

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

Laureny Aparecida Lourenço da Silva

O GROTESCO FEMININO EM GRISELDA GAMBARO:
TRÊS ATOS COM A CEGA, A GUEIXA E A LOUCA

Maceió
2014

LAURENY APARECIDA LOURENÇO DA SILVA

**O GROTESCO FEMININO EM GRISELDA GAMBARO:
TRÊS ATOS COM A CEGA, A GUEIXA E A LOUCA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, área de concentração em Estudos Literários, linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Sociedade, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão

Maceió

2014

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Maria Auxiliadora G. da Cunha

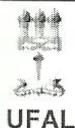
S586g Silva, Laury Aparecida Lourenço da.
 O grotesco feminino em Griselda Gambaro: três atos com a cega, a gueixa e a louca / Laury Aparecida Lourenço da Silva. – Maceió, 2014.
 241 f.

 Orientadora: Izabel de Fátima de Oliveira Brandão.
 Tese (Doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2014.

 Bibliografia: f.162-175.
 Anexos: f. 176-241.

 1. Gambaro, Griselda, 1928 – Crítica e interpretação. 2. Literatura argentina. 3. Teatro latino-americano. 4. Grotesco feminino. I. Título.

CDU: 860(82).09



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E
LINGUÍSTICA



TERMO DE APROVAÇÃO

LAURENY APARECIDA LOURENÇO DA SILVA

Título do trabalho: “O grotesco feminino em Griselda Gambaro: três atos com a cega, a gueixa e a louca”

Tese aprovada com pré-requisito para obtenção do grau de Doutora em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profª Drª Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (PPGLL/Ufal)

Examinadoras:

Profª Drª Susana Bornéo Funck (PGI/UFSC)

Profª Drª Ildney de Fátima Souza Cavancanti (PPGLL/Ufal)

Profª Drª Jerzui Mendes Torres Tomaz (PPGLL/Ufal)

Profª Drª Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Maceió, 16 de maio de 2014.

*Às crianças de minha família:
esperança de dias melhores.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Izabel Brandão, pela dedicação, atenção e disponibilidade a mim dispensadas durante toda a elaboração desta tese. Obrigada pelos conselhos, pelas direções teóricas e conceituais, pelas palavras de carinho e conforto nos momentos em que mais precisei.

Ao meu marido, André de Souza, que por tantas vezes me acalmou com seu carinho e com suas palavras de motivação e amor. Ele nunca duvidou que eu conseguisse terminar esta tese, mesmo quando até eu hesitava. Obrigada, meu amor!

À Profa. Dra. Ildney Cavalcanti, pela leitura mais que especial – cuidadosa, atenta, amiga – desta tese ainda em fase embrionária, no exame de qualificação. Sua leitura me ajudou muito a produzir esta versão final.

À Profa. Dra. Ana Claudia Martins, pela leitura atenciosa na qualificação. Obrigada pelas indicações de leitura e pelo olhar acerca da intertextualidade.

Ao Prof. Ms. Jozefh Fernando Soares Queiroz pela cuidadosa revisão das traduções em línguas espanhola e inglesa.

À Profa. Ileana Azor Hernández, pela doação e envio de seu livro *El Neogrotesco Argentino* que me foi de grande valia na apreciação de alguns conceitos relevantes ao desenvolvimento desta tese.

Ao caríssimo colega virtual, Juan Carlos Gioria, que se dispôs a procurar imagens da peça *Del sol naciente*, de 1984, em todos os arquivos argentinos da área. Mas, infelizmente, nada foi encontrado. Eram tempos difíceis e as fotos raras. Obrigada pela disponibilidade.

Ao caríssimo ator argentino Ivan Moschner que, com toda atenção e amabilidade, forneceu-me a única imagem da encenação de *Antígona furiosa*, em 1986. Ivan Moschner tinha um recorte do jornal *La Prensa*, com uma reportagem sobre a peça e a foto de *Antígona* no centro de sua jaula de ferro. Obrigada pela atenção a uma desconhecida.

À Faculdade de Letras e ao Setor de Espanhol pela liberação de minhas atividades acadêmicas durante o período de escrita da presente tese.

À Capes, pela concessão da bolsa de estudos durante o período de realização do doutorado.

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

Uma frase ecoa nos meus ouvidos desde criança.
Quem a pronuncia? A voz da mãe – não a da
minha mãe, mas a de uma tia, uma irmã mais
velha, ou da mãe de uma amiga. É uma frase
rípida, matronal, dirigida ao comportamento de
outras mulheres:
“Ela” [a outra mulher] está se exibindo.

Mary Russo (2000)

RESUMO

Esta tese dedica-se ao estudo de três obras teatrais da dramaturga argentina Griselda Gambaro: *Puesta en claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986). Para melhor delimitação do tema proposto, fiz uso da categoria de grotesco sob duas perspectivas de análise: o *teatro grotesco*, definido por Patrice Pavis (2005) e por estudiosos/as da obra de Griselda Gambaro e as postulações sobre o *corpo grotesco*, definidas por Mikhail Bakhtin (2010[1965]) e por Mary Russo (2000). As obras aqui analisadas, além de possuírem personagens cujos corpos e comportamentos são vistos como grotescos em suas sociedades, enfocam humilhações e violências praticadas contra essas personagens desviantes, que são forçadas a se “enquadrarem” nas normas sociais. Para essa discussão e ampliação da temática, foi feito o estudo das peças citadas com base, principalmente, na estética do grotesco feminino, exposto em sete seções, das quais, na seção 2 é feita a apresentação da dramaturga, de suas obras e das gerações e/ou estilos teatrais a que Griselda Gambaro é associada. A seção 3 trata do grotesco e de suas revisões. Faço um panorama que começa em Kayser (2009[1957]), Bakhtin (2010[1965]) e Harpham (2006[1982]) – autores precursores dos estudos sobre o grotesco – chegando até seus novos realinhamentos propostos por Mary Russo (2000[1986]), Brandão (2011, 2012) e Feitosa (2011). Também trato do grotesco no teatro com foco no grotesco *criollo*. A seção 4 discute a peça *Puesta en claro* (1974), que apresenta como protagonista a personagem Clara, uma mulher pobre, sem família e supostamente cega, que desconstruirá os estereótipos de fragilidade quando mata seus algozes. A seção 5 é dedicada à análise de *Del sol naciente* (1984), cuja protagonista é uma gueixa revolucionária que usa seu corpo e seu discurso para desarticular o poder instituído, representado pelo guerreiro Obán. A seção 6 trata da análise da peça *Antígona furiosa* (1986), que atualiza e contextualiza a personagem de Sófocles à realidade argentina e às lutas de gênero, dando a Antígona – furiosamente – sua coroa, sua voz e seu lugar de direito. Numa abordagem de ruptura e partindo de vieses como o da morte, da não maternidade, da rebeldia ao poder estabelecido e aos valores pré-estabelecidos socialmente, pretendi analisar como, na literatura dramática de Griselda Gambaro, a personagem feminina segue um padrão muito singular de representação que pode ser relacionado às práticas do grotesco feminino.

Palavras-chave: Griselda Gambaro. Teatro latino-americano. Grotesco Feminino.

RESUMEN

Esta tesis se dedica al estudio de tres obras teatrales de la dramaturga argentina Griselda Gambaro: *Puesta en claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) y *Antígona furiosa* (1986). Para delimitar el tema propuesto, utilicé la categoría de grotesco bajo dos perspectivas de análisis: el *teatro grotesco*, definido por Patrice Pavis (2005) y por estudiosos/as de la obra de Griselda Gambaro y las postulaciones sobre el *cuerpo grotesco*, definidas por Mijaíl Bajtín (2010[1965]) y por Mary Russo (2000). Las obras aquí analizadas, además de presentar personajes cuyos cuerpos y comportamiento son vistos como grotescos en sus sociedades, focalizan humillaciones y violencias practicadas contra esos personajes desviantes, que son forzados a “encuadrarse” en las normas sociales. Para esa discusión y ampliación de la temática, llevé a cabo un estudio de las piezas mencionadas basado, principalmente, en la estética del grotesco femenino, expuesto en siete secciones, de las cuales, la sección 2 se ocupa de la presentación de la dramaturga, de sus obras y de las generaciones y/o estilos teatrales a que Griselda Gambaro es asociada. La sección 3 trata del grotesco y de sus revisiones. Hago un panorama que empieza con Kayser (2009[1957]), Bajtín (2010[1965]) y Harpham (2006[1982]) – autores precursores de los estudios sobre el grotesco – llegando hasta sus nuevos realineamientos propuestos por Mary Russo (2000[1986]), Brandão (2011, 2012) y Feitosa (2011). También trato del grotesco en el teatro focalizando el grotesco *criollo*. La sección 4 discute la pieza *Puesta en claro* (1974), que presenta como protagonista el personaje Clara, una mujer pobre, sin familia y supuestamente ciega, que desconstruirá los estereotipos de fragilidad cuando mata a sus verdugos. La sección 5 está dedicada al análisis de *Del sol naciente* (1984), cuya protagonista es una geisha revolucionaria, que usa su cuerpo y su discurso para desarticular el poder instituido, representado por el guerrero Obán. La sección 6 trata del análisis de la pieza *Antígona furiosa* (1986), que analiza y contextualiza el personaje de Sófocles a la realidad argentina y a las luchas de género, dando a Antígona – furiosamente – su corona, su voz y su lugar de derecho. En un abordaje de ruptura y partiendo de vieses como el de la muerte, de la no maternidad, de la rebeldía al poder establecido y a los valores pre-establecidos socialmente, pretendí analizar cómo, en la literatura dramática de Griselda Gambaro, el personaje femenino sigue un patrón muy singular de representación que puede ser relacionado a las prácticas del grotesco femenino.

Palabras-claves: Griselda Gambaro. Teatro latinoamericano. Grotesco Femenino.

ABSTRACT

The purpose of this doctoral dissertation is to study three plays by Argentinian playwright Griselda Gambaro: *Puesta en claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) and *Antígona furiosa* (1986). This study focuses on the category of the grotesque from two perspectives: the *grotesque drama*, according to Patrice Pavis (2005) and according to definitions thereof in studies of Griselda Gambaro's work. Considerations on the *grotesque body* by Mikhail Bakhtin (2010 [1965]) and by Mary Russo (2000 [1986]) have also been used. The plays analyzed here, besides having characters whose bodies and behavior are seen as grotesque in their societies, focus on humiliations and violence perpetrated against such heterodox characters, who are forced by their societies to “adjust” to the social norms. For this discussion and for expanding this theme, the study of the plays was mainly based on the aesthetics of the female grotesque, presented in seven sections. Section 2 introduces the playwright, her works and/or drama forms to which she is associated with. Section 3 addresses the grotesque and its revisions. An overview is then presented, from Kayser (2009[1957]), Bakhtin (2010[1965]), and Harpham (2006[1982]) – forerunning authors of studies on the grotesque – to new proposals by Mary Russo (2000[1986]), Brandão (2011, 2012) and Feitosa (2011). The *criollo* grotesque is also dealt with, when the grotesque in the theater is addressed. Section 4 analyses the play *Puesta en claro* (1974), whose protagonist is Clara, a poor woman, with no family, and who is supposedly blind. She deconstructs the stereotypes of fragility when she kills her torturers. Section 5 is dedicated to the analysis of *Del sol naciente* (1984), whose protagonist is a revolutionary geisha who uses her body and her speech to disarticulate the established power, represented by warrior Obán. Section 6 addresses the play *Antígona furiosa* (1986), which updates and contextualizes the Sofocles character within the Argentinean reality, and within gender struggles, furiously giving Antígona Creonte's crown, voice, her rightful place. With an approach towards rupture, from different points of view, such as death, non-maternity, rebellion against established power and against pre-established social values, this study aims at analyzing, in the plays of Griselda Gambaro, how the female character follows a unique pattern of representation, which can be related to practices of the female grotesque.

Keywords: Griselda Gambaro. Latin-American Drama. Female grotesque.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 – Cena I, <i>Puesta en claro</i> , 1986. Direção de Alberto Ure.....	86
Fotografia 2 – Cena I, <i>Puesta en claro</i> , 1986. Direção de Alberto Ure.....	91
Fotografia 3 – Cena II, <i>Puesta en claro</i> , 1986. Direção de Alberto Ure.	95
Fotografia 4 – Cena II, <i>Puesta en claro</i> , 1986. Direção de Alberto Ure.	99
Fotografia 5 – Cena III, <i>Puesta en claro</i> , 1986. Direção de Alberto Ure.	104

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AF	<i>Antígona furiosa</i>
PC	<i>Puesta en claro</i>
PPGLL	Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística
PRN	Processo de Reorganização Nacional
SN	<i>Del sol naciente</i>
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	
1.1	Nos bastidores	14
1.2	Entrando em cena	16
2	O TEATRO DE GRISELDA GAMBARO: ESTILOS E GERAÇÕES	30
2.1	Apresentação da dramaturga	30
2.2	A geração dos 60 e a polêmica Gambaro	37
2.3	A ditadura militar e o teatro de Gambaro	40
2.4	O realismo crítico e Gambaro: anos 80 e 90.....	44
3	O GROTESCO E A DRAMATURGIA DE GRISELDA GAMBARO: UM ENCONTRO POSSÍVEL	
3.1	A caverna do <i>grottesco</i> : inícios e percursos	49
3.2	O grotesco no teatro.....	55
3.3	O grotesco nos palcos argentinos: grotesco <i>criollo</i>	62
3.4	O grotesco feminino e Griselda Gambaro	67
4	<i>PUESTA EN CLARO</i> E O GROTESCO DESCONSTRUTOR.....	83
4.1	Clara e a família “construída”	84
4.2	A violência, a revelação e a desconstrução	95
5	<i>DEL SOL NACIENTE</i> E O GROTESCO DESARTICULADOR.....	111
5.1	Suki e o pastiche oriental	112
5.2	Despindo o quimono de Suki e retirando a espada de Obán	117
6	<i>ANTÍGONA FURIOSA</i> E O GROTESCO DESAPROPRIADOR.....	133
6.1	A paródia gambariana: clássico x contemporâneo.....	134
6.2	Devolvendo a coroa à Antígona, furiosamente.....	147
7	FECHANDO AS CORTINAS: À GUIA DE CONCLUSÃO	157
	REFERÊNCIAS	162
	ANEXO A – VIDA E OBRA DE GRISELDA GAMBARO	176
	ANEXO B – MATÉRIA JORNALÍSTICA SOBRE A PEÇA <i>ANTÍGONA FURIOSA</i> , DE GRISELDA GAMBARO.....	178
	ANEXO C – CAPA DA ANTOLOGIA CRÍTICA DE DRAMATURGAS LATINO-AMERICANAS CONTEMPORANEAS (2002) COM FOTOGRAFIA DA PEÇA <i>PUESTA EN CLARO</i> , DE GRISELDA GAMBARO.....	178
	ANEXO D – CÓPIA DIGITALIZADA DA PEÇA <i>PUESTA EN CLARO</i> , ESCRITA EM 1974, DE GRISELDA GAMBARO.....	180

ANEXO E – CÓPIA DIGITALIZADA DA PEÇA <i>DEL SOL NACIENTE</i>, ESCRITA EM 1984, DE GRISELDA GAMBARO	208
ANEXO F – CÓPIA DIGITALIZADA DA PEÇA <i>ANTÍGONA FURIOSA</i>, ESCRITA EM 1986, DE GRISELDA GAMBARO	231

1 INTRODUÇÃO

Escrevemos para ser o que somos ou para ser aquilo que não somos. Em um ou em outro caso, buscamos a nós mesmos. E se temos a sorte de encontrar-nos – sinal de criação – descobriremos que somos um desconhecido.

Octavio Paz (1989)

1.1 Nos bastidores

No momento em que iniciei meus estudos no curso de Letras na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no ano de 2001, foi com uma despreensão juvenil que segui a carreira docente. Tudo aconteceu muito rápido e a graduação e o mestrado, feitos em continuidade, não me deixaram muito tempo para pensar em como a academia entrou em minha vida. 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 casar-se e constituir família, entretanto, “contrariei” este destino e me mudei para Belo Horizonte, com o sonho de estudar na UFMG. 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 hoje: Sara Rojo, Graciela Ravetti e Marcos Alexandre. Obviamente, sem menosprezar tantos outros, que também contribuíram para minha formação acadêmica e humana, esses/as mestres/as de Literatura Espanhola me ensinaram a ler **além**.

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 nos apresentou o enorme – ainda que não devidamente reconhecido – universo literário de mulheres escritoras latino-americanas. O estudo de autoras como a mexicana Ángeles Mastretta, com seus contos *Mujeres de ojos grandes*, ou então a jovem escritora chilena Andréa Maturana, com seu *Encuentros y (des)encuentros*, que permite um envolvimento com uma escrita sensorial,

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

No segundo semestre de 2004, um ano antes de concluir o curso de Letras, matriculei-me 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 dúvida, foi a disciplina que me proporcionou o encontro final com a temática que desenvolvi em minha dissertação de mestrado, no ano de 2008. 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, Rabadilla, que não tem muita relevância no romance, mas que me fascinou, porque através dela foram descortinadas as “Mulheres que Matam”, tema de minha dissertação de mestrado.

Após a defesa do mestrado, em março de 2008, me candidatei ao concurso para professora de língua espanhola da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, e, para minha alegria, fui aprovada. Foram os meses mais corridos e desorientadores de minha vida. Mudei-me para Maceió em oito de setembro de 2008. Tudo novo, vida nova, desafios pela frente. E como fica o doutorado? No próximo ano eu tento a seleção, pensei. Assim, em 2010, iniciei minhas disciplinas como aluna regular do doutorado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL/UFAL). A Profa. Izabel Brandão, muito gentilmente, aceitou me orientar e começamos a pensar na pesquisa. O objeto de estudo já estava decidido – três obras teatrais de Griselda Gambaro –, mas ainda faltava a temática, o olhar que lançaria sobre as obras. Tive minha decisão durante o curso da disciplina “Seminário temático: (re)visões do corpo na literatura: a estética do grotesco”, em 2011, ministrado pela mesma Profa. Izabel Brandão. Tendo selecionado a temática – o grotesco feminino – e as obras objeto de estudo – *Puesta en claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986) – passei a dedicar-me à presente tese.

1.2 Entrando em Cena

Partindo da problemática de que a análise pressupõe uma superposição de lógicas diferentes sobre o mesmo objeto de estudo e que a interpretação remete a um movimento de circularidade, visto que sempre se volta sobre si mesma, pretendi analisar três obras da dramaturga argentina Griselda Gambaro levando em consideração tais conceitos desenvolvidos por Silviano Santiago em seu livro *Uma literatura nos trópicos* (2000, p. 201, 215).

Análise pressupõe e supõe um trabalho bifásico, às vezes sucessivo, às vezes paralelo, em que um processo primeiro de decomposição do objeto estudado molda-se, por outro lado, a um processo de recomposição que explica ou explicita o significado do objeto.

[...]

Tudo já é interpretação. Assim sendo, a interpretação sempre volta sobre si mesma, criando este movimento de circularidade que será então definidor do movimento do conhecimento humano.

Outro conceito que desenvolve a crítica teatral Malena Lasala, em seu livro *Entre el desamparo y la esperanza: una traducción filosófica de la estética de Griselda Gambaro* (1992), é a de tradução ou invenção, distanciando-se da ideia de interpretação. Também é um caminho importante para a tradução de uma obra teatral, desde o ponto de vista de traduzir como ato de criação – invenção – como uma nova possibilidade de leitura sobre um texto primeiro. A esse respeito, Lasala (1992, p. 12, tradução nossa) afirma:

[...] tento colocar-me à maior distância possível da interpretação. Por outro lado, não recuso aproximar-me da ideia da tradução: esta “invenção” poderia assimilar-se a uma tradução muito livre na qual se deveria diferenciar duas coisas: enquanto no texto original o que conta é a vida das imagens, no texto traduzido o que conta é a vida das ideias.¹

Para compreender melhor essa ideia acerca da tradução do texto literário, neste caso, do texto dramático, recorrer-se-á à recente história da crítica. Em meados do século XX, viu-se surgir um fenômeno inesperado no plano da crítica literária: uma reavaliação dos métodos semiológicos até então utilizados desde o Estruturalismo, vinculando-se a uma crítica pós-

¹ [...] intento colocarme a la mayor distancia posible de la interpretación. En cambio, no rechazo aproximarse a la idea de la traducción: esta “invención” podría asimilarse a una traducción muy libre donde habría que diferenciar dos cosas: mientras en el texto original lo que cuenta es la vida de las imágenes, en el texto traducido lo que cuenta es la vida de las ideas. Todas as traduções nesta tese são de minha autoria, salvo quando indicado de outro modo.

estruturalista com base nos pensamentos de Jacques Derrida, Paul de Man, Gilles Deleuze e outros filósofos e críticos literários. Com esta tentativa de revisão semiológica, assistiu-se a um fenômeno que poderia definir-se como uma dupla crise do conceito de mimese. A disputa que se travou entre os críticos e os pensadores que buscavam a autonomia do texto literário gerou a noção de independência do imaginário e do simbólico que aí existia, libertando o signo de uma mimese anexada ao real. Porém, para os estruturalistas, o estabelecimento da decomposição sintagmática e a explicação pelo funcionamento paradigmático dos elementos internos, das funções, pretendiam deixar falar o que restava “ininteligível” no objeto natural. Assim também conclui Lévi-Strauss, em seu livro *Pensamento selvagem* (2008 [1962]), que o signo pode englobar tal elemento, o objeto, na medida em que é ele um intermediário entre a imagem e o conceito, como já se ensinava nos princípios da linguística de Saussure.

Entretanto, enquanto faltava aos estruturalistas uma saída do campo teórico cujo estatuto se definia pela “cientificidade” do método utilizado – o linguístico –, infiltravam-se em suas atividades três conceitos: diferença, transgressão e contradição. Partindo do conceito de *différance*² do livro *A escrita e a diferença* (1995 [1967]) de Jacques Derrida, encontramos outros críticos literários tais como Edward Said (2011), Homi Bhabha (1998) e Gayatri Spivak (1994) que propõem uma ampliação do “conceito” derridiano, para além da questão textual, levando sua aplicação para questões concernentes às camadas subalternas e minorias políticas, constituindo assim uma nova linha de crítica pós-colonialista que se volta para as margens em oposição ao eixo dominador eurocêntrico. Com esta ampliação do conceito de *différance*, o texto liberta-se da clausura semiológica na qual se supunha que o signo continha toda completude em si, fazendo com que a crítica se volte para o social.

A linguística não mais se constitui como a grande ciência da comunicação que tudo abarca, como queria Roman Jakobson em *Linguística e comunicação* (2007 [1969]), ela passa a ocupar um lugar dentro das ciências humanas. A sociologia, a história e a antropologia voltam a despertar o interesse do discurso teórico e crítico universitário. É por pensar justamente nesta retomada de interesse da literatura pelos campos sociais descritos acima, que as obras de Griselda Gambaro (1928–) trazem ao cenário literário a problemática social, histórica e política de seu país, a Argentina. Uma dramaturga argentina que representa uma “versão” da realidade em que vive, pois, nas palavras de Octavio Paz (2001 [1990]), poetas –

² Neografismo produzido a partir da introdução da letra “a” na escrita da palavra *différence*. A *différance* não é “nem um conceito, nem uma palavra” [...]. Esta “discreta intervenção gráfica” (“a” em lugar do “e”) será significativa no decorrer de um questionamento da tradição fonocêntrica, [...] o “a” de *différance* propõe-se como uma “marca muda”, escreve-se ou se lê, mas não se ouve [...] (DERRIDA, 1995, p. 22).

e assim também escritores/as – são porta-vozes da subjetividade do mundo que se traduz na linguagem.

Já para análise teatral, segundo Patrice Pavis (2005)³, a questão fundamental é saber para quem e com qual intenção efetua-se a análise e, também, qual método será mais adequado. A renovação das teorias que propõe o autor passa pelo mal-entendido de que a semiologia é usada de forma mecânica – especificamente seu modelo linguístico – em outras áreas como a literatura e, sobretudo, em práticas artísticas, como o teatro, por exemplo. Assim, Pavis (2005, p. 21) disserta sobre a análise teatral entre os/as que fazem teatro:

Quanto às pessoas de teatro, utilizam-se raramente das análises, seja por medo de serem reveladas, seja por um vago medo da teoria ou um antiintelectualismo primário, seja por desinteresse ou falta de tempo e de curiosidade. A questão não é de saber como interessá-las pelas nossas teorias, mas – modéstia à parte – como nossas teorias influirão na sua prática, da mesma forma como sua prática suscitou nossas teorias. A esse trágico mal-entendido se acrescenta o fato de que a pesquisa é efetuada quase sempre de modo isolado por um grupo de especialistas e, ainda mais, no interior de uma mesma tradição crítica que ignora muitas vezes as outras.

Então, voltando-me para a linguagem teatral, busco as “vozes” presentes na literatura dramática contemporânea. A **voz** de Griselda Gambaro me foi revelada nas disciplinas da graduação em Letras-Espanhol e, desde então, compartilho com a dramaturga a necessidade de expressar – ela, em suas obras; eu, em minhas leituras – os temas que nos atropelam como seres humanos que, enquanto seres sociais, expressamos valores e julgamentos sobre nós mesmos/as e sobre os/as outros/as.

Para este diálogo – Gambaro, sua crítica e a presente tese –, voltei-me para o estudo mais aprofundado de três peças que julgo representativas de uma das questões mais abordadas nas obras de Gambaro: a identidade. Escolhi uma peça da segunda fase⁴ da escrita de Gambaro, *Puesta en claro* (1974) e, da terceira fase, escolhi as peças *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986). As três peças apresentam como personagens principais mulheres – Clara, Suki e Antígona – cada uma trazendo à cena conflitos de gênero, políticos e humanos.

Para seguir com a análise das peças teatrais, antes, necessitei entender o que se denomina como teatro, mais especificamente duas de suas derivações conceituais: o texto dramático e o texto espetacular. Então, busquei nos escritos não teóricos – não acadêmicos –

³ O livro *A análise dos espetáculos*, de Patrice Pavis, tem o título original de *L'Analyse des Spectacles*, editado em Paris, em 1996.

⁴ As fases/etapas da escrita de Griselda Gambaro estão descritas na seção 2.

uma definição sobre o que é a obra de teatro. E, aqui encontro, do grande dramaturgo chileno, Jorge Díaz (2001, p. 119-120, tradução nossa), uma das definições mais simples que já li sobre o teatro, porém, também, uma das mais esclarecedoras, e é por ela que parto:

Denominamos obras de teatro: um roteiro provisório, um caderno de anotações, um ponto de partida, um material aberto, um estímulo verbal para começar a trabalhar, uma sinopse dialogada, qualquer denominação que evite o rubor do termo exato: uma obra dramática. [...] Uma coisa são as palavras escritas e outra muito diferente que estas palavras desencadeiem emoções mudas, ações imprevistas, tensões subterrâneas em seres vivos que interagem no espaço.⁵

Os textos dramáticos são assim classificados por estudiosos como Roman Ingarden (1965), que tem uma das concepções mais extensas e aceitas, a qual afirma que o texto dramático é composto por um texto principal – constituído pelo diálogo das personagens – e por outro texto secundário com as indicações cênicas e gestuais. Anne Ubersfeld (2005) comunga da ideia de texto dramático de Ingarden, mas faz um acréscimo ao postulado pelo autor, observando que uma característica fundamental do texto dramático é sua duplicidade: os diálogos do texto estão destinados para algo mais que somente a leitura, estão anunciados para também serem representados. No entanto, compartilho do pensamento de Fernando De Toro (1992) quando relativiza que não há porque contrapor um texto ao outro, que ambos – texto dramático e texto espetacular – podem e devem ser pensados conjuntamente, que “[...] o teatro dramático constitui por si só um objeto de estudo que não tem por que se contrapor ao texto espetacular, o qual constitui **outro** objeto de estudo. Entretanto, ao invés de operar contrapondo-se um texto ao outro, pensamos que seja mais útil vincular estas duas realidades” (DE TORO, 1992, p. 61, grifo do autor, tradução nossa).⁶ De forma similar, Osvaldo Pellettieri (1997) vincula o texto dramático ao texto espetacular ressaltando que os dois, conjuntamente, criam um referente imaginário e incluem um/a leitor/a implícito/a, nessa relação.

O **texto dramático**, e também o texto espetacular, criam um referente imaginário, que incluem um “leitor implícito” por meio da ficção que não se

⁵ [Llamamos a las obras de teatro: un guión provisorio, un libreto esquemático, un punto de partida, un material abierto, un estímulo verbal para empezar a trabajar, una sinopsis dialogada, cualquiera denominación que nos evite el bochorno del término exacto: una obra dramática. [...] Una cosa son las palabras escritas y otra muy distinta que estas palabras desencadenen emociones mudas, acciones imprevistas, tensiones subterráneas en seres vivos que interactúan en el espacio].

⁶ [...el texto dramático constituye por sí solo un objeto de estudio que no tiene por qué contraponerse al texto espectacular, el cual constituye **otro** objeto de estudio. Sin embargo, en vez de operar contraponiendo un texto al otro, creemos más útil vincular estas dos realidades].

relaciona de maneira mecânica com o referente do contexto social real. Isto implica a vinculação do referente da ficção com a realidade do público-leitor explícito. A obra teatral – **texto espetacular** – é concretizada pelo espectador a partir do corpo e do discurso dos atores e dos diversos componentes desse texto espetacular (PELLETTIERI, 1997, p. 35, grifo do autor, tradução nossa).⁷

Essa é a proposta com a qual mais me identifico quando penso na classificação e/ou divisão dos dois tipos de textos no universo teatral: dramático e espetacular. Ambos se complementam e têm importâncias singulares em seus aspectos constituintes. O próprio Osvaldo Pellettieri (1997), autor de numerosos trabalhos sobre teoria e crítica da literatura e do teatro latino-americano, em particular, o argentino, desenvolveu um modelo para análise do texto dramático e um modelo para análise do texto espetacular. Os dois modelos são complementares e, em muitos conceitos, semelhantes. Por exemplo, no que o autor chama de estrutura profunda⁸ de um texto dramático, que se relaciona com a ação, Pellettieri (1997) enumera como suas partes constituintes: funções, actantes, sequências e modelo actancial⁹ para os dois modelos de análise.

Estrutura profunda: ou nível da ação. A ação se produz quando os atuantes tomam a iniciativa de uma mudança na posição da configuração actancial, alterando o equilíbrio das forças do drama. A ação é um elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporariamente de uma situação a outra. É a ligação lógico-temporal de diferentes sequências (PELLETTIERI, 1997, p. 21, tradução nossa).¹⁰

Compartilho a ideia de que os textos – dramático e espetacular – são complemento um do outro e suas realidades são igualmente significativas para o estudo da dramaturgia contemporânea. Valendo-me disso, farei uso dos recursos visuais que me foram acessíveis:

⁷ [El **texto dramático**, y luego el texto espectacular, crean un referente imaginario, que incluye un “lector implícito” por medio de la ficción, que se relaciona no de manera mecánica con el referente del contexto social real. Esto implica la vinculación del referente de la ficción con la realidad del público-lector explícito. La obra teatral – **texto espectacular** – es concretizada por el espectador a partir del cuerpo y el discurso de los actores y de los diversos componentes de ese texto espectacular].

⁸ Termo utilizado, frequentemente, na semiótica teatral. É o mesmo que ação e não apresenta uma crítica por trás da palavra “profunda”.

⁹ Segundo Patrice Pavis (2008, p. 28-30), a noção de modelo (**esquema** ou **código**) actancial se impôs nas pesquisas semiológicas e dramáticas para visualizar as principais forças do drama e seu papel na ação, desenvolvida pelos actantes, ou seja, entidades gerais, não antropomórficas e não figurativas (exemplo: a paz, *Eros*, o poder político). Os actantes somente têm uma existência teórica e lógica no sistema de lógica da ação ou da narratividade. Entre os pesquisadores não há nenhuma unanimidade sobre a forma que se deve dar o esquema e a definição de seus espaços; as variantes não são uma simples questão de detalhe na apresentação.

¹⁰ [Estructura profunda: o nível de la acción. La acción se produce en tanto los actantes toman la iniciativa de un cambio en la posición de la configuración actancial, alterando el equilibrio de las fuerzas del drama. La acción es un elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra. Es la ligación lógico temporal de diferentes secuencias].

cinco fotografias¹¹ das cenas da peça *Puesta en claro*, realizada em julho de 1986, no Teatro Payró, em Buenos Aires, e um pequeno trailer¹² dos ensaios públicos realizados nas ruas de Buenos Aires, um ano antes da estreia. Esse material está disponível no *site* da atriz Cristina Banegas, que interpretou a personagem Clara, da peça *Puesta en claro* (1974) e foi capa da *Antología Crítica de Dramaturgas Latinoamericanas Contemporáneas* (ANEXO C), 2ª edição, de 2002. Vê-se a importância da peça teatral de Gambaro, escrita na década de 70, e ainda estudada nesta tese e utilizada como capa da antologia crítica espanhola. Da peça *Del sol naciente*, estreada em setembro de 1984, no Teatro Lorange de Buenos Aires e, também, de *Antígona furiosa*, estreada em setembro de 1986, na sala do Instituto Goethe de Buenos Aires, não consegui material visual. No entanto, encontrei uma detalhada descrição da montagem dirigida por Laura Yusem, no livro de Marta Contreras, e uma reportagem sobre a peça no jornal *Clarín* da época, com uma foto de Antígona na jaula de metal circular comentada por Contreras (ANEXO B).

A prisão foi representada na montagem de 1986 na forma de uma jaula de metal circular que ocupa o centro da cena, e ao redor dela se senta o público. A mesa de café do texto se multiplicou em três, na montagem de Laura Yusem, e as figuras masculinas se substituem, umas às outras, em diferentes momentos do diálogo. Um mesmo ator representa Creonte e o Corifeu usando a carcaça de metal como signo do poder real. A cena é a prisão e a personagem está sempre em cena. Antígona desenvolve no interior da prisão uma gestualidade paroxística que é decodificada como loucura. A liberdade de movimento de Antígona é lida como loucura ou como delito e em ambos os casos merece a prisão. A cena inicial de Antígona pendurada em uma das barras da jaula faz com que a liberdade corporal da figura escape à lei do castigo na medida em que este já tenha ocorrido. Creonte não pode ir além de suas próprias ordens (CONTRERAS, 1994, p. 143, tradução nossa).¹³

Sobre a questão das fotografias, Patrice Pavis (2005) salienta que, para a análise teatral, as fotografias representam um traço tangível do que foi a obra de arte.

¹¹ Cf. fotografias nas páginas 85, 90, 94, 97, 103.

¹² O trailer tem duração de 2min47seg e foi de extrema riqueza para a consolidação de alguns recursos da peça que somente são visíveis – palavra tão cara a esta obra – através desse vídeo. Agradeço a Cristina Banegas pela liberação do uso das fotografias e do trailer. Disponível em: <<http://www.cristinabanegas.com.ar/obra.php?obraType=teatro#prettyPhoto/102/>>. Acesso em: 21 set. 2013.

¹³ [La prisión fue representada en la puesta en escena de 1986 en la forma de una jaula de metal circular que ocupa el centro de la escena y a cuyo alrededor se sienta el público. La mesa del café del texto se multiplicó a tres en la puesta en escena de Laura Yusem y las figuras masculinas se desplazan de una a otra en diferentes momentos del diálogo. Un mismo actor representa a Creonte y al Corifeo usando la carcasa de metal como signo del poder real. La escena es la prisión y el personaje está siempre en escena. Antígona desarrolla en el interior de la prisión una gestualidad paroxística que es decodificada como locura. La libertad de movimiento de Antígona es leída como locura o como delito y en ambos casos merece la prisión. La escena inicial de Antígona colgada de uno de los barrotes de la jaula hace que la libertad corporal de la figura escape a la ley del castigo en la medida que el castigo ya ha ocurrido. Creonte no puede ir más allá de sus propias órdenes].

A fotografia, por ela mesma, não diz nada. É preciso fazê-la significar e para isso deve-se colocá-la em uma espécie de relação de atualização com outros elementos relativos à representação (restos, traços, descrição, texto...). Fazer significar as fotos será então a tarefa do[a] analista: ele[a] as considera tanto como documento como obra de arte autônoma. Ele[a] se esforça ao mesmo tempo para “desestetizar” as fotos artísticas salientando sua dimensão documentária e apreciar a estética fotográfica para imaginar o que essa visão revela do objeto reproduzido (PAVIS, 2005, p. 37).

Em consonância com as palavras de Pavis (2005), procurarei nas seções dedicadas à análise das peças, “fazer significar” as fotografias e as descrições cênicas obtidas. Como as fotografias são da primeira montagem das peças – ou seja, ainda nos anos 80, da história argentina –, tratam-se de imagens em preto e branco e com poucos recursos fotográficos. No entanto, para esta pesquisa foram documentos de grande importância porque evidenciam o traço documental de uma época, e, também, o viés estético adotado pelo diretor/a da montagem.

As obras de Griselda Gambaro são frequentemente encenadas em palcos argentinos, bem como em muitos outros países, e seus textos dramáticos acabam de ganhar uma nova coletânea, publicada em 2011, que reúne suas peças antigas e novas em quatro volumes. Assim, as obras de Gambaro passam a pertencer à coleção da Biblioteca Popular Argentina, na série intitulada **Autores**, na qual estão publicadas obras dos grandes autores nacionais como Juan Gelman, Atahualpa Yupanqui e Oliverio Girondo.

É um acontecimento de mais de 1600 páginas: Griselda Gambaro acaba de reunir seu teatro completo em quatro volumes. Nada menos que 46 obras, todas juntas pela primeira vez, que constituem um dos monumentos mais sólidos e essenciais da cultura argentina. A edição foi revisada, em conjunto, pela editora De la Flor e a CONABIP (Comissão Nacional de Bibliotecas Populares), o que implica que os quatro volumes poderão ser acessados tanto em bibliotecas argentinas, quanto nas livrarias (DUBATTI, 2011, tradução nossa).¹⁴

Essa reedição das obras teatrais de Griselda Gambaro era há tempos esperada por seus/suas leitores/as, já que muitas de suas peças estavam publicadas em edições já esgotadas e sem previsão de reedição pela tradicional editora argentina De la Flor. Agora, as obras teatrais de Gambaro ganharam nova modelagem, em volumes especialmente dedicados a

¹⁴ [Es un acontecimiento de más de 1600 páginas: Griselda Gambaro acaba de reunir su teatro completo en cuatro volúmenes. Nada menos que 46 obras, todas juntas por primera vez, que constituyen uno de los monumentos más sólidos y esenciales de la cultura argentina. La edición ha sido afrontada, en conjunto, por De la Flor y la CONABIP (Comisión Nacional de Bibliotecas Populares), lo que implica que se podrá acceder a los cuatro tomos tanto en cientos de bibliotecas argentinas, como en las librerías]. Disponível em: <<http://tiempo.infonews.com/notas/doble-compromiso-arte-y-sociedad>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

reuni-las em seus períodos de publicação (Teatro I: 1963-1970, Teatro II: 1971-1975, Teatro III: 1980-1991, Teatro IV: 1994-2007), incluindo toda sua produção teatral já publicada.

Além dos períodos, sobressai a unidade de “uma obra”, um “universo Gambaro”, no qual são constantes a análise crítica da sociabilidade, a denúncia da violência da humanidade a si mesma, o expressionismo como opção poética de revelação de uma verdade profunda, além da superfície do realismo, o lugar do escritor como “consciência do mundo” no “duplo compromisso da literatura – do teatro e da instância social”, retomando suas próprias palavras no discurso de abertura da Feira de Frankfurt em 2010 (DUBATTI, 2011, tradução nossa).¹⁵

Assim, tomando essa postura de “consciência do mundo” de “duplo compromisso da literatura – do teatro e da instância social”, adoto como um de meus objetivos nesta pesquisa – e também em minha vida acadêmica – o estudo do teatro latino-americano contemporâneo e suas relações com a sociedade que representa. As razões são muitas. No entanto, o que mais me impulsiona é que o teatro latino-americano é ainda pouco estudado no Brasil, apesar do interesse que o *boom* da literatura (principalmente o “realismo mágico”) despertou nos anos 60 no cenário mundial. As mudanças socioculturais e históricas que levaram ao famoso *boom* também fizeram com que surgisse uma dramaturgia nova e inovadora.

E para contribuir com a fortuna crítica dessa nova dramaturgia, inovadora em sua estética, a presente tese dedica-se, principalmente, ao estudo de três textos de uma vasta obra dramática da escritora argentina Griselda Gambaro: *Puesta en claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986). Após a leitura de vários estudos críticos que delimitam a obra de Griselda Gambaro em fases; que classificam suas peças de acordo com os períodos histórico-políticos; que categorizam suas peças por temáticas como a da violência, do poder, da vítima e algoz¹⁶, pretendo trilhar uma linha condutora entre as três peças que revele, em cada uma, a concepção de suas protagonistas como personagens pertencentes ao grotesco feminino, conforme explicito adiante. Nesse sentido, pode-se justificar a escolha das seguintes obras, uma vez que a dramaturgia de Griselda Gambaro, produzida ao longo de seis décadas, aborda o grotesco e retrata personagens femininas que estão relegadas a espaços marginais

¹⁵ [Más allá de los períodos, sobresale la unidad de «una obra», un «universo Gambaro», en el que son constantes el análisis crítico de la sociabilidad, la denuncia de la violencia de la humanidad a sí misma, el expresionismo como opción poética de revelación de una verdad profunda más allá de la superficie del realismo, el lugar del escritor como «conciencia del mundo» en el «doble compromiso de la literatura – el teatro y de la instancia social», retomando sus propias palabras en el discurso de apertura de la Feria de Frankfurt en 2010]. Disponível em: <<http://tiempo.infonews.com/notas/doble-compromiso-arte-y-sociedad>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

¹⁶ As fases da escrita gambariana, assim como suas classificações serão apresentadas na seção 2.

nos quais a violência e o sentimento de exclusão são elementos comuns. Cabe ressaltar que as peças aqui analisadas têm como pano de fundo a sociedade argentina dos anos 70 e 80, ainda fortemente marcada por padrões tradicionais de comportamento e regras de conduta conservadoras.

Para melhor delimitação do tema proposto, esclareço que farei uso da categoria de grotesco¹⁷ sob duas perspectivas de análise: o **teatro grotesco**, definido por Patrice Pavis (2005) e por estudiosos/as da obra de Griselda Gambaro; e as postulações sobre o **corpo grotesco**, definidas por Mikhail Bakhtin (2010) em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e por Mary Russo (2000) em seu livro *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. As obras aqui analisadas, além de possuírem personagens cujos corpos e comportamentos são vistos como grotescos em suas sociedades, enfocam humilhações e violências praticadas contra essas personagens desviantes, que são forçadas por suas sociedades a se “enquadrarem” nas normas sociais. Para essa discussão e ampliação da temática, farei o estudo das peças citadas com base, principalmente, na estética do grotesco feminino.

A seção 2 tratará da apresentação de Griselda Gambaro – sua biografia e obras já escritas/estudadas¹⁸ – e dos estilos e gerações teatrais aos qual a autora é, frequentemente, relacionada. Trata-se de um capítulo de revisão literária dos estudos já realizados sobre suas obras e a vinculação de suas peças dramáticas aos movimentos geracionais do teatro argentino.

A seção 3 abordará o grotesco e suas revisões. Farei um panorama que começa em Kayser (2009 [1957]), Bakhtin (2010 [1965]) e Harpham (2006 [1982]) – autores precursores dos estudos sobre o grotesco – chegando até seus novos realinhamentos propostos, principalmente, por Mary Russo (2000[1986]). Também tratarei do grotesco no teatro com foco no grotesco *criollo*, uma perspectiva definidora do teatro da dramaturga argentina. Nesta seção farei a conexão entre o grotesco feminino e as leituras de Griselda Gambaro.

É importante ressaltar, desde agora, que este trabalho terá duas vertentes analíticas sobre o grotesco: uma simbólica, relativa ao grotesco feminino, e outra relativa à questão da

¹⁷ O conceito de grotesco é estudado por vários críticos como, por exemplo, Mikhail Bakhtin (2010) e Wolfgang Kayser (2009). As semelhanças em suas elaborações são no que se refere a algumas características do grotesco: o questionamento crítico, a condição humana, a realidade social. E, também, acordam sobre alguns de seus traços constitutivos: a deformação, a ambiguidade, a mutação. Também é tema atual dos estudos de gênero na perspectiva do grotesco feminino desenvolvido, principalmente, por Mary Russo. Essas elaborações e o desenvolvimento do conceito serão tema da seção 3.

¹⁸ Cf. também o Anexo A.

obra dramaturgical de Gambaro, que carrega em sua fortuna crítica a pertinência ao teatro grotesco argentino. Nesse sentido, é importante tomar a definição de Pavis (2008) sobre o grotesco no teatro “Aplicado ao teatro – dramaturgia e representação cênica –, o grotesco conserva sua essencial função de princípio de deformação, com o suplemento – como se ainda fosse pouco – de um enorme sentido do concreto e do detalhe realista” (PAVIS, 2008, p. 227, tradução nossa).¹⁹ E, logo após, entender o grotesco *criollo*, criado pelo dramaturgo argentino Armando Discépolo²⁰, nos anos 30. O procedimento fundador do grotesco *criollo* é a fusão inseparável do cômico e do trágico. O grotesco *criollo* é, ao mesmo tempo, uma forma da tragédia e uma forma da comédia, mas não é uma tragicomédia, porque não alterna entre as duas; pelo contrário, funde o trágico e o cômico. Certa vez, Discépolo afirmou que o grotesco consistia em chegar ao choro através do riso e vice-versa, sem que ambas as expressões se excluíssem. E, também, entender como o grotesco feminino – como estética literária – traz ao texto de Gambaro possibilidades de leituras relacionadas aos estudos de gênero, tendo como principal demarcador crítico o protesto discursivo corporificado na linguagem.

A seção 4 discutirá a peça *Puesta en claro* (1974), estreada somente em 1986 devido à censura dos anos 70, já que a obra coloca em xeque a sociedade patriarcal através da representação de uma família “construída”. Tudo estava em mudança na Argentina pré-ditadura que teve seu início no dia 24 de março de 1976 e durou até 1983: 7 anos da mais sanguinária ditadura militar da América do Sul.

O teatro que se desenvolveu na Argentina nos anos obscuros da ditadura militar é uma resposta literária à situação política do país, resposta que transmite a instigante multiplicidade de tendências, estilos e temas do teatro argentino. As ditaduras na América Latina obstaculizaram a evolução do teatro como arte pública. Foram anos de retrocesso na dramaturgia, provocados, em grande parte, pela censura nos palcos, pelo controle na circulação das peças, pelas proibições de publicações e estreias. Nesses anos de questionamentos sociais, éticos e estéticos, produziu-se uma renovação na literatura dramática e nas montagens das peças teatrais, seguindo direções diferentes. Em uma dessas direções se

¹⁹ [Aplicado al teatro – dramaturgia y presentación escénica –, lo grotesco conserva su esencial función de principio de deformación, con el suplemento – por si fuese poco — de un enorme sentido de lo concreto y del detalle realista].

²⁰ Armando Discépolo não só é o autor de algumas obras mestras do teatro argentino, como também o criador do “grotesco *criollo*”, uma das contribuições mais originais da cena argentina ao mapa das poéticas do teatro mundial. A série dos grotescos de Discépolo inclui as obras: *Mateo* (1923); *El organito* (1925); *Stefano* (1928); *Cremona* (1932) e *Relojero* (1934).

encontra o teatro de Griselda Gambaro que busca dizer não à submissão e ao autoritarismo imposto à sociedade pelo poder estatal, pelo patriarcado.

A seção 5 versará sobre a análise de *Del sol naciente* (1984), peça que Griselda Gambaro escreve e estreia na mesma década de 80. Uma obra que trata de um pastiche oriental²¹, segundo Grínor Rojo (1996), e traz à cena argentina uma gueixa: Suki, sua empregada doméstica: Ama, o grande guerreiro samurai: Obán, e dois personagens muito peculiares: Oscar e Tísico. A dupla formada pela gueixa (Suki) e pelo samurai (Obán) protagoniza a história e tem o seu estereótipo oriental desconstruído a partir de posturas adotadas, principalmente, por Suki. As personagens de Ama e Suki são versões opostas das representações femininas e carregam em seus figurinos os elementos que as constituem como cortesã e trabalhadora oriental. Oscar e Tísico são considerados semi-seres²² já que são personagens que ora estão mortos, ora estão vivos. O Tísico carrega consigo a doença da tuberculose, a morte que caminha e pede socorro, e Oscar é morto várias vezes por Obán e retorna à porta da casa de Suki pedindo comida e abrigo. Uma peça com várias possibilidades de leitura, desde a questão da representação histórico-social de uma Argentina pós-ditadura e em plena crise econômica, até o novo lugar assumido pelas mulheres nesse contexto social – e na literatura também.

A seção 6 tratará da análise da peça *Antígona furiosa* (1986). Em meados dos anos 80, seguindo a linha de evolução no que se refere à perspectiva da enunciação das personagens femininas, temos a revisão da obra clássica de Sófocles. Nessa fase da escrita gambariana²³, as personagens femininas modificam a sociedade na qual estão inseridas e se aliam aos outros marginais do sistema para saírem dos lugares de opressão. Nesta peça, Griselda Gambaro trata de questões de política, poder e família. Faz uma ponte entre a Grécia Antiga e a Argentina dos anos 80 com a referência ao enterro do corpo de seu irmão e, anaforicamente, ao enterro dos corpos dos mortos na ditadura militar argentina e na Guerra das Malvinas. É uma peça dramática da qual já se fizeram muitos estudos, sob diversos vieses

²¹ Essa classificação será explicada na seção de análise da referida peça.

²² O termo “semi-ser” adotado neste trabalho se configura como uma categoria cujo significado é atribuído pelas duas palavras que a compõem, o que a torna uma exceção à regra da Nova Reforma Ortográfica de 2009 para as palavras compostas pelo prefixo “semi-”.

²³ A seção 2 traz a delimitação das fases da escrita de Griselda Gambaro.

de pesquisa²⁴. Porém, quero contribuir para a fortuna crítica da dramaturga trazendo à luz uma nova visão da peça: com foco nos estudos sobre o corpo grotesco feminino.

Defendo a hipótese de que nas três peças de Griselda Gambaro, *Puesta en claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986), as personagens femininas protagonistas – Clara, Suki e Antígona – revelam em suas configurações um traço do grotesco feminino: o uso de seu corpo – aberto, ampliado, secretante, mutante, disforme – para reivindicar sua voz, seu espaço, seus direitos. De acordo com Mary Russo (2000, p. 26), o grotesco feminino “está numa política do corpo reconfigurada que reconheça similaridades e coincidências, não como a base para um novo universalismo, mas como uma estranha conexão característica dos discursos do grotesco”. Clara, por exemplo, faz-no através do uso inteligente de sua fragilidade física, corporal: a cegueira. Isso leva a intriga da peça a um desfecho revelador de sua força. Clara toma uma posição atuante em face da “família” opressora que a usava como objeto em uma casa em ruínas. Clara une-se aos demais sujeitos marginais desse sistema instituído: o Abuelo – o velho – e Juancho – o débil mental. Suki também faz uso de seu corpo – literal e figurativamente – quando se rebela contra o sistema opressor no qual vivia: sob o jugo de Obán, representante de um sistema patriarcal, com desigualdades sociais e destruído política e economicamente. Sua transgressão realiza-se na entrega de seu corpo, eroticamente, ao tísico. O grotesco está conectado tanto ao ato sexual com um tuberculoso, quanto ao fato dessa entrega ter se dado pelo mando de Obán, sob pena de morte para Suki e para o Tísico. Seu corpo assume o local do não, da resistência, do “outro”, do que está ao lado e não no comando, em uma posição superior. Dois vieses de corpo grotesco: o corpo disforme, secretante e aberto, do Tísico e Oscar – nos termos de Bakhtin (2010) sobre o corpo grotesco – e o corpo grotesco político, de Suki, que representa o corpo da mudança, da busca, do “vir-a-ser”, nos termos de Mary Russo (2000).

