na situação de enunciação, como outras que modificam, além do sujeito da fala, o mundo apresentado.

Três obras curtas mostram a primeira variante através de um mundo masculino sem saídas. Refiro-me a: *Decir sí* (1981), *Efectos personales* (1988),

e *Desafiar al destino*. A evolução da perspectiva aparece em dêicticos gráficos como espaços abertos ou situações dramáticas específicas, por exemplo, em *Desafiar al destino*, em que o protagonista acredita que seus problemas acabam com uma mulher rica e solucionadora de qualquer fracasso, quando na verdade o que está acontecendo é a subversão do falso sonho feminino do “príncipe encantado”, remédio para todos os males.

Puesta en claro (1974) é a primeira obra onde podemos observar mais nitidamente a evolução do sujeito da fala. A personagem central é mulher, e mesmo que esteja cega, tem a força de romper com um sistema opressivo. O caminho, que Griselda Gambaro reiterará em outras obras, para a libertação é a violência e a morte. Os companheiros da protagonista (Clara) são os marginais do sistema, representado na instituição da família (o avô e o filho débil), com quem poderá edificar uma nova ordem. Um aspecto interessante nesta obra e que não posso deixar de mencionar é a relação entre o título e o nome da protagonista (Clara), a analogia funciona anaforicamente estruturando o conflito e a ideologia da peça apresentada.

Sucede lo que pasa (1975) novamente traz consigo a ruptura da submissão através da união dos mais débeis e da presença da morte, que desta vez atinge os próprios protagonistas. O amor filial se potencia quando o fracasso e a morte são realidades com as quais as personagens tem de conviver. Esta carga emocional é o que provê as ferramentas para rejeitar a dominação. O êxito, embora seja dos mais fortes, é um êxito sem luzes, porque estas estão nos perdedores.

Real envido (1980), *La malasangre*, *Del sol naciente* (1984) e *Morgan* (1989) pertencem à linha dentro do teatro de Griselda Gambaro onde ficam mais definidos os seus postulados ideológicos. Todas estas obras projetam uma imagem feminina forte, segura e capaz de construir seu próprio destino. As personagens centrais são mulheres de diversas condições socio-econômicas (A protagonista de *Real envido* é princesa e a de *Morgan*, camponesa); de diferentes culturas (Suki *Del sol naciente* é japonesa) e de distintos sistemas sociais (Dolores da *Malasangre* vive numa ditadura); mas todas enfrentam o poder, amam os mais débeis, rebelam-se com força e constroem com dor suas existências independentes. Um outro elemento em comum na estruturação do conflito é a oposição entre estas protagonistas e outras personagens incapazes de rebelar-se ou projetar-se. Por exemplo, estas características estão manifestas na mãe da *Malasangre*, na ama do *Sol naciente* e em Margarita 2 de *Real envido*. O mesmo papel submisso cumpre o Prefeito de *Morgan*. A relação entre estas personagens

e as protagonistas é a mesma que estabeleceu Antígona com o povo (lembramos a re-escrita do mito que realizou Griselda Gambaro). Este jogo potencia as protagonistas e ideologicamente enfatiza o fato de que todas as mulheres, mais ainda, todos os oprimidos, não estão e talvez nunca estarão no mesmo estágio de consciência política da sua condição dentro de um sistema patriarcal.

Penas sin importancia oferece uma variante extremamente interessante. Partindo-se da intertextualidade com *Tio Vania* de Chekov, constrói-se uma vida paralela a de um casal contemporâneo: Rita e Pepe. As protagonistas de ambas as peças, transpassando a fronteira textual de épocas e de enunciações, reconhecem-se na dor de relações insatisfeitas, de amores não logrados e, sobretudo, na solidariedade do gênero feminino. O espectador é colocado frente a uma montagem pós-moderna de reciclagem, mas com um forte conteúdo ideológico feminista. A peça postula que, partindo da solidariedade das mulheres, é possível subverter o sistema e desconstruir suas estruturas para a conformação de uma sociedade mais justa.

Em resumo, podemos afirmar que a dramaturgia de Griselda Gambaro, inserida na história latino-americana, assume a problemática do poder com uma enunciação ciente de todos os aspectos: políticos, estéticos, genéricos, etc. Cada linguagem experimentada, cada forma empregada e cada signo utilizado estão relacionados a um projeto estético-teatral com fundamentos políticos. Por isso, quando a produção de Griselda Gambaro é rotulada exclusivamente dentro da linha dos criadores do absurdo europeu, sem se contemplar sua proposta teórica global, restringe-se a análise exclusivamente à forma.