O risco desses saltos e vôos está no perigo da queda fatal. O impasse dessa simbolização modernista da entidade marcada como “Mulher” é que só há uma saída: a morte seja qual for a sua representação – colapso histérico, inconsciência, perda de visibilidade ou, mais literalmente, perda da vida (RUSSO, 2000, p. 45).

Já Antígona volta da morte, seu corpo é de uma morta-viva, e reclama para além do enterro de seu irmão. Ela exige seus próprios direitos e justiça para os que não puderam exigi-

²⁴ Cf. CASTELLVI deMOOR, Magda (1992); PELLAROLO, Silvia (1992); SCOTT, Jill (1993); OLCOZ, Nieves Martínez de (1995); LLURBA, Ana María (1998); ROJO, Sara (2000); HUBER, Elena (2001); KÖNIG, Irmtrud (2002); CLARES, Alba Saura (2012).

los (todos os oprimidos, abandonados, insepultos, esquecidos). Para Griselda Gambaro, suas obras são grotescas no domínio da obra propriamente dita e, para mim, também o são em sua recepção. Penso que a recepção de uma peça teatral, argentina, dos anos ditatoriais, ambientada no oriente ou no imaginário grego-clássico, com o contexto da Guerra das Malvinas e com personagens semimortos é, com certeza, uma obra grotesca. Há um deslocamento espacial que ao mesmo tempo foge do período da ditadura argentina, mas canaliza-se para ele, na atemporalidade/espacialidade da opressão. E, ciente de que para uma obra de teatro ser considerada grotesca ela deve apresentar contradições, ambivalências, ambiguidades, concordo com Contreras (1994, p. 31, tradução nossa) quando afirma que “[o] teatro de Griselda Gambaro é grotesco na medida em que trabalha com as contradições [...], colocando em evidência os limites de sua eficácia para sustentar a realidade”²⁵.

Também para Marta Contreras, no livro *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición* (1994), é mais coerente classificar o teatro de Gambaro com a definição de grotesco, tendo em vista que – implícita ou explicitamente – a dramaturga expõe as anomalias da sociedade, dentro do cenário de um espaço privado e/ou público. Esta conclusão sobre o grotesco, Contreras faz após apresentar leituras de Kayser (2009 [1957]) e Bakhtin (2010 [1965]) sobre o tema. No entanto, Contreras (1994), assim com os autores clássicos, não avança com a teorização sobre o grotesco no que tange às questões ligadas às mulheres. Esse viés mais inovador e, recentemente estudado, será desenvolvido na seção 2.4, que tratará do grotesco feminino.

[...] A obra de Gambaro pode ser percebida como grotesca por seu trabalho com os gêneros da representação e outros gêneros artísticos ou de expressão em geral que, ao ingressar em seu universo cênico, evidenciam-se as características grotescas que não são somente categorias artísticas, mas também categorias de leitura da realidade. Os procedimentos que permitem alcançar o efeito grotesco têm a ver com a decomposição dos diversos materiais da tradição literária [...] que em suas possíveis combinações, ampliações, inversões, repetições, permitem expor um jogo de posições cênicas em que o exercício do poder condiciona algumas figuras cênicas particulares, específicas do universo dramático de Gambaro (CONTRERAS, 1994, p. 22, tradução nossa).²⁶

²⁵ [El teatro de Griselda Gambaro es grotesco en la medida que trabaja con las contradicciones [...] poniendo en evidencia los límites de su eficacia para sostener la realidad].

²⁶ [...] la obra de Gambaro puede ser percibida como grotesco por su trabajo con los géneros de la representación y otros géneros artísticos o de expresión en general que al ingresar en su universo escénico se evidencian las características grotescas que no solo son categorías artísticas sino que categorías de lectura de la realidad. Los procedimientos que permiten lograr el efecto grotesco tienen que ver con la descomposición de los diversos materiales de la tradición literaria [...] que en sus posibles diferentes combinatorias, amplificaciones,

Através das falas de suas próprias personagens, a dramaturga nos encaminha para o que seria o encontro entre suas obras dramáticas e a estética do grotesco através da materialidade do discurso. Um exemplo é a frase da personagem Emma, da peça *El campo*, que serve de epígrafe à seção 3.2: “*Uma doce bondade que tempera as crueldades*”²⁷. Aqui encontramos a linha condutora do teatro gambariano: a conduta humana. Então, pergunto: por que não ampliar essa linha e relacioná-la à tradição teatral argentina do grotesco *criollo*²⁸, com a concepção do grotesco, em termos gerais, e mais adiante, ao encontro com o grotesco feminino? Assim, é preciso desenvolver os termos dessa linha condutora e chegar até o objetivo final que é o encontro entre a estética do grotesco no teatro e o conceito do grotesco feminino, através das leituras dos textos dramáticos de Griselda Gambaro.

inversiones, repeticiones, permiten exponer un juego de posiciones escenárias donde el ejercicio del poder condiciona unas figuras escénicas particulares, específicas del universo dramático de Gambaro].

²⁷ [Una dulce bondad que atempera las crueldades].

²⁸ Os conceitos derivados do grotesco serão explicados à medida que forem adotados na tese e serão discutidos com mais atenção na seção 3.

2 O TEATRO DE GRISELDA GAMBARO: ESTILOS E GERAÇÕES

O teatro nos propõe muitos problemas não resolvidos, e a cada problema corresponde uma alternativa, que jamais é inteiramente satisfatória. Porém, paradoxalmente, essas alternativas não satisfatórias se resolvem e têm seu momento de concreção total quando resultam em um bom espetáculo, quando nos enfrentamos com um fato teatral, conquistado na dupla vertente do conceitual e do estético, quando mediante a ação corporificada de um texto, explícito ou não, em um tempo e espaço precisos; o fato teatral revolve, pelo próprio poder de sua presença, os porquês e os comos da arte teatral.²⁹

Griselda Gambaro (1980)

2.1 Apresentação da dramaturga

Griselda Gambaro nasceu em 1928, no bairro de Barracas, mas viveu toda sua vida em Don Bosco, na cidade de Buenos Aires, capital da República Argentina. Nasceu em uma família pobre, da classe operária. Seus pais eram argentinos, filhos da primeira geração de italianos vindos para a América Latina. Seu pai era marinheiro, sua mãe, funcionária do Correio Argentino, e Griselda, a mais jovem dos cinco filhos do casal. Começou a frequentar 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, Griselda Gambaro aprendeu a usar sua principal ferramenta de trabalho: a palavra. Sua vocação foi cultivada entre redações escolares e 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.

²⁹ [El teatro nos propone muchos problemas no resueltos, y a cada problema corresponde una alternativa, que jamás es enteramente satisfactoria. Pero, paradójicamente, esas alternativas no satisfactorias se resuelven y tienen su momento de concreción total cuando cuajan en un buen espectáculo, cuando nos enfrentamos con un hecho teatral, logrado en la doble vertiente de lo conceptual y de lo estético, cuando mediante la acción corporizada de un texto, explicitado o no, en un tiempo y espacio precisos, el hecho teatral resuelve, por el solo poder de su presencia, los porqués y los comos del arte teatral].

Apesar de não ter tido acesso a livros em sua casa, Gambaro conheceu o teatro na biblioteca, onde lia as obras de Eugene O'Neill, Anton Tchekhov e Luigi Pirandello, enquanto frequentava 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 Distéfano, escultor, com quem tem dois filhos.

Hoje, aos 85 anos de idade, é uma escritora reconhecida em seu país e também no exterior e sua produção é composta principalmente por obras de teatro, além de romances e histórias infantis.

Para a desgraça das pessoas sérias, e para a felicidade de todas as demais, Griselda Gambaro não é uma só. E não somente há várias, senão é possível que algumas delas sejam contraditórias, o que não é só um mérito, mas que injeta constante vitalidade retransformadora em seus textos. E digo mérito porque tendo podido exercer a arbitragem de seu sentido e estabelecer um teatro de autor como fizeram a maioria de seus contemporâneos, [Griselda] promoveu uma discussão que somente pode sustentar teatralmente, para conquistar uma posse que pela natureza da luta é necessariamente efêmera (URE, 1989, p. 14, tradução nossa).³⁰

Griselda Gambaro desenvolveu diferentes trabalhos até o momento em que a obtenção de prêmios³¹ e a aceitação de seus direitos de autora lhe permitiram, por volta de 1982, viver de seu ofício preferido: escrever. Durante a ditadura argentina, um decreto do então presidente General Videla proibiu seu romance *Ganarse la Muerte* (1976), sob a alegação de que a obra contrariava a instituição familiar e a ordem social. Devido a esse fato e à situação instituída, a autora exilou-se em Barcelona, Espanha. Atualmente, reside em um bairro suburbano de Buenos Aires, pois há alguns anos, optou pela tranquilidade de seu lar em

³⁰ [Para desgracia de la gente seria, y para felicidad de todos los demás, Griselda Gambaro no hay una sola. Y no solo hay varias, sino que es posible que algunas de ellas sean contradictorias, lo que no solo es un mérito sino que inyecta constante vitalidad retransformadora en sus textos. Y digo mérito, porque habiendo podido ejercer el arbitraje de su sentido y establecer un teatro de autor como hicieron la mayoría de sus contemporâneos, ha promovido una discusión que sólo puede sostener teatralmente, para conquistar una posesión que por la naturaleza de la lucha es necesariamente efímera].

³¹ Griselda Gambaro recebeu diversos prêmios e condecorações. Dentre eles destacam-se os do Fondo Nacional de las Artes, do Municipal de Teatro, do Konex, da Fundación Torcuato Di Tella da Beca Guggenheim. Em 2005, foi a primeira mulher em pronunciar o discurso inaugural da Feira do Livro de Buenos Aires. Em 2009, foi designada Cidadã Ilustre de Buenos Aires. Em 2010, pronunciou o discurso inaugural em nome dos autores argentinos na Feira do Livro de Frankfurt, na qual a Argentina foi o país homenageado. Em 2011, foi nomeada doutora *Honoris Causa* do Instituto Universitário Nacional del Arte (IUNA). Em 2012, foi homenageada, em Córdoba, com o Prêmio Universitário de Cultura e também recebeu o prêmio Atahualpa del Cioppo no Festival Ibero-Americano de Teatro de Cádiz em reconhecimento à sua trajetória artística. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1519151-griselda-gambaro-premiada-en-espana>>. Acesso em: 27 maio 2013.

Don Bosco, no sul do cone urbano bonaerense, escolha que a mantém longe dos “ruídos portenhos”, das estreias teatrais e demais formalidades.

Alberto Ure, grande diretor e crítico teatral argentino, dirigiu várias montagens das obras de Gambaro – inclusive a peça *Puesta en claro* (1974), um dos objetos de estudo desta tese –, relata em seu texto “Dejar hablar al texto sus propias voces”³² que a dramaturga não é uma só e que nas suas várias “versões”, existe a possibilidade de que algumas sejam contraditórias. Para Ure (1989), a constante vitalidade transformadora dos textos da dramaturga é mais que um mérito.

Quem diria uma senhora tão séria, com obras tão insaciáveis e inconstantes. E isto não é uma anedota, acaso afirmaria que o que sugiro é pouco. Lembro-me que quando coloquei em cena *El Campo*, em 1984, fui repreendido por defensores do texto, que reivindicavam até as marcações que eu tinha desconhecido e me acusavam de falsificar tudo, de arruinar a obra: defendiam-na a partir de outro gambarismo militante. E se eu não reagi da mesma maneira perante as outras versões de suas obras, foi somente por discrição. Entretanto, isto acontece apesar do que costumam pensar, dizer e escrever sobre Griselda Gambaro. Ela pode estar em vários campos ao mesmo tempo, mas sempre na boca de outros; de um desses percursos, nos quais fui cúmplice [...] (URE, 1989, p. 14-15, tradução nossa).³³

A incursão de Gambaro no campo das letras aconteceu em meados da década de 60 com os contos de *Madrigal de la ciudad* (Prêmio do Fundo Nacional das Artes, 1963), duas *nouvelles* e alguns relatos reunidos em *El desatino* (Prêmio Emecé, 1965) e *Una felicidad con menos pena* (menção especial do concurso de romance Primera Plana-Sudamericana, 1968). 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 Cinematografia), e duas obras de teatro, *Las paredes* (premiada em 1964 pelo Fundo Nacional de Artes e pela Associação de Teatros) e *El desatino* (premiada em 1965 pela *Revista Teatro XX*). A partir disso, em sua produção, a autora passou

³² Artigo publicado no livro *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, organizada por Nora Mazziotti (1989). Este livro é o primeiro volume publicado na Argentina sobre a obra de Griselda Gambaro. A través de dez ensaios, de distintos autores, a produção gambariana é analisada sob diferentes vieses: a linguagem, o grotesco, a mudança da narrativa ao teatro, a identidade e a marginalização, as vítimas e opressores etc.

³³ [Quién diría, una señora tan seria, con obras tan insaciables y veleidosas. Y esto no es un chiste, caso afirmaría que lo que sugiero es poco. Recuerdo que cuando puse en escena *El Campo*, en 1984, fui vituperado por defensores del texto, que reivindicaban hasta las acotaciones que yo había desconocido y me acusaban de falsear todo, de arruinar la obra: la defendían desde otro gambarismo militante. Y si yo no he reaccionado de la misma manera ante otras versiones de sus obras, ha sido solamente por discreción. Sin embargo, esto sucede pese a lo que se suele pensar, decir y escribir sobre Griselda Gambaro. Ella puede estar en varios campos a la vez, pero siempre en boca de otros; de uno de esos recorridos, en los que fui cómplice...].

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 ideia, que seja bastante forte para levar para o papel: “A escrita teatral para mim é como uma espécie de relâmpago, de raio, que se produz muito subitamente e que depois pede um tempo de elaboração. [...] E o romance demora mais tempo real, diria. Levam-se dois ou três anos para escrever um romance, passa-se mais tempo com os personagens” (GAMBARO, 2005, tradução nossa)³⁴.

Sua dramaturgia lhe rendeu muitos prêmios e elogios, conforme aponte, e tem dado lugar a uma infinidade de estudos sobre seu estilo dramático. Suas peças teatrais têm sido traduzidas para vários idiomas e são representadas com frequência em países europeus e americanos.

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 (GAMBARO, 2001, tradução nossa).³⁵

A autora é mais conhecida por sua obra teatral, ainda que tenha produzido romances e livros infantis, como mencionei anteriormente. 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 *A Senhora Macbeth* (2003)³⁶. Sobre a autora, Abujamra diz que escreve diálogos contundentes, trazendo à cena as culpas da humanidade e

³⁴ [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].

³⁵ [Mi camino hacia la literatura teatral comenzó por la vía narrativa, porque en este género, leyendo y escribiendo narrativas 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].

³⁶ Antonio Abujamra afirma que *A Senhora Macbeth* é um espetáculo bastante atual, “mostrando que os crimes e a violência vão mudando de forma, mas permanecem para todo o sempre. E o poder e a sociedade estão sempre preparados, equipados para matar, sem culpa, os sonhos possíveis”. Na opinião da autora, “*A Senhora Macbeth* inventa um novo olhar, um novo texto, sobre uma das obras mais ricas da literatura dramática, onde todas as indagações são possíveis”. De acordo com ela, “neste novo texto, o motor que movimenta Lady Macbeth não é tanto a ambição de poder, mas sim o amor. Um amor tão absoluto por Macbeth que ela não pode conhecer-se a si mesma, nem ter palavras próprias. Por amor a Macbeth, recusa-se a ver a realidade do crime, apenas percebe um pouco essa realidade e a impugna num tumulto constante do sentimento e da razão, da conveniência e da culpa”. Disponível em: <www.artelpluralweb.com.br/atualizacao/releases/06/julho/teatro_sra_macbeth.htm>. Acesso em: 27 jun. 2013.

levando à reflexão. “Em momentos, a comédia aparecerá e mostrará trechos realmente shakespearianos, marcados por sua acidez” (ABUJAMRA, 2013).

Como dito anteriormente, muitos têm sido os estudos sobre a extensa obra de Griselda Gambaro, em diversos âmbitos de análise (literatura, sociologia, psicologia, história etc.). Podem-se citar alguns estudos que se dedicaram à obra teatral gambariana em diferentes momentos de sua produção e, também, sobre diferentes temas. O primeiro foi o já mencionado livro *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro* (1989), organizado por Nora Mazziotti, como uma das primeiras coletâneas de artigos sobre sua obra teatral. Nesse volume, críticos de diferentes nacionalidades – Alberto Ure, Stella Maris Martini, Peter Roster, Griselda Vignolo etc. – analisam algum texto teatral de Gambaro, levando em conta diferentes eixos temáticos. Depois, nos anos 90, surgem muitos estudos críticos sobre a obra da dramaturga. Destaco os estudos a seguir: *Theatre of Crisis* (1989), de Diana Taylor; *Entre el desamparo y la esperanza: una traducción filosófica a la estética de Griselda Gambaro* (1992), de Malena Lasala; *El neogrotesco argentino: apuntes para su Historia* (1994), de Ileana Azor Hernandez; *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición*, de Marta Contreras (1994). Já no século XXI, enfatizo o estudo intitulado *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro* (2007), de Susana Tarantuviez, que trata da crítica e pesquisa teatral sobre a autora, fazendo um estudo histórico de todas as peças teatrais publicadas da autora até 2003.

A própria Griselda Gambaro publicou um livro chamado *Al pie de página* (2011), no qual reúne seus discursos públicos e artigos jornalísticos sobre temas próprios do universo gambariano: a sociedade, a política, a literatura e a cultura. O nome do livro é peculiar e a própria autora justifica essa escolha:

As notas incluídas estão no “pé de página das escritas de minhas novelas, contos e peças teatrais, complementando o que se disse antes, sob a inventiva da imaginação”. Esses 23 textos cobrem um amplo período, dos anos da ditadura [...] à Feira de Frankfurt de 2010, na qual a Argentina foi o país homenageado (DUBATTI, 2011, tradução nossa).³⁷

Quando Gambaro fez o lançamento desse livro, afirmou, também, que estava trabalhando em um novo tomo que reunirá escritos relativos ao teatro: “Já está montada para

³⁷ [Las notas incluidas están “al pie de página de la escritura de mis novelas, cuentos y piezas teatrales, complementando lo que se dijo antes bajo la inventiva de la imaginación”. Esos 23 textos cubren un amplio período, de los años de la dictadura [...] a la Feria de Frankfurt de 2010 en la que la Argentina fue país homenageado]. Disponível em: <<http://tiempo.infonews.com/notas/doble-compromiso-arte-y-sociedad>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

uma possível publicação – assegura –, acredito que pode ser interessante para a história do teatro, para ver, através desses ensaios, certas posições em determinados momentos” (GAMBARO, 2011, tradução nossa).³⁸ 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 ambiguidade do discurso e sua manipulação não são determinadas, simplesmente, por um esteticismo pseudofilosófico 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/a leitor/a-espectador/a, de fato podem aumentar a ambiguidade 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, a estética gambariana está estampada na discursividade circular e sem referente que caracteriza quase toda a primeira produção teatral da dramaturgia argentina.

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 (LASALA, 1992, p. 11, grifo da autora).³⁹

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

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

³⁸ [“Ya está armado para una posible publicación – asegura –, creo que puede ser interesante para la historia del teatro, para ver a través de esos ensayos ciertas posiciones en determinados momentos”]. Disponível em: <<http://tiempo.infonews.com/notas/doble-compromiso-arte-y-sociedad>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

³⁹ [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].

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, “destrói o real para voltar a compô-lo” e gera assim outros mundos, os das distintas obras (LASALA, 1992, p. 10-11).⁴⁰

Podemos dividir a obra da dramaturga em diferentes fases ou etapas, que serão discutidas, de forma mais detalhada, nas próximas páginas. Aqui, adianto que a primeira etapa, talvez a mais estudada da escrita teatral gambariana, bebe nas fontes do neovanguardismo (ou teatro do absurdo)⁴¹, compreendida entre os anos de 1965 a 1968, destacando-se peças como *El desatino* (1965), *Las paredes* (1966) e *El campo* (1968). Depois, Gambaro atravessa sua escrita pelas influências do realismo reflexivo⁴², que vai de 1970 a 1976, como nas peças *Decir si* (1974), *Puesta en claro* (1974) e *Sucede lo que pasa* (1975). Na terceira etapa, Gambaro assume os postulados estéticos e ideológicos da segunda versão do realismo reflexivo que abrange elementos do neovanguardismo e do realismo reflexivo, trazendo à cena um novo momento chamado de realismo crítico que começa em 1976 e vai até 1983.⁴³ Aqui, destacam-se as obras *Real envido* (1980) e *La Malasangre* (1981). Suas obras teatrais, a partir de 1983 até 1991, revelam uma nova roupagem ao realismo crítico como, por exemplo, a evolução de suas personagens femininas, questões relativas ao gênero e o olhar projetado sobre esse tema. Evidenciam-se, neste período, peças como *Del sol naciente* (1984), *Antígona furiosa* (1986), *Morgan* (1989). Suas últimas obras teatrais, de 1994 a 2007, recompiladas no Teatro IV, da coletânea da editora “Ediciones de la Flor” (2011), expõem

⁴⁰ [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 conexiones primarias, “destruye lo real para volver a componerlo” y genera así otros mundos, los de las distintas obras].

⁴¹ A concepção do neovanguardismo afeta as relações extratextuais, ou seja, a relação entre a obra e seu referente extratextual, assim como também as interconexões dos distintos níveis e componentes do texto (relações intratextuais), e realiza o diálogo com outras obras (relações intertextuais). Trata-se da representação labiríntica de um mundo de limites esfumados, de um modo de representar insólito para uma realidade que é, em si mesma, contraditória, ou seja, há uma adequação entre a maneira como se percebe a realidade e a forma pela qual ela é representada (TARANTUVIEZ, 2007, p. 103, tradução nossa).

⁴² A poética realista-reflexiva surgida na década de 60 constrói um teatro dirigido racionalmente ao intelecto do receptor, propõe uma dependência do texto dramático com a realidade extratextual e pretende explicar criticamente os aspectos contraditórios da realidade, ou seja, trata-se de uma poética que ao mesmo tempo representa e interpreta a realidade (TARANTUVIEZ, 2007, p. 100, tradução nossa).

⁴³ De acordo com Pellettieri (1997, p. 257-258, tradução nossa), “o realismo crítico se caracterizou pelo encontro com o humor negro [sic] e com o humor caricaturesco proveniente do grotesco e do *sainete criollos*, concretizando a caricatura patética, a conseguinte amplificação absurda da crítica ao contexto social, o isolamento do personagem central, próprio do expressionismo e a transgressão constante do encontro pessoal mediante a paródia”.

uma nova Gambaro, com temas voltados para o envelhecer, as novas relações familiares e os novos códigos sociais e políticos. Ressaltam-se peças como *De profesión maternal* (1997) e *La señora Macbeth* (2002).

2.2 A geração dos 60 e a polêmica Gambaro

A geração dos anos 60 foi criada por um grupo de dramaturgos que iniciaram sua carreira teatral aproximadamente em meados desta década. Um dos objetivos principais dessa geração era dar à Argentina uma nova concepção teatral, própria e real, a um país que necessitava de ideologias políticas e sociais. Era uma geração bastante heterogênea, na qual coexistiam tendências díspares como um realismo reflexivo e, também, propostas estéticas mais próximas ao neovanguardismo (ou teatro do absurdo). Para uma aproximação com a obra teatral de Griselda Gambaro, parece-me importante contextualizar, de forma mais resumida neste momento⁴⁴, a situação que o teatro argentino atravessava nos anos 60.

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/as intelectuais, especificamente os/as escritores/as, nas referidas décadas na Argentina, realizo um corte sincrônico, no que Bourdieu denomina “campo intelectual”.⁴⁵ A posição desse grupo, ou seja, seu patrimônio intelectual está dada pelos acontecimentos políticos e sociais que marcaram estas décadas.

⁴⁴ Para um estudo mais detalhado e extenso sobre esse período do teatro argentino, ver: PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad* (1949-1976). Buenos Aires: Galerna, 2003; PELLETTIERI, Osvaldo. *Teatro Argentino de los '60: polémica, continuidad, ruptura*. Buenos Aires: Corregidor, 1989.

⁴⁵ 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”.

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).

Os fatores políticos e sociais que atingiam o país naquele momento condicionaram, decisivamente, as propostas teatrais de Gambaro e de seus colegas dramaturgos da chamada geração dos 60. Segundo Osvaldo Pellettieri (1997, p. 92, tradução nossa):

[...] A década de sessenta é um período de modernização e, ao mesmo tempo, germinal para nossa cultura. Esta situação é acompanhada no plano político pelos dois governos democráticos – o de Arturo Frondizi (1958-1962) e o de Arturo Illia (1963-1966) – que se bem, atuaram condicionalmente, fizeram-no dando lugar ao auge da classe média e da denominada sociedade de consumo. As tensões sociais e políticas que os atormentaram, somente explodiram rotundamente durante o governo militar que assumira logo depois do golpe de Estado de 1966, a partir do “cordobazo” e da aparição da guerrilha.⁴⁶

Para delimitar a crítica teatral em diferentes tendências, pode-se afirmar que o teatro de Gambaro – principalmente o de suas primeiras obras –, foi estudado a partir de uma postura crítica baseada no teatro do absurdo. Tamara Holzapfel escreveu um artigo intitulado “Griselda Gambaro’s Theatre of the Absurd” (1970), no qual analisa as primeiras peças de Gambaro durante os anos 60. A estudiosa declara em seu artigo que Gambaro desenvolveu uma nova linguagem para o teatro e incorporou em suas obras uma catarse de ideias sobre o teatro da crueldade, o que chamou de “*metteur en scène*”, que faz também parte das análises teatrais de Antonin Artaud. Holzapfel explica algumas características sobre o teatro do absurdo que se encontram presentes nas obras de Gambaro. Como exemplo, destaco a divisão da obra em dois atos, a falta de individualidade das personagens e a angústia metafísica da condição humana. Também afirma que as obras da dramaturga, desse período, caracterizam-se por expor suas personagens à desolação, à desintegração e, inclusive, à hostilidade representando a irremediável condição humana:

⁴⁶ [...] La década del sesenta es un período de modernización y a la vez germinal para nuestra cultura. Esta situación es acompañada en el plano político por dos gobiernos democráticos – el de Arturo Frondizi (1958-1962) y el de Arturo Illia (1963-1966) – que si bien, actuaron condicionalmente, lo hicieron dando lugar al auge de la clase media y de la denominada sociedad de consumo. Las tensiones sociales y políticas que los jaquearon, sólo estallaron rotundamente durante el gobierno militar que asumiera luego del golpe de Estado de 1966, a partir del “cordobazo” y de la aparición de la guerrilla].

Seus dramas são caracterizados pela desolação, derrota e desintegração, transmitindo assim uma sensação de isolamento do homem num mundo hostil e de irremediável natureza da condição humana. A atmosfera geral é de negação e futilidade; a visão do homem é cruel e absoluta (HOLZAPFEL, 1970, p. 6, tradução nossa).⁴⁷

As obras que são incluídas nessa análise crítica são: *El desatino* (1965), *Los siameses* (1965) e *El campo* (1967), visto que fazem parte da primeira fase das obras escritas por Gambaro e nas quais mais se destacam esses tipos de condições nas personagens. Desta fase, não analisei nenhuma obra na presente tese. A escolha da temática antes definida – o grotesco feminino nas obras de Gambaro – não se aplica às personagens femininas desta fase da escrita da dramaturga. Elas são, em sua maioria, constituídas por personagens masculinas e as poucas femininas não tem o protagonismo da obra.

Essa primeira fase da escrita de Griselda Gambaro está assinalada pela observação, sem reação, do poder que anula quase sempre as possibilidades de uma saída, questões esboçadas no livro *Antologia bilíngue de dramaturgia de mulheres latino-americanas*, de Graciela Ravetti e Sara Rojo, em 1996. Em linhas gerais, o primeiro período da escrita dramática de Gambaro 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.

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 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 das personagens masculinas. Como nos relata Michelle Perrot (2005, p. 9), 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,

⁴⁷ [Her dramas are characterized by desolation, defeat and disintegration, thus conveying a sense of man's isolation in a hostile world and of the irremediable nature of the human condition. The overall mood is one of the negation and futility; the vision of a man is grim and absolute]. (Tradução de Jozefh Fernando Soares Queiroz).

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.

Às obras que melhor representam o primeiro período da produção gambariana, segue-se um grande número de peças com um tom mais descontraído ou que apresenta 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, uma concepção continua arraigada em seu aspecto fundamental: não se procuram saídas. O tempo cronológico das peças desta etapa é indeterminado, porque, embora as datas sejam fixadas, 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 [sic]⁴⁸, 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 linguísticos, de forças em choque (submissão-dominação, verdade-simulacro, dependência-independência, força-debilidade, opressão-impotência etc.) que impossibilita a mudança (ROJO, 1996, p. 81-88).

Ainda que os procedimentos utilizados por Griselda Gambaro nesse período estejam associados ao modelo metafórico de representação, característica do teatro do absurdo, a opacidade e a polissemia – da metáfora de sua escrita – velam, sem esconder totalmente, a referência histórico-política que observamos em suas obras, como será visto na seção seguinte.

2.3 A ditadura militar e o teatro de Gambaro

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

⁴⁸ Na palavra “negro” vemos o uso preconceituoso do termo. Por isso, uso sob rasura o termo “humor negro”.

através de repressão, crimes ocultos etc. A partir do *cordobazo*⁴⁹, em 1969, e do assassinato de Aramburu, em 1970, grupos terroristas de diversas siglas ativavam uma horrível sequência de assassinatos, sequestros, 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.

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.

E, com efeito, o país viveria horas muito amargas nos anos seguintes. Nem os piores pesadelos de Onganía poderiam ter 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 (LUNA, 1995, p. 147, tradução nossa).⁵⁰

Quando, em 1976, assumiu a Junta Militar, o caos do governo de Isabel Perón tinha chegado a um grau intolerante. 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, elogiavam-se as vantagens de um governo militar, ao invés de esconder-se detrás de uma fachada democrática. Da direita, esperava-se que o Processo de Reorganização Nacional (como proclamou-se a ditadura) assim o fosse. Para a camada mais numerosa 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

⁴⁹ Em 29 de maio de 1969, três jornadas de violentos enfrentamentos de rua aconteceram em Córdoba sacudindo a ditadura de então. O movimento era contra a cruel repressão da polícia e do exército contra o povo, a entrega do capital nacional aos monopólios estrangeiros, a supressão das conquistas laborais e as garantias de liberdades individuais e públicas.

⁵⁰ [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].

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, cujas consequências sociais são por todos conhecidas. O sequestro, a tortura, o desaparecimento 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 enriqueceram à sombra dos fuzis.

A opressão que os governos ditatoriais exerceram sobre o campo teatral da Argentina (censura, ameaças, prisão, exílio, sequestro de pessoas e edições, clausura de salas, tortura, desaparecimentos 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 ambiguidade. 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 (apud KOHUT, 1990, p. 211, tradução nossa), em uma entrevista:

Não utilizo os personagens de minhas obras para expressar diretamente conceitos políticos. Isto é algo que me permitiu escrever e estreiar 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.⁵¹

As palavras de Cossa traduzem a vontade dos autores de não cederem diante das pressões políticas da ditadura militar. E não se tratava de casos isolados: “nenhum dos autores (i.e. de teatro) – veteranos ou novatos – esteve em silêncio sob a ditadura. Mas era arriscado – se não impossível – atacar abertamente o regime militar” (COSSA, 1990, tradução nossa).⁵² Desse modo, os autores reinventaram recursos que permitissem expressar sua visão sobre o

⁵¹ [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].

⁵² [...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].

contexto sócio-político da época e os buscavam “metaforizando a realidade” (COSSA, 1990, tradução nossa)⁵³. O horror do momento superou toda possibilidade de realismo teatral e foram necessários novos códigos para a realização do 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 polos de teatralidade em lugares onde não existia uma tradição de teatro independente.

A segunda etapa da dramaturgia de Griselda Gambaro tem a característica de ser evolutiva no que se refere à perspectiva da enunciação. *Puesta en claro* (1974) 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 uma mulher, cega, pobre e sem família, mas que 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:

A respeito dos personagens femininos, eu escrevi obras como *Las paredes* e *Los siameses* onde não aparecia nenhum personagem feminino. 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, mas já tive personagens femininos que se rebelaram, como em *Puesta en claro* e *Sucede lo que pasa* (GAMBARO, 1990, tradução nossa).⁵⁴

Puesta en claro (1974) 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 as personagens que a subjugavam. Talvez ela não tenha encontrado a solução, a saída, ainda pode estar “derrotada psicologicamente”, mas se une a outras personagens marginais da peça, Juancho e Abuelo, para, com sua ajuda, caminhar em direção ao encontro desta saída, desta visão clarificada da realidade. “*Juancho* (estende a mão em direção a Clara): Clara, você vê? /

⁵³ [metaforizando la realidad].

⁵⁴ [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 *Sucede lo que pasa*].

Clara (a toma apalpando): Se está acordado, vejo” (GAMBARO, 1974, p. 185, tradução nossa).⁵⁵

Outras obras dramáticas de Gambaro se incluem nessa segunda fase, como *Sucedo 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. Em *Dar la vuelta* (1972), que expõe a transição de uma textualidade opaca a uma transparente, como analisa Osvaldo Pellettieri (1995, p. 640), há uma transformação do teatro vanguardista de Griselda Gambaro a partir dos anos da censura ditatorial.

2.4 O realismo crítico e Gambaro: anos 80 e 90

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. O teatro, como representante da literatura, do diálogo e da ação, permite um retrato da realidade argentina, pelo caráter essencialmente comunicacional desse tipo de discurso, correlato de sua reconhecida função social. Como coloca Franklin Rodríguez (1990, p. 183, tradução nossa), em seu artigo “Apuntes para una poética del teatro latinoamericano”:

[...] 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 a consciência do espectador sobre as situações apresentadas.⁵⁶

A década de 60 significou, no sistema teatral argentino, a passagem de um realismo ingênuo ao que se denominou realismo reflexivo e ao neovanguardismo – 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.

[...] o teatro convencional nos submerge em cataratas de palavras e tudo “passa pela palavra”, lamentavelmente não por uma palavra enriquecida por

⁵⁵ [Juancho (*tiende la mano hacia Clara*): Clara, ¿ves? / *Clara (la toma a tientas)*: Si estás despierto, veo].

⁵⁶ [...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].

sua particular articulação com outras ou com situações, mas sim, por palavras que operam pela explicação ou a reiteração (GAMBARO, 1970, p. 301-311 apud PELLETTIERI, 1995, p. 635-636, tradução nossa).⁵⁷

Nesses trinta anos de atividade teatral na capital argentina, de 1960 a 1990, as modalidades de espetáculos e os movimentos teatrais foram variados. Muitos dramaturgos se destacaram e “a cultura argentina formulou seu grande discurso alternativo através do Teatro Aberto, para depois se multiplicar em respostas dançantes, poéticas, musicais, do livro e do cinema argentino” (AZOR, 1994, p. 105, tradução nossa).⁵⁸ Como menciona Ileana Azor, não se pode pensar a história do teatro argentino sem a presença marcante do *Teatro Abierto*, um movimento artístico caracterizado pela participação de muitos representantes da área teatral: atores/atrizes, diretores/as, cenógrafos/as, dramaturgos/as que participaram ativamente desse grande momento da história cultural argentina. Em uma de suas muitas entrevistas sobre o tema, Griselda Gambaro (2001, tradução nossa) fala sobre sua participação no *Teatro Abierto* e comenta que:

Sim, participei do que foi o primeiro teatro aberto com uma de minhas obras *Decir sí*, escrita em 1976, mas estreada em julho de 1981 no Teatro do Picadero, em Buenos Aires. Bom, foi uma ideia 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, apresentando-se três por dia e onde intervieram os melhores atores e diretores da Argentina, trabalhando todos gratuitamente, como um modo de impugnar política e teatralmente a atomização que a ditadura militar tinha implantado sobre a cultura. Teatro Aberto serve para nos polir e voltar a nos unir em um momento no qual, na Argentina, ninguém se entendia.⁵⁹

Na contramão da Arte, o famigerado Processo de Reorganização Nacional (PRN) ganhava mais força, os militares retomavam o poder e a repressão política mostrava sua cara

⁵⁷ [...el teatro 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].

⁵⁸ [...la cultura argentina formuló su gran discurso alternativo a través del Teatro Abierto, para después multiplicarse en respuestas danzarías, poéticas, musicales, del libro y del cine argentino].

⁵⁹ [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 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]. Entrevista intitulada “La transparencia del tiempo” concedida à Cyber Humanitatis, n. 20 em 2001. Disponível em: <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/entrev1.html>>. Acesso em: 26 maio 2013.

com a mais violenta e sanguinária ditadura militar da história do país. Nesse contexto, *Teatro Abierto* chegava como um movimento contestatário. Os/as autores/as, e todos que trabalhavam com teatro, optaram por escrever/representar/dirigir textos que travavam polêmicas declaradas com o poder estabelecido. Desafiaram o regime através das metáforas, dos intertextos, das anedotas sutis e muito bem preparadas. Gambaro (2001, tradução nossa)⁶⁰ dá seu depoimento sobre o que presenciou nesses anos:

Pela primeira vez em anos, em 1981 apareceu uma voz coletiva no teatro argentino que falava à sociedade, e a sociedade respondeu magnificamente. As filas de espectadores eram enormes; o fenômeno teve tal impacto político-cultural, que o Teatro do Picadeiro, onde se apresentaram as primeiras obras, foi incendiado pelos repressores.

Em 1983, inicia-se a transição democrática e o *Teatro Abierto* estará condenado a desaparecer. As causas políticas foram deixadas de lado e, assim, as diferenças estéticas entre os/as autores/as voltaram a se apresentar. Gambaro lamenta esse desfecho e comenta a ruptura no grupo de autores/as que tinham formado um conjunto artístico produtivo estética e politicamente. No entanto, somente se uniram, no momento do *Teatro Abierto*, para a causa política em questão: a ditadura militar. “[...] Tinham desaparecido as causas que nos uniam, que eram políticas, e não teatrais. Se tivessem sido teatrais, tínhamos seguido juntos” (GAMBARO, 2001, tradução nossa)⁶¹.

Novamente, o teatro argentino se divide em dois grupos. De um lado, estavam os dramaturgos preocupados em devolver ao teatro sua estética – ainda que não se soubesse qual seria essa estética – e, de outro lado, estavam os que se recusavam a esquecer o vivido – e principalmente o ocultado – durante a ditadura argentina. E, neste último grupo de dramaturgos, podemos encontrar Gambaro, lutando pela memória, pelo não apagamento dos terrores da ditadura, pela busca dos desaparecidos, pela fala das vozes silenciadas.

Nesta linha de pensamento, temos as peças publicadas a partir de 1983, como, por exemplo, *La casa sin sosiego* (1991) e *Atando cabos* (1991). Outras peças como *Real envido* (1980) e *La malasangre* (1982) pertencem a uma categoria em que se tornam ainda mais

⁶⁰ [Por primera vez en años, en 1981 apareció una voz colectiva en el teatro argentino que hablaba a la sociedad, y la sociedad respondió magníficamente. Las colas de espectadores eran larguísimas; el fenómeno tuvo tal impacto político-cultural, que el Teatro del Picadero, donde se representaron las primeras obras, fue incendiado por los represores]. Disponível em: <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/entrev1.html>>. Acesso em: 26 maio 2013.

⁶¹ [...habían desaparecido las causas que nos aglutinaban, que eran políticas y no teatrales. Si hubieran sido teatrales, hubiéramos seguido juntos”. Disponível em: <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/entrev1.html>>. Acesso em: 26 maio 2013.

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. Sobre esta temática, destaco duas peças dessa fase da escrita de Gambaro, ambas dos anos 80: *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986). Estas peças, juntamente com *Puesta en claro* (1974) – mencionada na discussão da seção 2.3 – formam o *corpus* de análise desta tese. A imagem feminina construída por Griselda Gambaro em cada uma das obras destacadas configura-se como elemento principal para esta análise. Como já aludido, as protagonistas – Clara, Suki e Antígona – são as mulheres que fizeram/fazem a revolução feminista na escrita da dramaturga. A partir de Clara, nenhuma personagem feminina de Gambaro foi coadjuvante da história de uma personagem masculina. Assim, Suki e Antígona representam o lugar alcançado da posição feminina na literatura dramática de Gambaro.

Del sol naciente (1984) é um drama ambientado em um universo – alegórico – do Japão, no qual as personagens principais são as figuras típicas orientais – representando o feminino e o masculino na cultura patriarcal do Japão: a gueixa e o samurai. Como figuras alegóricas representam os valores e modelos sociais pré-estabelecidos pela sociedade patriarcal. A construção familiar apresentada pelo casal está diretamente posta pelo estabelecido socialmente – no caso, extraconjugal, entre a gueixa e o guerreiro – na qual devem concretizar diversas situações diárias desse mundo oriental/patriarcal. No entanto, Suki se rebela contra o pré-estabelecido – para uma gueixa, para uma mulher – e após uma sequência de violências sofridas e presenciadas; ela não mais acata as ordens de Obán, o grande guerreiro belo e luminoso. Trata-se de uma peça com grandes desafios linguísticos, sobre os quais me deterei na seção de análise, e também de inovação performática em sua montagem.

Antígona furiosa (1986) é uma das peças de Gambaro mais representadas nos palcos argentinos. Trata-se de uma nova Antígona, segundo a própria autora, “fora do tempo para que, paradoxalmente, nos conte sua história em seu tempo e no nosso” (GAMBARO apud CONTRERAS, 1994, p. 143, tradução nossa).⁶² Nesse contar da história – atual e mítica –, Gambaro nos apresenta uma obra paródica do clássico de Sófocles, com intertextualidades de Rubén Darío e Shakespeare. Apresenta-nos uma Antígona com fúria que discute com o poder absoluto de Creonte e zomba das inseguranças do Corifeu e Antinoo. A intriga principal da peça é a mesma da obra clássica: o corpo insepulto de Polinices. E todo o enredo segue para o

⁶² [...fuera del tiempo para que, paradójicamente, nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro].

desfecho já conhecido: a morte de Antígona. No entanto, em se tratando de Gambaro, nada é “esperado” e o clássico torna-se atual. A peça inverte sua ordem de acontecimentos e tem seu início com a descida de Antígona da forca que a matara.

Conforme apontado, posso afirmar que, na crítica especializada na obra de Griselda Gambaro, ainda não existia um estudo dedicado à análise das obras *Puesta en claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986), tomadas em conjunto, voltado para a questão do grotesco feminino. Minha expectativa, então, é de contribuir para a fortuna crítica da autora através de minha proposta de leitura das peças mencionadas. O grotesco feminino em Griselda Gambaro está baseado nos atuais estudos sobre a temática, principalmente, nos dedicados às questões ligadas às mulheres. Estou convencida de que tanto o tema proposto quanto o enfoque são necessários para acrescentar à fortuna crítica da dramaturga uma nova leitura, pela via do feminismo. Assim, segue a seção 3 da presente tese, que tratará da temática do grotesco desde seus estudos clássicos, passando pela interface com o teatro (grotesco *criollo* e neogrotesco) até suas revisões mais atuais, no caso, o grotesco feminino.

3 O GROTESCO E A DRAMATURGIA DE GRISELDA GAMBARO: UM ENCONTRO POSSÍVEL

Ao lado do grotesco mais louco surgem na vida os dramas mais horríveis; no riso contrafeito das máscaras mais obscenas choram por vezes os sofrimentos mais dolorosos.

Wolfgang Kayser (2009)

O modelo do grotesco corporal de Mikhail Bakhtin é inicialmente útil aqui porque pressupõe o corpo como processo e semiose – um grotesco que se move – mas como indiquei, a sua ênfase na produção de um grotesco geral deixa garantida no seu lugar uma noção estética e universalista do feminino.

Mary Russo (2000)

3.1 A caverna do *grottesco*: inícios e percursos

As características do grotesco são tão antigas quanto a própria arte. O grotesco esteve sempre presente na literatura e nas artes, antes mesmo de ser trazido à cena como estilo e/ou conceito. O termo grotesco tem sua origem no século XVI, quando se descobriram, em escavações feitas numa região da Itália, pinturas ornamentais dentro de grutas, do italiano *grotta*, daí surgindo a nomenclatura *grottesca* ou *grottesco*. Suas primeiras manifestações aparecem nas imagens plásticas e na arte cênica. Isso se dá, talvez, porque a realização através de um meio visual, como as artes plásticas, possa expressar mais claramente conceitos próprios do grotesco, como a ambivalência, a desproporção, o contraditório e, também, porque elas são anteriores à escrita. Designado para indicar aquele tipo de arte ornamental, o vocábulo *grottesco* ganharia definições mais amplas à medida que teóricos e filósofos detectavam, na literatura, aspectos ligados àquelas representações plásticas. Em meados do século XVI aparece na Itália a *Commedia dell'Arte*. Surge como um movimento teatral popular, itinerante, que agrega de cada local suas histórias e costumes, fazendo de seus/suas espectadores/as partícipes dos espetáculos, realizando, assim, uma crítica e paródia social. Tem um inegável componente grotesco, a partir da caracterização de seus personagens: a

animalização através de máscaras e movimentos caricaturescos. Já no século XVII, a comédia francesa se vê influenciada pelos teatros italiano e espanhol. Segue a linha das farsas e critica os defeitos sociais de sua época. Molière cria personagens cômicos, usando a palavra para caricaturar e divertir. Também é a partir da caricatura que o grotesco se apresenta nessa época.

Definir o grotesco é sempre problemático, um campo minado, uma verdadeira ousadia. Basta pensarmos em grandes críticos que o realizaram – e suas definições divergentes do grotesco, como Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser – e logo teremos a dimensão dessa tarefa. A oposição entre Bakhtin e Kayser se encontra mais na gênese/justificativa do conceito do que na observação de sua matéria estético-estilística. Os autores chegam a conclusões semelhantes no que se refere a algumas características do grotesco: o questionamento crítico sobre a condição humana e a realidade social. Também acordam sobre alguns de seus traços constitutivos: a deformação, a ambiguidade, a diferença.

Em seu histórico livro *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura* (2009[1957]), Wolfgang Kayser percorre as múltiplas acepções que o vocábulo teve ao longo de sua história. Nele, identifica e analisa as primeiras obras nomeadas como manifestações estéticas do grotesco. O conjunto de obras catalogadas sob a marca do grotesco é de extensa variedade e quantidade. Contemplam-se obras das mais diversas artes – literatura, pintura, artes plásticas etc. – contando com grandes nomes como Velázquez, com seu quadro *As Meninas*; Cervantes, trazendo à cena *Dom Quixote* (que passa a contribuir com o léxico do grotesco através do neologismo quixotismo); e várias outras obras de arte caracterizadas como grotescas. Podemos pensar que esse horizonte grotesquiano parte da antiguidade clássica e se estende até as obras mais atuais. Quem hoje não se descobriu lendo, ouvindo, vendo ou sentindo uma obra de arte com letras, sons, pinceladas e até odores (arte culinária, por exemplo) baseados na estética do grotesco? Muitas obras artísticas apresentam em seu modo de composição ou organização aspectos que podem ser chamados de grotesco. Ele está presente em nosso cotidiano e, por consequência, em nossa arte.

O autor analisa a ampliação estética e também semântica que o conceito de grotesco sofreu ao longo do tempo. Faz um estudo detalhado da obra de Victor Hugo, *O sublime e o grotesco*, um dos textos fundamentais sobre o tema, ressaltando o clássico prefácio de *Cromwell*. Kayser (2009) desenha, através dos capítulos de seu livro, um cenário dos caminhos do grotesco por diferentes épocas históricas. Começa pelo Romantismo, depois

passa pelo século XIX e termina com o grotesco na época moderna (na ocasião, o Modernismo).

Porém, seu maior esforço nesse estudo está no intento de definir a natureza do grotesco, capítulo no qual o autor se esmera em seu objetivo e nos proporciona muitas reflexões, indagações e definições de seu entender – como estudioso do tema – do grotesco. Para Kayser, o grotesco está previsto em três domínios da arte: o processo criativo, a obra propriamente dita e a recepção desta obra.

O fato de o “grotesco” apontar para os três domínios, o processo criativo, a obra e a sua recepção, é significativo e corresponde às coisas, indicando que o conceito encerra o instrumento necessário a uma noção estética fundamental. Pois este aspecto tríplice é próprio, em geral, de toda a obra de arte que é “criada”, palavra a ser aqui entendida em oposição expressa a outras espécies de produção (KAYSER, 2009, p. 156).

Por sua vez, Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010[1965]) faz diversas críticas às teses de Kayser (2009). Destaca, principalmente, que ao escrever uma teoria geral do grotesco, Kayser deixa de lado um dos aspectos mais importantes: a dimensão “carnavalesca do mundo”, que libera tudo que há de “terrível” ou “espantoso” para tornar-se “alegre”, “luminoso” e “inofensivo”. As imagens grotescas não são para assustar e, nesse sentido, o romance de Rabelais é sua grande expressão, ao excluir o medo e o terror e dar vazão à alegria. Para Bakhtin (2010), Kayser (2009) faz a teoria do grotesco romântico e modernista, o que seria inadequado para entender outros movimentos estéticos anteriores a eles, como os da Idade Média e do Renascimento.

Nessa crítica à obra de Kayser (2009), Bakhtin (2010) releva seu interesse por um dos pontos mais importantes do grotesco: o humor. Alguns estudiosos, como Hegel, preferiram colocar em relevância o caráter mítico ou fantástico do grotesco. Porém, outros como Vischer e Bakhtin jogam luz sobre o cômico, o humor, o caricaturesco, o burlesco, o farsesco etc., todas as derivações possíveis de serem encontradas nas interfaces com o grotesco. Não é que Kayser (2009) deixe de tratar do humor em seu livro. Ele o faz, mas coloca essa categoria/característica do grotesco em segundo plano. Sua principal tese é que o grotesco se relaciona, principalmente, com os disformes, as formas transformadas, ambíguas, mutantes. Tais categorias estão mais relacionadas com o aspecto do bizarro, inumano, incomum, do que com a categoria sobre a qual se debruça Bakhtin (2010): a relação do humor com a crítica social, com o coletivo que universaliza o que se critica através do riso. Assim, em uma leitura

atual da obra de Bakhtin, temos as considerações da crítica Raquel García-Pascual (2006) sobre o grotesco no “rótulo carnavalesco”. Nas palavras da pesquisadora (2006, p. 23, tradução nossa):

Para aplicá-lo, Mikhail Bakhtin é uma das pautas críticas de referência à qual recorreremos. O mestre deste grotesco celebrativo que, entretanto, não está privado de um espectro fúnebre, remarca e reclama a dualidade que haveria em sua origem. Para denominá-lo opta pelo rótulo carnavalesco, alusivo aos fenômenos que fazem coexistir um juízo e sua contestação, o sério e o irônico, o oficial e o marginalizado. Todas as poéticas do grotesco do século XX estudam em seu campo semântico o capricho, a extravagância e a estranheza, mas também o sórdido e o repulsivo, o grosseiro, o extravagante, o ridículo e o desproporcionado. O grotesco é, de um lado, o deformado e, de outro, o irrisório.⁶³

Outra via de leitura do grotesco – com semelhanças e diferenças às críticas anteriores – é a do crítico Geoffrey Galt Harpham, em seu livro *On the Grotesque: strategies of contradiction in art and literature* (2006[1982]). Segundo ele, o grotesco é aquilo que questiona as suposições habituais segundo as quais uma obra de arte deveria ser clara, compacta, organizada, definida e, em última instância, coerente. O grotesco ocupa uma posição liminar entre a arte e algo fora dela, ou além da própria arte, este último reconhece suas incongruências e paradoxos. Possivelmente, a tentativa mais ambiciosa após Kayser e Bakhtin para enfrentar o grotesco como um fenômeno estético é a exploração da arte visual e literária de Harpham. O subtítulo de seu estudo contém a estratégica frase de contradição, que descreve, adequadamente, sua abordagem para o grotesco dentro de uma série de contextos – na verdade, usa a contradição como ferramenta para sua crítica literária e artística.

Harpham (2006) considera que o grotesco surge com a percepção de que algo está de forma ilegítima em outra coisa; de que coisas que deveriam estar separadas estão juntas. Os objetos grotescos estão à margem da consciência entre o conhecido e o desconhecido, o percebido e o imperceptível, questionando a adequação de nossas formas de entender o mundo. O autor trata o grotesco como um vazio compartilhado pelo objeto e o sujeito. No sujeito, é um momento no qual a consciência está suspensa, incapaz de discernir não somente uma forma unificada no objeto, mas também as implicações mais amplas que esta suspensão

⁶³ [Para aplicarlo, Mijaíl Bajtín es una de las pautas críticas de referencia a la que hemos acudido. El maestro del reclamo de este grotesco celebrativo, que sin embargo no está privado de un espectro tétrico, remarca y reclama la dualidad que si tenía en su origen. Para denominarlo opta por el marbete *carnavalesco*, alusivo a los fenómenos que hacen coexistir un juicio y su contestación, lo serio y lo irónico, lo oficial y lo marginado. Todas las poéticas del grotesco del siglo XX estudian en su campo semántico el capricho, la extravagancia y la extrañeza, pero también lo sórdido y lo revulsivo, lo grosero, estafalario, ridículo y desproporcionado. Grotesco es, de un lado, lo deformado y, de otro, lo irrisorio].

terá para as leis do mundo em questão. A resposta a este movimento mental é o desejo de interpretar. Como no sublime, o espectador do grotesco dá um passo em direção a uma posição na qual pode entender as funções antinaturais em termos de seus princípios de ordem. Se o objeto grotesco é visto não de uma forma literal, mas simbólica, então, o disforme se revela como sublime. Mas, se resiste e permanece inassimilável, nos interstícios da consciência, converte-se em uma “fonte de ansiedade hermenêutica” (HARPHAM, 2006). Este estado mental inspira o sentido do tabu, de objetos e seres marginais que desafiam a classificação porque desfazem os limites naturais em seu próprio ser.

Para este trabalho, apoiei-me nos estudos que se propuseram a pensar o grotesco, e a desenvolver sua teoria, nos dois vieses mencionados anteriormente: o trágico, de Kayser, e o carnavalesco (o humor), de Bakhtin, não deixando de lado, obviamente, as grandes contribuições teóricas de Harpham ou Victor Hugo. No entanto, o grotesco sempre dividiu a crítica e, assim, posicionar-se é necessário.

O grotesco divide a humanidade em dois campos: ao primeiro pertencem os que querem domesticá-lo e o aproximam ao efeito de contraste provocado pelos dois sentimentos ou duas categorias estéticas opostas; para suavizá-lo, dissolvem-no em um emprego adjetival da palavra. Aproximam-no, por exemplo, do fantástico de E.T.A. Hoffman, citam Bakhtin com fervor para assimilar o grotesco ao carnavalesco, amalgamam-no com o absurdo, a propósito de Wolfgang Kayser, confundem-no com o burlesco e pensam em Jarry, ou do mesmo modo se lançam em direção a Gadda que, graças à mistura barroca dos dialetos e à expressividade “macarrônica”, poderia acessar o grotesco. O outro campo [pensa] que o grotesco francês faz-se representar por um irlandês, um romano e um belga, e considera natural que um judeu de Praga, um polaco ou um húngaro não somente utilizem um estilo, um conteúdo ou uma língua grotesca, mas que também escrevam o grotesco. (KLAUBER apud GARNIER, 2012, p. 118, tradução nossa).⁶⁴

É notória a diversidade dos estudos sobre o grotesco e, também, obviamente, das discordâncias entre as tendências/leituras de tais estudos. A citação anterior é de extrema riqueza semântica e teórica tendo como ponto máximo a multiplicidade do grotesco: suas diversas facetas, seus diferentes olhares. A mistura, própria do grotesco, das nacionalidades e

⁶⁴[Lo grotesco divide la humanidad en dos campos: al primero pertenecen los que quieren domesticarlo y lo aproximan al efecto de contraste provocado por dos sentimientos o dos categorías estéticas opuestas; para suavizarlo, lo disuelven en un empleo adjetival de la palabra. Lo aproximan, por ejemplo, delo fantástico y de E. T. A. Hoffman, citan a Bajtín con fervor para asimilar lo grotesco a lo carnavalesco, lo amalgaman con el absurdo a propósito de Wolfgang Kayser, lo confunden con lo burlesco y piensan en Jarry, o del mismo modo se vuelven, hacia Gadda que, gracias a la mezcla barroca de los dialectos y a la expresividad «macarrónica», podría acceder a lo grotesco. [E]l otro campo [piensa] que lo grotesco francés lo representan un irlandés, un rumano y un belga, y considera natural que un judío de Praga, un polaco o un húngaro no sólo utilicen un estilo, un contenido o una lengua grotesca, sino que escriban el grotesco].

tendências de seus estudos é identificada ao longo dos tempos. As aproximações com o fantástico de Hoffman, a confusão com o burlesco, de Jarry, ou mesmo a “expressividade macarrônica” do grotesco, nas palavras da autora, são características próprias do grotesco (em toda sua complexidade conceitual).

O humor na literatura nos conduz ao amplo universo do cômico (o caricaturesco, o burlesco, o farsesco etc.), cujas linhas foram sendo desenhadas na história da literatura ocidental por diversas demarcações, nas quais podemos incluir os estudiosos aqui mencionados e outros: Bakhtin (2010), Kayser (2009), Harpham (2006), García-Pascual (2006), Bergson (2001) etc. As diferentes descrições do humor exploraram a composição dos gêneros verbais, ou seja, a composição lógica do discurso humorístico; a fundação do cômico em certa estrutura do sujeito e da consciência; e as regras do jogo social pelas quais o cômico se estabelece como convenção comunicativa em um tempo-espço específico. O discurso cômico na tradição literária tem sua própria história que parte da comédia grega, por exemplo. Na retórica clássica encontramos as primeiras ordenações e, portanto, restrições discursivas herdadas também na contemporaneidade. A tradição do discurso crítico está conectada com o humor, com a sátira.

Dentro das múltiplas formas que o discurso cômico assume na história literária, a linha que segue Griselda Gambaro é especificamente a do grotesco. A própria autora assim classifica sua literatura, enquanto para a crítica, seus textos pertencem a uma variedade de gêneros como o teatro da crueldade, do absurdo e também do grotesco. Há vários estudos sobre o tema, sob diversas óticas e em diferentes épocas. O grotesco ainda é um conceito que gera controvérsias em relação à sua origem e suas definições. Então, abordo, ao longo desta tese, o estudo do grotesco na dramaturgia de Griselda Gambaro a partir de perguntas como: o que é o grotesco? Qual é sua origem? Como e quando aparece na Argentina? Em que contexto sócio-político se desenvolve? Por que reaparece durante os anos 70, do século XX, com a denominação de “neogrotesco”?⁶⁵ Pode-se estabelecer relação entre os antecedentes deste gênero dramático e os marcos temporais das peças em estudo? Dentro desses marcos temporais, anos 70 e 80, na Argentina, aconteceram mudanças políticas e sociais importantes, coincidindo com a volta do grotesco ao cenário teatral. Isto me conduz a uma pergunta mais específica: como se manifestam, na dramaturgia de Gambaro, os acontecimentos sociais daqueles momentos históricos? Quais são os recursos artísticos e discursos utilizados pela

⁶⁵ Os conceitos derivados do grotesco serão explicados conforme forem apresentados na tese e serão discutidos com mais atenção na seção 3.4.

dramaturga para semantizar em suas peças as referências ao mundo – local e global – e as questões de gênero?

O grotesco sendo uma categoria estética que abarca variadas expressões, ainda necessita de estudos que abranjam suas diversas significações/manifestações. Então, proponho um novo caminho para ampliar a reflexão sobre o grotesco: a estética do grotesco no teatro, analisada em seguida, em paralelo com o conceito de grotesco feminino desenvolvido pela professora e crítica literária, Mary Russo, em seu livro *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade* (2000). Sendo assim, para a minha pesquisa, as peças gambarianas que constituem o *corpus* estabelecem a ponte entre a estética do grotesco na dramaturgia argentina e o grotesco feminino como elemento compositor das personagens.

3.2 O grotesco no teatro

Uma doce bondade que tempera as crueldades.⁶⁶

Griselda Gambaro (*El campo*, 1967)

A máscara, o fantoche, o teatro de marionetes ou o corpo fantasiado, deslocado, disforme são construções estéticas da história da arte desde a antiguidade até os dias atuais. São imagens que, frequentemente, estão associadas ao grotesco. A carnavalização entra no imaginário grotesco com a máscara e a fantasia trazendo aos corpos fantasiados e aos rostos mascarados o distanciamento cultural, moral e pessoal tão necessário para a eficácia da sátira crítica. Neste campo, da sátira crítica, o teatro é considerado como o melhor dos veículos para a transmissão desse “disfarce”: a teatralidade. Segundo Fernando De Toro (1987), deve-se esclarecer que a teatralidade não é um fenômeno trans-histórico. Pelo contrário, é próprio de cada época e também de cada prática teatral. Isto significa que a forma de produzir e articular os signos teatrais mudará de tempos em tempos e seguirá os passos da evolução (ou regressão?) social e humana. A ênfase em um ou outro aspecto da produção teatral e de sua representação é o que determinará a teatralidade de uma dada época.

Deste modo poderíamos afinar a noção de teatralidade como a convergência do texto como discurso (quando existe), de uma textualidade que está

⁶⁶ [Una dulce bondad que atempera las crueldades].

constantemente fazendo-se, e onde esta textualidade, ao transformar-se em signo, é semiotizada por um complexo de sistemas semióticos que se centram na realidade/denegação: no jogo. Por isso, não há teatralidade trans-histórica, mas sim uma série de teatralidades que articulam e produzem signos de maneira diferente e esta diferença vem determinada pelo contexto social/cultural de produção espetacular (DE TORO, 1987, p. 12, tradução nossa).⁶⁷

E sendo a teatralidade essa capacidade de mudar, de sugerir e de fabricar – através da voz, da palavra, do som, da imagem – o grotesco como categoria estética e como gênero teatral participa ativamente do cenário do teatro como componente criador. Talvez por sua essência profundamente conflitiva e, também, pela centralidade do corpo em cena, o teatro parece ser um terreno fértil para pensar-mos o grotesco, seja naquele momento ainda não compreendido, como veremos no caso do grotesco *criollo*, seja no momento de transformação social do qual é elemento ímpar, tendo em vista que mostra a realidade através das deformações, distorções, mutações. A arte grotesca, em todas suas manifestações

É uma proposta transgressora por excelência, é uma expressão da cultura popular, em que o elemento paródico, reestabelecedor de uma nova ordem, resgata a ritualidade da festa popular, a carnavalização, o riso inteligente daqueles que do seu lugar propõem um reordenamento do mundo (AZOR, 1994, p. 29, tradução nossa).⁶⁸

Kayser (2009, p. 119) qualifica “o teatro grotesco como fraco e inofensivo”, devido à temática da dissolução pessoal, que segundo o autor, era “demasiado inofensivo e em si mesmo fraco demais para o estranhamento do mundo”. Não concordo com essa visão porque, mesmo para a época, Pirandello desenvolveu com grande maestria suas peças e a prova de seu “objetivo alcançado” – diferente do que diz Kayser – está nas figuras de dramaturgos e dramaturgas atuais, do século XXI, que sempre fazem menção em suas peças, quando classificadas como pertencentes ao teatro grotesco, à figura de Pirandello como grande precursor do movimento. Na argentina, Armando Discépolo é um dos nomes do teatro

⁶⁷[De este modo podríamos cernir la noción de teatralidad como la convergencia del texto como discurso (cuando lo hay), de una textualidad que está constantemente haciéndose, y donde esta textualidad al transformarse en signo, es semiotizada por un complejo de sistemas semióticos que se centran en la realidad/denegación: en el juego. Por ello, no hay teatralidad transhistórica, sino una serie de teatralidades que articulan y producen signos de manera diferente y esta diferencia viene determinada por el contexto social/cultural de producción espectacular].

⁶⁸[Es una propuesta transgressora por excelencia, es una expresión de la cultura popular, donde el elemento paródico, restablecedor de un nuevo orden, rescata la ritualidad de la fiesta popular, la carnavalización, la risa inteligente de quienes desde su lugar proponen un reordenamiento del mundo].

nacional e suas obras, tingidas pelo grotesco pirandelliano, são renomadas e de grande influência para os/as dramaturgos/as atuais.

Se, além de dois ou três dramas de Pirandello, quase nada do *teatro del grottesco* se tornou conhecido fora da Itália, isto se deve – ao lado da falta de grandes dramaturgos – à pequena extensão de uma problemática sempre repetida. A dissolução da unidade pessoal era em si, ou seja, tal como levava a cabo o teatro grotesco, um princípio demasiado inofensivo e em si mesmo fraco demais para o estranhamento do mundo. Outros poetas, e acima de tudo pintores, alcançaram, nos mesmos anos, incomparavelmente mais (KAYSER, 2009, p. 119, grifo do autor).

No teatro, as configurações grotescas são favoráveis. Há estudos que indicam a presença do grotesco desde as farsas medievais à comédia *Dell'arte*, passando pelo romantismo até a cena contemporânea. Para Meyerhold (apud AZOR, 1994, p. 30-31, tradução nossa), o grotesco:

[d]eve manter constantemente o espectador em uma dupla postura em direção à ação teatral, que sofre giros bruscos e imprevistos; porque se faz essencial a constante tendência do artista a transportar o espectador a partir de um plano pouco apreendido a outro absolutamente inesperado para ele. [...] De maneira tal que não tem nada de misterioso. É simplesmente um estilo cênico que interpreta contrastes e que não cessa de deslocar os planos de recepção.⁶⁹

Já nas artes em geral, de acordo com Wolfgang Kayser (2009), o conceito de grotesco adquire dimensões que se distanciam do que se reconhece do termo, no teatro de Discépolo. O fato de a palavra **grotesco** ser usada para referir-se tanto à própria obra, ao processo criador, como também à sua recepção, coloca em evidência a dificuldade de seu uso e sua aplicação. Kayser (2009) propõe uma solução a essa questão marcando que os estudos da arte permitem separar alguns elementos que se identifiquem como grotescos, ainda que permaneça a dificuldade de que o grotesco se determine pela recepção dessa obra; esta, que por sua vez, está condicionada a mudanças.

Susana Tarantuviez escreveu em seu livro *La escena del poder* (2007) que trata da obra de Griselda Gambaro: “alguns críticos leram o absurdo em Gambaro como uma forma de grotesco, o qual não seria arbitrário se considerarmos a frágil fronteira que, para alguns

⁶⁹ [Debe mantener constantemente al espectador en una doble postura hacia la acción teatral, que sufre giros bruscos e imprevistos; porque hace esencial la constante tendencia del artista a transportar al espectador desde un plano apenas apreendido a otro absolutamente inesperado para él. [...] De manera tal que no tiene nada de misterioso. Es simplemente un estilo escénico que interpreta contrastes y que no cesa de desplazar los plano de recepción].

estudiosos, separa um do outro” (TARANTUVIEZ, 2007, p. 215, tradução nossa).⁷⁰ De forma similar expressou-se Patrice Pavis em seu *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (2008), quando comparou o grotesco e o absurdo: “certamente, do grotesco tragicômico ao absurdo não há mais que um passo, que não oferece nenhuma dificuldade para o teatro contemporâneo” (PAVIS, 2008, p. 228, tradução nossa).⁷¹

As palavras de Tarantuviez e Pavis exprimem a vontade, da pesquisadora da obra de Gambaro e do estudioso das artes, de demonstrar que conceitos pré-estabelecidos podem se aproximar e também se afastar em relação à obra que se analisa. Esse movimento de aproximação ou distanciamento depende de vários fatores, no entanto, no que se refere à análise de obras dramáticas, estamos lidando com uma literatura diferenciada, uma literatura que pode se utilizar de duas vias: a leitura e/ou a montagem da peça. Os conceitos “pré-estabelecidos” aos quais me refiro são as denominações de teatro do absurdo e teatro do grotesco, mais especificamente, em suas classificações como obras pertencentes a uma linha absurdista ou grotesca. Pavis (2008) apresenta sua opinião de que, de um estilo para outro, não será mais que um passo, ou seja, uma ponte, e que esse passo não é dificultoso para o teatro contemporâneo.

No campo dos estudos críticos sobre a arte dramática, as análises seguiram – e ainda persistem – no uso de categorias do teatro europeu. Porém, pode-se observar um crescimento na busca de visibilidade para a produção teatral latino-americana e suas categorizações. As primeiras obras de Griselda Gambaro (anos 60 e 70 do século XX) são classificadas pela crítica especializada – a exemplo de Osvaldo Pellettieri (1997), Jorge Dubatti (1989) e Tamara Holzapfel (1970) –, como pertencentes ao **teatro do absurdo**, pensadas como influenciadas por Samuel Beckett (1952) e Eugène Ionesco (1959). Outros estudos, como os de Karl Alfred Blüher (1990) e George Woodyard (1995), associam-nas com os postulados do **teatro da crueldade**, de Antonin Artaud (1935). E outros/as críticos/as, como Mirta Arlt (1991), Nora Mazziotti (1989) e Peter Roster (1989), encontram pontos de convergência entre o teatro de Gambaro e a **estética do grotesco**. No entanto, a própria crítica gambariana apresenta divergências na classificação – especificação, delimitação – de suas peças dentro da estética absurdista ou grotesca.

⁷⁰ [algunos críticos han leído el absurdo de Gambaro como una forma de grotesco, lo cual no sería arbitrario si consideramos la débil frontera que, para algunos estudiosos, separa a uno del otro].

⁷¹ [ciertamente, del grotesco tragicómico al absurdo no hay más que un paso que no ofrece ninguna dificultad para el teatro contemporáneo].

Há também estudos, como o proposto por Osvaldo Pelletiere (2001), que caracterizam sua produção, a partir da década de 80, como pertencente ao **realismo crítico** pela presença de elementos metafóricos associados a uma questão social/realista. Igualmente, consideram esta etapa da produção gambariana, como **teatro paródico**, como proposto por Magda Castellví de Moor (1992), pois os textos se categorizam como paródias do político-social argentino. Nestes termos, com relação à paródia, estou de acordo com o que postula Linda Hutcheon (1989), e que se verifica nas peças de Gambaro através da “distância crítica” e da “inversão irônica” dos fatos político-sociais aludidos em suas obras. Nas palavras de Hutcheon (1989, p.17), “a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre à custa do texto parodiado [...] é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez de semelhança”.

Porém, para efeito de esclarecimento, será necessário precisar as categorias de teatro com as quais trabalho nesta tese. A partir das postulações dos autores Peter Roster (1989), Ileana Azor (1994), Marta Contreras (1994), Susana Tarantuviez (2007) e Patrice Pavis (2008) serão apresentadas duas categorias de **teatro** com as quais Gambaro é associada: **teatro do absurdo** e **teatro grotesco**. Peter Roster já se adiantava, desde 1989, sobre a escrita poliestilística de Gambaro, e sua reflexão é muito interessante quando cita Osvaldo Dragún, outro grande dramaturgo argentino.

Apesar de certos elementos que poderiam relacionar-se com o teatro do absurdo, há um eixo vital muito mais ligado ao teatro grotesco argentino e cujas manifestações concretas se comunicam mediante as relações bipolares de bondade-crueldade, vítima-algoz, opressor-oprimido, as que nascem de circunstâncias político-sociais vigentes na Argentina. Nas palavras de Osvaldo Dragún, o que estão representando é a ‘absurda grotesque’ da vida cotidiana (ROSTER, 1989, p. 61, tradução nossa).⁷²

A expressão “teatro do absurdo” foi utilizada, pela primeira vez nos estudos teatrais, por Martín Esslín na edição original de seu livro *O teatro do absurdo* (1966). Muitos são os estudiosos que se ocuparam dessa estética posteriormente, e um de seus grandes estudiosos foi Patrice Pavis (2008) que define o absurdo como “[a]quilo que é visto como não razoável, como algo que carece totalmente de sentido ou de vínculo lógico com o resto do texto ou da cena. [...] No teatro, designaremos como absurdos os elementos que não conseguimos situar

⁷² [A pesar de ciertos elementos que pudieran relacionarse con el teatro del absurdo, hay un eje vital mucho más ligado con el teatro grotesco argentino y cuyas manifestaciones concretas se comunican mediante las relaciones bipolares de bondad-crueldad, víctima-verdugo, opresor-oprimido, las que nacen de circunstancias político-sociales vigentes en la Argentina. En palabras de Osvaldo Dragún, lo que están representando es la ‘absurda grotesque’ de la vida cotidiana].

em seu contexto dramaturgico, cênico, ideológico” (PAVIS, 2008, p. 19, tradução nossa).⁷³ O absurdo como categoria estética da literatura dramática é assinalado, na maioria de seus estudos, por características como: decomposição da linguagem tendendo a não significação e o humor e a decomposição de modos verbais. De acordo com Marta Contreras (1994), essas últimas características, humor e decomposição verbal, são usadas para criticar a sociedade, em determinados fatores. Também se pode fazer uma associação com o realismo grotesco bakhtiniano, pois o humor é parte da crítica social presente no grotesco.

Quando se descreve o teatro do absurdo hispano-americano, descrevem-no como um instrumento para despertar no espectador a consciência sobre os males da sociedade em que se vive, os quais guardam relação fundamentalmente com a mecanização, o automatismo da comunicação, a desumanização, a repressão e com a violência. A noção de absurdo está conectada com a ideia de caos, com a carência de ordem ou de lógica no sentido tradicional, formal do termo (CONTRERAS, 1994, p. 16, tradução nossa).⁷⁴

Quando nos referimos ao absurdo nos textos dramáticos, que como literatura/espetáculo representam uma intenção, com uma significação que será construída no jogo com o/a leitor/aespectador/a para a identificação de ações possíveis dentro do seu universo pessoal: a estética do absurdo – se assim podemos nomeá-la – estabelece uma comunicação que, à sua maneira, nega a referência histórica do teatro que tem como seu representante maior o teatro aristotélico⁷⁵. Porém, não contradiz a linguagem contemporânea da arte em geral, que tem no absurdo sua representação da construção dos diálogos e em outros sistemas semióticos, a leitura dos gestos, dos objetos, do cenário, do vestuário.

Em um enfoque semiótico, Patrice Pavis (2008) descreve o grotesco comparativamente com o absurdo. Para Pavis, o grotesco guarda certa aproximação com a realidade e por isso se relaciona com o tempo de escrita e recepção do texto. Em

⁷³ [Aquello que es visto como no razonable, como algo que carece totalmente de sentido o de vínculo lógico con el resto del texto o de la escena. En filosofía existencial, el absurdo no puede ser explicado por la razón y niega al hombre toda justificación filosófica o política de su acción. Es preciso distinguir entre los elementos absurdos en el teatro y el teatro absurdo contemporáneo. En el teatro, designaremos como absurdos los elementos que no conseguimos situar en su contexto dramaturgico, escénico, ideológico].

⁷⁴ [Cuando se describe el teatro del absurdo hispanoamericano se lo describe como un instrumento para despertar en el espectador la conciencia sobre los males de la sociedad en que vive los cuales dicen relación fundamentalmente con la mecanización, el automatismo de la comunicación, la deshumanización, la represión, la violencia. La noción de absurdo está conectada con la idea de caos, con la carencia de orden o de lógica en el sentido tradicional, formal del término].

⁷⁵ Termo utilizado por Brecht e adotado pela crítica para designar uma dramaturgia baseada na ilusão e na identificação que procede explicitamente de Aristóteles. O termo se converteu em sinônimo de teatro dramático, teatro ilusionista ou teatro da identificação (PAVIS, 2008, p. 50, tradução nossa).

contrapartida, o absurdo nega o sentido da ação e o/a leitor/a-espectador/a não se identifica com a leitura/representação. Por isso, é mais coerente e comprovável que o teatro de Griselda Gambaro esteja relacionado à definição de grotesco, visto que suas peças são identificadas com a realidade argentina em muitos de seus episódios históricos, políticos e sociais.

Para delimitar de forma mais clara o grotesco no teatro de Griselda Gambaro, farei referências ao teatro, de forma geral, no que tange ao termo grotesco. De acordo com a historiografia teatral, o **teatro grotesco** surge no início do século XX, mais precisamente entre 1916 e 1925, na Itália. Autores como Pirandello (1867-1936) são identificados como os precursores desse teatro que se caracteriza, por exemplo, por apresentar personagens com traços de humor que atravessam o espaço cênico desde o dramático até o cômico.

Os contemporâneos reuniram sob o nome de *teatro del grottesco* um grupo de dramaturgos italianos, cujas criações se desenvolveram entre 1916 e 1925. [...] Luigi Chiarelli abriu a série com o drama *La Maschera e Il Volto* (“A Máscara e a Face”), que foi representado em Roma, no ano de 1916, e trazia no subtítulo a designação de “Grotesco”. Além dele, pertencem ao grupo Antonelli, Cavacchioli, Fausto Maria Martini, Nicodemi, Rosso di San Secondo e outros, sendo o mais significativo Luigi Pirandello (KAYSER, 2009, p. 116-117, grifos do autor).

Na obra de Griselda Gambaro, podem-se identificar procedimentos que permitem conseguir o efeito grotesco que advém da decomposição dos diversos materiais da tradição literária, cinematográfica e televisiva que, em suas possíveis e diferentes combinações, ampliações, inversões, repetições, permitem expor um jogo de posições cênicas em que o exercício do poder condiciona as figuras cênicas particulares do universo dramático de Gambaro.

Também podemos identificar o grotesco em peças da autora que se delimitam no espaço privado, que tratam dos conflitos humanos, das relações familiares, amorosas e domésticas. O representado em suas peças está diretamente ligado à realidade humana, seja em seu universo público ou privado; em suas manifestações cotidianas ou em situações particulares pelas quais passaram os argentinos – personagens da vida real de Gambaro –, dando-lhes caracteres cômicos e dramáticos para protagonizar o grotesco da arte dramática.

3.3 O grotesco nos palcos argentinos: grotesco criollo

Quando se trata do estudo da dramaturgia rio-platense, observa-se que as tendências experimentais (as formas teatrais antinaturalistas, antimodernistas) se fundam com o surgimento, na década de 30, dos grupos experimentais de teatro ou os chamados “teatros independentes”. Pode-se verificar que as tendências experimentalistas já se manifestavam em décadas anteriores, porém, é por volta dos anos 30 que o movimento se consolida como processo inovador na dramaturgia rio-platense. Foi nesse cenário que se desenvolveram os grotescos *criollos* que, analisados por uma perspectiva histórico-crítica, manifestam-se como uma espécie de composição primária do que mais tarde seria entendido como uma nova sensibilidade no teatro.

De acordo com o modelo de periodização do teatro argentino, descrito por Osvaldo Pellettieri (1997), em seu livro *Una historia interrumpida: teatro argentino moderno (1949-1976)*, o grotesco *criollo* se situa dentro do microssistema intitulado pelo próprio movimento *Microsistema del grotesco criollo (1923-1934)*, que coincide com o início do período do subsistema do teatro moderno (1930-1985). Aqui, abarca-se a primeira modernização (Teatro Independiente) e a segunda modernização (teatro dos anos 60: realismo reflexivo e neovanguardismo).⁷⁶

Podemos encontrar registros de obras consideradas pertencentes ao movimento do *grotesco criollo* desde 1910, com Carlos Mauricio Pacheco e Nemesio Trejo. Entretanto, o apogeu do movimento se deu entre 1920 e 1935 e sua queda nas décadas de 40 e 50. Para a crítica teatral, as obras consideradas como pertencentes ao grotesco *criollo* são somente cinco peças de Armando Discépolo: *Mateo* (1923); *El organito* (1925); *Stéfano* (1928); *Cremona* (1932) e *Relojero* (1934). Nessa época, criou-se um novo gênero que se parecia com o sainete, porém alguns estudiosos da área o veem como um gênero mais triste ou, talvez, mais realista. O grotesco *criollo* não foi compreendido pela crítica de sua época, tampouco por seu público. Seu maior representante, Armando Discépolo, tentou escrever o que era considerado teatro culto, mas não obteve sucesso. Depois de várias tentativas, escreveu a peça *Mateo* (1923), que classificam como “Uma síntese estética de sua produção anterior com o grotesco pirandelliano, mediante a qual quis ‘dignificar’ o gênero popular” (PELLETTIERI, 2008, p.

⁷⁶ Neste modelo de periodização, Pellettieri desenvolve com riqueza de detalhes todos os sistemas e subsistemas do teatro argentino, desde o período da constituição (1700-1884) até o teatro de resistência e ressemantização (fim do século XX).

16, tradução nossa)⁷⁷ e, assim, conseguiu levar aos palcos uma obra do grotesco *criollo* com o reconhecimento de público e de crítica.

Em 1923, Armando Discépolo estreou sua obra *Mateo* com o subtítulo: “Grotesco em três quadros”. Entre esse ano e 1934 estrearam outras peças com a mesma designação explícita: são os chamados “grotescos *criollos*”. A famosa palavrinha tinha encontrado um terreno fértil nesse teatro popular e estava colocando-se, uma vez ou outra, nos cenários portenhos. Com este ato nominativo culminou o processo local aqui exposto: todas aquelas características do grotesco que tinham aparecido de maneira dispersa, encontraram-se, por fim, incorporadas dentro de uma espécie dramática que os acolhia a todos sob o mesmo e único nome genérico (PELLETTIERI, 2002, p. 109, tradução nossa).⁷⁸

Entre os/as estudiosos/as do grotesco *criollo*, há variações no que se refere ao léxico utilizado para nomeá-lo. Para Kaiser-Lenoir (1978), o grotesco *criollo* é a problematização do sainete. Já para David Viñas (1973) é a interiorização deste. Os dois coincidem no ponto em que o contexto sociopolítico da época, o fracasso do Programa Liberal Argentino⁷⁹, teria sido decisivo para a problemática que os imigrantes recentemente chegados a Buenos Aires enfrentaram, em inícios do século XX.

Segundo Kaiser-Lenoir (1978), existe um processo de ilusão e fracasso na vida social da época, que serviu de base à estrutura essencial das obras grotescas do período e à dualidade que se manifesta nelas: a máscara e o rosto. Griselda Gambaro nos premia com frases de seus personagens que nos dizem o caminho a seguir para este estudo, falando sobre a criação de seus personagens e suas buscas pela representação. A palavra-chave em Gambaro é ambiguidade.

[...] Gambaro aposta em uma dupla ambiguidade: de um lado, suas obras constroem um universo contraditório que toca a perversão e se descola, comodamente, entre o cômico e o trágico. A partir do engano, as situações se contradizem, o discurso se opõe ao acontecimento, as situações desmentem as rubricas e vice-versa, a linguagem se duplica na alienação, os refrãos, as

⁷⁷ [Una síntesis estética de su producción anterior con el grotesco pirandelliano, mediante la cual quiso “dignificar” el género popular].

⁷⁸ [En 1923, Armando Discépolo estrenó su obra *Mateo* con el subtítulo: “Grotesco en tres cuadros”. Entre ese año y 1934 se estrenaron otras piezas con la misma designación explícita: son los llamados “grotescos *criollos*”. La famosa palabrita había encontrado un terreno fértil en ese teatro popular y se había de encarnar una y otra vez en los escenarios porteños. Con este acto nominatorio culminó el proceso local aquí expuesto: todas aquellas características del grotesco que habían estado apareciendo de manera dispersa se hallaron al fin cuajadas dentro de una especie dramática que los acogía a todos bajo un mismo y único nombre genérico].

⁷⁹ A ditadura implementou um plano baseado no liberalismo monetário, que era apoiado por bancos estrangeiros e organismos internacionais. Colocou fim ao Estado intervencionista, à proteção do mercado interno e ao subsídio a empresas. Houve um grande endividamento externo, as indústrias quebraram e, ao terminar a ditadura, a inflação desatou. Disponível em: <www.me.gov.ar>. Acesso em: 28 jun. 2013 (Tradução nossa).

frases feitas e as canções acentuam, grotescamente, a tragicidade de alguns momentos, os títulos das peças velam o que acontece nelas. Por fim, as palavras não dizem o que dizem e a esperada descontextualização confunde o texto (MARTINI, 1989, p. 27, tradução nossa).⁸⁰

Ao conceber a ambiguidade como a definição da estética de Gambaro, estamos lidando com um conceito do qual se pode estender e associar a outros já mencionados. A ambiguidade tratada por Gambaro é, mais precisamente, a dicotomia entre bondade e crueldade, que está presente não somente no teatro anterior ao grotesco *criollo* como também faz parte dos estudos do grotesco como conceito universal (BAKHTIN, 2010). A estética ocidental contemporânea evoluiu em torno da ideia de ambiguidade, conquistando territórios especialmente inóspitos e inquietantes. Esses territórios compreendem lugares nos quais o grotesco abundou no sentido quase literal: no repugnante, no macabro, no asqueroso. Mas, também, territórios nos quais o gérmen do grotesco foi inoculado de um modo muito mais sutil. São aqueles ligados à percepção do sublime em uma obra de arte que é indefinida, disforme e imperfeita; qualidades que também podemos identificar na obra ambígua. Obviamente, nem toda obra com tais características é ambígua em um sentido contemporâneo. E seria demais ousado insinuar que toda ambiguidade é capaz de despertar a consciência do sublime.

É facilmente perceptível que o equilíbrio destes sentimentos ambivalentes difere de um leitor para outro, de um crítico para outro. Harpham e Bakhtin observam a natureza e o efeito do grotesco de maneira diferente em relação à Kayser e McElroy. A avaliação do efeito do grotesco se confunde com a filosofia de cada pensador, bem como o objetivo de cada atributo para este tipo de arte. O grotesco *criollo*, inspiração direta de Gambaro, relaciona-se diretamente com os três estudos mais compreensíveis até a data atual deste fenômeno altamente ambíguo – aqueles de Kayser, Bakhtin e Harpham – que são também os mais pertinentes para a elucidação do grotesco gambariano (ZANDSTRA, 2007, p. 24, tradução nossa).⁸¹

⁸⁰ [...Gambaro apuesta a una doble ambigüedad: por una parte, sus obras construyen un universo contradictorio, que roza la perversión y se desplaza cómodamente entre lo cómico y lo trágico. Desde el equívoco, las situaciones se contradicen, el discurso se opone al acontecimiento, las situaciones desmienten las didascálicas y viceversa, el lenguaje se duplica en la alienación, los refranes, las frase hechas y las canciones acentúan grotescamente la tragicidad de algunos momentos, los títulos de las piezas velan lo que sucede en ellas, por fin, las palabras no dicen lo que dicen y la buscada descontextualización confunde el texto].

⁸¹ [It is readily apparent that the balance of these ambivalent feelings differs from one reader to another, from one critic to another. Harpham and Bakhtin have a different appreciation of the nature and effect of the grotesque than do Kayser and McElroy. The assessment of the grotesque's effect is intertwined with the philosophy of each thinker, as is the purpose each attributes to this type of art. The grotesco *criollo*, Gambaro's roost direct inspiration, relates directly to the three most comprehensive studies to date of this highly ambiguous phenomenon – those of Kayser, Bakhtin and Harpham – which are also the three most germane to the elucidation of Griselda Gambaro's use of the grotesque]. (Tradução de Jozefh Fernando Soares Queiroz).

Peter Roster, em seu artigo “*Lo grotesco, el grotesco criollo y la obra dramática de Griselda Gambaro*”, de 1989, já refletia sobre a classificação – ou não – do teatro da dramaturga argentina, dentro das tendências do teatro do absurdo europeu. Segundo o crítico, o teatro latino-americano – não só o de Griselda Gambaro e nem só o argentino – não deve ser “classificado” mediante as pautas europeias ou norte-americanas. A própria Gambaro e Dragún dão testemunho, através de entrevistas concedidas a jornais e revistas especializadas em teatro, que suas obras têm influências da própria arte dramática argentina, no caso em Armando Discépolo, e na estilística do grotesco *criollo*. Ambos se preocupam que suas obras sejam relacionadas com o teatro do absurdo e não com o grotesco *criollo*: a própria tradição teatral argentina. É importante salientar que Griselda Gambaro (apud ROSTER, 1989, p. 57, tradução nossa) declara que “há certos elementos em [seu] teatro que vêm do grotesco, sobretudo de Discépolo. [Refere-se] à mistura do patético e o trágico; o tragicômico que há muito em minhas peças. E isso não sai do teatro do absurdo, isso sai do grotesco”⁸² se identifica com a estética do grotesco e não reconhece – de forma declarada, pelo menos – a influência do absurdo em suas obras (especialmente as das décadas de 60 e 70).

Ainda que a crítica tenha classificado algumas obras de Griselda Gambaro como pertencentes ao teatro do absurdo, opto por seguir por outro caminho, que já foi sinalizado pela própria autora, de que sua estética está bem mais para o grotesco *criollo* e neogrotesco (que veremos na próxima seção). É o teatro da própria tradição teatral argentina, derivado do sainete *criollo*, e não de uma versão europeia “adaptada” ao universo latino-americano. Como a própria Griselda Gambaro ressalta:

A mim, particularmente, o sainete e o grotesco são o que mais me interessam, e quando eu escuto que fazem análise de minhas obras, e como parâmetro usam o teatro do absurdo, sinto uma espécie de inquietação. Porque penso que não influencia em minha obra. Mas sim há certos elementos em meu teatro que vêm do grotesco. Refiro-me à mistura do patético e o trágico, o tragicômico que há em muitas de minhas peças. E isso não sai do teatro do absurdo, isso sai do grotesco (GAMBARO apud ROSTER, 1989, p. 56-57).⁸³

⁸² [...hay ciertos elementos en mi teatro que vienen del grotesco, sobre todo de Discépolo. Me refiero a la mezcla de lo patético y lo trágico, lo tragicómico que hay mucho en mis piezas. Y eso no sale del teatro del absurdo, eso sale de lo grotesco].

⁸³ [A mí, particularmente, el sainete y el grotesco es lo que más me interesa, y cuando yo escucho que hacen análisis de mis obras, y como parámetro usan el teatro del absurdo, siento una especie de retorcimiento. Porque pienso que no influye en mi obra. Pero sí hay ciertos elementos en mi teatro que vienen del grotesco. [...] Hay ciertos elementos en mi teatro que vienen del grotesco [...] Me refiero a la mezcla de lo patético y lo trágico, lo tragicómico que hay mucho en mis piezas. Y eso no sale del teatro del absurdo, eso sale de lo grotesco].

Oswaldo Dragún ratifica sua definição de grotesco com os termos mais usuais de sua caracterização como a deformação, a hibridez, a ambiguidade, considerando que o “disforme de uma sociedade é o antinatural de uma sociedade. Então, o antinatural produz deformação que no fundo não é nada mais que animalização. É o homem projetado na realidade dos animais e das coisas” (DRAGÚN apud ROSTER, 1989, p. 60, tradução nossa).⁸⁴ Já Gambaro e Cossa definem o teatro grotesco como muito próprio da Argentina, “a forma mais elevada de nossa história teatral” (COSSA apud AZOR, 1994, p. 113) e “a metáfora da Argentina”⁸⁵ (GAMBARO apud AZOR, 1994, p. 113).

[...] ou nosso equilíbrio desequilibrado produziu o grotesco, ou o grotesco produziu nosso histórico equilíbrio desequilibrado. Porque conheço poucos países que tenham produzido um gênero teatral que com tal sutileza reflete sua vida política e psicológica. E até seu senso de humor crítico, ácido, deformado, grotesco, enfim, que esconde atrás de uma atitude cética (que é racional), a incoerência histórica de nossa realidade (DRAGÚN apud AZOR, 1994, p. 113, tradução nossa).⁸⁶

Para a revelação dos elementos do grotesco, nas obras argentinas das décadas de 70 e 80, busca-se ajuda na própria escrita de Gambaro, autora representativa das décadas mencionadas. Neste momento “histórico da realidade argentina”, Gambaro introduz em sua escrita a nova tendência da dramaturgia da época: o neogrotesco. A inovação no procedimento artístico, o “novo grotesco”, vem acompanhada de uma revelação – desmantelamento? – da imagem feminina na literatura da autora. A partir dos anos 70, as personagens femininas passam a ser, constantemente, as protagonistas das obras de Gambaro e também mudam suas atitudes frente ao poder estabelecido (patriarcal e masculino). Então, temos, na seção seguinte, o possível encontro entre a nova estética do grotesco na Argentina com as postulações atuais dos estudos de gênero: o grotesco feminino.

⁸⁴ [...como lo deforme, y lo grotesco en el teatro, como lo deforme de una sociedad. Lo deforme de una sociedad es lo antinatural de una sociedad. Entonces, lo antinatural produce deformidad que en el fondo es nada más que animalización. Es el hombre proyectado en la realidad de los animales y de las cosas].

⁸⁵ [la forma más alta de nuestra historia teatral] (COSSA apud AZOR, 1994, p. 113) e [la metáfora de la Argentina] (GAMBARO apud AZOR, 1994, p. 113).

⁸⁶ [...o nuestro equilibrio desequilibrado produjo el grotesco, o el grotesco ha producido nuestro histórico equilibrio desequilibrado. Porque conozco pocos países que hayan producido un género teatral que con tal sutileza refleje su vida política y psicológica. Y hasta su sentido del humor crítico, ácido, deformado, grotesco en fin, que esconde tras una actitud escéptica (que es racional), la incoherencia histórica de nuestra realidad].

3.4 O grotesco feminino e Griselda Gambaro

No século passado, a tendência histórica do pensamento científico e a esperança utópica passaram por transformações significativas. O esgotamento das grandes utopias marcou a transição da modernidade, em que o modo de pensar a sociedade e o mundo em geral, deu lugar a relatos menores. Houve a busca pela tradição com a emergência da memória cultural, noções de alteridade, preocupação com a história, deslocamentos e diásporas, tornando-se, portanto, preocupações sociais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Essas mudanças têm tido efeitos decisivos no âmbito da literatura contemporânea, assim como em outras artes. O que ocorre nas produções literárias mais recentes é a presença de textos que já não estão preocupados em somente negar, reprimir, totalizar ou instaurar uma verdade única; pelo contrário, as produções artísticas contemporâneas buscam falar por uma coletividade: pelos vários diferentes.

As/os autoras/es contemporâneas/os, em sua maioria, não manifestam o desejo de consagrar nem mesmo a própria imagem autoral; junto com a imagem do/a herói/heroína, a imagem do/a autor/a vem sendo cada vez mais desmitificada pela literatura contemporânea e o novo sistema que deduz a morte do/a autor/a nomeia no/a leitor/a “o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem” (COMPAGNON, 1999, p. 51). As mulheres escritoras contemporâneas estão buscando, também, um espaço para sua escrita, “um espaço que podemos analisar como aquele no qual é possível, de algum modo, lutar contra os legados colonialistas para se auto-constituir” (RAVETTI, 1998, p. 222); porém ainda é um espaço problemático.

Diante do exposto, vejo os textos dramáticos de Griselda Gambaro localizados nesse espaço da busca da representação, do lugar, do pertencimento, da escrita, conectados aos estudos de gênero através da luta pela transformação dos legados “colonialistas” em novos discursos contestatórios. As peças da autora, das décadas de 70 e 80, revelam-nos personagens femininas que contestam o poder estabelecido, em todas suas manifestações, e buscam dar voz às mulheres silenciadas tanto na literatura – como autoras – quanto na sociedade – como ainda marginais do aparelho opressor vigente.

Griselda Gambaro, como mulher, ocupa uma posição necessária para a escrita da voz subalterna que parece requerer um signo ou “mancha” da subalternidade a partir do espaço da enunciação (gênero feminino, raça, mestiçagem). A partir desta perspectiva e em sua formulação mais concreta, a obra teatral de Griselda Gambaro nos [anos] oitenta entra na trajetória da

escrita latino-americana que aporta uma nova construção do feminino – significativa do outro – como rechaço às técnicas da violência exercida pela retórica do poder. Com Gambaro, as maneiras da subalternidade geram resistência (OLCOZ, 1995, p. 7, tradução nossa).⁸⁷

No livro, *El neogrotesco argentino: apuntes para su historia* (1994), a estudiosa do teatro latino-americano, Ileana Azor Hernández, parte dos primeiros momentos teatrais nos quais se verificaram a presença de um grotesco nas obras portenhas, começando pelo grotesco *criollo*⁸⁸, passando pela atualização do grotesco argentino (releituras do termo, polêmicas e novas experiências na década de 70 e os primeiros sintomas do neogrotesco); seguindo com uma análise histórico-literária detalhada, na busca pela definição do termo neogrotesco portenho. Para Azor (1994), um fator que proporcionou o reconhecimento da interface entre a linguagem e as muitas representações teatrais, e seus discursos, durante os vinte anos desse movimento foi, exatamente, o neogrotesco.

Neste percurso através dos anos que figuram entre 1930 e 1965, aproximadamente, o grotesco nos textos dramáticos reproduziu padrões da modalidade *criolla* de inícios do século, mas foi adquirindo uma voz distinta; diversificou-se em várias linhas estilísticas, de acordo com a modalidade básica com a qual se associou (AZOR, 1994, p. 106, tradução nossa).⁸⁹

E continua com uma explicação muito interessante sobre a representação do grotesco nessa época da história teatral argentina. Azor coloca em destaque a condição com a qual venho trabalhando nesta seção: a conexão entre a estética do grotesco e o gênero teatral grotesco. Para ela, a peça *Puesta en claro* (1974), de Griselda Gambaro, marca a entrada da dramaturga no neogrotesco portenho. A própria Gambaro declara, em uma de suas entrevistas, que o grotesco dos anos 70 é um novo grotesco (neogrotesco): “O grotesco é sempre o mesmo, só que hoje, a forma que ele adota [...] responde a outras alternativas” (GAMBARO

⁸⁷ [Griselda Gambaro, como mujer, ocupa una posición necesaria para la escritura de la voz subalterna que parece requerir un signo o “mancha” de la subalternidad desde el espacio de la enunciación (género femenino, raza, mestizaje). Desde esta perspectiva y en su formulación más concreta, la obra teatral de Griselda Gambaro en los ochenta entra en la trayectoria de la escritura latinoamericana que aporta una nueva construcción de lo femenino – significativo del otro – como rechazo a las técnicas de la violencia ejercida por la retórica del poder. Con Gambaro las maneras de la subalternidad generan resistencia].

⁸⁸ O grotesco *criollo*, ao fazer ficção sobre uma zona determinada da realidade portenha – os imigrantes italianos que fracassaram e engrossaram os setores marginais de maiores carências econômicas da cidade – deixava aberto uma categoria de variantes políticas e sociais sobre a Argentina de princípios do século que o neogrotesco não contempla (AZOR, 1994, p. 171).

⁸⁹ [En este recorrido a través de los años que medían entre 1930 y 1965 aproximadamente, el grotesco en los textos dramáticos reprodujo patrones de la modalidad criolla de principios de siglo, pero fue adquiriendo una voz distinta; se diversificó en varias líneas estilísticas, de acuerdo con la modalidad básica con la cual se asoció].

apud AZOR, p. 167, tradução nossa).⁹⁰ E os críticos sempre se perguntaram: então, o neogrotesco é o mesmo grotesco dos anos 30? Mas, ao mesmo tempo, é diferente? O que mudou: a temática, os recursos artísticos, a *performance*⁹¹ dos/das atores/atrizes?

Como anúncio ou hipótese em ensaios dos anos setenta e com maior precisão em editoras e artigos da década de oitenta, o grotesco volta a ser retomado pela crítica com suas modulações atuais e aparece associado a algumas peças, a uns poucos autores, sobretudo a recorrências temáticas e linguísticas que rememoravam aos canonizadores do estilo, em seu momento; às condutas humanas similares, porém mais amargas, depois de quase cinquenta anos de vida em que se volta a desmorrar um projeto de país (AZOR, 1994, p. 113, tradução nossa).⁹²

Diante desse cenário, os meios culturais e teatrais da época percebem, sem duvidar, a forte presença do grotesco nas representações teatrais. No entanto, o impasse se encontrava na definição de seu conceito. Uma das razões para essa dificuldade era a diversidade estilística utilizada pelos/as dramaturgos/as em seus textos dramáticos e, também, pelos/as diretores/as em suas adaptações para a montagem das peças. Porém, como muitos/as dramaturgos/as afirmam, e a própria Gambaro também o faz, cada autor/a tem a liberdade de transgredir, de mudar, de ir além ou aquém dos limites de um determinado gênero ou estilo teatral. E daí, a grande renovação do neogrotesco é que não se deseja colocá-lo em um padrão pré-estabelecido, dar-lhe uma etiqueta ou marca.

O neogrotesco surge, a partir da década de 70, como uma nova tendência no cenário da dramaturgia argentina. Fruto do ressurgimento do movimento grotesco *criollo*, o novo movimento se coloca no cenário nacional como uma variável mais complexa, dada pelo cenário político-social no qual se encontrava a Argentina. Dentro desse novo movimento apresentam-se duas tendências diferentes. Uma pela qual transitaram Griselda Gambaro e Eduardo Pavlosky; e outra na qual se destaca o dramaturgo Roberto Cossa. Da primeira – que

⁹⁰ [El grotesco es siempre el mismo, solo que hoy la forma que adopta [...] responde a otras alternativas].

⁹¹ O termo *performance* está citado em sua relação teatral. De acordo com Paul Zumthor (2007, p. 30): “As regras da *performance* – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance”.