Ela escreve em contexto, o que não significa, e aí está o erro, realismo psicológico. Conceitos como experimentação, grotesco ou teatro visceral não estão em oposição a teatro político; assim como realismo, verossimilhança ou distanciamento não necessariamente significam realização de propostas ideológicas. Por certo, existem metodologias que, geralmente, estão unidas a determinados tipos de teatro, como o teatro épico brechtiano ao teatro político, mas assumir isto como verdade absoluta é uma falácia. Griselda Gambaro experimenta as diferentes estéticas de linguagens, inclusive como vimos em *Penas sin importancia* com técnicas pós-modernas, na busca da expressão exata para a proposta que deseja desenvolver. Cada época, cada contexto, lhe oferecem novas possibilidades teatrais para apresentar uma escrita libertadora do ser humano.

RESUMEN:

La dramaturgia de Griselda Gambaro, inserta en la historia de nuestro continente, asume la problemática del poder con una enunciación consciente de la condición latinoamericana en los aspectos: políticos, culturales, estéticos y genéricos. Cada lenguaje experimentado, cada forma empleada y cada signo utilizado están relacionados a un proyecto estético-teatral con fundamentos ideológicos claros. Por eso, cuando la producción de Griselda Gambaro es encasillada dentro de la línea de los creadores del absurdo europeo, sin contemplar su propuesta teórica, se restringe el análisis exclusivamente a la forma. Esta dramaturga escribe en contexto, lo que no significa, necesariamente, realismo psicológico. Conceptos como experimentación, grotesco o teatro visceral no están en oposición a teatro político; así como realismo, verosimilitud o distanciamiento no necesariamente significan realización de propuestas ideológicas. Por cierto, existen metodologías que, generalmente, están unidas a determinados tipos de teatro como el teatro épico brechtiano al teatro político. Griselda Gambaro experimenta con las diferentes metodologías en la búsqueda de la expresión exacta para la propuesta que desea desenvolver. Cada época, cada contexto, le ofrece nuevas posibilidades teatrales para presentar una escritura liberadora del ser humano.

PALABRAS CLAVES:

Teatro Argentino, Dramaturgia de Mujeres, Griselda Gambaro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Elba e CRAMSIE, Hilde (eds). *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*. Madrid: Verbum, 1991.
GAMBARO, Griselda. *Obras completas*. Argentina: La flor, 1984, 1987, 1989, 1990, 1991. Volumes I, II, III, IV, V.
GIORDANO, Enrique. Ambigüedad y alteridad del sujeto dramático en *El campo de Griselda Gambaro*. *Alba de América*. USA: Instituto de Cultura Hispánica, Volume VII, fascículos 13 e 14, p. 47-59, julho 1989.
MÉNDEZ, Teresa. Entrevista a Griselda Gambaro. *Alba de América*. USA: Instituto de Cultura Hispánica, Volume VII, fascículos 13 e 14, p. 419-427, julho 1989.

DA FRAGMENTAÇÃO DAS UTOPIAS: EL CONTINENTE NEGRO, DE MARCO ANTONIO DE LA PARRA.

Graciela Ravetti
UFMG

RESUMO:

Reflexões sobre a peça de teatro El continente negro, do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, atualmente encenada pelo grupo de teatro hispânico Mayombe, da Faculdade de Letras. A partir de perspectivas abertas pela teoria da desconstrução, este artigo analisa o texto evidenciando as articulações de um sistema/rizoma como o que Deleuze e Guattari descrevem com os princípios de conexão, de heterogeneidade e de multiplicidade

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura Latino-Americana, Teatro, Dramaturgo.

El continente negro é uma peça de teatro do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra que neste ano de 1996 está sendo encenada pelo grupo de teatro hispânico *Mayombe*, da Faculdade de Letras da UFMG¹. Trata-se de um texto que se articula como um rizoma, um sistema como o que Deleuze e Guattari definem a partir dos princípios de conexão, de heterogeneidade e de

1. A estréia da peça foi em São Paulo no dia 24 de junho de 1996.