⁹² [Como anuncio o hipótesis en ensayos de los setenta y con mayor precisión en editoriales y artículos de la década del ochenta, el grotesco vuelve a retomarse por la crítica con sus modulaciones actuales y aparece asociado a algunas piezas, unos pocos autores, sobre todo a recurrencias temáticas y lingüísticas que rememoraban a los canonizadores del estilo en su momento, a conductas humanas similares, pero más amargas, después de casi cincuenta años de vida en que se vuelve a desmorrar un proyecto de país. Por primera vez, los propios creadores se reconocieron en un movimiento que años atrás hubieran sentido ajeno y se habla de grotesco con la mayor naturalidad para definir tantos caracteres y momentos del teatro argentino actual, que su campo termina por confundirse].

me interessa especialmente – temos um teatro que muitos identificam como próximo ao teatro da crueldade e do absurdo, caracterizados por influências europeias de autores como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter, Jean Genet e Fernando Arrabal. Segundo Beatriz Trastoy (1987, p. 100, tradução nossa), o sentido grotesco das obras deste grupo de dramaturgos aprofunda-se em mostrar “[...] a crescente desumanização da sociedade, a preocupação pela identidade pessoal, o crescendo das tensões psicológicas, [...] a apresentação de temas relacionados com a violência (o poder, a tortura, a fagocitose) e a consequente ritualização da agressão.”⁹³

Perante essa nova roupagem do grotesco, o neogrotesco, pesquisadores/as e críticos/as argentinos/as reuniram-se, em 1987, para realizar uma oficina de estudos sobre o novo grotesco. Essa reunião, posteriormente, tornou-se famosa na história das artes argentinas e fez parte das *Cuartas Jornadas Nacionales* que, até hoje, é organizada, anualmente, pela Associação de Críticos e Pesquisadores Teatrais da Argentina. Naquela oficina de estudos, ficou acordado que o grotesco, na dramaturgia argentina, seria datado no marco de estreia da peça *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik. Essa postura de incorporação do grotesco foi muito particular: com uma releitura das características marcantes do grotesco *criollo* e com o respeito à liberdade artística de cada autor/a. Dentro dessa perspectiva, 36 obras teatrais foram nomeadas grotescas.

Entre os critérios que ali se expuseram, insistiu-se na diferenciação com o grotesco *criollo*, seu modelo original, partindo de que as necessidades, o público e a realidade tenham mudado, mas que não existe na dramaturgia argentina outro gênero que tenha a presença do grotesco, pois, além disso, somente nele encontram-se essas dimensões: uma proposta ideológica negativa frente ao projeto do país que distorceu os ideais das gerações de vinte e de sessenta (TRASTOY, 1987, p. 101, tradução nossa).⁹⁴

Uma das primeiras respostas, às interrogativas anteriores, sobre as definições de grotesco *criollo* e de neogrotesco, seria delimitar a que peças estamos tratando no universo do neogrotesco portenho. Como mencionei, aqui tratarei da peça *Puesta en claro* (1974), que é considerada por Azor como uma representante do neogrotesco puro “[...] um tipo de peça

⁹³ [...la creciente deshumanización de la sociedad, la preocupación por la identidad personal, el crescendo de las tensiones psicológicas, [...] la presentación de temas relacionados con la violencia (el poder, la tortura, la fagocitosis) y la consecuente ritualización de la agresión].

⁹⁴ [Entre los criterios que allí se expusieron, se insistió en la diferenciación con el grotesco criollo, su modelo original, partiendo de que han variado las necesidades, el público y la realidad, pero que no existe en la dramaturgia argentina otro género que tenga la presencia del grotesco, pues además sólo en él se encuentra en esas dimensiones una propuesta ideológica negativa frente al proyecto del país que distorsionó los ideales de las generaciones del veinte y del sesenta].

tragicômica, na qual as personagens, a linguagem verbal, as situações dramáticas e o humor negro [sic]⁹⁵ estabelecem certo parentesco com o modelo do início do século” (AZOR, 1994, p.128).⁹⁶ Para Azor, a grande pergunta é a seguinte: o neogrotesco é um gênero, um estilo ou um sistema teatral? Seguramente, afirma a estudiosa, é mais que uma categoria, trata-se de uma variação do gênero teatral, pode-se dizer que é um modo genérico no teatro.

Peças canônicas do neogrotesco, como *La Nona* (1977) ou *Puesta en claro* (1974) aparecem no cenário teatral como tentativas de definir as modelizações que adquiriram alguns projetos do neogrotesco, aqui, exemplificadas através de seus autores fundamentais: Roberto Cossa e Griselda Gambaro, respectivamente. No entanto, é importante deixar claro que, nesta tese, meu objetivo não é classificar a peça de Gambaro em gênero, estilo ou sistema neogrotesco. Essa é uma questão da crítica Ileana Azor (1994, p. 154, tradução nossa, grifo meu) da qual utilizo, apenas, as características levantadas por ela sobre a obra *Puesta en claro* (1974). A saber:

O elaborado discurso verbal é que sorteia com inteligência as imagens visuais que recebe o espectador. Quase sempre é o jogo de palavras que consegue os **efeitos de comicidade** e, ao criar o **contraste com o angustiante** das situações, produz o **efeito neogrotesco**.⁹⁷

E é justamente na busca de produzir esse efeito que Gambaro privilegia as ações vindas de personagens femininas. As mulheres de Gambaro utilizam-se do cômico, – e do contraste acima apontado – da ironia⁹⁸ de suas falas e ações, para mostrar a realidade angustiante na qual vivem, que se manifesta em uma sociedade machista, ainda patriarcal, preconceituosa e que delega aos marginais do sistema um lugar “adequado”: o outro lugar; o do diferente, do disforme, do feio, do aleijado, do sujo, do pobre, do oriental, do negro, da mulher. Então, retomo minha tese de que Griselda Gambaro pratica em suas obras teatrais, sejam elas do período neogrotesco ou posteriores a ele, um grotesco feminino como categoria

⁹⁵ O que temos aqui é algo mais próximo do que os franceses denominam de *humour noir* e no qual Friedrich bem reconheceu certas “radicalizações da teoria do grotesco de Victor Hugo”. Esta sorte de humor caracteriza-se, em termos bem simplistas, pelo emprego de elementos mórbidos ou macabros em situações cômicas e vice-versa. Revela, frequentemente, certo gosto pela notação cruel, certo comprazimento com a maldade e o sofrimento, termos que em geral não se prestam ao riso (CAMILO, 1997, p.171).

⁹⁶ [...un tipo de pieza tragicômica, donde los personajes, el lenguaje verbal, las situaciones dramáticas y el humor negro establecen cierto parentesco con el modelo de principios de siglo].

⁹⁷ [El elaborado discurso verbal es el que sorteia con inteligencia las imágenes visuales que recibe el espectador. Casi siempre es el juego de la palabra el que logra los **efectos de comicidad** y, al crear el **contraste con lo angustiante** de las situaciones, produce el **efecto neogrotesco**].

⁹⁸ Uso o conceito de ironia de acordo com os pressupostos apresentados por Linda Hutcheon em seu livro *Teoria e política da ironia* (2000, p. 19), no sentido de que a ironia em cena “é a ironia ‘em uso’, no discurso, que é a sua preocupação primeira: a ‘cena’ da ironia é uma cena social e política”.

estética e política, que é o que vou problematizar na análise de *Puesta en claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986).

No fervilhar das novas tendências teóricas sobre os estudos de gênero, procuro pensar a questão da representação identitária da mulher, na literatura de autoria feminina, através do conceito de grotesco feminino desenvolvido, principalmente, por Mary Russo (2000). Também as teorias sobre a *performance* de gênero propostas por Judith Butler (2010) e sobre a abjeção apontada por Julia Kristeva (2004) compõem o referencial teórico mais adequado para o questionamento dos conceitos e dos padrões de conduta considerados aceitáveis na sociedade contemporânea. Segundo Bakhtin (2010), em seu estudo sobre o grotesco, as imagens grotescas

conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética clássica, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa (BAKHTIN, 2010, p. 22).

Se caminhararmos com Bakhtin (2010), a definição do corpo grotesco é sublinhada pela imagem das velhas grávidas de Kertch, “cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. [...] é a morte prenhe, a morte que dá à luz” (BAKHTIN, 2010, p.23). Além disso, elas estão rindo de **algo**, “[...] haverá uma nova pergunta, a pergunta que não ocorreu a Bakhtin diante das estatuetas de terracota de Kertch – De **que** estas bruxas velhas estão rindo?”, como observa Mary Russo (2000, p. 90, grifo da autora). Revela-se aqui um dos pontos-chave para o entendimento da ambivalência do realismo grotesco bakhtiniano em relação ao corpo grotesco: a constante transformação.

Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo (BAKHTIN, 2010, p. 23).

Para Bakhtin, a imagem grotesca se caracteriza pelo processo de metamorfose, de transformação: nada é ou está estático. As velhas estão grávidas, início e fim do ciclo da vida, e estão rindo. Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exhibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para

conceber e ser fecundado, com órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou de outra, um corpo novo. Bakhtin tratava do contexto do carnavalesco, do riso do carnaval, na Idade Média, cujo significado era a crítica social através do riso. Segundo Mary Russo, o carnaval e o carnavalesco

[...] sugerem um deslocamento ou contraprodução da cultura, do conhecimento e do prazer. Nas suas brincadeiras oposicionistas polivalentes, o carnaval recusa-se a se render às ferramentas críticas e culturais da classe dominante e, neste sentido, o carnaval pode ser visto, principalmente, como um local da insurreição, e não apenas de retração (2000, p. 79).

Então, expandindo os conceitos de grotesco estudados até aqui – da *grotta* italiana ao teatro grotesco latino-americano – chego à crítica feminista, na qual estudiosas/os como Mary Russo, Margaret Miles, Izabel Brandão, André Feitosa problematizam o conceito clássico de grotesco, no sentido de que os estudos elaborados sobre o assunto não abordaram, durante muito tempo, as questões específicas do feminino.

Nas teorias do grotesco, o ponto de partida etimológico que associa o grotesco com o grotá-esco, ou caverna, passa rapidamente a ser mais uma identificação da grotá com o útero, e com a mulher-como-mãe. Este movimento [...] é certamente regressivo, tanto no registro psíquico quanto no político (RUSSO, 2000, p.45).

Para essas/es autoras/es, com os/as quais concordo, o grotesco está, no seu cerne, conectado ao feminino e, portanto, às relações de gênero. Conforme Mary Russo (2000, p. 45), o modelo do grotesco corporal de Mikhail Bakhtin é “‘inicialmente útil’, já que ‘pressupõe o corpo como processo e semiose’”. No entanto, a autora considera dramático e regressivo o uso que Bakhtin faz da imagem da ‘bruxa grávida’ como a expressão maior do grotesco. Russo (2000, p. 45) propõe “desalojar as conexões entre mulher, espaço e progresso em tirá-la de sincronia usando o grotesco como uma categoria útil para se repensar a temporalidade”. Para essa proposta, a autora deixa uma pergunta no final do capítulo 2: “De **que** estas bruxas velhas estão rindo”, retomando a premissa de Bakhtin e incorporando um elemento delineador importante:

Pois agora, agora mesmo, enquanto reconheço o trabalho das feministas na reconstituição do conhecimento, eu nos imagino seguindo em frente, envelhecendo (espero), ou sendo grotescas de outras formas. Eu nos vejo observadas por nós mesmas e pelos outros, em nossos corpos e nosso trabalho, num processo que está continuamente mudando os termos de visão, de maneira que olhando para nós haverá uma nova pergunta, a pergunta que não ocorreu a Bakhtin diante das estatuetas de terracota de Kertch – De **que** estas bruxas velhas estão rindo? (RUSSO, 2000, p. 90, grifo da autora).

Esse pronome interrogativo “**que**” traz à discussão a proposta de ruptura com o pré-estabelecido, com o esperado, com o “normal”: mulheres velhas, grávidas e que riem não configuram o esperado – do ponto de vista patriarcal – para uma mulher. Russo proporciona, com essa pergunta “que não ocorreu a Bakhtin diante das estatuetas de terracota de Kertch”, um passo adiante na reflexão sobre o grotesco feminino que me conduz, diretamente, às personagens femininas de Griselda Gambaro. As personagens grotescas das peças em estudo contrapõem-se aos corpos considerados perfeitos – e aos comportamentos femininos supostamente esperados como normais – pela sociedade. Conectado a esse conceito, o contraponto social, o entendimento de Russo é relevante por sustentar que “as imagens do corpo grotesco são precisamente aquelas degradadas pelos cânones físicos da estética clássica” (RUSSO, 2000, p. 21).

Assim, o corpo feminino e as questões de gênero são lugares promissores para os quais o grotesco se direciona com mais intensidade e que se destacam nas obras aqui analisadas. As protagonistas grotescas, da escrita gambariana, pagam com seu próprio corpo por serem, como Foucault (2002, p. 15) determina, “anormais”, submetendo-se às violências infligidas pela “engrenagem do grotesco na mecânica do poder”. Gambaro nos apresenta personagens femininas que subvertem a ordem pré-estabelecida por esse sistema agressivo e questionam seus lugares e representações na sociedade.

Margaret Miles qualifica o corpo grotesco como representante do feminino: “disforme e penetrável”. O corpo masculino, pensando no modelo clássico, era o corpo fechado, simétrico. Em seu livro *Carnal Knowing: female nakedness and religious meaning in the Christian West* (2006), a crítica feminista revela o mesmo argumento levantado por Mary Russo: o corpo feminino grotesco foi ignorado (relegado) pelos autores clássicos do grotesco (Bakhtin, Kayser e Harpham). Miles (2006, p. 220) escreve:

Eu hesito em participar dessa tão honorável dinâmica acadêmica, mas acho difícil explicar meu argumento sem demonstrar que as definições de grotesco mais antigas falharam na explicitação de um de seus componentes cruciais, a saber, o papel do gênero na criação da qualidade de grotesco.⁹⁹

Assim como Russo (2000), Miles (2006) também se manifesta decepcionada com os estudos anteriores sobre o grotesco – nos quais o feminino, a mulher, estiveram relegados – e

⁹⁹ [I hesitate to participate in this time honored academic dynamic, but find it difficult to make my point without demonstrating that former definitions of the grotesque have missed one of its crucial components, namely the essential role of gender in creating the quality of grotesqueness] (Tradução de André Pereira Feitosa, 2011).

tenta classificar o grotesco construindo possíveis leituras que conduzam à identificação do feminino nas artes e na literatura. Nas palavras de Miles (2006, p. 155):

Os três recursos retóricos e pictóricos mais relevantes que contribuem para apresentação grotesca são a caricatura, a inversão e a hibridização. Cada um desses recursos tem uma conexão específica com as mulheres, com seus corpos e seu comportamento. Essa afiliação especial do corpo feminino com o grotesco se fundamenta no pressuposto de que o corpo masculino é perfeitamente formado, completo e, logo, é um corpo normativo. [...] O corpo feminino é inerentemente volátil, a “fonte da mudança, ruptura e complicação”. Os analistas do século 20 do grotesco – Kayser, Bakhtin, Harpham – não apontam os pressupostos de gênero embutidos na arte e na literatura grotescas, de maneira que ignoram uma característica estrutural dos gêneros.¹⁰⁰

Miles (2006) também concorda com Russo (2000) quando acentua que os corpos femininos – “certos corpos, em certos espaços” – correm mais riscos de serem condenados do que os corpos masculinos – aqui retomo a epígrafe inicial de minha tese no tocante ao “exibir-se”. Para André Feitosa, em sua tese intitulada *Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan* (2011, p. 63)¹⁰¹, “o risco está também atrelado à violência e ao poder”. No excerto abaixo, o crítico apresenta – com base em citações de Lya Luft e Judith Butler – os lugares que o grotesco pode evidenciar.

O grotesco na literatura muitas vezes está atrelado ao questionamento dos valores sociais e, de certa forma, funciona como uma denúncia social, exigindo um novo olhar àqueles que se encontram apartados do poder e da vivência de sua cidadania. Esse texto de Luft [O Exílio] também toca de forma explícita na dor que os seres grotescos sentem ao serem rejeitados e postos à margem da sociedade. Como bem explica Butler, com a sua teoria de *performance* de gênero, os considerados normais são cruéis ao rotularem os seres diferentes como grotescos, utilizando-os, muitas vezes, para reafirmarem a sua normalidade, alimentando preconceitos que estigmatizam aqueles que não estão em conformidade com os padrões vigentes.

¹⁰⁰ [Three major rhetorical and pictorial devices contribute to grotesque presentation: caricature, inversion, and hybridization. Each of these devices has specific connection to women, their bodies, and their behavior. The special affiliation of the female body with the grotesque is founded on the assumption that the male body is the perfectly formed, complete, and therefore normative body. By contrast, all women’s bodies incorporate parts (like breasts, uterus, and vagina) and processes (like menstruation and pregnancy) that appeared grotesque to the authors and artists who represented women. The female body is inherently volatile, the ‘source of change, disruption, and complication.’ Twentieth-century analysts of the grotesque – Kayser, Bakhtin, Harpham – fail to notice the gender assumptions embedded in grotesque art and literature, with the effect that they ignore a structural feature of the genre] (Tradução de André Pereira Feitosa, 2011).

¹⁰¹ A tese “*Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan*”, de André Pereira Feitosa, orientada por Sandra Goulart Almeida, da área de Estudos Literários, defendida em 2011, na Universidade Federal de Minas Gerais, traz importante contribuição para a discussão do grotesco na literatura contemporânea.

Esse questionamento é feito através das personagens femininas Clara, Suki e Antígona e se dá pela concepção do grotesco: seja na forma de desconstrução de padrões de conduta considerados aceitáveis, como no caso de Clara; na forma de resistência aos códigos que regulamentam o comportamento feminino, no caso de Suki; ou na forma de justiça aos atos de violência protagonizada pelo poder instituído, no caso de Antígona. Todas essas formas de questionamento estão presentes nas três peças, e aqui apenas indiquei um dos elementos presentes em cada uma. Assim, as peças podem ser analisadas sob o viés do grotesco em função das personagens femininas, protagonistas – a meu ver, é um dado relevante, pois Griselda Gambaro dá às suas personagens femininas, às suas mulheres, o lugar de protagonistas em suas peças, a partir dos anos 70. A dramaturga (apud ANDRADE-CRAMSIE, 2002, p. 149, tradução nossa) comenta esse novo lugar que dá a suas protagonistas:

Se em minhas primeiras peças teatrais eu contava a história como uma mulher que observa o mundo dos homens e o decodifica para chegar até um determinado efeito, meu olhar estava mais comprometido com o mundo em geral do que com a minha própria condição de mulher. À medida que tive maior consciência desta condição particular, necessitei contar a história, que envolve por igual homens e mulheres, através de protagonistas femininas. Tautologicamente, sempre é um ser vivente quem escreve. Alguém que vive e muda, e, portanto, muda também sua escrita. Se a Emma de *El campo* (1967) padecia todas as ignomínias do poder [...] Suki de *Del sol naciente* (1984), padece estas ignomínias, porém não mais submissamente. Se são derrotadas, não assumem a derrota como fracasso, mas sim como aprendizagem. Sabem aonde vão e o que querem. Inclusive o suicídio de Antígona, em *Antígona furiosa* (1986), é um protesto diante da autorização da mentira e do silêncio.¹⁰²

Essas personagens, Clara, Suki e Antígona – as duas últimas citadas pela própria autora, no excerto acima –, por terem comportamentos e corpos que não se encaixam nos padrões normativos, são condenadas à margem pela sociedade. Poderíamos afirmar que o fio condutor que une essas protagonistas é a violência que as acomete, seja física, psicológica ou

¹⁰² [Si en mis primeras piezas teatrales yo contaba la historia como una mujer que observa el mundo de los hombres y lo decodifica 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. Tautológicamente, siempre es un ser viviente quien escribe. Alguien que vive y cambia, y que por lo tanto cambia también su escritura. Si la Emma de *El Campo* (1967), padecía todas las ignominias del poder [...] Suki de *Del sol naciente* (1984), padece estas ignominias, pero no ya sumisamente. Si son derrotadas, no asumen la derrota como fracaso sino como aprendizaje. Saben adónde van y qué es lo que quieren. Incluso el suicidio de Antígona en *Antígona furiosa* (1986) es una protesta ante el oprobio de la mentira y el silencio].

moral. As mulheres não têm – ainda – posse sobre seu corpo: tanto o corpo físico, propriamente dito, quanto a *performance* desse corpo (seus lugares, seus comportamentos, suas configurações). Segundo Mary Russo (2000), outra forma do olhar masculino sobre as mulheres – e seus corpos – é a do estranhamento.

No mundo indicativo cotidiano, as mulheres e seus corpos, certos corpos, já são sempre transgressores – perigosos e em perigo. [...] A figura da mulher transgressora como espetáculo público continua tendo fortes ressonâncias, e as possibilidades de deslocar esta representação – como um modelo desmistificador ou utópico – ainda não se exauriram (RUSSO, 2000, p. 77).

O grotesco feminino em Griselda Gambaro está também na composição das ações que afetam, diretamente, a configuração de suas personagens: suas estruturas e suas funções na obra. Essa nova leitura do grotesco nos possibilita entrar com um olhar diferente no universo dramático gambariano, ainda que certos/as críticos/as não aceitem, totalmente, os aspectos em elaboração sobre o grotesco feminino¹⁰³. No entanto, apoiando-me nos já trabalhados aspectos da estética do grotesco por Bakhtin, Kayser, Harpham, posso indicar na dramaturgia gambariana algumas leituras que nos levam na direção do grotesco e, finalmente, ao grotesco feminino. Segundo André Pereira Feitosa (2011, p. 16), na supracitada tese, o grotesco na literatura de autoria feminina trava suas batalhas nas inconformidades “[...] É em um mundo rotulado de horrível e de estranho que algumas protagonistas procuram uma saída de uma sociedade que as condena à marginalização e à imposição de padrões de comportamento designados normais”.

A filósofa feminista Judith Butler, em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010), traz ao cenário dos estudos de gênero a teoria da *performance* de gênero. A autora se destacou no cenário acadêmico por incluir o gênero em uma perspectiva construtivista, abarcando os pressupostos adotados pela crítica feminista até o momento. Nessa revisão dos preceitos feministas, Butler compreende a consideração de que não somente o gênero é construído socialmente, mas também o sexo e, assim, o próprio corpo. Então, os dois – corpo e gênero – são (re)significados e normatizados por reiteradas práticas discursivas. A *performatividade* de gênero são as repetições, as reiterações, nas normatizações dos discursos sobre o gênero, o corpo e, de acordo com Butler, sobre o sexo. A

¹⁰³ Rendo meu agradecimento à leitura cuidadosa, exposta na qualificação pela Profa. Dra. Ana Cláudia Aymoré Martins. Suas indicações sobre as postulações de Kayser sobre o grotesco e as intertextualidades com a obra de Griselda Gambaro foram bastante úteis para a problematização do tema desta tese, porém o viés adotado na elaboração sobre o grotesco feminino é diferente do proposto pelos estudos clássicos do tema.

criança já nasce dentro de um esquema regulador, de padrão heterossexual/patriarcal/dominante (BUTLER, 2010, p. 17-37). Em sua visão, os gêneros são artificialmente construídos, assim como “o corpo feminino”, por este estar “marcado no interior do discurso masculinista” (BUTLER, 2010, p. 32), que dita normas de comportamento aceitáveis para as mulheres de uma determinada sociedade. Assim, é o discurso heteronormalizante que “feminiliza” uma mulher e “masculiniza” um homem, desde o seu nascimento, de uma forma performática e, por consequência, artificial. Seguindo esse pensamento, a crítica e professora-pesquisadora de literatura Izabel Brandão, no artigo “A Vênus Negra: poder e resistência na representação do corpo grotesco feminino em duas autoras contemporâneas” (2012), reforça que “a performatividade é altamente regulada” e também “mostra as infinitas possibilidades de gênero. Não é apenas algo teatralizado, feito de forma deliberada, porque a máscara é parte do processo de atuação”.

O grotesco feminino em *Puesta en claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986) não está na deformação do corpo ou em algum aspecto físico diferente, “(a)normal”, de suas protagonistas. Está, em realidade, no discurso¹⁰⁴, em suas posturas e ações frente às situações de submissão, preconceito e marginalização que sofrem enquanto personagens femininas. Elas se associam a outros seres marginais – alguns destes com traços físicos do realismo grotesco bakhtiniano que serão abordados mais adiante – para junto deles modificar o que está em desacordo com a liberdade.

O uso do grotesco no teatro de Griselda Gambaro é ilustrado por mulheres que fazem parte de um grupo de personagens femininas que representam mulheres ditas “normais”. No entanto, as três protagonistas não são aceitas na sociedade – ficcional ou real – como mulheres normais para os padrões pré-estabelecidos, já que Clara é cega, Suki é prostituta e Antígona é louca. Na verdade, elas não são consideradas como pertencentes ao que a sociedade considera como “normal”, mas como mulheres que destoam daquilo que a sociedade entende como tal. Segundo Mary Russo (2000, p. 23) “o cuidadoso escrutínio e segmentação dos tipos de corpos femininos, e as medidas, catalogações e segmentações de ‘modelos’ diferentes para diferentes consumos, distinguem corpos individuais como exceções que comprovam a regra”. Gambaro desenha personagens que fogem dos padrões de referência ocidental para a beleza e o comportamento femininos. Uma mulher cega – a “exceção” aqui é

¹⁰⁴ Aqui trago a teorização de Butler sobre o agenciamento, *agency*, quando trata do corpo discursivo. “O poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como caminho para ir além dela. A linguagem pressupõe e altera seu poder de atuar sobre o real por meio de atos elocutivos que, repetidos, tornam-se práticas consolidadas e, finalmente, instituições” (BUTLER, 2010, p. 169).

física –, uma prostituta e uma louca – aqui já são “exceções” comportamentais –, não são os modelos esperados para a “mulher” construída socialmente: corpo belo e sem imperfeições físicas e comportamento adequado aos padrões patriarcais (educada, subserviente, gentil e abnegada ao lar e à família). O corpo “normal”, quando desconfigurado, torna-se grotesco e “anormal”. Nesse caso, a visão do grotesco é gerada a partir dessa transformação negativa provocada pelos aspectos físicos, comportamentais e morais das personagens em análise.

Novos estudos sobre o grotesco feminino apontam para o conceito de “protesto discursivo” que pode ser aplicado, também nas peças em análise. Segundo Izabel Brandão, no livro *O corpo em revista: olhares interdisciplinares* (2005), quando faz referência a um de seus objetos de estudo – um poema de Grace Nichols –, o protesto político está escrito no corpo. Nas palavras de Brandão (2005, p. 106-107):

No caso do poema, diria que, se as anoréxicas de que fala Bordo fazem um processo político que não é consciente, mas que está “escrito no corpo”, o mesmo pode ser visto em relação à mulher negra e gorda de Nichols. [...] Podemos olhar o protesto presente no poema como, ironicamente, um chamamento para outros padrões culturais de beleza que o ocidente já descartou no presente [...].

No caso das peças de Gambaro não é apenas a imagem das personagens que representa o corpo grotesco, mas, principalmente, a ideia do “protesto discursivo”, presente nas peças da autora. Para Mary Russo (2000, p. 82), o grotesco feminino pode ser utilizado com uma proposta afirmativa “o uso afirmativo da categoria do grotesco feminino pode servir para desestabilizar as idealizações da beleza feminina e realinhar os mecanismos do desejo” e, acrescento, pode colaborar com a ideia do “protesto discursivo” (BRANDÃO, 2011). Conforme já argumentado, a maioria dos teóricos do grotesco ignora o grotesco feminino; a possibilidade do corpo e do comportamento de tornarem-se grotescos quando estes desafiam valores cristalizados de poder relacionados às questões de gênero. É nesse sentido que o grotesco feminino pode ser analisado nas obras de Griselda Gambaro:

[...] como a relação entre o simbólico e o cultural constrói a feminilidade e a condição de Mulher, e a experiência de mulheres (como variadamente identificadas e sujeitas a múltiplas determinações), podem se reconciliar no sentido de um modelo dinâmico de uma nova subjetividade social (RUSSO, 2000, p. 71-72).

Para André Pereira Feitosa (2011), o grotesco feminino também apresenta essa característica de subversão do(s) lugar(es) estabelecido(s) para as mulheres. Sua tese argumenta de forma contundente que o corpo grotesco – nos moldes de Bakhtin – não

necessariamente precisa estar presente na configuração corporal de uma personagem – feminina – para que ela seja grotesca, dentro da proposta de Mary Russo. O discurso é mais importante que a forma física da personagem. Suas relações, suas ações, e até mesmo seus silêncios, podem revelar marcas do que se configura como grotesco feminino.

Segundo Izabel Brandão (2011, p.19), o grotesco feminino produz uma torção que pode levar a uma espécie de renascimento/regeneração através da palavra/voz, transformando algo negativo em positivo. Aqui penso que todas as violências físicas e psíquicas sofridas por Clara, Suki e Antígona, categoricamente negativas, podem transformar-se em algo positivo através de seus discursos (sua voz, sua palavra). Clara se rebela contra seus algozes e os mata, literalmente, porém mesmo antes da comida envenenada, ela já os “matava” com seu discurso desconstrutor. Violência transformada em liberdade. Clara pôde sair da prisão (a casa) que a encerrava e a matava lentamente.

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, restringia 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)¹⁰⁵. 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.

Suki, por sua vez, uniu-se aos marginais do sistema para encontrar com eles sua libertação, sua voz, seu lugar. Seu corpo e seu discurso são as armas contra a violência física e psíquica sofrida e ela as utiliza de forma irônica, trazendo à cena um misto de humor e tragicidade. Violência transformada em resistência. Já Antígona, sai de sua morte pré-estabelecida, para renascer, e apoderar-se do lugar que nunca lhe fora dado: o protagonismo de sua própria história. Gambaro dá à Antígona a voz discursiva e predominante. Violência transformada em justiça. Todas essas ações discursivas estão “colaborando para seu ‘renascimento’ dentro da perspectiva proposta entre o feminismo e o dialogismo bakhtiniano” (BRANDÃO, 2011, p. 19).

¹⁰⁵ As cenas das peças serão trazidas quando da análise específica de cada uma delas, nas seções 4, 5 e 6.

A importância de estudar as protagonistas de Gambaro como agentes de resistência ao poder, a partir da perspectiva de uma literatura do outro, reside no que esta luta supõe como reescrita da identidade ligada ao feminino e sobre a qual a **mulher** é obrigada a defender-se. A posição mulher funciona como metáfora da subalternidade; é símbolo de **como se tem olhado o outro** misterioso e impenetrável; do uso de seu corpo e da violência exercida sobre sua palavra (castigada, privada, silenciada) (OLCOZ, 1995, p. 8, grifo da autora, tradução nossa).¹⁰⁶

É importante observar que a violência, seja física, moral ou psicológica, está presente em quase todas as peças de Gambaro. E nas peças em estudo, como mencionado anteriormente, é a violência que transforma a atitude das personagens antes submissas, em mulheres que se rebelam e buscam uma saída do mundo violento e desumano no qual vivem. A escritora canadense Margaret Atwood (2006, p. 24), afirma que “o tema central da literatura é sempre o comportamento humano, ou aquilo que pensamos que seja. [...] A violência é um dos temas principais da literatura de qualquer tempo, porque é uma das coisas que os seres humanos fazem. Infelizmente, mas fazem”. A violência, “infelizmente [...] faz” parte do mundo literário gambariano, mas a dramaturga coloca em mãos de suas protagonistas a decisão de mudarem seus destinos, uma vez que questionam a posição que adotam ou são forçadas a assumir perante os papéis sociais que lhes são impostos, principalmente, perante a violência à qual estão subjugadas.

A dramaturga argentina sustenta que, como escritora, deve superar os estereótipos que o mandato masculino atribui às mulheres: o detalhe, a intuição, a sensibilidade, o abandono da crueza verbal e temática. Nesse sentido, Gambaro desconstrói o discurso do poder através de personagens femininas que encontram, na transgressão e na resistência, uma forma de liberação, ao passo que constroem um microcosmo dominado pelo pré-lógico, onde o incoerente, o elíptico, o monstruoso, o grotesco e o humor invertem os valores do sistema androcêntrico opressor (LLURBA, 1998, p. 22, tradução nossa).¹⁰⁷

¹⁰⁶ [La importancia de estudiar a las protagonistas de Gambaro como agentes de resistencia al poder desde la perspectiva de una literatura del otro reside en lo que esta lucha supone como reescritura de la identidad ligada a lo femenino y sobre la que la **mujer** es obligada a replegarse. La posición mujer funciona como metáfora de la subalternidad; es símbolo de **cómo se ha visto al otro** misterioso e impenetrable, del uso de su cuerpo y de la violencia ejercida sobre su palabra (castigada, desposeída, silenciada)].

¹⁰⁷ [La dramaturga argentina sostiene que, como escritora, debe superar los estereotipos que el mandato masculino asigna a las mujeres: el detalle, la intuición, la sensibilidad, el destierro de la crudeza verbal y temática. En tal sentido, Gambaro deconstruye el discurso del poder a través de personajes femeninos que encuentran, en la transgresión y la resistencia, una forma de liberación, al par que construye un microcosmos dominado por lo prelógico, donde lo incoherente, lo elíptico, lo monstruoso, el grotesco y el humor invierten los valores del sistema androcêntrico opresor].

Assim, um dos papéis do realismo grotesco bakhtiniano é fazer com que a sociedade volte seus olhos para o “anormal”, para o disforme, para o “fora-da-regra”, e reavalie seus valores e condutas. E, para além desse olhar, o grotesco feminino propõe o deslocamento da referência para as mulheres. Então, pensando nessa temática do discurso do normal/anormal, vamos junto com Rosa Maria Bueno Fischer (2013, p. 150) que, lendo Foucault, indaga:

[...] de que modo construímos verdades, dentro de certos esquemas de racionalidade, e nos tornamos sujeitos de determinados discursos? Como conseguimos definir para nós mesmos o que é “ser normal”? E, correlativamente, como podemos dizer o que “fica de fora” da normalidade? De que modo elaboramos verdades sobre nós mesmos, e que preço pagamos por construir uma verdade sobre o sujeito?

Gambaro, com suas personagens – cega, prostituta e louca – questiona os lugares da normalidade e da beleza estabelecidos. O grotesco feminino é a possibilidade dos corpos e das condutas tornarem-se grotescos quando desviantes dos valores cristalizados de poder e quando questionadores dos temas pré-estabelecidos quanto ao gênero. É nesse sentido que buscarei analisar o grotesco feminino nas peças a seguir.

4 **PUESTA EN CLARO E O GROTESCO DESCONSTRUTOR**

Para Susana Tarantuviez (2007), a escrita de Gambaro pode ser dividida em seis classificações estilísticas: teatro do absurdo, teatro da crueldade, estética do grotesco, realismo crítico, diálogos intertextuais e narratividade. Já para Osvaldo Pellettieri (1997), as fases da escrita de Gambaro são o absurdo gambariano da primeira fase (anos 60), a transição ao realismo (ou absurdo referencial – anos 70) e o realismo crítico (anos 80 e 90). Para mim, as duas perspectivas não são excludentes. Pelo contrário, complementam-se e ajudam no melhor entendimento da escrita teatral de Gambaro dentro do contexto histórico argentino. Especificamente para a análise de *Puesta en claro* (1974), a classificação estilística “relações de Gambaro com o grotesco”, proposta por Tarantuviez (2007) com a fase chamada de “transição ao realismo”, referenciada por Pellettieri (1997), são exemplos de como a crítica especializada pode contribuir para uma visão mais abrangente das possibilidades de análise da referida peça. Ressalto que se trata de uma obra escrita em 1974 e encenada apenas em 1986, devido à censura, mas que, ainda assim, contempla em sua tessitura (dramática e espetacular) o cerne do grotesco e a mudança comportamental do teatro dos anos 70.

Analisando-se o título da peça, “*Puesta en claro*”¹⁰⁸, ideias 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 é a própria situação social e política da Argentina em foco, ou às claras e, por extensão, a história latino-americana e a própria condição humana, que são desenhadas, segundo a escrita da dramaturga, pelo exercício abusivo do poder e por mecanismos de violência. Clara é uma metáfora da Argentina. O sentido da palavra segue por sinônimos como “prata”, “iluminada”, “argêntea”, ou seja, **Clara**, em outras palavras.

E, possivelmente, por em “claro” seja a construção mais questionável da pós-modernidade, porque esse referencial muda de acordo com os papéis sociais, interesses pessoais e contexto político. Quando a autora escreveu a peça, em 1974, já havia, no contexto político e social argentino, as premissas da posterior ditadura militar (1976-1983), o que a

¹⁰⁸ As traduções dos diálogos dessa peça são de minha autoria. Ressalto que, como se trata de uma obra teatral moderna, os diálogos são pensados para serem reproduzidos na forma coloquial, como normalmente são os diálogos naturais. Portanto, suas traduções estão, algumas vezes, em desacordo com a norma padrão de escrita.

levou a questionar e cogitar uma *Puesta*¹⁰⁹ *en claro*, ou seja, propunha que falassem a verdade das verdades, que encenassem tudo às claras, como se isso fosse possível naquela época. Sobre este tema, a apresentação dos ensaios públicos¹¹⁰ da peça *Puesta en claro* (1974) trazendo à tona esse questionamento sobre “se encenar às claras”, nas ruas de Buenos Aires, é um exemplo paradigmático. Alertos-os/as para o que fato de que se tratava de momentos de censura e controle político, por isso a peça só foi montada em julho de 1986, ou seja, terminada a ditadura militar. Expressões como “Vê? Não vejo! Cegamente. Os vi. Está tudo tão escuro”¹¹¹, funcionam como metáfora de uma Argentina que fecha os olhos aos acontecimentos que sucedem no cenário – real – de sua vida política, social e econômica.

4.1 Clara e a família “construída”

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 hospitalar. A personagem Clara se encontra apoiada contra a cabeceira da cama, vendada na parte superior da cabeça “incluindo os olhos” (PC¹¹², p. 131, tradução nossa)¹¹³, 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 uns 40 anos, cabelos pretos, bigode. Veste um jaleco branco que lhe concede um “ar muito profissional” (PC, p. 131, tradução nossa)¹¹⁴. O diálogo que segue a rubrica é de intimidade entre os personagens e já se apresentam mostras da personalidade de cada um: um médico que engana a paciente, que faz brincadeiras estúpidas (simbólicas da violência sexual à qual Clara será submetida) – como colocar um sapato sujo nas mãos de Clara e pedir a ela que o cheirasse, por os dedos em sua boca até quase fazê-la vomitar –; que usa imperativos, com intuito de demonstrar sua

¹⁰⁹ *Puesta* é a palavra usada na linguagem teatral, em língua espanhola, para denominar a encenação, a montagem de uma peça teatral. *Puesta en escena* é o ato de encenar, de montar a peça.

¹¹⁰ Na pré-estreia da peça *Puesta en claro*, houve uma encenação, mais bem um ensaio, em uma rua de Buenos Aires, onde o público participou de forma indireta, porém com espontâneas reações, devido às cenas fortes e violentas ali apresentadas. Nas palavras da atriz Cristina Banegas, que representou a personagem Clara, sob a direção de Alberto Ure, em 1985: “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” (BANEGAS, 2007).

¹¹¹ “¿Ves? ¡No veo! Ciegamente. Los vi. Está todo tan oscuro.”

¹¹² Doravante, farei menção entre parênteses às peças que constituem o *corpus* desta pesquisa – *Puesta en claro*, *Del sol naciente*, *Antígona furiosa* – pelas siglas PC, SN, AF, respectivamente.

¹¹³ [incluyendo los ojos].

¹¹⁴ [aire muy profesional].

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 brinca com Clara e a humilha, até que ela lhe pede desculpas: “*Clara*: Não se irrite. Estavam seus filhos. Eram como você, loiros, de olhos azuis. Eu sempre vivi entre negros” (PC, p. 132, tradução nossa)¹¹⁵.

Provavelmente, nesse trecho, Clara mente sobre o sonho, porque quer que o médico a cure, mas faz certa referência à 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 “Eu sempre vivi entre negros”¹¹⁶ (PC, p. 141, tradução nossa), ou em outra frase da Cena II, em que diz que gostaria de ter pais, pois “não conheci os meus” (PC, p. 141, tradução nossa).¹¹⁷

Esta figuração de um mundo interior 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 (MARGARIT, 2003, p. 42, tradução nossa).¹¹⁸

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 em um hospital, pelas indicações de figurino do Doctor e pelas características da cama no centro do palco. Entretanto, esse 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 Griselda Gambaro, enfatiza-se a ideia de espaço fechado, fato que é conotado por uma ação dramática produzida em interiores, como nas peças *La malasangre* (1982), *Las paredes* (1966) e *El desatino* (1965). O espaço cenográfico se mantém estável na maioria das peças da autora, propondo um lugar determinado, fechado, reconhecível pelos leitores/as-espectadores/as (quarto, sala, cozinha etc.). A quarta parede¹¹⁹, própria do

¹¹⁵ [*Clara*: No se enoje. Estaban sus hijos. Eran como usted, rubios, de ojos azules. Yo siempre viví entre negros].

¹¹⁶ [Yo siempre viví entre negros].

¹¹⁷ [no conocí a los míos].

¹¹⁸ [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, excepto por las referencias confusas, contradictorias y hasta dudosas que plantean los personajes por medio de su recuerdo].

¹¹⁹ O ambiente, sobre o palco, seria composto pela parede do fundo e pelas duas paredes laterais que, ao encontrarem, cada uma pelo seu lado, a boca de cena, por convenção, formariam as quatro paredes do local da ação. O drama estaria enclausurado, fechado, concentrado sobre si nessa operação de estabelecer uma

realismo, está representada pelas rubricas da peça. O mundo de Clara é invisível, seus olhos estão cegos. Sua visão do mundo externo e interno é dada pelo olhar dos outros: de seus algozes e dos demais marginais do sistema instalado.

Após a retirada dos curativos, que foram excessivos – caracterizando uma marca do grotesco – como o personagem do médico admite (entre risos), a cicatrização da cabeça da paciente 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. O ambiente sério dessa cena é totalmente desconstruído pelo riso e escárnio do Doctor e, ao mesmo tempo, pelos gritos de dor e medo de Clara. Na imagem do espetáculo encenado em 1986 (Fotografia 1) podemos ver como Clara reage à retirada dos curativos.

Fotografia 1 – Cena I, *Puesta en claro*, 1986. Direção de Alberto Ure



Fonte: Cristina Banegas, 1986.

Como Clara não vê, pelo menos nesta parte da peça, e diz isso ao Doctor, ele se enfurece e retira o pedido de casamento e todas as “ofertas” que tinha feito a Clara: casa, família, felicidade. Então, a negociação – porque é uma troca de favores: ele a “curou”, agora ela se casa com ele – é desfeita pelo Doctor no intento de fazê-la dizer que enxerga, que vê, que está curada da cegueira. Assim, o Doctor se consagraria como excelente cirurgião, frente

lógica realista, de causa e efeito à representação. Esta quarta parede seria a “janela” ou o “buraco da fechadura” por onde o[a] espectador apreciaria o que transcorresse sobre o palco na condição de *voyeur* [*voyeuse*], distante da ação, porém não menos envolvido[a] por ela, graças ao efeito de identificação que se esperava alcançar (In: *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 1º jul. 2013).

ao Colega, seu concorrente profissional, e de “boa fé”, daria um lar e uma família à moça cega, pobre e sozinha.

Clara: Está tudo tão escuro...

Doutor: Para o amor, a escuridão é cúmplice (*Clara se afasta, tateando. Grosseiramente*). Venha para cá! Dê a volta! (*Como Clara não acerta, ele vai buscá-la. Senta-se no tamborete e quer sentá-la em seus joelhos*).

Clara (resiste): Não!

Doutor: Sim! Não seja tímida. (*Clara se senta, tensa*). Sou viúvo. Poderíamos unir sua juventude com minha experiência. O que você acha?

Clara: Como?

Doutor: Casarmos. Sou um bom partido. Eu gosto das coisas direitas, isso sim. Nenhum subterfúgio: meus filhos, teus filhos. Minha casa, tua casa. Meus pais, teus pais. Meu avô, teu avô!

Clara: O senhor... se casaria comigo?

Doutor: Claro. Pensei nisso agora. Mas não sou velho. Poderíamos tratar-nos por você.

Clara: Que pena que não vejo.

Doutor: Eu sim. (*Reage bruscamente*) Como não vê?

Clara: É a verdade.

Doutor (ofendido): Então, eu não disse nada. Não prometi nada. Nem casa, nem casamento. (*Tira-a de seus joelhos*). É assim que me agradecem... (GAMBARO, 1974, p. 136-137, tradução nossa).¹²⁰

Nesse excerto da peça, vemos como a realização social está diretamente relacionada à formação de uma “família perfeita”: com esposa, marido, filhos e até um avô! O personagem do Doctor representa, metonimicamente, a sociedade patriarcal e conservadora, que a Argentina – e toda a América Latina – buscava como ideal familiar, nos anos ditatoriais. E, infelizmente, até os dias atuais.

Puesta en claro desenvolve parte da situação conflitiva inicial, levando em conta o enfrentamento entre a classe média do Doctor, e a procedência marginal de Clara. A primeira personagem manipula a forma pela qual pode influenciar a superioridade econômica sobre as decisões afetivas de Clara. Oferece-lhe comodidades, um *status* valorizado, o “calor de uma família” que ela não tem. Pertencer, pela primeira vez a algo e a alguém, fazer parte de um grupo, ser respeitada, protegida e dar, em troca, afeto e

¹²⁰ [*Clara:* Está todo tan oscuro.../Doctor: Para el amor, la oscuridad es cómplice. (*Clara se aleja, tanteando. Grosero*). ¡Venga para acá! ¡Pegue la vuelta! (*Como Clara no acierta, la va a buscar. Se sienta en el taburete y quiere sentarla sobre sus rodillas*). /Clara (se resiste): ¡No!/Doctor: ¡Sí! No sea tímida. (*Clara se sienta, tiesa*) Soy viudo. Podríamos unir su juventud con mi experiencia. ¿Qué le parece?/Clara: ¿Cómo?/Doctor: Casarnos. Soy un buen partido. Me gustan las cosas derechas, eso sí. Ningún subterfugio: mis hijos, tus hijos. Mi casa, tu casa. Mis padres, tus padres. Mi abuelo, ¡tú abuelo!/Clara: Usted... ¿Se casaría conmigo?/Doctor: Y sí. Se me dio. Pero no soy viejo. Nos podríamos tutear. /Clara: Lástima que no veo. /Doctor: Yo sí. (*Reaccionar bruscamente*) ¿Cómo no ves?/Clara: Es la verdad. /Doctor (ofendido): Entonces, no dije nada. No prometí nada. Ni casa ni casamiento. (*La echa de sus rodillas*). Si me agradecen así...].

agradecimento. Mas, Clara permanece alheia durante as duas primeiras das quatro cenas da obra (AZOR, 1994, p. 156, tradução nossa).¹²¹

Nessa reflexão de Ilena Azor (1994), pode-se justificar a questão da família, que foi o motivo que levou Clara a aceitar a proposta do Doctor. Clara não tinha família, nem amigos, não tinha ninguém e vê-se diante de uma proposta irrecusável: uma família completa, uma casa-palácio, com jardim e flores. E, em troca desse “grande favor”, ela teria, somente, que ser uma esposa/mãe carinhosa dessa “família” (des)construída. Com o diálogo anterior, entre Clara e Doctor, as preliminares da história são apresentadas como um todo e inicia, para o/a leitor/a-espectador/a, a intriga da peça. Patrice Pavis (2005, p. 241) 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.

Nas primeiras falas do personagem Doctor, percebe-se uma dose de humor ácido que, aliás, é característico da escrita gambariana – como descreve Marta Contreras (1994, p. 4, tradução nossa, grifo meu)¹²², em seu livro sobre Griselda Gambaro –, na qual se fazem presentes também a frustração, o desengano, a (des)esperança, o grotesco:

A representação põe em cena a decomposição de certas imagens integradoras ou totalitárias da realidade às quais se fazem evidentes por meio do **grotesco ou do humor negro** [sic]. A decomposição é um procedimento analítico, que por meio da desintegração permite ver os elementos constitutivos e fazer um diagnóstico do organismo analisado. Analisa-se o organismo social-individual, objeto da representação, quando está constituído por uma série de relações de poder que perpassam as relações entre as figuras e que se materializam em frases, gestos, história, vestuário.

¹²¹ [*Puesta en claro* desarrolla parte de la situación conflictiva inicial, teniendo en cuenta el enfrentamiento entre el medio solvente del Doctor y la procedencia marginal de Clara. El primer personaje manipula la forma en la que puede influir la superioridad económica sobre las decisiones afectivas en Clara. Le ofrece comodidades, un estatus valorativo, el “calor de una familia” que ella no tiene. Pertener por primera vez a algo y a alguien, formar parte de un grupo, ser respetada, atendida y entregar a cambio afecto y agradecimiento. Pero Clara permanece ajena durante las dos primeras de las cuatro escenas que tiene la obra].

¹²² [La representación pone en escena la descomposición de ciertas imágenes integradoras o totalitarias de la realidad las cuales se hacen evidentes por medio del grotesco o del humor negro. La descomposición es un procedimiento analítico, que por medio de la desintegración permite ver los elementos constitutivos y hacer un diagnóstico del organismo analizado. Se analiza el organismo social-individual, objeto de la representación, en cuanto está constituido por una serie de relaciones de poder que subyacen a las relaciones entre las figuras y que se materializan en frases, gestos, historia, vestuario].

Nessa citação, Contreras descreve de forma técnica seu procedimento de análise das obras de Griselda Gambaro que são estudadas em seu livro *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición* (1994) e também reforça a tese da presença da estética do grotesco na escrita gambariana, esta que é representativa tanto de estilos teatrais diferentes, quanto de diferentes planos de realidades textualizados. Uma das realidades textualizadas por Gambaro é a do sistema capitalista e suas implicações. Esse recurso emerge com o enfoque da problemática existencial do indivíduo, em um 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/as aprisiona, porque ela sabe que os seres humanos carecem de coragem 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 dramaturga 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 ideias e pensamentos, que, infelizmente, vêm constituindo a base de nossa sociedade¹²³. “*Clara (retira a mão):* Quantos anos você tem?/ *Felix:* Os que representamos. Cale-se, mamãe. Quem não vê, se dana” (PC, p. 153, tradução nossa)¹²⁴.

Quando lemos as rubricas da peça, 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 **lastimar** quando não possuímos alguma coisa, quando não temos, no sentido estrito do verbo **ter**: “não há que falar do que se pensa, e sim do que **se tem**” (PC, p. 143, tradução nossa, grifo meu).¹²⁵ Portanto, estabelece-se um elo entre a representação dramática e vida do/a leitor/a-espectador/a:

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 vivenciado como tal pelo espectador) se impõe por ela mesma (PAVIS, 2005, p. 242).

¹²³ Informação disponível em uma entrevista concedida a Joaquín Navarro Benítez, do *Cyber Humanitatis*, n. 20, primavera 2001, intitulada “*La transparencia del tiempo*”, Madrid, nov. 1998. Disponível em: <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/entrev1.html>>. Acesso em: 1º jul. 2013.

¹²⁴ [*Clara (retira la mano):* ¿Cuántos años tienen?/*Félix:* Los que representamos. Callate, mamita. El que no ve, se jode].

¹²⁵ [no hay que hablar de lo que uno piensa, sino de lo que uno tiene].

A Cena II descreve o ambiente de uma casa simples: “Uma mesa com uma jarra cheia de água, um banquinho, algumas cadeiras. A cama ao fundo. Duas portas, uma de entrada, outra de saída” (PC, p. 139, tradução nossa).¹²⁶ Porém, as mentiras da personagem Doctor continuam e quando Clara lhe pergunta se a casa é linda, ele olha ao seu redor e diz que é um palácio. Aqui se tem um exemplo da ironia que, pela dialógica, envolve o que o Doctor diz, o que Clara não vê e o que vê e ouve o/a espectador/a. O engodo só é marcado para Clara. Nesta cena, começam as perguntas da personagem sobre a suposta família do doutor, que diz que, a partir daquele momento, “tudo meu é teu, até a parentela” (PC, p. 141, tradução nossa).¹²⁷ 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/a leitor/a-espectador/a. 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 na qual 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: 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 (desiludida): 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 aguenta?

Clara: É estranho que tenham morrido... (GAMBARO, 1974, p. 140, tradução nossa).¹²⁸

Durante a peça há momentos que nos deixam a dúvida se Clara, realmente, vê ou não. E nessa relação dialógica que se estabelece entre ver/não ver, busco respostas no texto

¹²⁶ [Una mesa con una jarra llena de agua, un banquito, algunas sillas. La cama hacia el fondo. Dos puertas, una de entrada, otra de salida].

¹²⁷ [todo lo mío es tuyo, hasta la parentela].

¹²⁸ [*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.../ *Doctor:* Sí. Familia completa. Tuya y mía. Pero me equivoqué. Murieron (*Censurándose*) ¿No hay que prometer! Después empiezan los reproches. ¿Quién los aguenta?/ *Clara:* Extraño que hayan muerto...].

gambariano e entendo que a cegueira de Clara é falsa. De acordo com a situação, do interesse que determinado momento lhe oferece, Clara vê ou não vê. É um discurso da personagem que pode ser lido pela via da contestação de sua fragilidade. O protesto discursivo que opera Clara, dentro dessa casa fantasiada, dessa família “construída”, dessa mãe e esposa “admiráveis”, é com a intenção de deslocar o olhar social para as questões relacionadas ao feminino e, mais especificamente, aos papéis que a sociedade impõe a todas as mulheres através “do esperado”. E, no contexto da ditadura, também aos oprimidos pelo regime dos militares argentinos.

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 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). As personagens, nesse texto dramático, jogam com a arte de enganarem e serem enganadas. A cegueira da protagonista aparece, no enredo da peça, como um excelente subterfúgio para esse “autoengano”, ou essa manipulação da verdade que está latente na obra, recurso que constitui uma das características do estilo neogrotesco, no qual se enquadram muitas obras da dramaturgia.

Fotografia 2 – Cena I, *Puesta en claro*, 1986. Direção de Alberto Ure



Fonte: Cristina Banegas, 1986.

A chegada da personagem Abuelo à cena confirma mais uma mentira da trama: a suposta família que habitaria a casa. Na imagem, vemos Clara rindo, exageradamente, de uma

fala do Doctor. Ele ri de forma sarcástica (vejam o detalhe da língua na Fotografia 2) e o Abuelo se aproxima à cena olhando de forma curiosa essa risada de Clara. Nesta “entidade familiar”, ninguém é parente de ninguém e a personagem do Abuelo não trata o Doctor como “filho”. Este, para sair da pergunta de Clara – “Como te trata por doutor?” (PC, p. 141, tradução nossa)¹²⁹ –, acaba estabelecendo a relação mais surreal desta intriga: “Não é meu avô. É seu avô” (PC, p. 141, tradução nossa).¹³⁰ 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. Quando outra personagem, chamada de Colega, se coloca em cena, as condutas das 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.

Colega: Licença, a cena era tão terna... (*Agora um gemido de emoção*) Não queria incomodar.

Doctor: Mas espiava.

Colega (aponta para trás, olha): Ele. (*Não se altera*) Eu não tenho esse costume (*Olha para Clara*) Outro fiasco.

Doctor: Êxito total! Vê como uma recém-nascida.

Colega: Parabéns, doutor. (*Com ar profissional, passa sua mão aberta na frente do rosto de Clara*) Não pisca.

Doctor: E o quê que tem?

Colega: Se não pisca, o olho não se umedece, se não se umedece...

Doctor: Não fique procurando cabelo em ovo. Vou levá-la para casa (GAMBARO, 1974, p. 137, tradução nossa).¹³¹

Esses valores se contrapõem nitidamente aos do Colega da peça em estudo, que dá mostras evidentes de sua ironia e descrença na personagem do Doctor, visto 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. De acordo com Linda Hutcheon, em seus estudos sobre a ironia e a

¹²⁹ [¿Cómo te trata de doctor?].

¹³⁰ [No es mi abuelo. Es tu abuelo].

¹³¹ [*Colega:* Permiso, la escena era tan tierna... (*Ahora un gemido de emoción*) No quería molestar. / *Doctor:* Pero espiaba. / *Colega (señala hacia atrás, mira):* Él. (*No se inmuta*) Yo no tengo esa costumbre. (*Mira a Clara*) Otro fiasco. / *Doctor:* ¡Éxito completo! Ve como una recién nacida. / *Colega:* Lo felicito, doctor. (*Con aire profesional, pasa su mano abierta delante del rostro de Clara*) No parpadea. / *Doctor:* ¿Y con eso qué? / *Colega:* Si no parpadea, el ojo no se humedece, si no se humedece... / *Doctor:* No le busque cinco patas al gato. La llevo a mi casa].

paródia¹³², “a ironia é utilizada tanto na paródia quanto na sátira como uma estratégia retórica”.

Em seu estudo sobre a ironia, *Teoria e política da ironia* (2000), Hutcheon desenvolve um esquema com o objetivo de distinguir cada tipo de ironia. Uma das ironias é diferenciada como de ataque quando utilizada a sátira. A sua principal característica negativa é o ataque destrutivo a outrem, uma amargura que deseja registrar o descontentamento por algo ou o desdém por alguém. Já a sátira, mencionada também no conceito de ironia de ataque, é caracterizada pela autora pela utilização de uma distância “para fazer afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado – para distorcer, depreciar, ferir” (HUTCHEON, 1989, p. 62). Assim, a personagem do Colega satiriza a “exitosa cirurgia” do Doctor e faz com que a intriga da peça se resolva, antecipadamente, dando ao/à leitor/a o parecer médico-profissional sobre a cegueira de Clara: “se não pisca, o olho não se umedece, se não se umedece...” (PC, p. 137, tradução nossa)¹³³, logo, não vê.

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 em que a cada afirmação do antagonista se segue uma afirmação contrária deste personagem [o protagonista], o que intensifica a ambiguidade dos textos e a situação patética do protagonista” (PELLETTIERI, 1997, p. 178, tradução nossa).¹³⁴ Outro procedimento que se destaca é a coerência linguística, 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* (1974) se insere na segunda fase da escrita da autora e apresenta diferenças em sua poética. Destaca-se o uso coerente de recursos linguísticos, como verbos, advérbios entre outros, que remetem à intriga da peça: a cegueira da personagem Clara. E, também, a coerência do nome da protagonista com a realidade contextual daquele momento. Gambaro escolhe Clara para enfatizar o “claro” da “*puesta en claro*”, a claridade que se esperava daquele momento histórico, o ver e não estar cego para os acontecimentos iminentes dos anos seguintes.

¹³² Em *Teoria e política da ironia* (2000) e *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do séc. XX (1989).

¹³³ [Colega: Si no parpadea, el ojo no se humedece, si no se humedece...].

¹³⁴ [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].

Os personagens da peça se organizam em núcleos que poderíamos subdividir em: as vítimas e os algozes.¹³⁵ 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) com o final “Cho” de gaúcho. Enquanto a personagem Doctor – chamado poucas vezes pelo nome de Augusto – é indicado por sua classificação profissional, Félix e Lucio formam o segundo núcleo, que se caracteriza pela ironia satírica (HUTCHEON, 2000, p. 84), a perversidade e o exercício do poder pela violência, seja ela física ou psicológica.

Essa ironia é caracterizada por Linda Hutcheon (2000), como a função assaltante – um nome não muito adequado, como a própria autora escreve: “[...] função que eu chamei desajeitadamente de ASSALTANTE, porque eu quero ser capaz de lançar mão do significado de sua raiz latina, *assilire*, saltar sobre” (HUTCHEON, 2000, p. 83). É a ironia, cuja carga emotiva¹³⁶ chega ao máximo quando pensamos em atacar, corroer, destruir. De acordo com a autora, sua ligação com a sátira se dá em sua função corretiva “onde há um conjunto de valores que você tenta alcançar. [...] No entanto, há uma variação tonal muito ampla dentro dessa função corretiva, desde a provocação brincalhona até o desprezador e o desdenhoso” (HUTCHEON, 2000, p. 84). No entanto, as personagens que formam o segundo núcleo, dos algozes, não usam a ironia satírica com a intenção de corrigir. Eles, Félix, Lucio e Doctor – em algumas cenas também o Abuelo – usam a ironia para agredir a personagem Clara, para zombar dela e desprezar seus esforços para construir essa “família”.

A retórica negativada de desaprovação que circula em torno dessa função ASSALTANTE da ironia é uma de ataque cortante, derrisório, destrutivo ou às vezes de uma amargura que pode sugerir não um desejo de corrigir, mas

¹³⁵ Pode-se estabelecer uma possível relação intertextual com a peça *Anjo Negro*, escrita em 1946 e encenada, pela primeira vez, em 1948, do grande dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. A peça de Nelson Rodrigues é composta pelas personagens de Ismael, um médico que se veste de branco todo o tempo; a personagem de Virgínia, que se casa com Ismael e mantém uma relação marcada pelo ódio e, ao mesmo tempo, pelo amor. Ao contrário de Clara, que veste roupas de hospital, Virgínia se veste de preto, durante toda a peça. Virgínia é branca. Temos aqui a inversão das cores da pele das personagens Ismael e Virgínia e seus figurinos, trazendo ao público a contradição antecipada do conflito da obra. Ana Maria, filha de Virgínia e Elias, é cegada por Ismael. Ele não quer que a “filha” veja que ele é negro e, assim, seus olhos ficam fechados tanto para a traição de sua mãe quanto para a condição racial de seu “pai”. A menina é colocada em um mausoléu de vidro e sua vida vai esvaecendo. Ela morre. *Anjo Negro* é o retrato dos horrores presentes na sociedade (sedução de menores, maus tratos, assassinatos, infanticídios, pedofilia etc.). É uma peça que nos remete ao mundo da literatura expressionista com os traços firmes do grotesco. As cegueiras de Clara e Ana Maria são diferentes. Não sabemos como Clara se tornou cega, mas temos conhecimento das violências que ela sofre por essa condição. Já a menina Ana Maria não tem a chance de viver sendo cega. Não tem a chance de viver, de forma alguma. Clara mata seus algozes, ao passo que Ana Maria é morta por ele(s).

¹³⁶ A exploração dessa temática e melhor elucidação das funções da ironia, segundo Linda Hutcheon (2000), serão apresentadas na seção 5.

simplesmente uma necessidade de registrar desprezo e zombaria (HUTCHEON, 2000, p. 85).

Já a personagem de Juancho é representativa do refrão popular “Se faz de bobo para viver”, pois se passa por idiota, despercebido, adormecido, para não compactuar com as ações de seus “irmãos”, mas também para não ser testemunha das maldades que fazem a Clara. “Clara: Juancho... (*Juancho levanta a cabeça, olha para ela*) O que você tem?/ Juancho (*encolhe os ombros*): Dormia...” (PC, p. 156, tradução nossa).¹³⁷ Também podemos entender a personagem de Juancho pelo viés do grotesco feminino, pois ele é débil mental, ou seja, sua incapacidade mental é “utilizada” pelas demais personagens do núcleo de algozes para desqualificar e negar as afirmações de Clara – podemos comprovar essa atitude no diálogo após a cena de estupro, a ser explorada adiante. Juancho (débil mental), juntamente com Clara (mulher, pobre e cega) e o Abuelo (velho e pobre) são os marginais sociais e juntos tentam encontrar uma saída do sistema opressor no qual estão submetidos.

4.2 A violência, a revelação e a desconstrução

Fotografia 3 – Cena II, *Puesta en claro*, 1986. Direção de Alberto Ure



Fonte: Cristina Banegas, 1986.

¹³⁷ [Clara: Juancho... (*Juancho alza la cabeza, la mira*) ¿Qué te pasa? / Juancho (*se encoje de hombros*): Dormía...].

O núcleo de algozes continua a assediar a personagem feminina de várias formas – prendem suas mãos, sujeitam-na contra a parede, levantam suas roupas – e ela escapa de todas as coerções até que, pelo uso da violência, Félix “se lança sobre Clara” (PC, p. 159, tradução nossa)¹³⁸ e ela sofre a violação de seu corpo. O estupro é uma das consequências que Clara sofre por estar em “certo” meio masculino que vê seu “corpo marcado pela diferença”.

Félix: Mamãe nos perdoou. (Se lança sobre Clara)
Clara (tenta defender-se com uma faca): Deixem-me!
Félix (salta para trás): A teus filhos, mamãe, ameaças!
Lucio: A mamãe pegou uma faca!
Félix: Para bater na minha bundinha!
(Lucio vai por detrás de Clara e a agarra. Félix se joga em cima dela. Juancho cobre a cabeça com os braços. Clara grita. Escuridão. Sobre os gemidos de Clara, Félix e Lucio cantam, liricamente) (GAMBARO, 1974, p. 159, tradução nossa).¹³⁹

Enquanto isso, Juancho e o Abuelo se escondem e se omitem da responsabilidade de delatar os agressores de Clara, quando questionados pelo Doctor. Juancho é subjugado por Lucio, que lhe dá tapas na cara e lhe diz que pode dormir, ao que o outro responde: “*Juancho: Sim. (Mas insolitamente não dorme, olha)*” (PC, p. 157, tradução nossa).¹⁴⁰ O Abuelo esconde a cabeça debaixo da almofada. “*Avô (Félix e Lúcio olham para ele, oscuros): Sou velho e fiquei dormindo como uma pedra. Ela não pode saber se eu 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 enganam. Veem*” (PC, p. 167, tradução nossa).¹⁴¹ A violência sexual sofrida por Clara fica silenciada pelas vozes dos presentes, os personagens dos filhos e do avô, mostrando a convivência masculina, o que coletiviza o estupro colocando-os como cúmplices da violência e colaboracionistas no processo.

As violências praticadas contras as mulheres devido ao seu sexo assumem múltiplas formas. Elas englobam todos os atos que, por meio de ameaça, coerção ou força, lhes infligem, na vida privada ou pública, sofrimentos físicos, sexuais ou psicológicos com a finalidade de intimidá-las, puni-las,

¹³⁸ [se abalanza sobre Clara].

¹³⁹ [Félix: ¡Mamá nos perdonó! (Se abalanza sobre Clara)/ Clara (intenta defenderse con el cuchillo): ¡Déjenme!/ Félix (retrocede de un salto): ¡A tu hijos, mamá, amenazás!/ Lucio: ¡La mamita agarró un cuchillo!/ Félix: ¡Para pegarme en el culito!/ (Lucio va por detrás de Clara, la sujeta. Félix se le arroja encima. Juancho se cubre la cabeza con los brazos. Clara grita. Oscuridad. Sobre los gemidos de Clara, Félix y Lucio cantan, líricamente)].

¹⁴⁰ [Juancho: Sí (Pero insólitamente no se duerme, mira)].

¹⁴¹ [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].

humilhá-las, atingi-las na sua integridade física e na sua subjetividade (ALEMANY, 2009, p.271).

Destacam-se, nesse contexto de gênero, os estupros sofridos pelas mulheres manifestantes e também pelas esposas, irmãs e mães dos manifestantes durante a ditadura militar na Argentina. Assim também fizeram muitas pessoas diante dos atos de violência cometidos pelos agentes da ditadura. Quando uma revolucionária era presa e estava grávida, assim que seu bebê nascia, a criança era “doada” a uma família de militares. Muitos argentinos desconhecem sua família biológica, aliás, nunca souberam que eram filhos ilegítimos. Há pouco tempo, em 2010, na Argentina, jovens argentinos, descobriram que eram filhos de prisioneiras da ditadura.¹⁴²

Pode-se interpretar essa violência como um sintoma do terror que determina a experiência histórica de uma sociedade que ainda não resolveu seus conflitos internos. Os conteúdos silenciados voltam-se sobre o indivíduo, deixando exposto o trauma. Estes conteúdos foram transmitidos, de geração em geração, através dos gestos e dos movimentos, sem a mediação das palavras, sendo gravados na memória coletiva.

A revelação da situação enganosa em que vivia Clara tem início a partir do final da Cena II, quando ela 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 de que necessita para saber que os seus supostos “filhos” não são crianças, a estupraram: “*tienen barba*” (PC, p.153, tradução nossa)¹⁴³ e esta certeza, de que os filhos são adultos, permite-nos, – a nós leitores/as-espectadores/as¹⁴⁴ –, verificar a existência de um papel desestabilizador nas relações familiares. A atuação cênica e as falas de Clara, a partir da Cena II, começam a mudar. Ela percebe a família que tem – que na verdade lhe foi imposta, como já mencionado – e também começa a agir diferentemente da “postura esperada” pelo Doctor, e por toda essa falsa família: um simulacro da sociedade patriarcal e miserável dos anos 70, na Argentina. A desconstrução dos papéis sociais impostos à Clara inicia nesta cena. 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-

¹⁴² Muitos são os “netos” da organização Avós da Praça de Maio. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/internacional-filho-de-militar-argentino-descobre-que-mae-guerrilheira-foi-sequestrada-gravida-612953-0.htm>>. Acesso em: 1º jul. 2013.

¹⁴³ [têm barba]

¹⁴⁴ Aqui, trata-se do papel dialógico no texto dramático, nos termos de Bakhtin.

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 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. (*Tratando de pôr ordem*) Aceito vocês grandes. São meus filhos. Aceito vocês grandes. Mas procedam como filhos! (GAMBARO, 1974, p. 153, tradução nossa)¹⁴⁵

O grotesco feminino, em função desconstrutiva, em *Puesta en claro* (1974), é algo da ordem do discurso. Clara não é representante do corpo grotesco, nos termos de Bakhtin (2010). Não é apenas a cegueira que se constitui como um traço grotesco, ainda que possa ser lida como uma deficiência corporal. O grotesco está nas relações discursivas que se estabelecem entre a personagem Clara e seus algozes. Segundo Susana Funck (2005, p. 9):

[...] é através do discurso que podemos estabelecer práticas de resistência e de protesto. Especificamente no que tange à representação da mulher [...] vemos que a ficcionalização do corpo pode tanto reforçar estereótipos [...] quanto oferecer modos alternativos de representação, seja pela ironia ou pela dramatização da opressão ou marginalidade.

Clara desconstrói todo o estereótipo de fragilidade feminina e, também, de dependência de outros por causa de sua cegueira. Não, Clara não é frágil; não é dependente dos outros. Ela manipula a situação, à sua maneira – algumas vezes submetendo-se, outras rebelando-se –, mas não deixa de demonstrar sua força e coragem através de seu discurso contestador – utilizando-se de ironias e provocações – e da imagem que seu corpo “frágil e cego” pode lhe auxiliar na conquista de liberdade.

¹⁴⁵ [*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!].

Fotografia 4 – Cena II, *Puesta en claro*, 1986. Direção de Alberto Ure



Fonte: Cristina Banegas, 1986.

O riso de Clara é subversivo, é satírico. Ela ri das situações angustiantes pelas quais passa. É algo que imita o riso de uma louca, como também foi chamada: “Não tem expressão muito... lúcida” (PC, p. 137, tradução nossa).¹⁴⁶ Cabe aqui retomarmos as figuras de terracota de Kertch das velhas grávidas e “[lembramos] ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem” (BAKHTIN, 2010, p. 23). Clara tem um riso subversivo, ela ri de seus algozes, ri da morte que já planejava para eles e, acredito que, ao mesmo tempo, ri dela própria, de sua loucura. É possível também fazer referência às fotografias de mulheres histéricas pacientes do hospital Salpêtrière, descritas no livro de Russo (2000, p. 85): “Não é só o conteúdo do comportamento histérico que nos surpreende como grotesco, mas a sua representação [...] que pode ser usada para nos colocar (por falta do termo fálico) dentro do discurso”. As histéricas, assim como as loucas, riem exageradamente, configurando uma marca do grotesco. E, também, colocam-se – e nos colocam – “[a nós mulheres] dentro do discurso” através de um protesto discursivo representado no e pelo corpo.

Deseja-se expor algo que ao mesmo tempo se oculta com veemência; anunciam-se agradáveis surpresas que nunca se produzem; apresenta-se uma estrutura dramática progressiva, mas que trabalha com o estranhamento sistematicamente, a linguagem verbal contradiz o que ocorre na cena; o agradável e o apavorante; o decorrer de uma ação ou conduta realista até limites extremos que poderiam relacionar-se com o expressionismo e são

¹⁴⁶ [No tiene expresión muy... lúcida].

revertidas em manifestações do grotesco pelo corte abrupto de intervenções humorísticas (AZOR, 1994, p. 152, tradução nossa).¹⁴⁷

As características das peças de Griselda Gambaro são consideradas por Ileana Azor (1994) como pertencentes ao teatro neogrotesco argentino e observo que se associam, também, à estética do grotesco feminino. Gambaro questiona com sua personagem o modelo tradicional feminino, cujo corpo e comportamento se amoldam aos padrões de perfeição ocidental, entregando a seus/suas leitores/as personagens femininas grotescas que criticam os valores pré-estabelecidos. A crítica especializada sobre a obra da dramaturga identifica seu teatro pelo tom sinistro de algumas de suas peças. E também sinalizam a violência que sempre está presente nas situações dramáticas. No entanto, Gambaro afirma que essa violência está permeada pelo humor.

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 em um contexto social adverso, hostil e humilhante, indo de uma atitude especialmente sensível, “Vovô”, até às sutis marcas das relações e das forças da conduta humana “O Avô tenta se levantar. Félix e Lúcio o fazem cair”.

Félix: O vovô é avarento! Eu não acredito nele. (Caminhando normalmente, se aproxima do Avô e lhe dá um golpe) Nos engana como se fôssemos crianças. (O Avô cai) Caiu! Caiu o vovô!

Clara: O 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) (GAMBARO, 1974, p. 152, tradução nossa).¹⁴⁸

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 feminilidade¹⁴⁹, suavidade e pureza que lhe são atribuídas no início da obra, exemplificando uma das

¹⁴⁷ [Se quiere exponer algo que al mismo tiempo se oculta con vehemencia; se anuncian agradables sorpresas que nunca se producen; se plantea una estructura dramática progresiva, pero que trabaja con el extrañamiento sistemáticamente, el lenguaje verbal contradice lo que ocurre en la escena; lo apacible y lo aterrador; el decursar de una acción o conducta realista hacia límites extremos que podrían relacionar-se con el expresionismo y son revertidas en manifestaciones del grotesco por el corte abrupto de intervenciones humorísticas].

¹⁴⁸ [*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)*].

¹⁴⁹ Uso feminilidade nos termos de Mary Russo (2000, p.70-72, grifo da autora): “como a relação entre o simbólico e o cultural constrói a feminilidade e a condição de Mulher, e a experiência de **mulheres** (como variadamente identificadas e sujeitas a múltiplas determinações), podem se reconciliar no sentido de um modelo dinâmico de uma nova subjetividade social”.

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): Mais suavidade, avô.

Clara (levanta a mão, tateia, lhe passa a mão pela cara. Com ternura): Está velho.

Clara (sem ternura, incômoda): Velho.

Clara (fria): De onde não te interessa.

Clara (Com ódio): Cuida-me. Dá-me de comer. Velho.

Clara (fria): Vovô, como você está velho. Pronto para morrer.

Clara (senta-se. Docemente): Vovô, não quero que você morra. (GAMBARO, 1974, p. 146-147, tradução nossa).¹⁵⁰

Assim, temos a mudança que Clara promove em sua postura – psicológica e comportamental – ao longo da peça, mudança esta que podemos atribuir a uma suposta intenção da autora de desconstruir a configuração das personagens femininas ocidentais, através do desfecho que a protagonista Clara dará à peça: a morte de seus algozes.

Em continuação, tomemos o início da Cena III, quando Clara entra na cozinha e se senta em um banquinho, olha para Juancho, como se o visse, e 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: Quantos anos você tem? / Juancho: Dizem... (Bruscamente) Trinta e dois*” (PC, p. 159, tradução nossa)¹⁵¹. 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. A autoria do estupro não é apenas em relação ao sistema ditatorial – metaforizado no ambiente da casa –, mas também aos próprios “filhos”, homens adultos, reforçando a violência de gênero que pode ser também doméstica.

Clara: Sim? Não se deu conta? Eu te chamei.

Juancho: Me chamou? (*Agita a cabeça*) Vim cansado e tirei um cochilo.

Clara: Que sorte, hein? Você não vê nada, como um cego.

¹⁵⁰ [*Clara (impessoal):* Más suavidad, abuelo. / *Clara (alza la mano, tatea, 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].

¹⁵¹ [*Clara: ¿Cuántos años tenés? / Juancho: Dicen... (Bruscamente) Treinta y dos*].

Juancho: Sou meio bobo (*Se distrai como um bobo*) (GAMBARO, 1974, p. 160, tradução nossa).¹⁵²

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. “*Doutor (maravilhado)*: É certo? Viu, Clarinha? Como tudo o que te contei era certo? São anjos. Quis trazer uma mãe à minha casa, uma mãe antes que uma esposa” (PC, p. 161, tradução nossa).¹⁵³ 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 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”.

Um dos estereótipos reprovados pelas escritoras latino-americanas, dentre as quais Griselda Gambaro, que adquire marcas culturais específicas é a figura da mãe. Mesmo que anteriormente escritoras feministas, como, por exemplo, Nancy Chodorow (1978), tenham desvendado o mito da maternidade como destino pessoal das mulheres, cujo não cumprimento

¹⁵² [*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*)].

¹⁵³ [*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].

as converteria em monstros frustrados ou seres incompletos, as escritoras latino-americanas foram testemunhas de uma nova função materna ocasionada pela tirania de governos antidemocráticos e repressivos¹⁵⁴. Uma vez cumprida a função biológica da reprodução, as mães latino-americanas inscreveram seus corpos maternos no texto da história, para denunciar os horrores das ditaduras. A maternidade, enquanto ato privado que tem consequências comunitárias, traz uma consciência da responsabilidade que perfila o rosto de outras mães: aquelas que, a partir de textos literários, perguntam-se que deficiências sociais puderam converter-se em instrumentos de tortura e destruição de seus filhos.

A protagonista da peça, Clara, coloca-se 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, serve de abrigo, gerador, de um outro ser. Este Outro, que se reflete nas expectativas e nos papéis que desempenhamos na sociedade, como um discurso da “outridade”¹⁵⁵ na modernidade ocidental, a estética teatral latino-americana dialoga com a utopia moderna e a transforma em uma reflexão sobre a constante busca pela identidade.

No caso específico de Clara, ela 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 já foi mencionado. O papel dela como mãe a coloca como uma mãe argentina, mãe da nação. A reivindicação de uma “diferença” biológica das mulheres em relação aos homens, relacionada à 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

¹⁵⁴ Como comentado anteriormente sobre a violência praticada contra as revolucionárias e o roubo de seus bebês.

¹⁵⁵ O conceito de outridade, engendrado por Octavio Paz, em seu livro *O arco e a lira* (1982, p. 328), traz o pressuposto de que a outridade é a “percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte”. Octávio Paz cunha o neologismo outridade para designar o enfrentamento do ser humano com a sua própria alteridade. Deste modo, pode ser entendido como a tensão latente e irrecusável entre o ser humano (essência) e seu projeto de ser humano (existência).

corpos. [...] Este senso... não se encontra simplesmente em nível de interesses e desejos, mas no nível da verdadeira forma e capacidades do corpo.

Também se pode 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 por Swain (2007), e citado em outros momentos, pelo qual a mulher dita verdadeira é aquela que alcança sua plenitude, somente, ao se tornar mãe: a maternidade lhe é imposta como situação primária à 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, a partir do discurso de Clara e do seu corpo vilipendiado, cegado e tornado “mãe” em um contexto que é falso.

Fotografia 5 – Cena III, *Puesta en claro*, 1986. Direção de Alberto Ure



Fonte: Cristina Banegas, 1986.

A partir da concepção de Canclini (1998, p.24) de que “em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. [Onde] as ações exemplares, os subterfúgios culturais [sejam] maneiras de transpor os limites por onde é possível”, podemos pensar em Clara, Juancho e o Abuelo transpondo os limites da casa – da prisão – pela saída que lhes é possível: a morte de seus algozes. Mesmo com as violências sofridas (na imagem podemos ver uma cena de violência física), 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 – “pelo

menos tinha que saber cozinhar” (GAMBARO, 1974, p. 171, tradução nossa)¹⁵⁶ –, outra das “funções” atribuídas às mulheres pela sociedade patriarcal. A personagem volta a questionar o Abuelo, agora com um tom forte e decisivo: “*Clara*: Você está contente? / *Avô*: Com quê? / *Clara*: Está me expulsando” (GAMBARO, 1974, p. 171, tradução nossa).¹⁵⁷ E novamente interpela Juancho, que desta vez confessa que viu tudo que se passou.

Clara: Você dormia?

Juancho: Não. Te olhava.

Clara: E como me vê?

Juancho: Bela.

Clara: Não. Boba (GAMBARO, 1974, p. 171, tradução nossa).¹⁵⁸

Após tantas decepções – a suposta família era falsa e também a casa não era nada do que lhe prometera o Doctor: com jardim, 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 ocorreria na peça: as reticências, que, por duas vezes, deixam espaço aberto para uma interpretação que antecipe o final funesto. “*Clara*: Vou preparar... / *Avô*: Uma torta! / *Clara*: Sim. Para que fiquem contentes. Para que... me perdoem. Tem dinheiro, avô?” (PC, p. 172, tradução nossa).¹⁵⁹ Pode-se entender que Clara aproveita a fala do Abuelo para completar, no lugar das reticências, sua frase incompleta, propositalmente. Depois, ela deixa também nas reticências a intenção de sua ação: “Para que...”. Tudo fica interdito e nós leitores/as é que completamos as informações e, assim, revelamos a sagacidade do pensamento de Clara preparando seu desfecho destruidor.

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 Virginia Woolf (2004 [1928], 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.

¹⁵⁶ [por lo menos, tenía que saber cocinar].

¹⁵⁷ [*Clara*: ¿Estás contento? / *Abuelo*: ¿De qué? / *Clara*: Me echa].

¹⁵⁸ [*Clara*: ¿Dormías? / *Juancho*: No. Te miraba. / *Clara*: ¿Y cómo me ves? / *Juancho*: Hermosa / *Clara*: No. Tonta].

¹⁵⁹ [*Clara*: Voy a preparar... / *Abuelo*: ¡Una torta! / *Clara*: Sí. Para que se queden contentos. Para que... me perdonen. ¿Tenés plata, abuelo?].

Invejáveis são as pessoas que vivem em maus termos com a irrealidade; e dignas de pena as [pessoas] 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.

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

Juancho: O que quer que eu faça?

Clara: O que você quer fazer?

Juancho: Não posso fazer muito. Sou... menino. Meio bobo. (*Com menos convicção*) Durmo...

Clara: E eu não vejo (GAMBARO, 1974, p. 175, tradução nossa).¹⁶⁰

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 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:* Não ficou boa. Não comam porque ... Tem... / – e Clara friamente lhe corta a fala – Bobo...” (PC, p. 180, tradução nossa).¹⁶¹

As expectativas de Clara se frustram, entre outras razões porque uma mulher de sua condição e circunstância não pode realizá-las, mas a decisão de eliminar Lucio, Félix e o Doctor e escapar com o outro filho, já é um ato transgressor que um personagem do grotesco *criollo* não tinha (AZOR, 1994, p. 160, tradução nossa).¹⁶²

Porém, é um ato transgressor perfeitamente praticável dentro do universo de uma personagem do grotesco feminino. Então, a conexão que proponho entre a estética do grotesco e o estilo teatral grotesco, encontra-se no grotesco feminino gambariano. As mulheres de

¹⁶⁰ [*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].

¹⁶¹ [*Juancho:* No nos salió bien. No coman porque... Tiene... *Clara (fria):* Tonto].

¹⁶² [Las expectativas de Clara se frustran, entre otras razones porque a una mujer de su condición y circunstancia no es posible que alcance a realizarlas, pero la decisión de eliminar a Lucio, Félix y el Doctor y escapar con el otro hijo, ya es un hecho transgresor que un personaje del grotesco criollo no tenía].

Gambaro realizam a política feminina contra todos os aparelhos repressores, através de suas práticas transgressoras inspiradas na estética do grotesco. Clara resiste à violência que sofre, tanto física quanto psicológica, resiste ao ambiente falso no qual é obrigada a conviver – uma casa em ruínas, com homens adultos e perversos –, resiste até o ponto de ver-se como núcleo de transformação de um grupo social representado por um velho, um deficiente mental e ela: uma mulher pobre, “cega” e “frágil”. O grotesco da situação encontra-se na materialidade da linguagem, através das ironias nas falas de Clara e das mentiras, trapagens, risos loucos e atividades ambíguas como rir e chorar ao mesmo tempo, identificadas nas rubricas da peça que, por sua vez, levam à materialidade da encenação. O grotesco feminino em Clara está, definitivamente, não em seu corpo, mas sim em sua prática discursiva. Sigo o pensamento de Izabel Brandão (2012, p. 9), que adota o termo “protesto discurso” quando analisa os poemas de Grace Nichols e se adequa à “ideia de resistência de gênero”, exposta na peça gambariana.

O protesto discursivo de Nichols – ou seja, a sua resistência – ocorre em outros poemas também. O uso do humor como subversão é o que torna a sua poesia muito bem situada no interior da ideia de resistência de gênero, como um contra-discurso, porque a linguagem é usada subversivamente, tanto no sentido argumentado por Butler – a mesma linguagem que oprime pode libertar o sujeito –, como também no sentido posto por Hutcheon, uma vez que o discurso da ironia é absorcivo – como quando Nichols, em seus poemas relacionados à mulher apropria-se do discurso dominante [...] para expressar sua crítica bem humorada.

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 pela qual passam alguns personagens, remete-nos à teoria derrideana, para a qual todo texto – seja literário, jornalístico, científico, dramático etc. – conserva dentro de seu próprio contexto incompatibilidades e paradoxos que acabam por desconstruí-lo, ou desconstruir sua recepção.

Clara subverte a imagem que nos é apresentada nos primeiros atos 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, tendo em vista 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, “tem a pele lisa. E os ombros erguidos. Muito cabelo” (PC, p. 184, tradução nossa) ¹⁶³ e Juancho consegue esboçar certa segurança ao dizer que “sou... um bom moço. Inteligente” (PC, p. 184, tradução nossa).¹⁶⁴ 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. A personagem usa da dissimulação sobre sua cegueira para rebelar-se contra o(s) poder(es) instituído(s): o patriarcado, a maternidade como destino natural de todas as mulheres, a fragilidade e inferioridade das mulheres etc., o que pode caracterizar um recurso do “grotesco feminino negativo”, conforme argumenta a pesquisadora Izabel Brandão, em sua análise do poema “Weeping Woman”, de Grace Nichols, relacionando-o com a pintura de Dora Maar de Picasso. Nas palavras de Brandão (2011, p. 18-19):

A compreensão do corpo grotesco bakhtiniano incorpora aspectos positivos e negativos, sendo, portanto, ambivalente. Aqui o que interessa são os aspectos negativos para a análise da tela em sua relação com o poema. [...] A tela de Picasso fecha essa perspectiva regeneradora que é reaberta através do poema de Nichols, que dá voz a Maar de uma forma plena de “compositional possibilities”, conforme reza um dos versos do quadro-poema três. O corpo distorcido e fraturado de Dora Maar, na tela de Picasso, torna-se a representação do corpo feminino grotesco, em seu aspecto negativo, que é reposicionado e realinhado, por Nichols em seu “Weeping Woman”, a partir do entendimento sugerido por Mary Russo (1986, p.217), em face de uma renovação e atualização do contexto dialógico bakhtiniano, para servir aos propósitos feministas.

Portanto, Clara assim como Dora Maar, também renasce após a morte de seus algozes. Clara suporta todo tipo de degradação – violências físicas, psíquicas e morais – mas renasce com uma nova concepção de seu lugar e seus direitos, assim como na premissa bakhtiniana de que a “degradação cava uma sepultura corporal para um novo nascimento” (BAKHTIN 2010, p. 21). Aí está o grotesco feminino positivo, unindo-se aos marginais desse sistema opressor (Juancho – o débil mental – e o Abuelo – o velho) para buscar com eles uma saída à violência que todos sofrem quando vítimas de uma sociedade capitalista, patriarcal, preconceituosa e agressiva. Gambaro, bem como Grace Nichols, regenera suas personagens femininas para “servir aos propósitos feministas”.

Griselda Gambaro nos apresenta em *Puesta en claro* (1974), uma única personagem feminina, com todas as fragilidades atribuídas às mulheres e ainda uma deficiência física.

¹⁶³ [tenés la piel lisa. Y los hombros erguidos. Mucho pelo].

¹⁶⁴ [soy... un buen mozo. Inteligente].

Com isso, a intenção inicial, ou pressuposição, é a de uma leitura que revele as características de uma linha feminista já conhecida – 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 cegueira da personagem sob dois aspectos principais: a física e a social. Apesar de serem ambas as características de Clara, uma não justifica a outra. Gambaro alerta para a cegueira que se instala nos olhos abertos, nos olhos que veem e interpelam, nos olhos que julgam e justificam a diferença, seja ela de gênero ou de outra categoria, meramente com base em uma deficiência física, na cor da pele e, em especial análise, no sexo.

Chegamos ao final da história: a morte das personagens do núcleo dos dominantes, pelas mãos de uma personagem, supostamente, submissa, frágil, mulher: Clara. O assassinato das personagens Doctor, Félix e Lucio representa, metaforicamente, a “morte” – entre aspas porque, infelizmente, a ditadura não morreu, apenas mudou as estratégias e as vítimas – dos algozes protagonistas da realidade textualizada em *Puesta en claro* (1974): os militares que torturaram, estupraram e mataram a tantas Claras, Marias, Josés e sem nomes, desaparecidos/as até hoje. A arte se adianta aos fatos. Griselda Gambaro, em 1974, tece em sua peça o enredo da realidade que acometerá a Argentina nos anos seguintes.

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. Clara comete os assassinatos servindo uma comida envenenada com a justificativa de ter sido um acidente: uma morte que acontece pela boca, no gozo de saborear uma comida tem-se a saída para a opressão, para a violação de seu corpo, para o terror de sua vida. Outra mostra de uso consciente de sua “fragilidade” se vê na cena em que Clara não deixa que o avô e Juancho, o único dos filhos que não a maltratava e não se fingia de criança, comam do recheio, mas somente da massa da torta.

[...] Gambaro propõe um grotesco no qual um conjunto de personagens, aplicando o código dos repressores, fracassa. A diferença está não só nos recursos técnicos de uma e outra obra. *Puesta en claro* propõe também uma terceira opção, a de Clara. Alheia ao que enfrentará, ela acredita iniciar uma nova vida quando pensa em fazer parte de uma família com o Doctor. Com muito trabalho, descobre suas próprias forças ao tempo que recupera a

lucidez e adquire uma consciência exata do que está acontecendo (AZOR, 1994, p.160).¹⁶⁵

Com essa saída, nada esperada para o desfecho da peça – pensar que Clara envenenaria e mataria a quase todos, não era uma ideia antecipada nas primeiras cenas da peça –, retomo a ideia da desconstrução no enredo e na evolução da personagem. Griselda Gambaro, com sua personagem mulher supostamente cega e frágil, mostra a possibilidade de uma (re)(des)construção do modo de **ver** (palavra-chave na peça) e ser **visto** na e pela sociedade. 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: “*Avô (aproxima-se e observa [o Doutor] com curiosidade. Com delicadeza levanta-lhe uma perna e a deixa cair. A Clara, tranquilamente): O que você fez netinha?/ Clara: Nada, avô. Sou cega*” (PC, p. 182, tradução nossa).¹⁶⁶ Os marginalizados se unem e seguem, os três, guiados pelos olhos cegos de Clara, a debilidade mental de Juancho e o medo do futuro do Abuelo. O diálogo final retrata essa união, uma metáfora do que realmente deveríamos **ver**: o outro. “*Juancho (estende a mão em direção a Clara): Clara, vê? / Clara (agarra a mão dele, apalpando): Se está acordado, vejo*” (GAMBARO, 1974, p. 185, tradução nossa).¹⁶⁷

A partir disso, perguntamos: Clara vê ou não vê? Ela manipula ou é manipulada? Ou os dois? Grotescamente Gambaro deixa a dúvida, dissimulando a cegueira de Clara, e levamos a pensar onde estaria o **outro** para o/a leitor/a-espectador/a de Gambaro? Talvez seja na outra forma cultural, etnia, sexualidade, no outro gênero. Seria, talvez, tudo aquilo que não sou eu, ou tudo que não somos. Griselda Gambaro trabalha com o silêncio mascarado dos gritos de uma escrita destróçadora, que demole construções estabelecidas 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

¹⁶⁵ [...Gambaro propone un grotesco donde un conjunto de personajes, aplicando el código de los represores, fracasa. La diferencia está no sólo en los recursos técnicos de una y otra obra. *Puesta en claro* plantea también una tercera opción, la de Clara. Ajena a lo que se enfrentará cree iniciar una nueva vida cuando piensa en formar parte de una familia con el Doctor. Trabajosamente descubre sus propias fuerzas al tiempo que recupera la lucidez y adquiere una conciencia exacta de lo que ocurre].

¹⁶⁶ [*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*].

¹⁶⁷ [*Juancho (tiende la mano hacia Clara): ¿Clara, ves? / Clara (la toma a tientas): Si estás despierto, veo*].

5 *DEL SOL NACIENTE E O GROTESCO DESARTICULADOR*

Após a leitura de vários estudos que delimitam a obra de Griselda Gambaro em fases, que classificam suas peças de acordo com os períodos histórico-políticos, que categorizam suas peças por temáticas como a da violência, do poder, da vítima e algoz, pretendo analisar a peça *Del sol naciente* (1984) tendo como eixo norteador as personagens grotescas presentes na obra: os semi-seres¹⁶⁸, Oscar e Tísico, através da teoria do abjeto e a contestação da imagem feminina pré-determinada socialmente, pela protagonista Suki, através da teoria do grotesco feminino. No que diz respeito à classificação estética da escrita dramática de Gambaro, a peça não é nomeada como pertencente ao teatro do absurdo ou ao teatro grotesco. Os desacordos quanto à sua delimitação a um estilo ou outro, não será o foco principal de minha análise, até mesmo porque concordo com Osvaldo Pellettieri (1997) e Susana Tarantuviez (2007), que localizam a peça *Del sol naciente* (1984) como pertencente ao realismo crítico. A obra de Gambaro é extensa e atual, trazendo sempre temas polêmicos que tratam do humano, em todos seus aspectos. E exatamente por essa característica, pode ser observada através de diferentes classificações estilísticas.

Alguns aspectos das obras de Griselda Gambaro estão assentados na tradição literária do grotesco *criollo*, compartilhando com ele a capacidade de desmitificar e dessacralizar alguns fundamentos básicos da cultura ocidental como a propriedade privada, a família, o exercício do poder, mas os procedimentos da representação incluem, além disso, outros recursos da linguagem teatral contemporânea (CONTRERAS, 1994, p. 25, tradução nossa).¹⁶⁹

Nesse sentido, de uma obra “poliestilística”, é que a peça *Del sol naciente* (1984) pode ser localizada dentro do realismo crítico, conforme Pellettieri (1997) e Tarantuviez (2007), e não deixa de apresentar imagens, personagens, lugares, temáticas etc. do universo grotesco. Assim, acredito que seja um diferencial para os estudos da produção dramática de Griselda Gambaro, analisar uma peça que mesmo não sendo localizada, pela maioria de seus

¹⁶⁸ De acordo com Graciela Ravetti e Sara Rojo (1996, p. 71) os semi-seres são personagens que constroem uma atmosfera de decadência e podem estar conectados ao realismo grotesco bakhtiniano revelando, simbolicamente, os males sociais.

¹⁶⁹ [Algunos aspectos de las obras de Griselda Gambaro están asentados en la tradición literaria del grotesco criollo, compartiendo con él la capacidad de desmitificar y desacralizar algunos fundamentos básicos de la cultura occidental como la propiedad privada, la familia, el ejercicio del poder, pero los procedimientos de la representación incluyen además otros recursos del lenguaje teatral contemporáneo].

estudiosos e estudiosas, dentro do teatro grotesco, apresente elementos que me levam a buscar as configurações do grotesco nessa obra.

5.1 Suki e o pastiche oriental

A peça em estudo foi encenada em 1984, no Teatro Lorange de Buenos Aires e faz parte do segundo período da produção gambariana, que se caracteriza pela escrita consciente de seu papel de gênero. A intriga central da peça é a relação de poder que se estabelece entre as personagens principais Suki, Ama, Obán e também a interpretação que se pode ter sobre os personagens “semi-seres” sendo representativos dos mortos da Guerra das Malvinas e/ou dos desaparecidos políticos do período ditatorial argentino. Também abordará a imagem cultural do Oriente com seu marcado papel de submissão e passividade da mulher, especialmente por parte das gueixas, negando-a através de Suki e de sua rebeldia ao sistema patriarcal, ao consumismo, ao desrespeito à mulher. Na descrição que Ravetti e Rojo (1996, p. 71) fazem das personagens de *Del sol naciente* (1984), as autoras apresentam Suki, Ama e Obán, e também os semi-seres.

A peça é composta basicamente por três personagens: uma meretriz japonesa “distante y hermosa”, sua ama “se crispa con la música japonesa” e um guerreiro “cruel y imponente”. A eles se somam semi-seres que conformam atmosferas de decadência e de **realismo grotesco**, revelando simbolicamente os males sociais. [...] Entre Suki (meretriz) e a ama se estabelece um jogo desvelador de dois tipos de mulher (nenhum corresponde ao que, no ocidente, entendemos como a “mulher japonesa”): aquela que se revela ante o forte para solidarizar-se com os fracos e aquela que se deslumbra e se submete à luz transitória do poder e do consumo.

A caricatura da realidade argentina é dada através do espaço cênico onde as personagens desenvolvem a intriga, ou seja, no Japão. Mas é um Japão caricaturado pelo olhar ocidental. No comentário da peça *Del sol naciente* (1986), no livro *Antologia bilingue de dramaturgia de mulheres latino-americanas* (1996), as autoras caracterizam o espaço e o tempo como ambíguos, trazendo à cena uma espécie de pastiche do que seria um “habitat japonês”.

O espaço e o tempo, consoante com estes personagens [Suki, Obán e Ama], se produzem na ambiguidade de signos daquilo que, no ocidente, entendemos por “japonês” com outros signos representativos da globalização das culturas. Isto permite a dissolução desse contexto específico no simbólico do discurso do poder e da sexualidade. É uma espécie de

“pastiche” pós-moderno do que seria o “habitat” japonês (RAVETTI; ROJO, 1996, p.71).

Nesse mesmo livro, o crítico literário Grínor Rojo, que apresenta a *Antologia* acima descrita, através da autoria do prólogo da obra, tece comentários sobre as peças que a compõem. Sua explanação sobre *Del sol naciente* (1986) é de uma criticidade intrigante, principalmente quando se refere ao “orientalismo de *papier mache*” criado na peça de Griselda Gambaro. Nas palavras de Grínor Rojo (1996, p. 9-10): “[...] um orientalismo sem rodeios, [...] por isso mesmo quase cósmico e que nos reconecta com o grotesco que é habitual na dramaturgia argentina (um samurai yeísta¹⁷⁰ e uma gueixa que *vocea*¹⁷¹ são, apesar da gravidade dos acontecimentos, como para morrer de rir”. Ressalta-se uma diferença, exagerada, entre o dialeto das personagens que se caracteriza – como mencionado pelo autor – como mais uma conexão da escrita gambariana à estética do grotesco nos termos do realismo bakhtiniano: as postulações do exagero, do excesso, do híbrido. No excerto acima, o autor se refere ao grotesco teatral. Nesse sentido, pode-se conectar a estética do grotesco bakhtiniano com o grotesco teatral através de suas características comuns, porém, essa interface entre estética e dramaturgia não deve levar ao entendimento errôneo de tratar-se de uma mesma leitura do termo “grotesco”.

A rubrica inicial da peça informa sobre o cenário e o posicionamento de Suki: sua vestimenta e sua postura corporal. Suki é um ícone, um corpo indiferente ao mundo ao seu redor, distanciado e calado, porém também é um corpo sonoro e resistente. “Suki, vestida com traje de cortesã, sonhadora e bela como uma estampa de Hokussai, está sentada e toca *biwa*, um instrumento de corda. As notas soam lentas e pausadas” (SN, p.77). Seu corpo secreto, oculto entre as notas do *biwa*, pode ser uma armadilha para Obán. Suki consegue abrir um espaço na descrição de enunciados histórico-sociais que sintetizam sua identidade como uma objetivação, convertendo-se em intérprete do mundo que pretende traduzir: a Argentina da guerra, da pós-ditadura, da crise econômica e política.

A articulação e manipulação do discurso nos textos de Gambaro pouco têm a ver com **ismos** europeus, mas sim com uma realidade argentina, latino-americana, na qual a ambiguidade do discurso e sua manipulação não vem determinada simplesmente por um esteticismo pseudo-filosófico ou por um falso espírito vanguardista, senão pela realidade mesma que impõe o

¹⁷⁰ Falante da língua espanhola que pronuncia a letra “ll” com o som de “ye”. Nesta colocação de Grínor Rojo a comparação entre “yeísmo” e “voceo” é para reforçar que Obán não fala como os argentinos (a pronúncia da letra “ll” na argentina é com o som de “ch”) e que Suki usa o pronome “vos” que é típico da fala portenha.

¹⁷¹ Uso do pronome “vos” na Argentina (nota dos tradutores: Denise Araujo Pedron e Renato de Mello).

contexto social e o qual determina uma prática de escrita. Se bem é certo que o teatro de Gambaro transcende os limites estritamente nacionais, também o é que esse teatro procede, emerge e se germina nesse contexto nacional, característica de toda obra mestra (DE TORO, 1989, p. 42, grifo do autor).¹⁷²

Assim, essa articulação e manipulação do discurso, na escrita gambariana, vêm seguidas de uma representação num espaço propositalmente distanciada – o imaginário oriental –, do real lugar dessas ações e representações: a Argentina dos anos 80. Gambaro segue com a temática identitária e inicia a segunda cena com a imagem mais impactante da peça: a relação sexual que acontece entre Suki e o Tísico, ambos obrigados sob a espada de Obán. O guerreiro certo da negação de Suki e da humilhação que provocaria nela – e mais os riscos iminentes da possível contaminação pela tuberculose – não se comove com os pedidos do Tísico para que o contato físico não ocorra. Suki, diferentemente do que Obán imaginava, não rejeita o Tísico e se entrega a ele de forma sensual e talvez até amorosa.

Obán: Não, aqui. Não vou economizar nas preliminares. E muito menos a consumação! Tire a roupa. (*Como o tísico leva a mão à roupa.*). Você não. Porque esses farrapos são mais repugnantes que sua carne. (*Obán passa a mão pelo peito do Tísico.*). Sua carne também é repugnante. É um poço de suor. (*Pega nos seios de Suki.*) E você muito seca. O que está acontecendo com você, Suki? Não o deseja? Não pode ser possível! (*Ri.*) Vamos à ação! Ama, sirva-me vinho! (*Suki solta lentamente a faixa de seu quimono. Oban ao Tísico.*) Ajude-a! Por que fica aí parado como um poste? E você também, minha esperta cortesã, também esqueceu as regras da sedução? (MARRA, 1996, p. 92).¹⁷³

Reconhecendo-se fruto e condição de um processo social de significação, Suki utiliza os sinais de seu corpo para produzir um efeito sobre o mundo ao seu redor. Os sinais são invertidos, em seguida, e o/a espectador/a começa a ter a expectativa constante de seus significados ambíguos: a sensualidade do *biwa* é paralisada em muitos momentos pela evidência do desejo insatisfeito de Suki; o brilho de Obán é ofuscado na opacidade intensa da morte que sempre o acompanha. Já na terceira cena, há grande ênfase na questão da guerra pela qual lutava Obán. Suki, por várias vezes, questiona a necessidade e êxito da guerra e pergunta pelos que foram levados a lutar, mesmo que não quisessem. Ela se refere a Oscar,

¹⁷² [La articulación y manipulación del discurso en los textos de Gambaro poco tienen que ver con **ismos** europeos, pero sí con una realidad argentina, latinoamericana, donde la ambigüedad del discurso y su manipulación no viene determinada simplemente por un esteticismo pseudo-filosófico o por un falso espíritu vanguardista, sino por la realidad misma que impone el contexto social y el cual determina una práctica de escritura. Si bien es cierto que el teatro de Gambaro trasciende los límites estrictamente nacionales, también lo es que ese teatro procede, emerge y se gesta en ese contexto nacional, característica de toda obra maestra].

¹⁷³ Adoto a edição da peça *De sol nascente* traduzida por Prosolina Alves Marra, publicada em 1996.

personagem que será apresentado na quarta cena. Um “espírito” de um dos soldados mortos na guerra que procura por sua terra, por seu lar, por sua família. Diálogos como o seguinte são a indagação de Gambaro, através de sua personagem Suki, para as autoridades nacionais sobre os mortos e os desaparecidos na guerra das Malvinas: onde estão seus corpos? De quem era aquela terra?

Suki: E os mortos?

Obán: Os mortos ficaram por lá, gelados, mal sepultados... Na primavera vão feder como carniça. Perdemos a batalha. Mas uma batalha não é a guerra.

Suki: Salvo pelos mortos.

Obán: Chega disso! A terra é nossa e continuará sendo nossa. Isso é o que vale. Assim falamos e continuaremos a falar. A terra é nossa.

Suki: A terra não existe.

Obán (ri, bate no chão): Estou parado sobre o nada? (*Com ternura.*) Minha bela estúpida!

Suki: A terra não é mais do que o que somos, meu senhor. Se vive por sua conta não sabemos o que vive. Podemos imaginar que talvez a terra agrade mais ter árvores e flores que crateras e mortos. Que havia nessa terra?

Obán: O que havia? Vento e frio e riquezas.

Suki: Homens que nos odiavam. Usurpadores que se sentiam usurpados. Teria sido bom ganhá-los de outra maneira, pelo que somos. Atraí-los pelo que somos (MARRA, 1996, p. 96).

Na quarta cena está descrita a volta dos mortos, ou seja, dos **semi-seres**. A atmosfera é diferente “*O vento zumbe. Entardece e a luz, detrás da parede de papel translúcido é cinza*” (SN, p. 99). Suki toca o *biwa*, mas se detém em seguida e se assombra com o entardecer tão raro que faz esse dia. Ama relata a cena que vira na rua. Eram os mortos-vivos, os **semi-seres** que voltavam da guerra (e podemos entender também que a dramaturga poderia se referir aos desaparecidos políticos da ditadura) e buscavam por abrigo. Suki diz que eram os famintos, os tuberculosos, assim como o Tísico, mas Ama lhe adverte: “*Não senhora. Esses batem suas colheres contra o prato vazio, fedem a suor.../ Suki: E os outros? Ama: Não.*” (SN, p.100). Suki e a Ama estão assustadas, mas Suki precisa defender os marginalizados de Obán, que só pensa em matá-los. Na quinta cena, Suki tenta convencer Oscar a ir embora, antes que Obán volte e o mate, mais uma vez. Mas, Oscar não quer ir embora, diz ser ali seu lugar e apresenta até uma atitude de criança quando se agarra ao quimono de Suki.

Logo após esse pedido de Suki, para que Oscar se junte aos “outros” e siga seu caminho, ele começa a falar sobre a guerra. Diferentemente de Obán, Oscar diz que teve medo, que eles – entendo que sejam os soldados – tinham medo “*Oscar: Tínhamos... medo. Posso dizer que tínhamos... medo? /Suki: Sim. Pode dizer. O medo não desonra. Somente é triste seu domínio*” (SN, p.105). Oscar diz ter muito frio, seu corpo está gelado e não tem

fogo, roupa que o aqueça. Oscar não vai embora e, como previsto, Obán chega à casa de Suki e logo percebe o mau cheiro no ar. Ela e a Ama tentam enganá-lo, mas ele logo descobre que Oscar está aí escondido. Obán o mata pela segunda vez. Agora afogado na tina de banho. “(Empurra Oscar para dentro da tina, lhe pressiona a cabeça debaixo da água. Ouve-se um longo e dramático gemido. Quando pára e Obán se afasta, surge o vento)” (SN, p. 108). Por duas vezes o afoga, porque o rosto de Oscar reaparece na borda da tina.

(O rosto de Oscar aparece sobre a borda da tina, sufocando, os cabelos empapados de água). Oh, maldito, maldito! (Exasperado, vai à tina e com ambas as mãos pressiona fortemente a cabeça de Oscar para baixo.) Primeiro deixarei passar a água pela traquéia e depois te quebrarei o pescoço, assim! (Retira as mãos, as sacode.) Que truque poderá inventar contra estas mãos? Não estava morto e agora morreu de duas mortes diferentes (Ri). E se quero, poderão ser três ou quatro! (MARRA, 1996, p. 109).

Após essa terrível cena, de duplo afogamento, lembrando que Oscar já tinha sido “morto” pela espada de Obán – que saiu limpa (sem sangue); Obán ordena a Ama que enterre Oscar numa cova bem profunda e com terra bem compactada. “Ama! Enterre essa carniça mesmo que ainda esteja gemendo” (SN, p. 109). No início da sexta cena, está Suki sentada “na mesma posição do começo” (SN, p. 110), mas, desta vez, não toca o *biwa*. Segundo Marta Contreras (1997, p. 24), o discurso e a gestualidade de Suki “[...] estão ordenados em uma série de repetições dialógicas rituais através do qual se produz o efeito de desmontar os tics verbais e corporais fazendo-se patentes em sua limitada maneira de ocupar a cena”.¹⁷⁴ A cena segue-se e Obán volta da rua furioso porque “eles” tocaram-no e por isso ele está fedendo. Pede a Ama que lhe prepare um banho, mas, agora, quer que Suki entre na tina com ele. Obán demonstra toda sua agressividade com Suki, agora não somente com palavras, mas também com atos: “*Suki*: Não desejo me banhar, meu senhor/ *Obán (segura-a pelo pescoço)*: O desejo escraviza. Esqueça o que deseja. Vai se banhar com roupas... ou sem roupas?” (SN, p. 112). A única saída de Suki é dizer que não pode banhar-se com ele porque está menstruada¹⁷⁵ e, assim, o mancharia de sangue. Ele imediatamente diz que não a quer mais. Na sétima cena da

¹⁷⁴ [...] están ordenados en una serie de repeticiones dialógicas rituales a través de lo cual se produce el efecto de desmontar los tics verbales y corporales haciéndose patentes en su limitada manera de ocupar la escena].

¹⁷⁵ Sobre esse tema do sangue, há um importante estudo no livro *A louca da casa* (2008) de Rosa Montero que reivindica a criação de novas “metáforas do sangue” pelas mulheres: “Existem algumas pequenas zonas da realidade que só nós mesmas podemos nomear” (MONTERO, 2008, p. 127). Recorro a essa citação sem nenhum sentido essencialista.

peça, temos a última volta de Oscar do mundo dos mortos. Obán foi silenciado, de fato, nesta cena. Suki e Oscar são as personagens principais desse momento final.

Dando lugar e voz aos sempre silenciados – os marginais do sistema instituído – passarei a ocupar-me das personagens dos semi-seres e de Suki. Oscar e Tísico estão vinculados a uma atmosfera de decadência e de realismo grotesco, como apontam Ravetti e Rojo (1996) e, também, podemos identificá-los como personagens que trazem em sua composição corporal o grotesco abjeto. A teoria do abjeto de Kristeva (2004) fornece subsídios para pensar nos efeitos do grotesco, e assim contribui para uma melhor compreensão sobre o conceito, uma vez que as personagens aqui analisadas frequentemente são percebidas como seres abjetos que causam, paradoxalmente, sentimentos de fascínio e horror nas pessoas que as observam. As teorias sobre o grotesco (Bakhtin, Kayser, Harpham) e os estudos sobre a *performance* de gênero (Butler) estão intimamente ligadas aos estudos do abjeto – que serão desenvolvidos com mais detalhes na seção 5.2 – apresentados, principalmente, por Julia Kristeva, em seu livro *Poderes de la Perversión*, lançado em 1988, aqui utilizada a versão em língua espanhola de 2004. Já Suki representa o lugar do protesto. Seu corpo e seu discurso se unem na busca pelo direito de ser quem, de fato, a gueixa quer ser: “¿Me ves? Soy Suki” [Me vê? Sou Suki]. Ela, simplesmente, Suki: sem máscaras, sem truques, sem trajes sociais. Para o desenvolvimento desse argumento, apoiar-me-ei nas teorias clássicas do grotesco, principalmente no realismo bakhtiniano e, sobretudo, nos estudos de Mary Russo (2000) e suas propostas para o grotesco feminino.

5.2 Despindo o quimono de Suki e retirando a espada de Obán

O teatro de Griselda Gambaro é uma resposta literária à situação política do país, resposta esta que reflete a instigante multiplicidade de tendências, estilos e temas do teatro argentino. Dessa 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, concebia a realidade política e social do país. Em *Del sol naciente* (1984), 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 consequências. E é através dos diálogos, situação básica no teatro, que essa relação discursiva acontece. De acordo com Magda Castellví de Moor (1989), o jogo dialético

que se estabelece entre, por exemplo, Obán e Suki, direciona a escolha do pronome de tratamento para que a relação discursiva demonstre a manipulação que pode oferecer.

Nesse jogo dialético que se estabelece rotativamente entre o falante e o ouvinte dramáticos, a seleção que cada personagem faz do marcador pronominal para dirigir-se a seu interlocutor, tem uma importância central em nossa análise. As diferenças que o sistema linguístico espanhol reconhece entre a forma familiar e a forma da segunda pessoa encontra nas técnicas discursivas de Gambaro uma aplicação frutífera. Pense no distinto peso emocional e na diversa intencionalidade das formas “tu”, “vos” e “usted”, na medida em que o falante se aproxime ou se afaste do destinatário de seu discurso, e nas possibilidades de manipulação do discurso que isto oferece (CASTELLVÍ deMOOR, 1989, p. 112).¹⁷⁶

O discurso (ou a ausência dele) é sempre instrumento de poder, operando, por vezes, como instrumento de opressão “da posição inicial indiferente e em momento dócil, o discurso de Suki se constrói sobre estratégias tendentes a reverter seu lugar no mundo dramático da peça e, metaforicamente, na realidade” (CASTELLVÍ deMOOR, 1989, p. 115, tradução nossa)¹⁷⁷ e em outras, como instrumento de resistência. A presença da ditadura com seus mecanismos de tortura ainda se faz sentir, agora infiltrada nas relações da vida cotidiana. De acordo com Castellví de Moor (1989, p.115), o lugar que se confere a Obán é uma projeção do papel masculino representativo de uma sociedade patriarcal. Por isso, o sistema de referências internas de seu discurso conceda a ele uma posição de privilégio. Já para Suki, esse mesmo sistema patriarcal, lhe confere a função de objeto de prazer sexual, objeto de conquista, verbal e física. Nas palavras da autora:

O lugar de Suki está determinado, assim, por seu papel secundário de passiva aceitação, reflexo da função que a mesma sociedade concede à mulher com relação ao homem. Sem outra definição que a de vítima, Suki define, por sua parte, Obán como agressor. A partir destas diferenças, toda a obra é uma dramatização do processo de redefinição do lugar de cada um por

¹⁷⁶ [En ese juego dialéctico que se establece rotativamente entre el hablante y el oyente dramáticos, la selección que cada personaje hace del marcador pronominal para dirigirse a su interlocutor, tiene una importancia central en nuestro análisis. Las diferencias que el sistema lingüístico español reconoce entre la forma familiar y la forma de la segunda persona encuentra en las técnicas discursivas de Gambaro una aplicación fructífera. Piénsese en el distinto peso emocional y en la diversa intencionalidad de las formas “tú”, “vos” y “usted”, según que el hablante se aproxime o aleje del destinatario de su discurso, y en las posibilidades de manipulación del discurso que esto ofrece].

¹⁷⁷ [de la posición inicial indiferente y en momentos dócil, el discurso de Suki se construye sobre estrategias tendientes a revertir su lugar en el mundo dramático de la pieza, y metafóricamente, en la realidad].

meio da **prática discursiva** (CASTELLVÍ deMOOR, 1989, p. 115, tradução nossa, grifo nosso).¹⁷⁸

A linguagem adquire na peça *Del sol naciente* (1984) um viés de protesto, talvez mais subversivo do que o esperado para um período de opressão e silenciamento político. No entanto, Griselda Gambaro não se intimida e utiliza-se de um procedimento discursivo muito recorrente em sua dramaturgia: a ironia¹⁷⁹. Porém, agora, tingida pelas práticas discursivas feministas realizadas pela personagem Suki. Pode-se identificar a ironia como figura retórica recorrente na peça através, por exemplo, das expressões diminutivas que Suki usa para tratar Obán quando volta da guerra. Enquanto lhe abraça as pernas, ironicamente, chama-o de “meu menininho” e “menininho meu” (SN, p. 94, tradução nossa).¹⁸⁰ As reações de Suki, tanto verbal como gestual, são respostas aos pedidos – na verdade, exigências de Obán – de demonstrações de amor por parte da gueixa. O grande samurai precisa do reconhecimento por parte de Suki de seus feitos heroicos na guerra. No entanto, ela não considera que um guerreiro que volta limpo e sem escoriações tenha lutado e tenha sido justo em sua batalha. Ele se justifica dizendo: “Que não lutei? Se não me afundei na neve e no barro foi para poder mandar. Para que me vissem claramente, no meio da batalha! Esse bando de inexperientes que tive” (SN, p.95). De acordo com Castellví deMoor (1989), as expressões diminutivas que Suki utiliza adquirem um caráter irônico com uma grande carga pejorativa. E acrescenta que

[o] discurso que [Obán] estrutura sobre a imagem do “eu” prepotente, que trata de se impor a todo custo, converte-se em um discurso apologético, vulnerável assim à enunciação subversiva de Suki. A multiplicação de dois pressupostos ao longo da peça é um meio eficaz, também, para neutralizar muitas das asserções de Obán; já que com isso, Suki desloca o sistema interno de referências do discurso de Obán, com sua consequente desarticulação (CASTELLVÍ deMOOR, 1989, p. 117, tradução nossa).¹⁸¹

Suki ironiza as “conquistas” de Obán, ironiza sua “luz” – imagem que seria atribuída a grandes samurais –, não valoriza os presentes que ele lhe traz e, menos ainda, encanta-se

¹⁷⁸ [El lugar de Suki está determinado, así, por el rol secundario de pasiva aceptación, reflejo de la función que la misma sociedad adjudica a la mujer con respecto al hombre. Sin otra definición que la de víctima, Suki define a su vez a Obán como el agresor. A partir de estas diferencias, la obra toda es una dramatización del proceso de redefinición del lugar de cada uno por medio de la práctica discursiva].

¹⁷⁹ Como foi mencionado na seção 4, quando feita a análise da peça *Puesta en claro* (1974).

¹⁸⁰ [mi chiquito” y “chiquito mío].

¹⁸¹ [El discurso que él [Obán] estructura sobre esa imagen del “yo” prepotente, que trata de imponer a toda costa, resulta ser un discurso apologético, vulnerable así a la enunciación subversiva de Suki. La multiplicación de dobles presupuestos a lo largo de la pieza es un medio eficaz también para neutralizar muchas de las aserciones de Obán; ya que con ello, Suki disloca el sistema interno de referencias del discurso de Obán, con la consiguiente desarticulación].

com sua beleza ou se apaixonou por ele. Pelo contrário, Suki o abomina e demonstra seu asco através de suas ironias discursivas, como pode ser explicado no estudo sobre os pronomes de tratamento, por exemplo, e também através de suas falas diretas e ações concretas.

Obán: Suki, pegue meu presente e demonstre gratidão. (*Pára diante dela, imponente, as pernas abertas.*) Estou esperando.

Suki: Quem pode negar-se a quem sabe esperar de maneira tão amável? (*Enfia a mão no bolso da roupa de Obán, tira um saquinho que retine e o joga para a Ama.*)

Suki (sorri): Te agradeço muito, meu esplêndido senhor!

Obán: Já para a cozinha, Ama! Agora Suki me demonstrará sua gratidão. (*A Ama faz menção de sair. Obán leva a mão à faixa da cintura.*) Ou o seu amor. Você o deu a tantos! Antes.

Suki: Amor? Os outros vinham e pediam um bom momento. Quem exige muito acaba ficando sem nada. “Pouco” é a água que escorre entre as mãos e “muito” também (MARRA, 1996, p. 97).

Segundo Linda Hutcheon, a ironia utiliza-se de estratégias retóricas para seu objetivo mais relevante que é julgar. Nesse sentido, a autora classifica a(s) função(ões) em duas linhas de análise: através da semântica (contrastante) ou da pragmática (avaliadora). A partir dessas centrais linhas de análise, a ironia pode ser classificada em nove funções: reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, autoprotetora, provisória, opositora e atacante. Nas palavras da autora (2000, p. 36-37):

Porque a ironia, como definida neste estudo, acontece em alguma coisa chamada “discurso”, suas dimensões semântica e pragmática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição. Questões de autoridade e poder estão codificadas na noção de “discurso” hoje de maneira muito semelhante de como, tempos atrás, elas eram codificadas na palavra “retórica”.

Nos trechos comentados acima, pode-se ver que Suki explora a arma discursiva, dando ao seu corpo, de fato, o lugar da fala. Descontente com a volta de Obán da guerra e por não se sentir orgulhosa e honrada por ter esse “grande guerreiro” em sua casa, as falas de Suki direcionadas a Obán, e às vezes à Ama, contêm traços de ironia, recurso adotado de modo provisório e constante. No entanto, causa impacto na personagem de Obán e também surpreende seus/suas leitores/as. Observo ser esta a ironia provisória, definida por Hutcheon (2000) como aquela que instaura a possibilidade de evasão, hipocrisia, duplicidade e logro. Suki precisa sair daquela situação e se evade através de sua astuta estratégia retórica, como no uso do diminutivo “mi chiquito” [meu menininho], por exemplo. A ambivalência semântica desse diminutivo – tanto pode significar carinho como também menosprezo – e, dessa

maneira, consegue sair da situação na qual se encontrava. Nos fragmentos a seguir, destaco alguns trechos desses diálogos e, logo, a função da ironia presente nas falas.

Suki: O que você viu?

Ama: Onde é que eu sento? (*Suki aponta o chão*). Não. No chão não. Sou muito gorda e depois não posso me levantar. Minhas pernas tremem. A emoção sempre me dá tremuras, (*olha a reação de Suki*), convulsões. Eu estou bem, e acabo rolando no chão como um cachorro!

Suki: Cuidado. Quem rola como cachorro pode se machucar.

Ama: Se eu cair, não posso garantir nada. (*Espera. Já que Suki não se move...*) A senhora se impressiona facilmente. Não seja tão irônica. Qualquer dia eu me canso e volto para minha cidadezinha. Apesar de ser uma empregada, preciso de estímulo (MARRA, 1996, p. 78).

De acordo com Hutcheon, a ironia complicadora está vinculada à ambiguidade que pode gerar incompreensão e “é isso, realmente, o que provoca a irritação daqueles que sentem ou são levados a sentir que ‘perderam’ ironias” (HUTCHEON, 2000, p. 78). Quando Suki diz a Ama que “quem rola como cachorro pode se machucar”, a Ama não compreende o que Suki quis dizer-lhe e apela ao emocional de Suki dizendo que um dia se cansaria, de tanta humilhação, e voltaria pra sua cidadezinha. Já a função agregadora da ironia está diretamente pautada nas relações de poder e autoridade. Neste caso, Suki é extremamente irônica com Obán na cena a seguir quando “devolve” as reverências a ele de forma exagerada e crítica. Obán se engana, pois pensa que Suki era uma senhora desprotegida, quando na verdade, ela é uma prostituta e sua fragilidade é apenas aparente. Trata-a com reverências e com cortesia. Chama-a de “senhora”, “minha senhora”. Ele, definitivamente, não entende a ironia nas palavras e atitudes de Suki e se irrita com ela.

Suki (disposta a empregar sua sedução): Por que não? É bom esquecer-las... às vezes. Não quer se despir? Tomar um banho, ficar confortável? (*Ele a olha fixamente*). Para que você veio?

Obán: Para prestar minhas homenagens.

Suki: Aceito. Você não errou de casa?

Obán: Que casa é esta?

Suki (dança à sua volta): ... A minha.

Obán: Droga! Me enganei. Devolva-me minhas reverências. (*A ama*) Idiota. Por que não me avisou?

Ama: O senhor não me perguntou?

Suki: O gesto feito não tem mais volta.[...]

Suki: Inclino-me (*Se inclina muitas vezes, diante e atrás dele*) (MARRA, 1996, p. 83).

Outra função da ironia presente na peça de Gambaro é a de oposição que tem um caráter especificamente contradiscursivo. Suki utiliza-se da ironia em função de oposição

todas as vezes que é obrigada a fazer o que Obán manda. Ele dissimula, algumas vezes, fazendo parecer que seu gesto é um pedido ou um agrado, mas sempre se impõe através do gesto violento. Suki se vale da ironia de oposição para subverter a dominação de Obán, representante do poder patriarcal, e para desarticular sua fala opressora. Suki toma para si a responsabilidade de defender os oprimidos – Oscar, Tísico e a Ama – e, assim, essa função da ironia representa uma saída possível para as lutas de “gênero, raça, classe e sexualidade”. Nas palavras da própria Linda Hutcheon (2000, p. 83, grifo meu):

Essa é a função da ironia que se tem chamado especificamente de “contradiscursiva” em sua habilidade de contestar hábitos mentais e de expressão dominantes [...]. Para aqueles posicionados dentro de uma ideologia dominante, essa contestação pode ser vista como abusiva ou ameaçadora; para aqueles marginalizados e que trabalham para desfazer aquela dominação, ela pode ser subversiva ou transgressora, nos sentidos mais novos, positivos, que essas palavras tomaram em textos recentes sobre **gênero, raça, classe e sexualidade**.

Até a primeira cena, Suki trata muito bem a Obán, pois pensa que ele é um cliente. Os tempos estavam difíceis e ela necessitava de dinheiro para cuidar da casa, comprar comida e sustentar a Ama e ela própria. As relações de poder e autoridade estão presentes em quase todos os diálogos entre a gueixa e o guerreiro e a ironia do discurso de Suki se apresenta “nesse funcionamento agregador [...] e é aí que ela é *sentida*, onde ela é inferida e, às vezes, pretendida” (HUTCHEON, 2000, p. 87). Como anteriormente descrito por Grínor Rojo, a peça de Gambaro, com seu orientalismo *papier mache* nos reconecta com o grotesco dos palcos argentinos e, de acordo com Castellví de Moor (1989, p. 111, tradução nossa), *Del sol naciente* (1984) pode ser lida “[...] como uma versão paródica de um texto de cavalaria onde os signos foram subvertidos para mostrar outros níveis da realidade”¹⁸².

Assim, temos o grotesco, como estética teatral, configurado por meio do paródico linguístico que, de todas as formas, também representa uma forma literária de subversão, de contestação, de grotesco. Uma peça que não se evade da postura de representações humanas através de alegorias determinantes para o grotesco feminino: a voz dada à gueixa, à mulher. Daí a tese de que o grotesco feminino – vindo da escrita de uma dramaturga – coloca em xeque os modelos pré-estabelecidos, no caso, literários, e rompe com suas prerrogativas. Gambaro não desenha uma gueixa submissa aos desejos do samurai. Pelo contrário, ela nos apresenta uma mulher forte, que sabe o que quer para seu futuro e que luta, lado a lado, pelos

¹⁸² [...] como una versión paródica de un texto de caballería donde los signos han sido subvertidos para mostrar otros niveles de la realidad].

direitos dos oprimidos e marginalizados. Suki através de sua prática discursiva – com o uso irônico, subversivo e questionador dos dêiticos pronominais – revela sua inteligência e sagacidade ao contrapor sua forma de tratamento para com Obán – usa “usted”¹⁸³ quando lhe interessa e “vos” quando quer demonstrar que não é inferior a ele.

Suki “vestida com traje de cortesã, sonhadora e bela como uma estampa de Hokussai” (p. 77) está longe de ser a impaciente donzela que espera amorosamente o cavalheiro para render-lhe homenagem por suas façanhas. Esta gueixa “aportenhada” joga fora a imagem da mulher-objeto de beleza buscando para si outra imagem (CASTELLVÍ deMOOR, 1989, p. 112).¹⁸⁴

Do mesmo modo, temos identificadas na peça *Del sol naciente* (1984) as funções da ironia, segundo as teorizações de Linda Hutcheon, desde as de carga afetiva mais altas – agregadora e de oposição – até as de carga afetiva mais baixas – complicadora.¹⁸⁵ Gambaro flexiona o uso da ironia nesta peça de acordo com seu intuito crítico e contestador. Normalmente, nos diálogos com a Ama, a função irônica é das categorias mais baixas. Do contrário, quando se trata de diálogos estabelecidos entre Suki e Obán, o grau de carga afetiva é mais alto, ou seja, “onde geralmente se aceita a ironia como uma estratégia de provocação e polêmica” (HUTCHEON, 2000, p. 75). Nesse sentido, a ironia pode ser lida como um elemento pertencente ao grotesco feminino na sua forma contradiscursiva, especialmente porque Suki deveria submeter-se ao poder instituído – na ocasião, representado por Obán –, da forma que Obán exigisse tal submissão. Suki “se submete”, mas à sua maneira: entregando-se eroticamente (e talvez com amor) ao corpo grotesco de Oscar. Ela desarticula o discurso do poder, em todas suas extensões de mando – autoritarismo, violência, submissão etc. – e se coloca na cena como protagonista de suas próprias falas e atitudes.

Através de seu “protesto discursivo”, nos termos de Brandão (2012), Gambaro revela – por meio de sua personagem Suki – a busca literária e social pelo lugar de aceitação às práticas femininas do corpo e da linguagem. Esse duo, corpo-linguagem, toma forma na caracterização de Suki: uma gueixa, que não deseja mais ser prostituta, que busca a liberdade de seu corpo e a encontra na aliança com seres também desejosos de liberdade e aceitação.

¹⁸³ “Usted” equivale a senhor e “vos” equivale a você.

¹⁸⁴ [Suki “vestida con traje de cortesana, distante y hermosa como una estampa de Hokusai” (p.113), está lejos de ser la impaciente doncella que espera amorosamente al caballero para rendir homenaje a sus hazañas. Esta geisha aportañada echa por tierra la imagen de la mujer-objeto de belleza buscándose otra imagen].

¹⁸⁵ De acordo com Linda Hutcheon (2000, p. 75), as funções discutidas em seu livro não são invenções da autora, ela apenas as ordenou de forma esquemática e “as organizei num tipo de escala móvel, desde a mais benigna em ambos tom e motivação inferida (na parte inferior) até a metade onde a temperatura crítica, por assim dizer, começa a subir e daí para as zonas mais contenciosas, em que geralmente se aceita a ironia como uma estratégia de provocação e polêmica”.

Temos a união dos marginais sociais para a saída política e humana do cenário opressor no qual estavam inseridos. A referência histórico-política é inevitável e a metáfora de Suki como a mãe-pátria que se une a seus filhos para salvarem suas vidas – seja na Guerra das Malvinas, ou nos conflitos que geraram os desaparecimentos e mortes da ditadura militar – é sonora aos ouvidos quando lemos o pedido de socorro de Oscar: “Mããããe! Mããããe!” (SN, p.119-120).

Como indicado na seção 5.1, um dos temas marcantes na peça *Del sol naciente* (1984) é a presença do abjeto como procedimento estético ligado ao grotesco feminino negativo. Segundo Kristeva (2004), o abjeto vai de encontro ao conceito de “objeto de desejo” descrito por Jacques Lacan, correspondendo às reações de repulsa dos seres humanos quando sentem iminente a separação/distinção entre o “sujeito” e o “objeto” ou entre o “eu” e o “outro”. Tal reação se dá pelo fato da consciência humana de sua própria finitude – a morte como fim maior – e de sua materialidade – também concretizada pela constatação da morte. Há também outros elementos que provocam no sujeito a visão repulsiva de sua vulnerabilidade, e também fragilidade, no que se refere ao corpo vivo, ao conceito de estar vivo ou de vida. Segundo Kristeva (2004), a abjeção pode ser sentida, inconscientemente, através dos excrementos humanos, do suor, de uma ferida aberta, do esgoto e até da nata do leite. Também a repulsa à materialidade da morte é associada ao abjeto. Para Kristeva (2004), temos a ciência da morte, ou seja, sabemos seu significado, e conhecemos sua causa, ideias diferentes, mas não aceitamos a finitude da vida. Nas palavras de Kristeva (2004, p. 10, tradução nossa, grifos da autora) ¹⁸⁶:

O cadáver (*cadere*, cair), aquilo que irremediavelmente caiu, explode e morre, transtorna ainda mais violentamente a identidade daquele que lhe confronta como uma sorte frágil e enganosa. Uma ferida com sangue e pus, ou o cheiro acre e doentio do suor, da decomposição, não **significa** a morte. Na presença da morte significada – um encefalograma mostrando uma linha sem movimentos, por exemplo – eu compreenderia, reagiria ou aceitaria. Sem os artifícios do teatro, sem maquiagem ou máscaras, dejetos e cadáveres **mostram-me** o que permanentemente empurro de lado para poder viver. Esses fluidos corporais, essa violação, essa merda são o que a vida significa, com dureza e dificuldade, no que tange à morte. Nela, encontro-me na

¹⁸⁶[El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediavelmente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no **significan** la muerte. Ante la muerte significada - por ejemplo un encefalograma plano - yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo o mascara, tanto el desecho como el cadáver, me **indican** aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadavere-cadáver*].

fronteira da minha condição de ser vivo. Desses limites se desprende meu corpo como vivente. Esses dejetos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, já nada me reste, e meu corpo caia inteiro além do limite, *cadavere-cadáver*.

O conhecimento da morte nos é dado através do nosso olhar para um cadáver, um corpo morto. Também nos causam estranheza, “aproxima-nos e nos afasta”, ao mesmo tempo, assim como um cadáver, ou uma pessoa acometida por uma doença que desconfigura o corpo – como o caso da tuberculose – fluidos corporais como o sangue, as fezes, o vômito, o pus fazendo com que desviemos o olhar: “Estranheza imaginária e ameaça real, nos chama e acaba nos submergindo” (KRISTEVA, 2004, p. 11) e, tentemos, ainda que por alguns instantes, não pensar no frágil e inevitável fim de todos nós: a morte. No realismo grotesco bakhtiniano a degradação gera vida, ao entrar em contato com o baixo corporal, com as necessidades naturais do ser humano.

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento (BAKHTIN, 2010, p. 19).

Na tessitura da peça, logo na segunda cena, o guerreiro Obán, irritado pela solidariedade de Suki com Oscar e os demais famintos, planeja sua vingança através de um jogo duplo entre o amor de uma cortesã e a(s) necessidade(s) de um tuberculoso. Obán força Suki a manter relações sexuais com Oscar, começando pelo beijo com todos os detalhes descritivos que revelam seus pormenores cruéis; alguns diriam detalhes grotescos ou abjetos.

Obán: Ou a beija ou te quebro o pescoço.

Tísico: Sim... Sim... Solte-me e eu faço, senhor... (*Obán o solta. O tísico permanece indeciso, olha Obán, se aproxima lentamente de Suki. Ela imóvel, lhe roça os lábios.*)

Obán (Olha enraivecido): Cretino! Não sabe beijar? Nunca fez amor. Quer que eu te mostre? E você, cortesã, esqueceu o aprendido? Qual dos dois precisa de ajuda? Com um só ato posso ensinar aos dois, como quando atravesso alguém com a espada; eu aprendo o poder e o outro a morte. Vamos! (*A Suki.*) Vai me conhecer agora. O inferno valoriza a graça.

Suki: O inferno? (*Aponta para ele.*) A graça? Vaidoso. Farei amor com ele, não com você. Nunca mais (MARRA, 1996, p. 90-91).

[...]

Obán: Vê? Imitem. Quero que se beijem. Mas não com um beijo ligeiro, quero um beijo ávido e penetrante. Cheio de saliva. Doce de saliva de uma boca e catarro da outra. E simulem amor!

Suki: Não, Obán!

Obán: Sim!

Suki: Não simularemos nada. Faremos amor.

Obán (ri): Sim, façam. Que ele trague sua saliva leve e você a saliva amarga dele, viscosa? (*Ri.*) (MARRA, 1996, p. 91).

Ao tocar o corpo do Tísico, Suki se une à sua dor para dar-lhe presença e voz diante de Obán. Ela passa a ser uma testemunha desse Outro – e talvez de si mesma – porque, junto ao Tísico, Suki se coloca na posição do marginal, assumindo suas debilidades e enfermidades. A negação de Suki pela união com o corpo tuberculoso reclama a utopia igualitária do subalterno, do marginal, do idoso, do pobre, da mulher. Podemos fazer referência ao grotesco bakhtiniano, quanto às excreções do corpo, o que, no caso da peça, vincula-se aos fluidos sexuais associados aos fluidos tuberculosos do tísico, que se misturam “e por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 19). Neste momento Suki se entrega eroticamente e, talvez, amorosamente ao tuberculoso. O seu amor por este semi-ser desconstrói o ideal de beleza, perfeição associado ao amor e ao prazer. Ela subverte a cena esperada – que seria de nojo e asco – por uma cena amorosa: “Não simularemos nada. Faremos amor”. Assim, o que seria um ato próprio do grotesco em sua versão negativa – de destruição, de asco, de rebaixamento – transforma-se em um ato regenerador, formador de uma nova vida. E contestador da ordem ditatorial, uma vez que há uma imposição de Obán para que o ato aconteça e ele o fez por expressão de poder. Suki e o Tísico obedecem, mas ao fazê-lo com amor desconstroem a imposição de asco embutida na ordem de Obán. Todas as margens se unem e reforçam a saída para o centro desse lugar de poder. Obán não é mais a luz. Suki inicia sua transformação para um novo corpo.

O discurso de Obán presencia seu próprio desmoronamento até silenciar-se com uma ameaça, quando Obán deixa, literalmente, o mundo dramático na penúltima cena “Esta dirá a última palavra!”, grita, mostrando a espada depois de ter atravessado Oscar com ela. Sabemos que a última palavra é a do morto que volta em busca de seu próprio lugar. O gesto substitui a palavra, mostrando a incapacidade do guerreiro para articular uma linguagem que não seja a da violência (CASTELLVI deMOOR, 1989, p. 117, tradução nossa).¹⁸⁷

No excerto anterior, Castellví deMoor argumenta sobre o gesto que substitui a palavra e toma seu lugar, no caso de Obán. Pode-se estender essa articulação gesto-palavra

¹⁸⁷ [El discurso de Obán presencia su propio desmoronamiento hasta silenciarse con una amenaza, cuando Obán deja literalmente el mundo dramático en la penúltima escena “¡Esta dirá la última palabra!”, grita, señalando la espada después de haber atravesado a Oscar con ella. Sabemos que la última palabra es la del muerto que vuelve, en busca de su propio lugar. El gesto reemplaza a la palabra, mostrando la incapacidad del guerrero para articular un lenguaje que no sea el de la violencia].

para os pressupostos do grotesco feminino quando pensamos, principalmente, na personagem Suki. Em seu estudo sobre o tema, Mary Russo (2000) apresenta uma ponderação sobre o corpo feminino visto como grotesco e sobre os riscos especiais que as mulheres e outros grupos marginais podem correr dentro da esfera pública. No caso do estudo da autora, fala-se do carnaval, pois ela fazia uma reflexão sobre a obra de Bakhtin, porém, aqui, proponho a leitura do “corpo feminino indisciplinado”, representado pelo corpo de Suki quando se rebela contra Obán e se entrega a Oscar.

Existem riscos especiais para mulheres e outros grupos excluídos e marginalizados dentro do carnaval, embora até o duplo perigo que descreverei possa sugerir um deslocamento ambivalente de tabus em torno do corpo feminino visto como grotesco (o corpo grávido, o corpo velho, o corpo irregular), e como indisciplinado quando solto na esfera pública (RUSSO, 2000, p. 72).

Para responder à violência exercida sobre seu corpo, Suki se entrega a Oscar com um desejo que nunca sentiu por Obán, uma força que transcende qualquer poder ou coerção. Trata-se de uma transgressão, de uma indisciplina desse corpo feminino que não aceita as ordens do poder patriarcal e, apesar dos “riscos especiais” que pode sofrer, entrega-se ao que deseja verdadeiramente. Por isso é positivo.

Suki: (Aproxima-se do tísico, passa sua mão por seu ombro, vai descendo lentamente). Pode me tocar.

Tísico: Perdão, senhora (Estende a mão, e a deixa no ar. Ela a segura e a coloca sobre seu seio. Tudo é triste, mas de repente desce sobre eles um ar pacificador, como de um encontro muito além do que Obán ordena.). É belo. Verdade, senhora, que já não me lembrava. É tão belo...! (Suki olha para ele e sorri) (MARRA, 1996, p. 92).

Kristeva (2004) destaca que a literatura moderna frequentemente explora o lugar do abjeto, um lugar onde as fronteiras começam a entrar em colapso, onde nos confrontamos com binarismos linguísticos tais como “eu/outro” ou “sujeito/objeto”. Seria nesse lugar que o abjeto compartilha com o estrangeiro um espaço simbólico, no ato de repulsa e atração que ambos despertam. De acordo com Sandra Regina Goulart Almeida, em seu artigo “Da hospitalidade e do abjeto: percepções do estrangeiro” (2009), o abjeto se encontra, ambigualmente, na fronteira. No entanto, ele não respeita as fronteiras. Nas palavras de Almeida (2009, p. 60-70):

É o que ameaça a identidade ou a unidade, tanto da sociedade quanto do sujeito, pois questiona as fronteiras, os limites por meio dos quais as identidades são construídas. O abjeto se configura primordialmente, segundo

Kristeva, por sua relação com o feminino e, principalmente, com o elemento materno, materializado por meio de um corpo fronteiro ou sem fronteiras que afasta ao mesmo tempo em que aproxima.

Encontramos todos esses elementos – “o que ameaça a identidade ou a unidade” ou “que questiona as fronteiras” ou “que questiona os limites” – nas personagens dos semi-seres. Oscar e Tísico são os abjetos, nos termos de Kristeva (2004), que repelem o olhar, mas que, ao mesmo tempo, atraem a atenção e o amor de Suki. O grotesco feminino em sua versão negativa pode ser associado ao abjeto através das metáforas do corpo. Como já escrevia Julia Kristeva nos anos 80, sobre a conexão intrínseca entre o abjeto e o feminino:

Consequentemente, a abominação alimentar encontra um paralelo – a menos que seja um fundamento – na abominação suscitada pelo corpo feminino fecundo ou fértil (a menstruação, o afluxamento). As interdições alimentares seriam uma camuflagem em um processo de separação ainda mais radical? Não é da mãe fecunda que os dispositivos **lugar-sangue** e aquele mais elaborado de **palavra-lógica de diferenças** queriam ter separado o ser falante de seu Deus? (KRISTEVA, 2004, p. 134, grifo da autora) ¹⁸⁸

Acompanhando o pensamento de Mary Russo (2000, p.22), “o local privilegiado de transgressão para Kristeva, a zona de horror por excelência, é a versão arcaica, maternal, do grotesco feminino”. Kristeva como autora e parte problematizada referiu-se ao grotesco como “desfazedor de narcisismos e de todas as identidades imaginárias também” (RUSSO, 2000, p. 81). Suki é a mãe-pátria, é a mulher fértil, é a mulher do guerreiro, é a mulher. O abjeto via maternal, nas associações de Kristeva, ganha na peça de Gambaro um referencial ainda maior quando essa mulher-mãe se une aos semi-seres: duas categorias do grotesco associadas às considerações de abjeto. A crítica literária e cinematográfica, Barbara Creed, em seu livro intitulado *The Monstrous-feminine* (1993), traça um paralelo entre a linguagem e o abjeto, uma interface que se pode, também, relacionar com o grotesco feminino – no seu lugar de “protesto discursivo”.

Mas abjeção não é algo de que o sujeito pode sentir-se sempre livre – ela está sempre lá, chamando a si a ocupar o lugar de abjeção, o lugar onde o sentido entra em colapso. O assunto, construído em/através da linguagem, através de um desejo de sentido, também é falado pelo abjeto, o lugar da falta de sentido – assim, o assunto é constantemente assediado pela abjeção

¹⁸⁸ [Por consiguiente la abominación alimentaria encuentra un paralelo –a menos que sea un fundamento – en la abominación suscitada por el cuerpo femenino fecundable o fértil (la menstruación, el alumbramiento). Las interdicciones alimentarias, ¿serían una pantalla en un proceso de separación aun más radical? ¿No es de la madre fecunda que los dispositivos **lugar-sangre** y aquel más elaborado de **palabra-lógica de diferencias** querían tener separado al ser hablante de su Dios?].

que fascina ao desejo, mas que deve ser repelida por medo de autoaniquilação (CREED, 1993, p. 10, tradução nossa).¹⁸⁹

A conceituação de discurso como prática social, já exposta por Michel Foucault, em *A Arqueologia do Saber* [1969], e posteriormente em *Vigiar e punir* [1975], sublinha a ideia de que o discurso sempre se produziria em razão de relações de poder. E, mais tarde, nos três volumes de sua *História da sexualidade* [1976, 1984], o pensador mostra explicitamente que há duplo e mútuo condicionamento entre as práticas discursivas e as não discursivas, embora permaneça a ideia de que o discurso seria constitutivo da realidade e produziria – como o poder – inúmeros saberes.

[...] gostaria de [...] destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva [...] não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse **mais** que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (FOUCAULT, 2009, p. 54-55).

Segundo Rosa Maria Bueno Fischer, em seu capítulo sobre Foucault e o discurso, do livro *Estudos do discurso: perspectivas teóricas* (2013, p. 141), “exercer uma prática discursiva significa falar segundo determinadas regras e expor as relações que se dão dentro de um discurso”. O próprio Foucault escreve que o conceito de prática discursiva está vinculado a “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em dada época e para determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2009, p. 133).

Assim, para essa redefinição de seu lugar, também pelo gesto corporal, para fazer esse “mais” – que nos disse Foucault – tornar-se visível, Suki se “liberta” de seu quimono e de sua peruca, em um **rito parcimonioso de desprendimento**, na última cena da peça: “(Lentamente Suki leva a mão à cabeça, **tira a peruca**)” “(Lentamente Suki **tira a maquiagem** com um guardanapo)” “(Vagarosamente, Suki **tira sua faixa, depois o quimono, até ficar só com sua túnica de baixo**)” (SN, p. 117-118, grifo meu). Suki se desnuda da função de gueixa, demonstrando que “[...] para a mulher, ostentar o feminino é

¹⁸⁹ [But abjection is not something of which the subject can ever feel free – it is always there, beckoning the self to take up the place of abjection, the place where meaning collapses. The subject, constructed in/through language, through a desire for meaning, is also spoken by the abject, the place of meaninglessness – thus, the subject is constantly beset by abjection which fascinates desire but which must be repelled for fear of self-annihilation] (Tradução de Jozefh Fernando Soares Queiroz).

uma **possibilidade** do tipo pegar-e-largar” (RUSSO, 2000, p. 87, grifos da autora). Estes que eram elementos constitutivos de uma simulação imperfeita, como se propunha, da imagem da mulher oriental – Suki e Ama não tinham os traços físicos de japonesas: os olhos eram ocidentais, por exemplo – para recuperar sua imagem, sua identidade. “*Suki*: Abra./ *Ama*: Para que? Não é o senhor./ *Suki*: Eu é que terei de abri-la. Como não vou fazê-lo se devo sair? Não posso atravessar nenhuma porta deixando de ser eu mesma” (SN, p. 118).

Novamente, o corpo de Suki passa do lugar de repressão ao lugar de libertação; do lugar de desejo ao lugar de identidade; do lugar de opressão ao lugar de liberdade: encontra-se em seu lugar de enunciação. “Apertado, protegido! Assim, comigo! [...] Não te negarei. Nem a terra nem o fogo negarão vocês. Nem o futuro negará vocês. Me vê? Sou Suki. Comigo! Me abrace, me console! Assim, comigo!” (SN, p. 120). No entanto, a liberdade de Suki só será alcançada quando “a própria ideia de liberdade, como fuga do corpo, levanta vôo, por assim dizer, a partir das próprias formas e movimentos que deixa para trás” (RUSSO, 2000, p.68).

A aceitação da morte e sua reunificação com a vida faz-se possível pela supressão da repressão, pela entrega “disto que somos”. Suki dá seu corpo ao clamor dos corpos ausentes, em um final que é como um canto, como uma marca do acordo definitivo na marginalidade, sujeito que finalmente **se representa** (OLCOZ, 1995, p.16, tradução nossa, grifo da autora).¹⁹⁰

Em meados dessa sexta cena, o Tísico e Oscar, que na configuração das personagens dessa peça representam a mesma pessoa “o morto-vivo”, ressurgem mais uma vez. O Tísico está lá fora irritando o cavalo de Obán e Oscar entrou pela cozinha. “*Ama*: O outro... o gago... Aquele que se chama Oscar... está aí! (*Aponta para as costas de Suki.*) /*Ama*: Perto do fogo! (*Aparece Oscar, meio oculto, imóvel. As duas o olham.*) Vê? O Tísico está lá fora assustando o cavalo e ele... aqui...” (SN, p. 113-114). E, com a chegada de Obán, novamente Oscar é morto pela espada do guerreiro. São sucessivas as mortes de Oscar pelas mãos de Obán e todas as vezes a ressurreição de Oscar acontece com ele voltando à casa de Suki, buscando abrigo do frio, buscando calor. Seria mesmo o calor térmico que ele buscava? Seria a morte o final dessa suposta “vida-morte” desses soldados insepultos da guerra? Suki começa a entender que não.

Na última cena, a sétima, Suki se desfaz de sua máscara de cortesã japonesa, retirando sua peruca, sua maquiagem, seu quimono. Suki, após chamar por Oscar, vê sair de

¹⁹⁰ [La aceptación de la muerte y su reunificación con la vida se hace posible por la eliminación de la represión, por la entrega de “esto que somos”. Suki da su cuerpo al clamor de los cuerpos ausentes, en un final que es como un himno, como el sello de un pacto definitivo en la marginalidad, sujeto que por fin **se representa**].

trás do biombo uma figura sub-reptícia. Oscar se transformou, após suas várias mortes, em uma mistura de homem e réptil. É a “mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo [...] o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados” (BAKHTIN, 2010, p. 277). Oscar geme alta e longamente e Suki se ajoelha no chão para acarinhá-lo. Suki entende qual é o calor que Oscar busca – e todos que ele representa: a paz.

Oscar: Mo-morto! Em... paz!

Suki (abraça-o): Sim! Assim! Comigo!

Suki: Apertado, protegido! Assim, comigo! Morto sem glória e sem mentiras. Protegido na rua, caminhando comigo, me colocando palavras na boca. Revelado. Não te negarei. Nem a terra nem o fogo negarão vocês. Nem o futuro negará vocês. Me vê? Sou Suki. Comigo! Me abrace, me console! Assim, comigo! (MARRA, 1996, p. 119-120).

O detalhe realista – próprio do realismo crítico – explica-se se entendermos o grotesco como imagem de uma realidade que é em si mesma uma fusão de elementos opostos, o cômico e o trágico, assim como é a vida real. O grotesco se sustenta na concepção de que a arte deve ser representativa da realidade, local e/ou universal, mas pode afastar-se em demasiado dela; relevando suas incongruências, ambiguidades, incompletudes, metamorfoses.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço construtivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma (BAKHTIN, 2010, p. 21-22).

Oscar representa este ser em transformação, em metamorfose, que volta da morte – de muitas mortes – para a vida em formas físicas deformadas “figura sub-reptícia”. Suki também tem seu corpo transformado, pois já não é mais a gueixa da primeira cena – já não usa a peruca, o quimono e a maquiagem que a “travestiam” de cortesã –, “[...] as assimetrias do travestismo, que, de certa forma, para a mulher, é sempre necessário se ela quer participar de um mundo masculino [...] Vestir a feminilidade com exagero sugere o poder de despi-la” (RUSSO, 2000, p. 87). Ela agora é Suki, somente. “Sou Suki”. Esse “novo” corpo pode ser entendido pelo olhar do corpo transgressor bakhtiniano, “um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo” (BAKHTIN, 2010, p. 23). A transformação, a ambiguidade, a metamorfose – da vida para a morte e vice-versa – aplicadas ao próprio corpo são indicativos de uma releitura da crítica sobre os modos de representação

realizados: do privado e íntimo ao público e coletivo. Atua como espelho e reflexo de outra maneira de se enxergar, a si próprio, e de deixar-se ver pelos outros.

6 ANTÍGONA FURIOSA E O GROTESCO DESAPROPRIADOR

Nós, mulheres latino-americanas, vivemos em uma realidade político-social que nos coloca como personagens de um discurso marginalizador, dentro do qual se incluem questões não resolvidas como a pobreza, a desigualdade social, a dependência cultural e econômica, o racismo, o sexismo, o machismo etc. São discursos que constroem, ainda, o pensamento da maioria da sociedade e que jogam com o poder de exclusão sob grande parte da população; incluindo-se aí as mulheres.

Esta situação de marginalização também tem acontecido na literatura. Concretamente, podemos afirmar que, ao longo da história, foi-se construindo um discurso patriarcal autoritário, segregador de vozes divergentes. Algumas mulheres optaram por adaptar-se a esse discurso e outras por questioná-lo a fim de desmarginalizar a escritura da mulher e reconstruir um imaginário novo. Estas últimas têm refletido, em torno do gênero, a possibilidade ou impossibilidade de uma linguagem própria e a necessidade de reconstrução da história a partir de um novo lugar de enunciação que permita reenforçar a relação centro-margem (RAVETTI; ROJO, 1996, p. 13).

Esse “imaginário novo” que vem sendo reconstruído por algumas escritoras está presente na prática discursiva de Griselda Gambaro que, através de suas personagens – principalmente as femininas – pretende dar voz e lugar aos marginais sociais. A autora, através de seu próprio lugar de enunciação, a América Latina/Argentina, localiza o mito clássico de Antígona nas relações transtemporais que se estabelecem entre “centro-margem”. Gambaro apresenta uma protagonista furiosa que não se cala, como na peça clássica de Sófocles, diante do poder instituído, e mais, que se rebela contra o desfecho marginalizador – de gênero também – que a escrita clássica dera a Antígona. A protagonista de Gambaro não aceita sua própria morte, pois volta do mundo dos mortos para reivindicar o seu lugar, e o de seu irmão, no palácio que está sob o jugo de Creonte.

O mito de Antígona permanece e traduz as reflexões que buscamos na atual sociedade ocidental, capitalista, patriarcal. Griselda Gambaro traz à cena teatral latino-americana – como tantas outras versões de Antígona de diversos lugares do mundo¹⁹¹ –, o atemporal mito da heroína tebana. Considera-se que a constante reescrita do mito de Antígona se deve ao fato dele ser capaz de expressar muitos dos conflitos próprios da condição humana.

¹⁹¹ Georg Steiner em seu livro *Antígonas* (1987) contabiliza mais de 200 versões, de todo o mundo, do mito de Antígona. No entanto, infelizmente, o autor não considerou como parte de seu estudo as versões latino-americanas de Leopoldo Marechal, Luis Rafael Sánchez e de Griselda Gambaro.

Para a análise da peça gambariana, pretendo estabelecer a relação e as possíveis diferenças entre a reescrita de Gambaro e o texto clássico de Sófocles – tendo como foco principal a satirização da proposta da dramaturga argentina com relação ao texto original parodiado –, utilizando-me das teorias do revisionismo¹⁹² de Adrienne Rich ([1971] 2014) e Susana Funck (2000). Também ressalto a presença do grotesco em sua versão negativa através de sua relação com o abjeto (KRISTEVA, 2004) e reitero as relações do texto de Griselda Gambaro com a estética do grotesco feminino, com o proposto por Mary Russo (2000) sobre o realinhamento feminista do realismo bakhtiniano, a fim de discutir a noção do corpo grotesco feminino.

6.1 A paródia gambariana: clássico x contemporâneo

Segundo Kristeva (1997), para Bakhtin, a escrita é como uma leitura de um *corpus* literário anterior, ou seja, o texto é absorção e reprodução de outro texto. Constitui-se, nesse processo, um diálogo constante com os textos precedentes. Assim, o termo dialogismo, criado por Bakhtin, recria a dupla função da linguagem: (re)escrita e (re)criação, sendo as posições, entre os textos, de distância e aproximação, ao mesmo tempo, de oposição e concordância, ou seja, de constante ambiguidade. Para Bakhtin (2010), o dialogismo se encontra mais bem representado na linguagem carnavalesca.

A estrutura **carnavalesca** é como a marca de uma cosmogonia que não conhece a substância, a causa, a identidade fora do vínculo com o todo **que somente existe na relação e pela relação** [...] O carnaval é essencialmente dialógico (feito de distâncias, relações, analogias, oposições não excludentes) [...], ou seja, que dois textos entram em contato nele, contradizem-se nele e se relativizam nele (KRISTEVA, 1997, p. 14, tradução nossa, grifo da autora).¹⁹³

Quando pensamos na forma moderna da paródia, é importante lembrar que ela não consiste, necessariamente, em uma ridicularização ou, ao contrário, uma valorização de um texto primário. A paródia, como afirma Linda Hutcheon, é uma atualização do parodiado.

¹⁹² Uso o conceito de revisionismo proposto por Adrienne Rich (1971) em um ensaio que permanece como um dos clássicos da crítica feminista, a poeta norte-americana já advogava o revisionismo literário para as mulheres como “mais do que um capítulo na história cultural”, como “um ato de sobrevivência”.

¹⁹³ [La estructura **carnavalesca** es como la huella de una cosmogonía que no conoce la substancia, la causa, la identidad fuera del vínculo con el todo **que solo existe en la relación y por la relación** [...] El carnaval es esencialmente dialógico (hecho de distancias, relaciones, analogías, oposiciones no excluyentes) [...] Es decir que dos textos entran en contacto en él, se contradicen en él y se relativizan en él].

[...] A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre à custa do texto parodiado. [...] A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança (HUTCHEON, 1989, p. 17-19).

Desta maneira, a paródia se articula como uma forma de crítica. Por suas características, transforma-se em uma releitura e/ou reelaboração – e eu acrescentaria –, em uma criação de uma nova proposta, que surge dessa síntese transformadora. O gesto paródico de Gambaro toma elementos de uma realidade diferente da autora, e do momento político-social da obra, e os ressignifica gerando um novo sentido. Produz-se uma dupla articulação entre o passado e o presente, no qual o mito clássico é ressignificado à luz dos acontecimentos contemporâneos:

É e não é exatamente a Antígona de Sófocles, naturalmente. Minhas obras podem transcorrer na Grécia antiga ou na França de 1700, mas o olhar é o olhar de uma argentina, porque os dados de minha experiência são os da realidade de meu país. Quando uma pessoa escreve teatro ou ficção faz uso de sua memória e da memória coletiva de seu próprio entorno (GAMBARO apud ROFFÉ, 1999, p. 114, tradução nossa).¹⁹⁴

A paródia adquire, então, toda sua potencialidade crítica, quando adota um modelo distanciador. Os núcleos de conflito presentes são revistos trazendo à cena uma reflexão sobre a situação conflitiva, a fim de olhá-la sob uma nova perspectiva. Não se trata de uma cópia. A paródia revela certos elementos para colocar em destaque situações sobre as quais se deve refletir. Mas, para que o efeito esperado seja alcançado, para que a comunicação paródica seja realizada, é essencial a participação ativa do/a leitor/a. Conforme Linda Hutcheon (1989, p. 118), “os leitores são co-criadores ativos do texto paródico de uma maneira mais explícita, e talvez mais complexa, do que os críticos da recepção (*reader-response*) argumentam serem na leitura de todos os textos”. A própria Hutcheon analisa as duas possibilidades de conceituação da paródia, de Gérard Genette (2006) e de Bakhtin (2010), e fica com as duas, ou seja, por uma visão dualista que aproveita de cada uma delas o que compartilha em comum. “A minha própria perspectiva teórica será dualista: simultaneamente formal e pragmática. Tal como Genette (2006), vejo a paródia como uma relação formal ou estrutural entre dois textos. Nos termos de Bakhtin, trata-se de uma forma de dialogia textual” (HUTCHEON, 1989, p. 34).

¹⁹⁴ [Es y no es exactamente la Antígona de Sófocles, desde luego. Mis obras pueden transcurrir en la Grecia antigua o en la Francia de 1700, pero la mirada es la mirada de una argentina, porque los datos de mi experiencia son los de la realidad de mi país. Cuando uno escribe teatro o ficción hace uso de su memoria y de la memoria colectiva de su propio entorno].

Sendo assim, uma das possíveis perspectivas sobre a paródia é a análise de suas intertextualidades. E, obviamente, Gambaro as trabalha de forma magistral. A dramaturga utiliza os intertextos como características que reafirmem sua busca por uma literatura dramática que nos represente – como mulheres e como latino-americanas –, tendo como intertexto o próprio texto clássico de Sófocles.

Griselda Gambaro se vale do mito – referencial literário – para dar lugar em seu drama *Antígona furiosa* – referencial textual em termos da estética da recepção – à alegoria dolorosa de uma realidade histórica próxima – referencial histórico –, com uma voz nova, subversiva em sua expressão de questionamento e denúncia, que transcende o político e o social para alcançar o literário ao desconstruir a interpretação canônica do texto antigo (LLURBA, 1998, p. 23, tradução nossa).¹⁹⁵

Gambaro realiza um engenhoso jogo de relações transtextuais com o modelo canônico que lhe serve de hipotexto¹⁹⁶, a *Antígona* de Sófocles, com o drama de Shakespeare, *Hamlet*, e com outros textos literários, como o poema “Sonatina”, de Rubén Darío. Seguindo essa temática da intertextualidade, deparamo-nos logo no início da peça de Gambaro (1986, p. 197, tradução nossa) com a personagem Ofélia de Shakespeare.

Antígona enforcada. Enfeita seus cabelos uma coroa de flores brancas, murchas. Depois de um momento, lentamente, afrouxa e tira o laço de seu pescoço, arruma o vestido branco e sujo. Move-se, cantarolando.

Sentados junto a uma mesa redonda, vestidos com roupas de rua, dois homens tomam café. O Corifeu brinca com um raminho flexível, corta pequenos pedaços do guardanapo de papel e os arruma como flores. Faz isso distraído, com um sorriso de zombaria.

*Corifeu: Quem é essa? Ofélia? (Riem. Antígona os olha). Garçom, outro café!*¹⁹⁷

¹⁹⁵ [Griselda Gambaro se vale del mito – referente literario – para dar lugar en su drama *Antígona furiosa* – referido textual en términos de la estética de la recepción – a la alegoría dolorosa de una realidad histórica próxima – referente histórico –, con una voz nueva, subversiva en su expresión de cuestionamiento y denuncia, que trasciende lo político y social para alcanzar lo literario al desconstruir la interpretación canónica del texto antiguo].

¹⁹⁶ Hipotexto e hipertexto serão utilizados nos termos de Gérard Genette para referir-me à tragédia clássica *Antígona*, de Sófocles, e sua recriação, *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, respectivamente. A escolha desses termos se deve ao meu entendimento de que a peça *Antígona furiosa* trata de uma transformação do texto clássico, ou seja, é um hipertexto de *Antígona* de Sófocles. Nas palavras de Gérard Genette: “hipertexto [é] todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples [...] ou por transformação indireta: diremos imitação” (GENETTE, 2006, p.16).

¹⁹⁷ [Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando. Sentados junto a una mesa redonda, vestidos con trajes de calle, dos hombres toman café. El Corifeo juega con una ramita flexible, rompe pequeños trozos de la servilleta de papel y las agrega a modo de flores. Lo

Ofélia, como figura feminina símbolo da poética de Shakespeare, aliada à Antígona, figura clássica de Sófocles, trazem ao horizonte de enunciação de Gambaro, a personagem mítica mais revolucionária de suas protagonistas: Antígona furiosa.

Em *Antígona furiosa*, Ofélia não interessa tanto como vítima da retórica do poder, quanto em seu valor de imagem poética, de emblema de um sistema dramático. Se a produção da subjetividade é uma questão semiótica, Ofélia se converte em um signo imprescindível da crueldade *engendrada* (a partir da ênfase de Lauretis) na linguagem do poder que, na peça de Gambaro, se alia de forma inerente à expressão artaudiana. [...] Antígona aprendeu a reconhecer a partir do olhar de Ofélia, através da mistificação engendrada em estruturas de poder e suas estratégias discursivas reductoras ao convertê-las, desde sua violência mais profunda, em sinais de identidade (OLCOZ, 1995, p. 11-13, tradução nossa).¹⁹⁸

Griselda Gambaro une a figura arquetípica de Antígona à imagem de Ofélia, enlouquecida pela dor da ausência e da morte de seus seres queridos, na peça *Hamlet* de Shakespeare, histórias que têm em comum os “argumentos da usurpação, silenciamento e morte da verdade” (LLURBA, 1998, p.25). Antígona, ressuscitada e saída da caverna de seu enforcamento, canta versos que saem da boca de Ofélia, como fossem lamentos por suas perdas:

Antígona (canta):

“Morreu e se foi, senhora;
Morreu e se foi;
A grama cobre seu corpo;
Há uma pedra a seus pés” (GAMBARO, 1986, p.197).¹⁹⁹

Esses versos constituem uma intertextualidade por citação, de acordo com o postulado por Gérard Genette (2006), e também podem ser lidos como uma paródia irônica. Como podemos observar nas palavras do Corifeu: “Deveria, mas não há. Vê grama? Vê

hace distraído, con una sonrisa de burla. /Corifeo: ¿Quién es ésa? ¿Ofelia? (Ríen. Antígona los mira) Mozo, ¡otro café!].

¹⁹⁸ [En *Antígona furiosa* Ofelia no interesa tanto como víctima de la retórica del poder como en su valor de imagen poética, de emblema de un sistema dramático. Si la producción de la subjetividad es una cuestión semiótica, Ofelia se convierte en un signo imprescindible de la crueldad *engendrada* (desde el énfasis de Lauretis) en el lenguaje del poder que, en la pieza de Gambaro, se alía de forma inherente a la expresión artaudiana [...] Antígona ha aprendido a reconocerse desde la mirada de Ofelia, desde la mistificación engendrada en estructuras de poder y sus estrategias discursivas reductoras al convertirlas, desde su violencia más profunda, en señas de identidad].

¹⁹⁹ [Antígona (canta): “Se murió y se fue, señora; Se murió y se fue; El césped cubre su cuerpo, Hay una piedra a sus pies”].

pedra? Vê tumba?/Antinoo: Nada! (AF, p.197) ²⁰⁰. Tais palavras e ações paradigmáticas servem como signos dêiticos que remetem ao hipotexto e ao contexto histórico-social argentino. De acordo com Llurba (1998, p. 23), “Gambaro semantiza a ficção dramática conforme sua ideologia, representativa de um determinado contexto social, para expressar sua visão da realidade contemporânea [...] quando inscreve o social na forma” ²⁰¹. A Antígona de Gambaro utiliza-se dos solilóquios da Antígona de Sófocles para atualizar sua fala e trazer à contemporaneidade os mesmos conflitos da peça clássica. Fragmentos do hipotexto, da peça clássica, são utilizados frequentemente na obra argentina como intertexto. O corpo e a voz de Antígona de Gambaro são representações metonímicas dos corpos mortos e das vozes silenciadas dos marginais, dos rebeldes, do povo. A escrita de autoria feminina representa a voz do subalterno, da mulher, do negro, do pobre, na busca da construção identitária através do discurso. Gambaro escolhe a resistência como figura representativa da voz da mulher. Segundo Olcoz (1995, p. 10), “Antígona muda sua posição de símbolo da fidelidade (no cenário familiar, microestrutura das instituições do Estado ‘pastoral’ [Foucault 33]) pelo sujeito do ato social (masculino por definição)” ²⁰² e, assim, inverte sua posição de estereótipo feminino (obediente, calada e resignada), pelo lugar de mulher ativa e desafiadora.

Quando, na peça de Griselda Gambaro, a Antígona “[...] desvirtua um enunciado fundamental do texto mítico” ²⁰³ (OLCOZ, 1995, p. 11, tradução nossa), ela se coloca no lugar antes dado ao masculino, ao herói grego da Antígona de Sófocles: Hémon. A heroína do drama de Gambaro, do drama latino-americano, do drama da mulher é a Antígona. A figura feminina não é mais “o obstáculo ou fronteira” de antes. Agora, ela, Antígona furiosa, é o sujeito mítico e decisório do texto (a)mítico. Quero dizer com (a)mítico que Gambaro não mitifica sua Antígona. Ela humaniza sua personagem para trazer à realidade latino-americana um referencial real de luta e resistência feminino. Não é algo relativo ao mítico ou designativo de uma relação causa-destino, a *moira* grega, mas uma realidade que pode – e deve – ser modificada pela desapropriação do poder das mãos masculinas. A autora apenas utiliza “fragmentos selecionados do texto canônico [...] que, de acordo com sua ideologia, considera

²⁰⁰ [Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves timba?/ Antinoo: ¡Nada!].

²⁰¹ [Gambaro semantiza la ficción dramática conforme a su ideología, representativa de un determinado contexto social, para expresar su visión de la realidad contemporánea, y marca el texto en su forma, en su significante, a inscribir lo social en la forma].

²⁰² [Antígona trueca su posición de símbolo de la felicidad (en el encuadre de la familia, microestructura de las instituciones del Estado “pastoral” [Foucault 33]) por el sujeto del acto social (masculino por definición).

²⁰³ [...desvirtúa un enunciado fundamental del texto mítico].

significativos para denunciar os abusos de poder, de todas as ordens, e questionar a autocracia dos regimes totalitários” (LLURBA, 1998, p. 26)²⁰⁴.

Outra intertextualidade que não pode ser desprezada no texto gambariano, que, aliás, salta aos olhos dos/as leitores/as, é o intertexto social da Argentina, anos 80. Gambaro se vale do mito grego para contar, através de uma dolorosa alegoria, a situação político-social pela qual passava seu país após a ditadura militar. De acordo com Silvia Pellarolo (1992, p. 80-81, tradução nossa):

A obra *Antígona furiosa* alude a um intertexto “não dito”, “assumido” coletivamente como existente, mas não necessariamente verbalizado por uma sociedade reprimida por um longo tempo. [...] Semelhante a Antígona, o povo argentino tentava dar honrosa sepultura a um grande número de “desaparecidos”. Muitos deles enterrados em fossas comuns depois de terem sido terrivelmente assassinados, com a hipócrita “identificação” de “NN”. Por outro lado, Gambaro descobriu através da criação de uma nova Antígona, a interpretação canônica da obra e traz à luz o silenciado durante tanto tempo.²⁰⁵

Também temos a citação – nos termos de Genette (2006) – de Virgínia Woolf, em seu livro *Um teto todo seu*, nomeando a Antígona – e outras mulheres da literatura dramática – como importante personagem na constituição da fala das mulheres dentro da ficção. Nas palavras da autora (2004, p. 54-55, grifo meu):

Não sendo historiadores, podemos até ir mais longe e dizer que as mulheres brilharam como fochos luminosos em todas as obras de todos os poetas desde o início dos tempos – Clitemnestra, Antígona, Cleópatra, Lady Macbeth, Fedra, Crésida, Rosalinda, Desdêmona e a duquesa de Malfi, entre os dramaturgos; [...] os nomes afluem à mente em bandos, e não lembram nem um pouco mulheres “carentes de personalidade e caráter”. De fato, se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poderíamos imaginá-la como uma pessoa da maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior, para alguns. **Mas** isso é a mulher na ficção. Na realidade, como assinala o professor Trevelyan, ela era trancafiada, surrada e atirada no quarto.

²⁰⁴ [...fragmentos seleccionados del texto canónico, que [...] desde su ideología, considera significativos para denunciar los abusos del poder, en todos los órdenes, y cuestionar la autocracia de los regímenes totalitarios].

²⁰⁵ [La obra *Antígona furiosa* alude a un intertexto “no dicho”, “asumido” colectivamente como existente, pero no necesariamente verbalizado por una sociedad reprimida por largo tiempo. [...] Por un lado, contextualiza la tragedia en el momento particular que estaba viviendo la Argentina después del horror del autodenominado “Proceso de reorganización nacional”. Igual que Antígona, el pueblo argentino estaba intentando dar honrosa sepultura a un gran número de “desaparecidos” enterrados muchos en fosas comunes después de haber sido horriblemente asesinados, con la hipócrita “identificación” de “NN”. Por otro lado, Gambaro deconstruye a través de la creación de una nueva Antígona, la interpretación canónica de la obra y saca a la luz lo silenciado durante tantos siglos].

Esse “mas” que a autora traz em sua penúltima frase é o que motiva muitas escritoras, pesquisadoras e críticas da literatura a falar – através de suas armas: as palavras – dessa realidade “trancafiada”, “surrada” e atirada ao esquecimento de um “lugar determinado”. Por isso, a seguir, atrevo-me a desvendar as tramas de *Antígona furiosa* começando pelo próprio título da peça de Griselda Gambaro.

Antígona furiosa, enquanto paratexto temático-remático²⁰⁶, nos termos de Genette (2006), marca por si só o estatuto hipertextual da peça e, por conotação, sua função paródica. Aliás, para estruturar sua peça, Gambaro recorre às técnicas de escrita propostas por Genette (2006), supressão e concisão, de forma a eliminar personagens e situações dramáticas do hipotexto. Porém, ao mesmo tempo, a autora inclui outras situações, trazendo à sua *Antígona* as intertextualidades anteriormente mencionadas.

A unidade temporal em *Antígona furiosa* (1986) é atemporal, pois não há qualquer referência a datas ou localização no tempo. As cenas são desenvolvidas a partir de diálogos, entre os três únicos personagens da peça: Antígona, Corifeu e Antínoo²⁰⁷. De acordo com Irmtrud König (2002, p. 6, tradução nossa), Gambaro intervém no texto de Sófocles com maestria:

[...] o reduz, ao menos em um terço, a estrutura em um único ato, elimina personagens, situações e falas, mas mantém os principais núcleos do conflito – ressemantizados a partir de sua nova situação de enunciação ou pelo efeito da paródia – que no hipotexto constituem os antagonistas de *Antígona/Ismênia*, *Antígona/Creonte*, *Creonte/Hémon* e *Creonte/Tirésias*. Também não faltam o enterro de Polinices, o famoso lamento de *Antígona* e a peripécia final de *Creonte*.²⁰⁸

Os principais núcleos do conflito, como cita a passagem acima, foram ressemantizados por Gambaro através de estratégias discursivas/enunciativas e também

²⁰⁶ De acordo com Gérard Genette, o temático é aquele título que designa o conteúdo de uma obra. E por remático entende-se o título que expressa algo em relação ao tema.

²⁰⁷ Antínoo é, na verdade, um “agregado”, que não existe no elenco original. Nesse sentido, é difícil determinar sua representação simbólica a partir do nome. Entretanto, não parece de todo arbitrário recordar neste contexto a Antínoo, o cabeça dos pretendentes de Penélope que, em *A Odisséia*, se sobressai por sua insolência, oportunismo e covardia. É verdade que Antínoo em *Antígona furiosa* aparece sem acento gráfico na “i”, mas tampouco recebem acento Polinices ou Eteocles (KÖNIG, 2002, p.12). Recordemos que na tragédia grega clássica o Corifeu era o chefe ou diretor do coro, a voz que guiava os coristas, dava o compasso do canto e das danças e era quem executava os diálogos com os atores, personificando todo o coro (KÖNIG, 2002, p. 12, tradução nossa).

²⁰⁸ [...] lo reduce por lo menos en un tercio, lo estructura en un solo acto, elimina personajes, situaciones y parlamentos, pero mantiene los principales núcleos del conflicto – ressemantizados desde su nueva situación de enunciaci3n o por efecto de la parodia – que en el hipotexto constituyen los agones de *Antígona/Ismena*, *Antígona/Creonte*, *Creonte/Hem3n* y *Creonte/Tiresias*. Tampoco faltan el entierro de Polinices, el famoso lamento de *Antígona* y la peripecia final de *Creonte*].

através da forma literária adotada pela dramaturga: a paródia. As novas “situações” de enunciação são exemplos concretos da atuação feminina na construção de novos lugares/olhares/mensagens para as mulheres – a partir das personagens, na literatura – buscando desestabilizar os lugares femininos socialmente construídos. Romper com os esquemas tradicionais e os paradigmas clássicos é o preceito primeiro do grotesco feminino. Na proposta cênica que produz Gambaro, o corpo feminino adquire uma grande potencialidade ao transformar-se em espaço e elemento cênico onde transcorrem eventos e ações, e isto é algo que, na representação, deve ser decodificado pelo/a espectador/a, pois se encontra consignado nas rubricas da peça. Assim, segundo Ana María Llurba (1998), Gambaro combina os novos procedimentos teatrais, conjugados com o contexto contemporâneo de suas peças, para provocar o rompimento com esquemas tradicionais sociais e estéticos.

O vanguardismo da escrita que conjuga procedimentos e estratégias diversas – hibridez do discurso dramático, tom farsesco, anacronias, hipóstase, diferentes níveis de língua, paródia, ironia e jogos intertextuais –, rompe com os esquemas tradicionais do paradigma clássico e, em virtude dos anacronismos, do jogo de vozes e, particularmente, da ambigüidade, fala de outra história: a contemporânea e aproxima a dor fictícia à dor da realidade (LLURBA, 1998, p. 28, tradução nossa).²⁰⁹

As personagens estão submergidas em um vazio temporal que, metaforicamente, situa-os em um limbo. A atemporalidade proposta por Gambaro em sua *Antígona furiosa* (1986) nos revela a perspicácia da autora quando transforma seu texto em um tempo eternizado. Essa estratégia dramatúrgica, do atemporal, está presente nas obras do neovanguardismo e nas técnicas do Teatro do Absurdo, esta última com a qual muitas das peças da primeira fase da escrita de Griselda Gambaro são classificadas. Nem mesmo o desenvolvimento da intriga da peça segue alguma ordem cronológica: começa-se pelo final da peça clássica, com Antígona descendo de sua forca, limpando suas vestes e cantando como Ofélia, de Shakespeare, com certa alegria.

Antígona, às portas da morte, vai revivendo os episódios já transcorridos em sua vida para acabar na reflexão, quase nietzscheana, que supõe o eterno retorno à sua culpa, ajuizamento, e reafirmação constante que mantém; e a

²⁰⁹ [El vanguardismo de la escritura, que conjuga procedimientos y estrategias diversas – hibridez del discurso dramático, tono farsesco, anacronias, hipostasis, diferentes niveles de lengua, parodia, ironía y juegos intertextuales –, rompe con los esquemas tradicionales del paradigma clásico, y en virtud de los anacronismos, del juego de voces y, particularmente, de la ambigüedad habla de la otra historia, la contemporánea, y acerca el dolor ficticio al dolor de la realidad].

fidelidade às suas ideias que lhe fazem voltar a enterrar Polinices e, portanto, encaminhar-se, de novo, até a morte certa como castigo. Sua ação é irrefutável, assim como a resposta de Creonte (CLARES, 2012, p. 173).²¹⁰

Gambaro também parodia, ou intervém, na unidade espacial da peça grega clássica. Em *Antígona furiosa* (1986), as personagens presentificadas na Argentina, nos anos 80, encontram-se em um café de Buenos Aires. Aliás, o espaço cênico – o lugar da ação dramática – está somente indicado, por duas vezes, através da cena em que Antínoo e Corifeu estão tomando café e outra cena na qual há uma referência na qual Antígona olha do palácio. Sobre o espaço poderia dizer-se que não representa nenhum local fixo ou determinado, por isso usei o termo imaginário. Está constituído do nada, somente esperando o transcurso do tempo e das falas. Também não identificamos em *Antígona furiosa* (1986) nenhuma ação destacável somente o tempo é identificável, as ações estão insinuadas na conhecida intriga da peça clássica.

Corifeu e Antínoo vestidos com roupas normais, de passeio, sentados a uma mesa, bebem café e falam com sotaque da capital argentina. Nada mais portenho que essa imagem dos cafés de Buenos Aires. É nesse espaço, típico da sociedade bonaerense, que Antígona retorna do mundo dos mortos e começa a questionar o não enterro de Polinices e os motivos de sua própria morte. Aqui estão claras as marcas da atualização espaço-temporal, na peça de Gambaro, na qual há referência aos desaparecidos e mortos na ditadura militar argentina.

Antígona: Cadáveres! Cadáveres! Piso em mortos! Rodeiam-me os mortos!
Acariciam-me... Abraçam-me... Pedem-me... O quê?
Corifeu (avança): Creonte. Creonte usa a lei. Creonte.
Creonte usa a lei no tocante
Creonte usa a lei no tocante aos mortos. Creonte
E aos vivos.
a mesma lei.
Creonte não permitirá enterrar a Polinices que quis queimar
à sangue e fogo
Sangue e fogo a terra de seus pais. Seu corpo servirá
de pasto
Pasto a cachorros e aves de rapina. Creonte Creonte
Sua lei diz:
Etéocles será honrado
E Polinices
Festim de cachorros. Podridão e pasto.

²¹⁰ [Antígona, a las puertas de la muerte, va reviviendo los episodios ya transcurridos en su vida para acabar en la reflexión casi nietzcheniana que supone el eterno retorno a su culpa y enjuiciamiento y la reafirmación constante que mantiene y la fidelidad a sus ideas que le hacen volver a enterrar a Polinices y, por tanto, encaminarse de nuevo hacia la muerte segura como castigo. Su acción es irrefutable, al igual que la respuesta de Creonte].

Que ninguém gire – atreva-se – gire, gire como louca dando voltas frente ao cadáver insepulto, insepulto, insepulto (GAMBARO, 1986, p. 200-201, tradução nossa).²¹¹

Gambaro “reduz” a peça de Sófocles a três personagens em cena e as demais falas dos outros personagens são incorporadas às falas de Antígona, Corifeu e Antínoo. Encontram-se nos personagens de Gambaro: a voz feminina de Antígona; a voz do povo representada pelo Corifeu/Antínoo e a voz do poder instituído representado por Creonte. A voz masculina, no caso a de Creonte, fica subordinada à coletividade e às interferências que o povo, na voz do Corifeu/Antínoo, possa ocasionar. No entanto, o Corifeu só tem voz – e poder – através de um recurso cênico paródico: a carcaça²¹². Uma interessante exclusão que faz Gambaro é a retirada da figura do Coro de sua peça. Sabe-se que o Coro representa, nas obras dramáticas clássicas, a voz dos deuses, os justiceiros e legisladores do Olimpo. A peça de Gambaro é (des)divinizada. O ser humano é o único responsável por suas atitudes e responde por seus atos. A retirada do Coro também é recurso teatral utilizado para atualizar a tragédia clássica, visto que, na contemporaneidade, não seria factível as ações humanas serem guiadas e/ou julgadas por deuses – que, muitas vezes, “julgavam” de forma fortuita ou de acordo com interesses individuais. A voz do povo continua presente nas personagens de Antínoo e Corifeu, que são a representação da sociedade que culpa e condena Antígona.

Corifeu (suavemente): Menina, como você não pensou nisso? (*Corre até a carcaça de Creonte*).

Antínoo (inclina-se, exagerado e paródico): O rei! O rei!

Corifeu: Isso sou. Meu é o trono e o poder.

Antínoo: Arrumar-te-á contas, Antígona. (*Um aceno para que avance*)

Corifeu: Eh, a que se humilha, a que geme, a que padece o medo e treme.

Antígona (avança serenamente): Temor e tremor, temor e tremor.

Corifeu: Você fez o que proibi.

Antígona: Reconheço que o fiz e não o nego.

Antínoo (assustado): Não nega!

²¹¹ [Antígona: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué?/ Corifeo (avanza): Creonte. Creonte usa la ley. Creonte. Creonte usa la ley en lo tocante. Creonte usa la ley en lo tocante a los muertos. Creonte y a los vivos. La misma ley. Creonte no permitirá enterrar a Polinices que quiso quemar a sangre y fuego. Sangre y fuego la tierra de sus padres. Su cuerpo servirá de pasto. Pastos a perros y aves de rapiña. Creonte. Creonte. Su ley dice: Eteocles será honrado y Polinices festín de perros. Podredumbre y pasto. Que nadie gire – se atreva – gire, gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto, insepulto, insepulto].

²¹² A técnica do ator “coringa”, desenvolvida também por Augusto Boal, em seu Teatro do Oprimido, é a representação de várias personagens ao mesmo tempo. Também tem a tarefa de levar o público a se identificar e tomar partido com as ações representadas. O coringa é uma personagem que altera, inverte, recoloca, pede para ser refeita sob outra perspectiva em uma cena, sempre que sinta necessidade de alertar o público para algo significativo, concentrando a função crítica e distanciada.

Corifeu: Transgrediste a lei (GAMBARO, 1986, p. 202-203, tradução nossa).²¹³

Antínoo e Corifeu tratam Antígona como louca “Por que essa louca está rindo?”, comparando-a a Ofélia, como já mencionado. Constantemente, os antagonistas de Antígona zombam de suas falas, de seus questionamentos e de sua luta. Eles desejam, ao longo da peça, mostrar ou comprovar a demência de Antígona (assim como foi classificada Ofélia, em *Hamlet*). A paródia proposta por Gambaro ganhará sua composição com a comicidade e as zombarias carregadas de crueldade com as quais se tratam os personagens gambarianos. Temos, por exemplo, as situações em que Antígona zomba e ri de Antínoo e do Corifeu. “*Antígona (apontando para Antínoo, zombando)*: Este não é vizinho? Nem você?” (AF, p. 203, tradução nossa); “*Corifeu (como Antígona ri)*: Esta me ultraja violando as leis e, agora, acrescenta uma segunda ofensa: gabar-se e rir” (AF, p. 203, tradução nossa)²¹⁴. Pensando nessa ausência do Coro, como mencionado anteriormente, as falas das personagens excluídas na peça gambariana, são inseridas na intriga da obra através das falas das personagens presentes.

Graças a este artifício [o uso da carcaça] – também paródico – se estabelece seu pertencimento a ambos planos temporais: o presente cênico e o passado referido. De outro lado, mediante a técnica da assimilação das distintas vozes ao discurso dos personagens centrais em conflito, produz-se uma agrupação implícita que funciona como polaridade ideológica em termos de opressor/oprimido (KÖNIG, 2002, p.10).²¹⁵

Quando o Corifeu – representante da voz do povo em Sófocles – passa a representar, na peça de Gambaro, o poder de Creonte, nas situações em que faz uso de uma carcaça, Gambaro silencia Creonte: ele não sustenta mais o poder da palavra, por sua própria voz. Suas palavras são levadas pelo Corifeu. No entanto, a “voz do Estado” sofre as interferências da “voz do povo” e a lei de Creonte passa por questionamentos e críticas por parte do próprio

²¹³ [Corifeo (dulcemente): Niña, ¿cómo no lo pensaste? (Corre hacia la carcasa de Creonte). / Antínoo (se inclina, exagerado y paródico): ¡El rey! ¡El rey!/ Corifeo: Eso soy. Mío es el trono y el poder. / Antínoo: Te arreglará las cuentas, Antígona. (Un ademán para que avance). Corifeo: Eh, la que se humilla, la que gime, la que padece el miedo y tiembla. / Antígona (avanza serenamente): Temor y temblor, temor y temblor. / Corifeo: Hiciste lo que prohibí. / Antígona: Reconozco haberlo hecho y no niego. / Antínoo (asustado): ¡No lo niega!/ Corifeo: Transgrediste la ley].

²¹⁴ [Antígona (señalando a Antínoo, burlona): Este no lo es, ¿vecino? Ni vos]; [Corifeo (como Antígona ríe): Esta me ultraja violando las leyes, y ahora agrega una segunda ofensa: jactarse y reírse].

²¹⁵ [Gracias a este artifício [el uso de la carcasa] – también paródico – se establece su pertenencia a ambos planos temporales: el presente escénico y el pasado referido. Por otra parte, mediante la técnica de la asimilación de las distintas voces al discurso de los personajes centrales en conflicto se produce una agrupación implícita que funciona como polaridad ideológica en términos de opresor/oprimido].

Corifeu e Antínoo. Segundo Susana Funck (2000, p. 2), “[n]a literatura, o impulso revisionista se manifesta através de alterações narrativas, geralmente sob a forma de paródia, onde o antagonismo proporcionado pela sobreposição de um discurso transgressor a um discurso dominante realça a intenção crítica e contestatória”. Em outras palavras, Griselda Gambaro utiliza a linguagem, em sua *Antígona furiosa* (1986), como revisionista.

Antínoo (muito confuso): Somente um deve falar bem para que não tenhamos dúvidas!

Corifeu: Eu as resolvo. (*Majestoso, avança até a carcaça, mas se detém na metade do caminho. Volta-se para Antígona*): A cidade pertence a quem a governa.

Antígona: Sozinho poderia ser soberano em uma terra deserta.

Corifeu: Aí está! A frase.

Antínoo (muito confuso): Continuo na mesma! A quem pertence a razão?

Corifeu: E insultaram-se. Creonte lhe chamou de estúpido, e Hemón lhe disse que falava como um imberbe!

Antínoo: Ao pai?

Corifeu: Ao pai! Jamais a desposará viva! Disse Creonte.

Antínoo: Bem!

Corifeu: Morrerá, mas não morrerá sozinha, respondeu Hemón.

Antínoo: Que audácia!

Corifeu: O que? Refutar palavras idiotas?

Antínoo: Não eram idiotas!

Corifeu (olha-o ameaçador. Bruscamente sorri): Pode ser... Meu defeito é comover-me facilmente (GAMBARO, 1986, p. 208, tradução nossa).²¹⁶

No excerto acima, vemos o uso de um procedimento teatral, na forma de um discurso irônico, no qual o Antínoo pede ao Corifeu que cada personagem fale na sua vez para não criar indecisões. Esse recurso é caracterizado como metateatro, pois há uma interferência na intriga da peça para “acertar” uma questão artística, da representação teatral. Já que os três personagens presentes nesta reescrita – revisionista – de *Antígona* devem tomar para si as falas de outros personagens silenciados na peça gambariana – como Hémon, Creonte, Ismênia, o Coro, Tirésias –, é necessário que haja um “acerto” para que “não tenhamos indecisões” (AF, p. 208). Neste fragmento temos a frase célebre proferida por Hémon, na peça de Sófocles “Sozinho poderia ser soberano em uma terra deserta”, desta vez, na boca de

²¹⁶ [Antínoo (muy turbado): ¡Sólo uno debe hablar bien para que no tengamos indecisiones!/ Corifeo: Yo las resuelvo. (Majestuoso, avanza hacia la carcasa, pero se detiene a mitad de camino. Se vuelve hacia Antígona) La ciudad pertenece a quien la gobierna. / Antígona: Solo, podrías mandar bien en una tierra desierta. / Corifeo: ¡Ahí está! La frase. / Antínoo (muy turbado) ¡Sigo en lo mismo! ¿A quién pertenece la razón?/ Corifeo: Y se insultaron. Creonte lo llamó estúpido, ¡y Hemón le dijo que hablaba como un imberbe!/ Antínoo: ¿Al padre?/ Corifeo: ¡Al padre! ¡Jamás la desposarás viva!, dijo Creonte./ Antínoo: ¡Bien!/ Corifeo: Morirá, pero no morirá sola, contestó Hémon./ Antínoo: ¡Qué audacia!/ Corifeo: ¿Cuál? ¿Refutar palabras tontas?/ Antínoo: ¡No eran tontas!/ Corifeo (lo mira amenazador. Bruscamente sonríe): Puede ser... Mi defecto es conmovirme fácilmente].

Antígona. E, logo após, reconhecida por Corifeo: “Aí está! A frase”. Além disso, a dramaturga aproveita esse recurso para colocar na fala de Antínoo a ironia da situação: já não sabemos quem somos (ou a quem representamos). De acordo com Linda Hutcheon (2000), pode-se identificar essa função da ironia como complicadora, pois se caracteriza por uma ambiguidade controlada e com o intuito de avaliar.

Outro ponto importante na peça é a postura que Antígona assume perante a decisão de Ismênia, sua irmã, de não lhe ajudar a enterrar seu irmão Polinices. Antígona não quer que sua irmã seja acusada e tenha o mesmo fim trágico que a esperava – que a esperou, mudando a lógica da morte-vida proposta por Gambaro. Antígona refere-se à sua genealogia, filha de Édipo e de Jocasta, filha do incesto, da morte em sua origem. Diz que sua existência já estava pautada à figura da morte, do nascer da morte. O pai de Antígona, Édipo, matou seu próprio pai para casar-se com sua mãe. Não sabendo que ela, Jocasta, era sua mãe, Édipo tem filhos incestuosos e marcados, para sempre, com o estigma dessa tragédia familiar.

Antígona: Minha mãe se deitou com meu pai, que tinha nascido de seu ventre, e assim nos gerou. E nesta cadeia dos vivos e mortos, eu pagarei por suas culpas. E pela minha também. Aí está. Polinices. Polinices, meu irmão mais querido. Creonte não quer para ele sepultura, lamentos, choros. Ignomínia somente. Comida para as aves de rapina (GAMBARO, 1986, p. 201, tradução nossa).²¹⁷

Segundo Sara Rojo (2000, p.260), o mais importante nesta passagem não é a revelação do incesto, “senão a transgressão dos limites na função do desejo”. E continua sua reflexão citando Lacan (1988, p. 328) sobre o desejo em Antígona, que “é levada por uma paixão” que está acima do dever familiar ou dos mandos divinos sobre o sepultamento dos seus entes. Então, Antígona de Griselda Gambaro luta, **furiosamente**, para dar digno sepultamento a seu irmão e, conseqüentemente, para dar-se justiça e aos demais perseguidos pelo poder instituído.

²¹⁷ [Antígona: Mi madre se acostó con mi padre, que había nacido de su vientre, y así nos engendró. Y en esta cadena de los vivos y los muertos, yo pagaré sus culpas. Y la mía. Ahí está. Polinices. Polinices, mi hermano más querido. Creonte no quiere para él sepultura, lamentos, llantos. Ignominia solamente. Bocado para las aves de rapiña].

6.2 Devolvendo a coroa a Antígona, furiosamente

Toda essa reflexão me leva, novamente, às figuras de terracota de Bakhtin, das velhas bruxas grávidas, da metáfora da vida nascendo da morte, do velho gerando o novo. Em *Antígona furiosa* (1986), a morte-vida está presente desde a configuração da personagem central dessa tragédia pós-moderna, que é a própria Antígona, até antes dela com seus pais e seus irmãos. No entanto, Gambaro traz a “vida” com sua fúria por justiça. Ela “ressuscita” a Antígona de seu túmulo úmido e frio e a recoloca em um novo contexto social no qual a justiça é formadora de pensamento. Buscando a justa “condenação” de seu irmão, Antígona também luta por sua própria libertação, por seu lugar desterrado, por sua identidade.

Em *Antígona furiosa* (1986), seu corpo é a representação da ligação entre a vida e a morte. O ciclo de morte-vida das velhas grávidas de Bakhtin é retomado/atualizado na dramaturgia de Gambaro. Quando Antígona se rebela contra Creonte e não cumpre suas leis, ela responde a esse poder patriarcal e também representa uma forma do grotesco feminino, aos moldes propostos por Mary Russo, rindo de sua própria morte, de seu destino desolador. Quando volta à vida, literalmente, questionando o seu lugar – o de sua irmã Ismênia e o de seus irmãos mortos –, Antígona também é um corpo nos moldes do realismo grotesco bakhtiniano, pois volta dos mortos, saindo de sua forca na caverna onde morrera. O corpo de Antígona furiosa é um potencial local de transgressão e de intervenção feminista. Todos sabem do destino que terá Antígona e Antínoo expressa essa ciência em uma de suas falas quando diz que “Se já sabemos que morre, por que não morre logo?” [...] Não termina isso! Que chata!”(AF, p. 212, tradução nossa)²¹⁸. Aqui temos a demonstração, mais uma vez, da ordem invertida do enredo em *Antígona furiosa* (1986) e, ironicamente, Antínoo diz que ela demora muito para morrer, para seguir seu destino.

Antígona desce da forca, sai cantando, feliz, e inicia um diálogo, antes impossível, com Corifeu e Antínoo. Estes estão sentados em um café e não questionam “a volta”, “a ressurreição”, de Antígona, de uma morta-viva; mas questionam a forma de sua chegada, de sua volta. Por que essa louca está rindo? Por que está cantando? O corpo grotesco, antes mencionado, está vinculado às ideias de abjeção propostas por Kristeva (2004, p. 10-11, tradução nossa, grifo da autora) com relação ao cadáver: o mais impactante dos abjetos.

²¹⁸ [Si ya sabemos que se muere, ¿por qué no se muere?/ ¡No la termina! ¡Qué cuerda!].

Se a sujeira significa o outro lado do limite, ali onde não sou e que me permite ser, o cadáver, o mais repugnante dos dejetos, é um limite que invadiu tudo. Esse outro lugar que imagino além do presente, ou que alucino para poder, em um presente, falar-lhes, pensá-los, aqui e agora está expelido, abjetado, em “meu” mundo. Portanto, despojado do mundo, **desvaneço-me**. [...] O cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o máximo da abjeção.²¹⁹

Esse lugar a que se refere Kristeva (1989, p. 10-11), “além do presente”, “que alucino”, está “expelido”, abjetamente, no mundo de Gambaro. O grotesco abjeto também faz parte do cenário de morte, dos (in)sepultamentos, das aves de rapina rondando os corpos lançados ao chão (em estado de putrefação), o cheiro da morte rondava todo o ambiente imaginário daquele lugar. O ambiente em *Antígona furiosa* (1986) retoma características do teatro do absurdo, no entanto, não está diretamente ligado a essa estética teatral. Ainda que a protagonista se encontre em um espaço-tempo não definidos – uma das características mais marcantes do teatro do absurdo –, a caracterização de sua personagem está mais voltada para seu lugar de contestação político-social.

Também encontro marcas do grotesco abjeto no trecho em que a peste cai sobre os personagens de *Antígona furiosa* (1986). Tirésias é convocado ao elenco – através das falas de Antínoo e Corifeu – e seus conselhos são requisitos para afastar este mal que cai, literalmente, sobre a cidade. O abjeto revela-se nas relações com os dejetos, secreções e morte que essa peste traz ao cenário da peça. “*Corifeu*: Que porcaria é essa? Caiu encima de mim! (*Sai, limpando as sujeiras que lhe caem*)/ *Antínoo* (*oculta com a mão algo que lhe caiu sobre o braço, temeroso e imóvel. Lentamente, afasta a mão enquanto olha pra cima*): Peste!” (AF, p. 213, tradução nossa)²²⁰. A morte, o cadáver, as partes arrancadas do cadáver de Polinices são marcas recorrentes da peste que veio como maldição pela “justiça” praticada por Creonte, pelo insepulto corpo do irmão de Antígona, que serve de comida às aves de rapina. “*Corifeu*: Os pássaros famintos arrancaram pedaços do cadáver de Polinices. Por isso gritam. Comeram a carne e o sangue de um morto na arruaça” (AF, p. 214, tradução nossa)²²¹.

²¹⁹ [Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ese otro lugar que imagino más allá del presente, o que alucino para poder, en un presente, hablarles, pensarlos, aquí y ahora está arrojado, abyectado, en "mi" mundo. Por lo tanto, despojado del mundo, **me desvanezco**. [...] El cadáver – visto sin Dios y fuera de la ciencia – es el colmo de la abyección].

²²⁰ [Corifeo: ¿Qué porquería es ésta? ¡Me cayó encima! (*Sale apartándose suciedades que le caen*)/ Antínoo (*oculta con la mano algo que le ha caído sobre el brazo, temeroso e inmóvil. Lentamente aparta la mano mientras mira hacia arriba*): ¡Peste!].

²²¹ [Corifeo: Los pájaros hambrientos arrancaron jirones del cadáver de Polinices. Por eso gritan. Comieron la carne y la sangre de un muerto en la refriega].

Quando Griselda Gambaro traz à cena personagens como Tirésias e situações como a peste e/ou o insepultamento de Polinices, a autora vale-se da história universal do mito clássico para retomar em sua releitura, apenas, o que lhe interessa na atualização que propõe da peça, ou seja, “*Antígona furiosa* é, portanto, um hipertexto que parte do conhecimento cultural que se tem da base mítica e se constrói sobre isto” (CLARES, 2012, p. 174, tradução nossa).²²² Assim, partindo do conhecimento cultural, da tragédia mítica, Gambaro traz à cena contemporânea uma protagonista perfilando um corpo grotesco feminino: em seu lugar de contestação político-social.

De uma forma similar, também se utilizando dos pressupostos do grotesco discursivo – que vai contrariar o comportamento e o discurso pré-concebidos – lutam as mães da Praça de Maio em Buenos Aires. Buscam pelos corpos de seus filhos, maridos, irmãos desaparecidos durante a ditadura militar argentina. Pedem ao Corifeu – a sociedade [democrática?] – que lhes deem o direito de enterrar seus filhos. Os corpos desaparecidos, insepultos, são lamentados e buscados todos os dias por essas furiosas mulheres. Antígona estabelece uma hierarquia entre o gesto e a palavra, sendo o primeiro muito mais valoroso para ela. Griselda Gambaro, em sua revisão crítica – e desapropriadora – do texto canônico, questiona a interpretação tradicional e recria o mito de Antígona valorizando aquilo que julga silenciado, o lado esquecido da história oficial.

Antígona, como conhecida a história clássica, quer dar sepultamento a seu irmão, Polinices, que foi jogado aos cães e às aves de rapina, sem honras e nem ritos funerários²²³. Creonte proibiu, a todos, que lhe rendessem homenagens e que o sepultasse. Todos cumpriram as ordens, menos Antígona. Na revisão, nos temos de Adrienne Rich (2014), proposta por Gambaro, Antígona volta de sua própria morte para, mais uma vez, tentar enterrar seu irmão morto. Ela é a encarregada de denunciar as injustiças cometidas pelo tirano Creonte e representar a voz do povo. No texto de Gambaro, sua função é dupla. Segundo Pellarolo (1992, p. 79-80), o objetivo principal na peça *Antígona furiosa* (1986) é “a revalorização do papel de protagonista de Antígona, que Sófocles, em sua tragédia, economizava” e, também, “respeitoso da ideologia oficial, não podia permitir que Antígona como representante do povo se convertesse em heroína trágica, já que isso justificaria,

²²² [Gambaro parte del conocimiento cultural que existe el mito: la historia de Antígona es algo universal, por lo que no necesita mostrar la peripecia que transcurre en la historia de esta heroína, sino acercar el personaje a la contemporaneidad para revivir su lucha en del tiempo actual. *Antígona furiosa* es, por tanto, un hipertexto que parte del conocimiento cultural que se tiene de la base mítica y se construye sobre esto].

²²³ É importante recordar que os ritos funerários têm um caráter central nas tragédias gregas, pois são um mandado divino sobre os quais não se pode negociar e, menos ainda, negar.

simbolicamente, a validade da vontade popular”²²⁴. Porém, Griselda Gambaro permitiu a Antígona esse protagonismo: deixou que a vontade popular fosse pronunciada através da voz de Antígona; de uma mulher. Antígona, furiosa, “tira a coroa do Corifeu e a quebra” (AF, p. 198, tradução nossa)²²⁵, restituindo-lhe a voz que fora silenciada por tanto tempo, a coroa de princesa que lhe fora ultrajada com a morte de seu pai.

Os principais núcleos do conflito clássico, agora, em *Antígona furiosa* (1986), são ressemantizados através de um novo lugar de enunciação – a Argentina, os anos 80 – e através do uso da paródia como elemento desestabilizador. Na amplitude que a paródia projeta, encontramos o grotesco como projeto estético. E, ampliando ainda mais, trago o grotesco feminino como projeto estético-político, pensado nas entrelinhas traçadas pela escrita de Griselda Gambaro. Marina Colasanti (1997) lembra que a literatura, por si, já é uma transgressão e clama por mudanças através de sua linguagem individual.

Mas a literatura traz consigo outro fator extremamente ameaçador. Literatura – reconhecível como tal – implica linguagem individual. E linguagem individual é transgressão, ruptura das normas, questionamento do já estabelecido. Se nos homens a transgressão é estimulada e louvada pela sociedade – o herói é sempre, de uma maneira ou de outra, um transgressor – nas mulheres ela é execrada. A heroína não é aquela que transgredir, mas aquela que dentro da norma se supera, enaltecendo a norma. No reconhecimento de uma literatura feminina, viria embutido o reconhecimento de uma linguagem individual. E esse reconhecimento levaria, não apenas à legitimação de transgressão por parte das mulheres, como à afirmação inequívoca de que transgredir faz parte da sua natureza e não diminui em nada a feminilidade (COLASANTI, 1997, p. 41).

Encontro ressonâncias em Griselda Gambaro com as palavras “transgressão” e “questionamento” de Marina Colasanti. A dramaturgia de Gambaro é a prova da resistência frente à ditadura militar argentina; à crise econômica e social que assolou – e que volta a assolar – a população argentina; à guerra das Malvinas e à maior luta do último século: a inclusão dos excluídos. Neste movimento de inclusão – de voz, de direitos, de espaço etc. – encontram-se, ainda para serem incluídas, as mulheres que como personagens na literatura, como assinala Colasanti, quando ocupavam o papel de heroínas, não eram as que transgrediam, mas as que permaneciam dentro da norma, enaltecendo a norma, confirmando-a. Mas, muitos esquecem-se de que “nestas estratégias de reafirmação é que normal e comum

²²⁴ [la revalorización del rol protagónico de Antígona, que Sófocles en su tragedia escatimaba.” “respetuoso de la ideología oficial, no podía permitir que Antígona como representante del pueblo se convirtiera en heroína trágica, ya que eso justificaría simbólicamente la validez de la voluntad popular].

²²⁵ [le saca la corona al Corifeo, la rompe].

não são a mesma coisa. O normal nada mais é do que o padrão prevalecente” (RUSSO, 2000, p. 9). Daí que Mary Russo e tantas outras críticas feministas estão incorporando em seus estudos o grotesco feminino como forma de romper, de questionar, essa norma: este lugar estabelecido que não contempla o diferente, o desviante, o “anormal”.

Assim, o grotesco feminino na peça *Antígona furiosa* (1986) pode ser considerado como um dispositivo questionador, ou até mesmo de resistência, perante a sociedade que não tolera os seres desviantes. No caso, Antígona é este ser desviante que não se conforma frente às leis de Creonte e resiste em obedecê-las. Questionadora, Antígona não aceita seu destino pré-estabelecido e, furiosamente, retorna do mundo dos mortos para cobrar justiça pela morte de seu irmão, Polinices, e também por sua própria morte. Antígona reage contra a violência praticada contra ela e sua família, e também reage aos códigos que regulamentam o comportamento feminino. Antígona não aceita que ela, como mulher, não possa lutar por seu irmão.

Antígona é a personagem, por excelência, da resistência. Quando Gambaro se propôs a escrever *Antígona furiosa* (1986) não pretendeu fazer uma adaptação ou uma versão²²⁶. A dramaturga cria uma Antígona fora do tempo clássico, para contar sua história que é, ao mesmo tempo, a nossa história. É uma revisão do mito de Antígona.

Nessas três ou quatro últimas décadas em que as hierarquias de etnia, classe, nacionalidade e gênero, entre outras, vêm sendo “desconstruídas” pela agenda acadêmica sob as rubricas de pós-modernismo, pós-estruturalismo e pós-colonialismo, uma atenção bastante especial tem sido dedicada ao ímpeto e às estratégias revisionistas. Revisam-se conceitos de historiografia, com a inclusão de práticas do cotidiano; revisam-se conceitos de ciência, com o questionamento da separação entre observador e observado; revisam-se os tradicionais dualismos natureza-cultura, corpo-espírito; enfim, toda uma tradição filosófica, a própria maneira como pensamos sobre o pensar é posta em xeque (FUNCK, 2000, p. 1).

Em nenhum dos tempos Antígona cede à lei de Creonte, que na obra de Gambaro pode ser entendida como a lei da sociedade patriarcal, capitalista, heterossexual, de nosso tempo. O sentimento de justiça e de realização de seu desejo são os motores da resistência da personagem. Estaria Antígona nos ensinando, mais uma vez, que resistir é o único caminho para a não morte? “Mas a **aceitação** de morte, risco e visibilidade pode ser o preço de avançar os limites de uma estreita política de identidade e espaço” (RUSSO, 2000, p. 64, grifo da autora). Para a esperança de novos tempos com respeito aos direitos humanos – feminino e

²²⁶ Como referenciado na epígrafe da seção 2.

masculino – e extensão do centro às margens? Mesmo sendo o tempo histórico da peça clássica de Sófocles diferente do tempo psicológico da personagem, em *Antígona* de Gambaro, a autora tece esse entrelugar temporal e nos deixa questionamentos atemporais.

É a resistência que se faz na busca pelo amor e não pelo ódio, como a própria personagem de Gambaro diz “*Antínoo*: As mulheres não lutam contra os homens./ *Antígona*: Porque sou mulher, nasci para compartilhar o amor e não o ódio” (AF, p. 204)²²⁷. Assim, a morte como forma de resistência também representa uma forma grotesca de atuação feminina. Não se espera de uma mulher que ela se arrisque, que lute e até que morra para defender outro ser humano. Que seja a heroína da história. Esse papel, quase sempre, esteve destinado às personagens masculinas. Aqui, Gambaro, retomando Sófocles, assume a morte de *Antígona* como simbólica para dar lugar ao questionamento sobre o terror da guerra, da ditadura, da fome, do poder, de tudo que pode compartilhar o ódio e não o amor. “Gambaro, por sua vez, mostra uma *Antígona* orgulhosa de ir em direção à morte, pois é sua forma de se opor a um mundo no qual prima o ódio e não o amor para o qual ela nasceu” (ROJO, 2000, p. 262).

Como o tempo circular da peça de Gambaro, que rompe com a ordem cronológica, a estética do grotesco feminino também rompe com o esperado e o estabelecido socialmente. Expressa uma resposta política ao sistema patriarcal instituído e a todos os subsistemas que dele advêm: machismo, sexismo, racismo, homofobia etc. É através da subversão, do não lugar, da busca da voz e vez das mulheres – usando seus corpos em toda pluralidade que este “corpo” representa – que “o valor potencial da existência de espaços para o corpo feminino grotesco [pode] levar a cabo esse imenso projeto de subversão da construção e representação dominante do corpo feminino” (MACEDO; RAYNER, 2011, p. 110). *Antígona* é a personagem representativa do grotesco feminino nas obras de Griselda Gambaro; seja em suas atitudes, em suas palavras, em sua forma grotesca de morrer, reviver, viver e morrer novamente.

As protagonistas de Gambaro assumem as formas tradicionalmente relegadas ao discurso feminino para subvertê-las e fazer desta transgressão uma forma de liberdade. As formulações discursivas que entram em jogo são: o mito, o desejo, a passividade, o ser protegido, a relação ser e lugar, o estatuto desse outro que se usa. No gênero feminino praticado à maneira de Gambaro, o desejo é marca do sujeito e arma de resistência, a possibilidade

²²⁷ [Antínoo: ¡Las mujeres no luchan contra los hombres!/ Antígona: Porque soy mujer, nací, para compartir el amor y no el odio].

de desconstruir o discurso do poder inscrito nos corpos (OLCOZ, 1995, p. 8, tradução nossa).²²⁸

Na primeira releitura que fiz de *Antígona furiosa* (1986) encontrei aspectos relacionados à estética do grotesco em algumas situações. Primeiro, na inversão da ordem cronológica do enredo: começa-se pelo final da peça de Sófocles, com Antígona descendo de sua forca, limpando suas vestes e cantando “com alegria”. Irrefutável, também, é a desconstrução proposta por Gambaro, e personificada em Antígona, através da inversão da intriga da peça clássica – uma transgressão própria da literatura de autoria feminina? Aqui, retomo a fala de Mary Russo (2000) quando propõe o realinhamento da teoria de Bakhtin sobre a personificação do grotesco nas figuras de terracota retratando bruxas senis e grávidas. Segundo essa crítica feminista, o modelo do grotesco corporal de Mikhail Bakhtin é “inicialmente útil”, tendo em vista que “pressupõe o corpo como processo e semiose” (RUSSO, 2000, p. 45). No entanto, a autora considera dramático e regressivo o uso que Bakhtin faz da imagem da bruxa grávida como a expressão maior do grotesco. Russo (2000, p. 45) propõe “desalojar as conexões entre mulher, espaço e progresso em tirá-la de sincronia usando o grotesco como uma categoria útil para se repensar a temporalidade”. Para essa proposta de repensar, a autora deixa uma pergunta no final do capítulo 2: “De **que** estas bruxas velhas estão rindo”, retomando a premissa de Bakhtin e incorporando um elemento delineador importante: de **que** estão rindo?

E acrescento, com relação à Antígona de Gambaro: de que se alegra Antígona, voltando do mundo dos mortos e sabendo que terá pela frente seu destino determinado? Griselda Gambaro nos apresenta uma opção, uma saída a essa interrogação, dizendo que, na inversão do ciclo vida x morte, pode-se encontrar o motivo da volta de Antígona: a justiça. Também podemos caminhar pelos pressupostos da crítica feminista quando Russo (2000) escreveu sobre o riso, sobre o exibir-se da mulher. Logo penso em Antígona furiosa “exibindo-se”, mostrando-se a todos que a queriam morta.

Exibir-se parecia um risco especificamente feminino. O perigo estava na exposição. Os homens, aprendi depois, “expunham-se”, mas essa operação era intencional e circunstancial. Para uma mulher, expor-se tinha mais a ver com uma espécie de descuido e perda da noção de limites: as donas de coxas

²²⁸ [Las protagonistas de Gambaro asumen las formas tradicionalmente relegadas al discurso femenino para subvertirlas y hacer de esta transgresión una forma de libertad. Las formulaciones discursivas que entran en juego son: el mito, el deseo, la pasividad, el ser protegido, la relación ser y lugar, el estatuto de ese otro que se usa. En el género femenino practicado a la manera de Gambaro, el deseo es marca del sujeto y arma de resistencia, la posibilidad de desconstruir el discurso del poder inscrito en los cuerpos].

grandes, velhas e cheias de celulite exibindo-se na praia, com bochechas vermelhas de *blush*, rindo alto ou com uma alça do sutiã aparecendo – principalmente se frouxa e encardida – estavam imediatamente condenadas (RUSSO, 2000, p. 69).

Antígona rebela-se contra Creonte, já em Sófocles, quando não obedece à ordem de deixar insepulto o corpo de Polinices. No entanto, acredito que se rebela duplamente, quando retorna dos mortos, em *Antígona furiosa* (1986), e trava um diálogo questionador com o Corifeu (que representa o poder na peça de Gambaro) e Antinoo (que representa o povo). Como escreve Alba Clares (2012, p. 176, tradução nossa) “[...] Griselda Gambaro a [Antígona] deixa gritar, chorar, expressar-se o mais livremente possível”²²⁹ em um diálogo que questiona o poder e que, ao mesmo tempo, apodera-se dele. “O poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder” (FOUCAULT, 2002, p. 252).

A autora nos leva a completar os vazios intencionais e a organizar as informações que as distintas vozes do discurso dramático oferecem. A partir das ambiguidades da linguagem pode-se alcançar o discurso subjacente e desvendar o significado encoberto atrás das certezas da linguagem literal. O sentido surge da interação e do diálogo crítico que se estabelece entre o hipotexto de Sófocles e o hipertexto de Gambaro, entre o passado e o presente, entre o que persiste e o que aflora. A dramaturga, em sua versão de Antígona, de acordo com seu feminismo crítico, coloca em jogo a tradição logocêntrica ao questionar a “racionalidade” de Creonte e propor os fundamentos de uma razão “loco-ex-centrista” (SCOTT, 1993, p. 105) da protagonista.

Um dos primeiros passos em direção ao protesto feminista que Antígona de Gambaro realiza é rejeitar o casamento com Hêmon, filho de Creonte, pois aquele, ainda que involuntariamente, não a defendeu, não foi buscar por seu destino junto ao de Antígona²³⁰. A traição de Antígona à lei do estado vai além do simples fato de não obedecer à proibição de sepultamento de Polinices: é a traição ao poder patriarcal, à palavra do homem. Ela se atreve a desafiar as ordens de Creonte – representado, na carcaça, pelo Corifeu – e estabelece com o poder sua presença: “*Creonte*: Você se atreveu a desafiar-me, a desafiar-me./ *Antígona*: Atrevi-me/ *Corifeu*: Louca!/ *Antígona*: Louco é quem me acusa de demência” (AF, p. 203,

²²⁹ [...Griselda Gambaro la [Antígona] deja gritar, llorar, expresarse lo más libremente posible].

²³⁰ Observo que este enredo é da peça *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro. Não se aplica à tragédia clássica de Sófocles.

tradução nossa)²³¹. Novamente volta ao discurso a questão de nomear Antígona como louca e daí sua relação com Ofélia. Segundo Mary Russo (2000), a loucura e/ou histeria sempre foi considerada uma “marca” ou “fragilidade” das mulheres. Ser louca é desafiar o dito “normal”, é sair das regras, é quebrar o pré-estabelecido em nome de uma causa – Antígona luta para enterrar seu irmão – e/ou para dar lugar e voz aos que não os tiveram. A norma, a regra, a lei eram citadas por Creonte, pelo poder patriarcal estabelecido, mas Antígona desafia essa “lei” e, como as mulheres desafiantes (RUSSO, 2000), é considerada louca/fora da norma/(a)normal. “*Antígona*: Creonte nos chamou de loucas, as duas, porque as duas o desafiávamos, as duas desprezávamos suas leis. Queríamos justiça, eu pela própria justiça e ela [Ismênia] por amor” (AF, p. 206, tradução nossa).²³²

É, para Gambaro, um passo à frente da personagem feminina que luta contra o poder masculino ao propor “a história do Outro”. Mostra-se uma Antígona orgulhosa de ir em direção à sua morte; a seu destino determinado, à sua *moira*. Pois ela sabe que é a única forma, naquele momento, de se opor ao mundo de ódio criado por Creonte, para o qual ela não nasceu “Sempre querrerei enterrar Polinices. Ainda que nasça mil vezes e ele morra mil vezes” (GAMBARO, 1986, p. 217, tradução nossa)²³³.

Antígona defenderá durante toda a obra a racionalidade de seus atos e sua atuação perante a justiça, a qual somente responderá através dos outros dois personagens, através de seus implacáveis interrogatórios que querem mostrar a demência e o erro em que se encontra a protagonista. Desta forma, Gambaro faz referência a todos aqueles que, por medo, riem daquele que luta contra o irracional ou o injusto. Está, portanto, representando o povo com medo, o povo comprado, que deixa lutando sozinho e que recrimina a atuação de seres como Antígona (CLARES, 2012, p. 174, tradução nossa).²³⁴

Antígona, ao se autodeterminar em seu lugar de resistência, de busca pela justiça, de desapropriadora do poder ditatorial, fala não somente por si mesma, mas também por aqueles que, por temor, não enfrentam a censura e a morte. Pois Antígona nasceu para compartilhar o amor e não o ódio, mas, o ódio manda. E, novamente, com as palavras de Hamlet, Gambaro

²³¹ [Corifeo: Te atreviste a desafiar-me, desafiar-me. / Antígona: Me atreví. / Corifeo: ¡Loca! / Antígona: Loco es quien me acusa de demencia].

²³² [Antígona: Creonte nos llamó locas a las dos, porque las dos lo desafiábamos, las dos despreciábamos sus leyes. Queríamos justicia, yo por la justicia misma y ella por amor].

²³³ [Antígona: “Siempre” querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces]

²³⁴ [Antígona defenderá durante toda la obra lo racional de sus actos y su actuación ante la justicia, la cual sólo responderá, a través de los otros dos personajes, a través de sus implacables interrogatorios que quieren mostrar la demencia y el error en el que se encuentra la protagonista. De esta forma, Gambaro hace referencia a todos aquellos que, por miedo, se ríen del que lucha contra lo irracional o injusto. Está, por tanto, representando al pueblo con miedo, al pueblo comprado, que deja luchando solo y que recrimina la actuación de seres como Antígona].

(1986, p. 217, tradução nossa), encerra sua peça dizendo-nos que “O resto é silêncio! (*Se mata. Com fúria*)”²³⁵, mas revisar o lugar do silêncio é preciso, ainda que com fúria, ainda que sendo motivo de riso e escárnio, ainda que sendo a não compreendida, a não aceita, a (a)normal; pois é no silêncio dos seres marginais que se escondem as mãos frias do poder opressor.

Desapropriar o poder instituído através do silenciamento do opressor é a posição de Antígona quando toma a voz que lhe cabia como protagonista de sua própria história: “Chamou-me Creonte, esse louco de atar que acredita que a morte tem ódios pequenos. Acredita que a lei é lei porque sai de sua boca” (AF, p. 204, tradução nossa)²³⁶. Antígona também desapropria o comando de Creonte porque decide que “*Antígona*: Eu mando/ *Corifeu*: Não haverá de mandar-me uma mulher./ *Antígona*: E já estava mandando, humilhado. Rebaixado por sua própria onipotência” (AF, p. 204, tradução nossa)²³⁷. Da mesma forma, desapropria a ordem estabelecida da vida-morte: *Antígona*: “Com quem compartilharei minha casa? Não estarei com os humanos, nem com os que morreram, não serei contada entre os mortos e nem entre os vivos” (AF, p. 210, tradução nossa)²³⁸.

O riso de Antígona *furiosa* é subversivo, é louco, é de uma morta-viva. Ela se autoapropria da enunciação e do lugar de protagonista, de fato, da peça. Antígona não se sujeita às ordens do poder e, além da peça clássica de Sófocles, que já tratava de uma Antígona que desafia o poder e enterra a seu irmão; aqui, com Gambaro, a fúria de Antígona a leva a retornar dos mortos (condenação de todas as Antígonas: a morte) e refazer seu desafio a Creonte. Antígona desapropria o poder, a ordem lógica da vida-morte, o masculino como dominante.

²³⁵ [¡El resto es silencio! (Se da muerte. Con furia)].

²³⁶ [Antígona: Me llamó Creonte, ese loco de atar que cree que la muerte tiene odios pequeños. Cree que la ley es ley porque sale de su boca].

²³⁷ [Antígona: Yo mando/ Corifeo: No habrá de mandarme una mujer/ Antígona: Y ya estaba mandando, humillado. Rebajado por su propia omnipotencia].

²³⁸ [¿Con quién compartiré mi casa? No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos].

7 FECHANDO AS CORTINAS: À GUIA DE CONCLUSÃO

Se está acordado, vejo. (Clara)
 Me vê? Sou Suki. (Suki)
 O resto é silêncio. (Antígona)²³⁹

Griselda Gambaro

Quando se inicia um estudo sobre obras teatrais, tenta-se encontrar um elemento comum, que seja o fio condutor entre elas, buscando obter um trabalho final que contribua para os estudos da área. Nesta tese, encontrei-me diante da proposta de estudo de três peças da autora argentina Griselda Gambaro: *Puesta en claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986), obras que são representativas das décadas de 70 e 80 na produção artística da dramaturgia argentina. Neste estudo tomei como elemento comum, nas peças analisadas, a configuração das personagens femininas. Em muitos casos, explicar a função da personagem como ponto central em uma obra teatral é importante para entender a complexidade da obra. Projetar os problemas de uma sociedade, junto com a dramaturgia de um determinado tempo, leva a um estudo complexo e amplo, que pode ter diferentes ângulos críticos a partir das possíveis leituras da dramaturgia de um país e de seus períodos histórico-políticos.

Pretendo, como conclusão deste trabalho, fazer uma retrospectiva sobre os caminhos trilhados até aqui, retomando as reflexões promovidas a partir da leitura crítica 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 põe cada leitor/a “às claras” com as situações que aconteceram, ou ainda acontecem, no universo chamado sociedade, e nos conduz a refletir sobre questões que constantemente afligem o ser humano, como: o poder, o dinheiro, o amor, a traição, o envelhecimento, o sexo, as diferenças de gênero etc.

²³⁹ [Si estás despierto, veo. (Clara)/ ¿Me ves? Soy Suki. (Suki)/ El resto es silencio. (Antígona)].

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, rebelam-se e tomam como poder legítimo o direito à fala. Talvez por sua forma particularmente conflitiva, o teatro parece ser um terreno fértil para pensar-se o grotesco e, logo, as personagens grotescas. Seja naquele momento ainda não compreendido, do grotesco *criollo*, como o embrião de uma nova dramaturgia rio-platense, ou no momento posterior de transformação social do qual o grotesco é elemento ímpar: mostrando a realidade através das distorções e mutações que a arte grotesca admite.

Para a elucidação dos elementos do grotesco, nas obras argentinas das décadas de 70 e 80, busquei apoio na própria escrita de Gambaro, que introduziu em sua dramaturgia a nova tendência da época: o neogrotesco. A inovação no procedimento artístico, o “novo grotesco”, vem acompanhada da nova roupagem – ou nova da nova forma de despir – da imagem feminina na literatura da autora. A partir dos anos 70, as personagens femininas mostram suas atitudes frente ao poder estabelecido e passam a ser as protagonistas das obras de Gambaro. Então, faço a proposta do possível encontro entre a nova estética do grotesco na Argentina com as postulações atuais dos estudos de gênero: o grotesco feminino.

Assim, necessitei realizar o percurso histórico do teatro argentino – com a devida delimitação temporal: anos 60, 70 e 80 – e as tendências estéticas desenvolvidas nessas fases para a correlação entre o teatro grotesco *criollo*, da Argentina nos anos 30, e sua nova roupagem, o neogrotesco, nos anos 70. O corpo em cena, talvez, possa confirmar que imita uma sociedade em decadência e também propõe uma desestruturação coletiva entre os integrantes de uma nação na qual o povo se encontra sem direitos, nem proteção. A Argentina, nos anos 60, igual a muitos países latino-americanos, dentre eles o Brasil, estava passando por processos de transformação tanto políticos quanto sociais. Podem-se encontrar, na história coletiva, diferentes formas de expressão contrárias às ideias impostas pelo Estado. O teatro, como arte social, faz-se um veículo que transporta dos palcos aos/às espectadores/as, o protesto como forma sutil e inteligente para revelar-se contrário/a aos ideais e ações ditatoriais do poder político estabelecido.

Apoei-me nas últimas tendências teóricas sobre os estudos de gênero, para pensar a questão da representação identitária da mulher, na literatura de autoria feminina, através do conceito de grotesco feminino desenvolvido, principalmente, por Mary Russo (2000). Passei

pelas teorias sobre a *performance* de gênero propostas por Judith Butler (2010) e me detive mais no estudo sobre a abjeção de Julia Kristeva (2004). Através de um estudo analítico sobre o grotesco, partindo dos primórdios do termo, com os estudos de Bakhtin (2010), Kayser (2009) e Harpham (2006), passando pelo grotesco no teatro – com as indicações anteriores sobre o grotesco *criollo* e o neogrotesco – até a nova tendência crítica do grotesco feminino com os estudos de Miles (2006), Feitosa (2011), Brandão (2012) fiz o meu caminho ao encontro do grotesco feminino em Griselda Gambaro.

O ponto de encontro entre o teatro e a política de gênero, o grotesco feminino, está na proposta inovadora que ambos – o teatro neogrotesco e o grotesco feminino – trazem para seus estudos de área. No teatro, o neogrotesco é a nova roupagem, a nova leitura do grotesco *criollo* da década de 30. A peça de Gambaro *Puesta en claro* (1974) é representativa dessa releitura no campo da teoria teatral. Os conceitos elaborados nos anos 30 para a análise do teatro grotesco foram redesenhados e readaptados aos novos tempos pré-ditatoriais, pelos quais passava a nação argentina, em 1974. Já o grotesco feminino, enquanto estética política, pretende trazer à crítica feminista uma nova possibilidade de leitura para o universo de representação do feminino. No caso da presente tese, essa nova possibilidade se dá através da leitura do grotesco feminino nas peças analisadas, buscando o lugar e a voz das personagens femininas de Griselda Gambaro. O feminino (re)visto através do teatro de autoria feminina, reforça e, ao mesmo tempo, afina o olhar para as questões de gênero a partir da perspectiva do grotesco feminino. Assim, o corpo feminino e as questões de gênero são lugares promissores para os quais o grotesco se direciona com mais intensidade e que se destacam nas obras aqui analisadas. As protagonistas grotescas, da escrita gambariana, pagam com seu próprio corpo submetendo-se às violências infligidas pela “engrenagem do grotesco na mecânica do poder”. Gambaro nos apresenta personagens femininas que subvertem a ordem pré-estabelecida por esse sistema agressivo e questionam seus lugares e representações na sociedade.

Então, nas seções de análise das peças, trabalho com as protagonistas de Gambaro mostrando o posicionamento de ruptura que assumem perante determinadas posturas autoritárias e a passagem por meio de um sistema que parece, em um primeiro momento, fechado e intransponível. A solidariedade entra como um mecanismo que permite esta ruptura com o sistema. Ainda que as obras de Gambaro possam ser estudadas sob diversos pontos de vista da crítica, no caso desta tese, pretendeu-se entender não somente o teatro como expressão artística, mas também como veículo de denúncias das situações sociais e políticas da Argentina. Nação que, alegoricamente, representa a América-Latina e todos seus processos

políticos ditatoriais. As personagens de Gambaro estão inseridas neste contexto – teatral e social –, metaforicamente. Assim, o corpo representado na cena é aquele que está doente, perseguido, mutilado, enlouquecido, disfarçado e morto, como o resto da sociedade argentina dos anos 70 e 80. Esse é o corpo grotesco e o discurso que a ele se refere – na resistência e na libertação – é o grotesco feminino.

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, Juancho e o Abuelo saem de sua prisão – a casa prometida como um “palácio” pelo personagem Doctor – 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 ideia de responsabilidade diante da realidade e diante do outro. Através de suas personagens, o/a leitor/a-espectador/a 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. Chamo a este movimento da personagem Clara de grotesco desconstrutor, pois a morte pelas mãos femininas e a saída junto aos marginais sociais é, sem dúvida, uma saída feminina, uma proposta dentro da literatura de autoria feminina, para os problemas sociais aos quais se submetem (ainda) muitas mulheres. Ser diferente, ser cega, abandonada, pobre e “fora” do esperado são estigmas que acometem a muitas personagens femininas (da vida real e da ficcional).

Em *Del sol naciente* (1984), a personagem Suki desarticula o discurso do dominador através de suas atitudes, tanto nos diálogos quanto nas rubricas da peça. Ela toma para si a fala da reflexão e faz com que o poder instituído, no caso o guerreiro Obán, saia – literalmente – de cena antes do final da peça. O poder opressor cai. Suki se desfaz de seus simulacros de gueixa – estereótipo esperado da mulher oriental – e se veste de Suki, somente dela mesma, sem nenhum atributo socialmente imposto. Ela junta-se aos semi-seres, os “semi” no sentido de meio, de pouco, de quase nada, que a sociedade criou (e continua criando) e, junto a eles, encontra seu verdadeiro corpo, seu verdadeiro lugar. Chamo a este dismantelamento de Suki de grotesco desarticulador pelo fato de a personagem conseguir desarticular, de forma sábia e serena, todos os elementos socialmente opressores. Através de suas falas irônicas e questionadoras, ela desafia e enfrenta o poder instituído, desarticulando o discurso dominador.

Em *Antígona furiosa* (1986), Antígona desapropria do poder instituído – no caso a figura de Creonte – o comando, a fala, a ordem. Ela se autoapropria da enunciação e do lugar

de protagonista, de fato, da peça. Antígona não se sujeita às ordens do poder e, além da peça clássica de Sófocles, que tratava de uma Antígona que desafiava o poder e enterrava a seu irmão. Aqui, com Gambaro, a fúria de Antígona leva-a a retornar dos mortos (condenação de todas as Antígonas: a morte) e refazer seu desafio a Creonte. Antígona desapropria o poder, a ordem lógica da vida-morte, o masculino como dominante.

Assim, com as personagens de Gambaro, encontro meu caminho no percurso do grotesco. Ele é desconstrutor, desarticulador, desapropriador. O grotesco feminino na dramaturgia de Griselda Gambaro é libertador. O grotesco feminino é o viés da leitura crítica que faço sobre a configuração das personagens de Gambaro, não sendo o corpo físico das protagonistas a principal marca do grotesco feminino e, sim, seus discursos, suas posições e ações nas peças. Retomando meu título, os três atos com a cega, a gueixa e a louca representam as três perspectivas que o grotesco feminino pode trabalhar: o físico, o social e o psicológico. Desconstruir, desarticular e desapropriar os conceitos pré-estabelecidos de beleza, de comportamento e de pensamento. Assim, Clara se alia aos oprimidos e diz, em sua última fala que “Si estás despierto, veo” [Se está acordado, vejo], confirmando sua parceria e a necessidade de unir-se aos demais marginais do sistema para **ver**. Suki assume-se como mulher, como mãe e retira de si a imagem da gueixa, rompendo com o imaginário pré-estabelecido da beleza e sensualidade oriental “¿Me ves? Soy Suki [Me vê? Sou Suki]. E, Antígona, dá-se à morte, com fúria, para mostrar que não tem medo do poder dominante, não cede, e nunca cederá, aos desmandos e injustiças do opressor. Ainda que “El resto es silencio” [O resto seja silêncio]. Essas mulheres/protagonistas me levaram ao entendimento do grotesco feminino libertador proposto, nos entredialogos, de Griselda Gambaro.

REFERÊNCIAS

- ABUJAMRA, Antônio. **Antonio Abujamra encena A Senhora Macbeth com Marília Gabriela no Sesc Vila Mariana**. São Paulo, jul. 2013. Disponível em: <http://www.arteluralweb.com.br/atualizacao/releases/06/julho/teatro_sra_machbeth.htm>. Acesso em: 27 jun. 2013.
- ALEMANY, Carme. Violências. In: HIRATA, Helena; LABOIRE, Françoise; DOARÉ, Hélène Le; SENOTIER, Danièle (Org.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009. p. 271-272.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Da hospitalidade e do abjeto: percepções do estrangeiro. In: RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda; ÁVILA, Myriam (Org.). **Topografias da cultura: representação, espaço e memória**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- ANDRADE, Elba; CRAMSIE, Hilde F. **Dramaturgas latinoamericanas contemporâneas** (Antología Crítica). 2. ed. Madrid: Verbum, 2002.
- ARLT, Mirta. Los 80 – Gambaro – Monti – y mas allá. **Latin American Theatre Review**. Kansas: Spring, p. 49-58, 1991.
- ATWOOD, Margaret. É preciso captar a natureza humana. **Entre Livros**, n. 16, p. 20-25, ago. 2006.
- AZOR, Ileana Hernández. **El neogrotesco Argentino: apuntes para su Historia**. Caracas: CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BANEGAS, Cristina. **Site de Cristina Banegas**. Buenos Aires, janeiro, 2013. Disponível em: <<http://www.cristinabanegas.com.ar/>>. Acesso em: 23 jan. 2013.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução Isidoro Beikstein. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Tradução Nathanael C. Caixeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

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

BLÜHER, Karl Alfred. La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano. In: DE TORO, Fernando (ed.). **Semiótica y teatro latinoamericano**. Buenos Aires: Galerna, 1990. p.113-131.

BRANDÃO, Izabel. A Vênus Negra: poder e resistência na representação do corpo grotesco feminino em duas autoras contemporâneas. **Atas do Congresso da ABRAPUI**, 2012.

_____. Retecimentos do humor na poesia de Grace Nichols: um perfil do grotesco feminino em “Weeping Woman”. In HARRIS, Leila (Org.). **A voz e o olhar do outro**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2011. p. 15-26.

_____. Grace Nichols e o corpo como poética da resistência. In: _____. (Org.). **O corpo em revista – olhares interdisciplinares**. Maceió: Edufal, 2005.

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

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAMILO, Vagner. **Risos entre pares: poesia e humor românticos**. São Paulo: Editora da USP; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1997. (Ensaio de Cultura, 13).

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASTELLVÍ deMOOR, Magda. El drama pronominal entre “Yo-Tú/ Vos-Usted” en el discurso de *Del sol naciente* de Griselda Gambaro. In: PELLETTIERE, Osvaldo (Org.). **Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo veinte**. Buenos Aires, Galerna, 1989. p. 111-122.

_____. La parodia en el teatro de Gambaro: interdiscursividad y voluntad de estilo. In: PELLETTIERE, Osvaldo (Org.). **Teatro y teatristas**. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino. Buenos Aires: Galerna, 1992. p. 147-153.

CASTELLVI deMOOR, Magda. Agresión textual y narratividad en Antígona Furiosa de Griselda Gambaro. In: ROSTER, Peter; ROJAS, Mario (Org.). **De la colonia a la Postmodernidad**. Buenos Aires: Galerna, 1992. p. 215-223.

CARLOS CEIA. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 1º jul. 2013.

CHODOROW, Nancy. **The reproduction of mothering**: psychoanalysis and the sociology of gender. Berkeley: University of California Press, 1978.

CLARES, Alba Saura. Furiosa Gambaro: crueldad, parodia y actuación femenina en una nueva visión del mito de Antígona. **Cartaphilus** – Revista de Investigación y Crítica Estética. Murcia, v. 10, p. 170-177, 2012.

COLASANTI, Marina. Porque nos perguntam se existimos. In: SHARPPE, Peggy (Org.). **Entre resistir e identificar-se**: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

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

_____. Diagnóstico teatral. Una aproximación a la obra dramática de Griselda Gambaro. In: **Acta Literaria**, n. 22, 1997, p. 19-23.

COSSA, Roberto. La nona. In: _____. **Teatro 2**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990[1977].

CREED, Barbara. **The monstrous-feminine**. Film, feminism, psychoanalysis. London and New York: Routledge, 1993.

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

DE TORO, Fernando. **Semiótica del teatro**: del texto a la puesta en escena. 3. ed. Buenos Aires: Galerna, 1992.

DE TORO, Fernando. ¿Teatralidad o teatralidades? Hacia una definición nocional. **Revista espacio de crítica e investigación teatral**. Buenos Aires, año 2, n. 3, p. 7-13, Dic.1987.

_____. Griselda Gambaro o la desarticulación semiótica del lenguaje. In: MAZZIOTTI, Nora (Org.). **Poder, deseo y marginalización**. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro. Buenos Aires, Puntosur, 1989. p. 41-53.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DÍAZ, Jorge. Exiguas certezas y grandes perplejidades. **Revista Apuntes**, Chile, p. 119-120, 2001.

_____. Ligeros de equipaje. In: **Antología subjetiva**. Santiago: RIL, 1996.

DISCÉPOLO, Armando; PELLETTIERI, Osvaldo. **Obra dramática de Armando Discépolo**. v. 3. Buenos Aires: Galerna, 1996.

DUBATTI, Jorge. Doble compromiso: el arte y la sociedad. **Tiempo argentino**. 2011. Disponível em: <<http://tiempo.infonews.com/notas/doble-compromiso-arte-y-sociedad>>. Acesso em: 1º jul. 2013.

_____. Griselda Gambaro: absurdo y sociedad en “El desatino”. In: **Espacio de crítica e investigación teatral**, III, n. 5, abril, 1989, p. 87-93.

ESSLÍN, Martín. **El teatro del absurdo**. Barcelona: Seix Barral, 1966.

FEITOSA, André Pereira. **Mulheres-monstro e espetáculos circenses**: o grotesco nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan. 2011. 117f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Capítulo 5: Foucault. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (Org.). **Estudos do discurso**: perspectivas teóricas. São Paulo: Parábola, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão José Augusto Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999a.

_____. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão de José Augusto Guilhon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão de José Augusto Guilhon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão de José Augusto Guilhon Albuquerque. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999b.

FOSTER, David William. El lenguaje como vehículo espiritual en Los Siameses de Griselda Gambaro. **Escritura**. Buenos Aires, v. 4, n. 8, jul-dec, 1979, p. 241-257.

FOTOGRAFIAS. Cenas I, II, III da peça **Puesta en claro**. Direção de Alberto Ure, 1986. Disponível em: <<http://www.cristinabanegas.com.ar/obra.php?obraType=teatro#prettyPhoto/102/>>. Acesso em: 23 jan. 2013.

FUNCK, Susana Bornéo. **E (não) foram felizes para sempre...**: um estudo sobre a heterogeneidade no discurso parodístico de contos de fadas, 2000. Disponível em: <http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2000/Ensino_e_curriculo/Mesa_Redonda_-_Trabalho/10_24_32_2M1503.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2013.

_____. Prefácio. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). **O corpo em revista – olhares interdisciplinares**. Maceió: Edufal, 2005.

GAMBARO, Griselda. **Teatro**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. 4 v.

_____. Las paredes. In: GAMBARO, Griselda. **Teatro 4**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. [1963].

_____. El desatino. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. [1965].
 GAMBARO, Griselda. Los siameses. In: GAMBARO, Griselda. **Teatro 4**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. [1965].

_____. El campo. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. [1967].

_____. Nada que ver. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. [1970].

_____. Dar la vuelta. In: _____. **Teatro 2**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003 [1972/73].

_____. Puesta en claro. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003 [1974].

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

_____. Real envido. In: _____. **Teatro reunido 3**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1980].

_____. Decir sí. _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1974].

_____. La malasangre. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1981].

_____. Del sol naciente. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1984].

_____. Antígona Furiosa. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1986].

_____. Morgan. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1989].

_____. Atando cabos. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1991].

_____. La casa sin sosiego. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1991].

GAMBARO, Griselda. De profesión maternal. In: GAMBARO, Griselda. **Teatro reunido 4**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1997].

_____. **Madrigal en ciudad**. Buenos Aires: Goyanarte, 1963.

_____. **Una felicidad con menos pena**. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

_____. **Ganarse la muerte**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976.

_____. La señora Macbeth. In: GAMBARO, Griselda. **Teatro reunido 4**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [2002].

_____. La transparencia del tiempo. Madrid: nov. 1998. Entrevista concedida a Joaquín Navarro Benítez. **Cyber Humanitatis**, n. 20, primavera 2001. Disponible em: <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/entrev1.html>>. Acceso em: 26 maio 2013.

_____. La diferencia entre escribir teatro y novela. [Entrevista]. **Audiovideoteca de Buenos Aires**, 2005. Disponible em: <www.audiovideoteca.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/teatro/gambaro_texto_es.php>. Acceso em: 17 jan. 2008.

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

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

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

_____. **Al pie de página**. Buenos Aires: Norma, 2011.

_____. ¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina? **Latin American Theatre Review**. Kansas: Summer, p.17-21, 1980.

GARCÍA-PASCUAL, Raquel. **Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo**. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.

GARFIELD, Evelyn Picón. Una dulce bondad que atempera las crueldades. El campo de Griselda Gambaro. **Latin American Theatre Review**. Kansas, v. 13, n. 2, p. 55-68, 1980.

GARNIER, Emmanuelle. El “espíritu de lo grotesco” en el teatro de Angélica Liddell. In: **Revista Signa**, n. 21, p. 115-136, 2012.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

HARPHAM, Geoffrey Galt. **On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature**. Aurora: Davies Group Publishers, 2006. 273 p.

HOLZAPFEL, Tamara. Griselda Gambaro’s Theatre of the Absurd. **Revista Latin American Theatre Review**. Kansas, v. 4, n. 1, Fall, p. 5-11, 1970.

HUBER, Elena. El punto de enunciación del mito en Antígona Furiosa de Griselda Gambaro. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Org.). **Tendencias críticas en el teatro**. Buenos Aires: Galerna, 2001.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do prefácio de Cromwell. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

_____. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

KAISER-LENOIR, Eva Claudia. La particularidad de lo cómico en el Grotesco Criollo. **Latin American Theatre Review**. Kansas: Fall, p. 21-32, 1978.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

KÖNIG, Irmtrud. Parodia y transculturación en Antígona Furiosa de Griselda Gambaro. **Revista Chilena de Literatura**. Santiago, n. 61, p. 5-20, 2002.

KRISTEVA, Julia. Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. Tradução Desiderio Navarro. In: NAVARRO, Desiderio (Coord.). **Intertextualité**. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997.

_____. **Poderes de la perversión**. 5. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro 7 – A ética da psicanálise 1959-1960. Tradução Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 327-346.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução Tânia Pellegrini. 8. ed. Campinas: Papyrus, 2008.

LLURBA, Ana María. Antígona Furiosa, ¿una voz femenina? **Revista Gramma**. Buenos Aires, v. 10, n. 30, 1998, p. 20-31.

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

MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca. **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia Crítica. Tradução de Ana Maria Chaves, Joana Passos e Márcia Oliveira. Portugal, Universidade do Minho: Edições Húmus, 2011.

MARGARIT, Lucas. **Samuel Beckett**: Las huellas en el vacío. Buenos Aires: Atuel, 2003.

MARRA, Prosolina Alves. “Do sol nascente”. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. **Antologia bilingue de dramaturgia de mulheres latino-americanas**. Belo Horizonte: Armazém das Ideias, 1996, p. 75-120.

MARTINI, Stella Maris. La “comedia humana” según Gambaro. In: MAZZIOTTI, Nora (Org.). **Poder, deseo y marginalización**. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro. Buenos Aires, Puntosur, 1989, p. 25-39.

MASTRETTA, Ángeles. **Mujeres de ojos grandes**. México: Seix Barral Biblioteca Breve, 2012.

MATURANA, Andréa. Encuentros y (des)encuentros. In: **(Des)encuentros (des)esperados**. Madrid: Alfaguara, 2000.

MAZZIOTTI, Nora (Org.). **Poder, deseo y marginalización**. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro. Buenos Aires, Puntosur, 1989.

MILES, Margaret R. **Carnal Knowing**: female nakedness and religious meaning in the Christian West. Eugene: Wipf & Stock, 2006, 254 p.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. 2. ed. Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

NAVARRO, Márcia Hoppe. **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

OLCOZ, Nieves Martínez de. Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro. **Revista Latin American Theatre Review**. Kansas, v. 28, n. 2, Spring, 1995, p.7-18.

PACHECO, Carlos. La Nona canta y baila. **Lexis Nexis**, 27 jun. 2001. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/315502-la-nona-canta-y-baila>>. Acesso em: 26 mai. 2013.

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

_____. **Diccionario del teatro**: dramaturgia, estética, semiologia. 3. reimp. Buenos Aires: Paidós, 2008.

PAZ, Octávio. **A outra voz**. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PELLAROLO, Silvia. Revisando el canon/la historia oficial. Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona. **Gesto** – Teoría y práctica del teatro hispánico. University of California, Irvine, v. 7, n.13, 1992, p.79-86.

PELLETTIERI, Osvaldo. **Teatro argentino de los'60**: polémica, continuidad, ruptura. Buenos Aires: Corregidor, 1989.

_____. 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. (Coleção Vanguarda e Modernidade, 3).

_____. **Una historia interrumpida**. Buenos Aires: Galerna, 1997.

_____. **Historia del teatro argentino**: la emancipación cultural. Buenos Aires: Galerna, 2002.

_____. **Historia del teatro argentino en Buenos Aires**: la segunda modernidad (1949-1976). Buenos Aires: Galerna, 2003.

_____. **El sainete y el grotesco criollo**: del autor al actor. Buenos Aires: Galerna, 2008.

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

PUIG, Manuel. **Boquitas Pintadas**. La Biblioteca Argentina, 2000. (Série Clásicos).

RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (Org.). **Antología bilíngüe de dramaturgia de mulheres**. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 1996.

RAVETTI, Graciela. Narrativa feminina latino-americana de final de milenio. In: GONÇALVES, Renate Gláucia; RAVETTI, Graciela. **Lugares críticos**: línguas, culturas e literaturas. Belo Horizonte: Orobó, 1998.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão. Tradução Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli; COSTA, Claudia de Lima (Org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2000)**. Florianópolis: Mulheres, 2014. No prelo.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Tradução Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

RIVAS, Manuel. La lengua de las mariposas. In: **¿Qué me quieres?** Madrid: Alfaguara, 1995.

RODRIGUES, Nelson. **Anjo negro: drama em três atos: peça mítica**. Notas e roteiro de leitura de Flávio Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

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

ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madrid: Gráficas Verona, n. 588, p. 114, jun. 1999.

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

_____. Antígona e o desejo. **Aletria**. Belo Horizonte, p. 258-263, 2000.

ROSTER, Peter. Lo grotesco, El grotesco *criollo* y la obra dramática de Griselda Gambaro. In: MAZZIOTTI, Nora (Org.). **Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro**. Buenos Aires: Punto Sur, 1989. p. 55-63.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
 SCOTT, Jill. Griselda Gambaro's Antígona furiosa: loco(ex)centrism for "jouissan(SA)".
Gestos, n. 15, 1993, p. 99-110.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? Tradução Patricia Silveira de Farias. In:
 HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica
 da cultura. Rio de Janeiro: Rocco. 1994.

STEINER, Georg. **Antígonas**. Barcelona: Gedisa, 1987.

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

TALESNIK, Ricardo. **La fiaca**. Buenos Aires: Puntosur, 1991. [1967].

TARANTUVIEZ, Susana. **La escena del poder**: el teatro de Griselda Gambaro. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

TAYLOR, Diana. Paradigma de Crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro. In: _____.
 (Org.). **Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana**. Canadá: Girol Books Inc,
 1989. p. 11-23.

TRAILER dos ensaios públicos da peça *Puesta en claro*. Disponível em:
 <<http://www.cristinabanegas.com.ar/obra.php?obraType=teatro#prettyPhoto/102/>>. Acesso
 em: 23 jan. 2013.

TRASTOY, Beatriz A. Nuevas tendencias en la escena argentina: el neogrotesco. **Revista Espacio de Crítica e Investigación Teatral**, ano 2, n. 3, p. 99-105, dez. 1987. Buenos Aires: FUNDART (Fundación para el desarrollo del arte).

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

URE, Alberto. Dejar hablar al texto sus propias voces. In: MAZZIOTTI, Nora (Org.). **Poder, deseo y marginalización**. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro. Buenos Aires, Punto sur, 1989. p. 13-23.

VICTOR, Hugo. **Do grotesco e do sublime**. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

VIÑAS, David. **Grotesco, inmigración y fracasso**. Buenos Aires: Corregidor, 1973.

WOODYARD, George. Gambaro en los'70: ilusiones y desilusiones. In: PELLETTIERI, Osvaldo (comp.). **Teatro Latinoamericano de los'70**. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio. Buenos Aires: Corregidor, 1995. p. 103-116.

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

ZANDSTRA, Dianne M. **Embodying resistance: Griselda Gambaro and the grotesque**. USA: Associated University Press, 2007.

ANEXO A – VIDA E OBRA DE GRISELDA GAMBARO



Fonte: Disponível em: <<http://www.lmneuquen.com.ar/advf/imagenes/4e62871bcd4360.24939101.jpg>>. Acesso em: 25 fev. 2014.

Griselda Gambaro nasceu em 1928, no bairro de Barracas, mas vive há muitos anos em Don Bosco, na cidade de Buenos Aires, capital da República Argentina. Nasceu em uma família pobre, da classe operária. Seus pais eram argentinos, filhos da primeira geração de italianos vindos para a América Latina. Começou a frequentar as aulas numa escola primária chamada José María Gutiérrez, onde Griselda Gambaro aprendeu a usar sua principal ferramenta de trabalho: a palavra. Sua vocação foi cultivada entre redações

escolares e 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. 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 Distéfano, escultor, com quem tem dois filhos. Hoje, aos 85 anos de idade, é uma escritora reconhecida em seu país e também no exterior e sua produção é composta principalmente por obras de teatro, além de romances e histórias infantis.

Obras (ordem cronológica)

Teatro

Las paredes. In: GAMBARO, Griselda. **Teatro 4**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. [1963].

El desatino. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. [1965].

Los siameses. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. [1965].

El campo. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. [1967].

Nada que ver. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. [1970].

Dar la vuelta. In: _____. **Teatro 2**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003 [1972/73].

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

Puesta en claro. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003 [1974].

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

Real envido. In: _____. **Teatro reunido 3**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1980].

La malasangre. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011[1981].

Del sol naciente. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1984].

Antígona Furiosa. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011[1986].

Efectos personales. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1988].

- Morgan. In: GAMBARO, Griselda. **Teatro reunido 3**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1989].
- Penas sin importancia. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1990].
- No hay normales. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1990].
- Desafiar al destino. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1990].
- Atando cabos. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1991].
- La casa sin sosiego. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1991].
- Es necesario entender un poco. In: _____. **Teatro reunido 4**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1994].
- En la columna. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1994].
- Pisar el palito. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1994].
- Para llevarle a Rosita. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1995].
- Cinco ejercicios para un actor. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1995].
- Falta de modestia. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1997].
- De profesión maternal. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1997].
- Lo que va dictando el sueño. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1999/2000].
- Almas. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [2000].
- Mi querida. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [2001].
- Pedir demasiado. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [2001].
- La señora Macbeth. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [2002].
- La persistencia. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [2004].
- El misterio de dar. In: _____. **Teatro reunido 3**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [2006].
- Casi un feliz encuentro. In: _____. **Teatro reunido 4**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [2007].

Romances, Contos e Histórias Infantis

- Madrigal en ciudad**. Buenos Aires: Goyanarte, 1963.
- El Desatino**. Buenos Aires: Emecé, 1965.
- Una felicidad con menos pena**. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Ganarse la muerte**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976.
- La cola mágica**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976.
- Dios no nos quiere contentos**. Barcelona: Lumen, 1979.
- Conversaciones con chicos**. Sobre la sociedad, los padres, los afectos, la cultura. Buenos Aires: Siglo XX, 1983.
- Nada que ver con otra historia**. 2. ed. Buenos Aires: Torres Agüero, 1987.
- Lo impenetrable**. Buenos Aires: Torres Agüero, 1988.
- Después del día de fiesta**. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Lo mejor que se tiene**. Buenos Aires: Norma, 1997.
- Escritos inocentes**. Buenos Aires: Norma, 1999.
- El mar que nos trajo**. Buenos Aires: Norma, 2002.
- Promesas y desvaríos**. Buenos Aires: Norma, 2004.

ANEXO B – MATÉRIA JORNALÍSTICA SOBRE A PEÇA *ANTÍGONA FURIOSA*, DE
GRISELDA GAMBARO

DELIRIO Y JUSTICIA, TEMAS DE TEATRO

‘Antígona’, de Gambaro-Yusem

(Por Nora Lía Jabif). El corazón de la locura, allí donde el delirio toma el sentido de la justicia, instalado en una jaula metálica, en el centro del escenario del Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes. El re-estreno de *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro actualiza la idea del mito y devuelve a la autora a las metáforas sobre el poder y la justicia que sugiriera en sus obras anteriores.

En *Antígona Furiosa* late, sin embargo, otra obsesión de la Gambaro: la figura femenina como transgresora. La imagen de una loca protegida por un pañuelo blanco manchado en sangre que no trepida en enfrentarse al poder del tirano Creonte porque el cuerpo de su hermano muerto no debe quedar insepulto.

Laura Yusem, la directora, enlazó todas las herramientas propias del teatro para reforzar esa idea de transgresión y, a partir de allí, construir una puesta en la que se destaca el ajustado aprovechamiento del espacio escénico: una gran construcción de hierro en el centro del escenario, una mujer enjaulada que reptas a lo largo de los ángulos de su cárcel y dos coreutas, los correctos Norberto Vieyra e Iván Monschner, que se mimetizan casi con el público. El drama explota en medio del ágora y el pueblo es testigo y partícipe de una tragedia que nunca es individual.

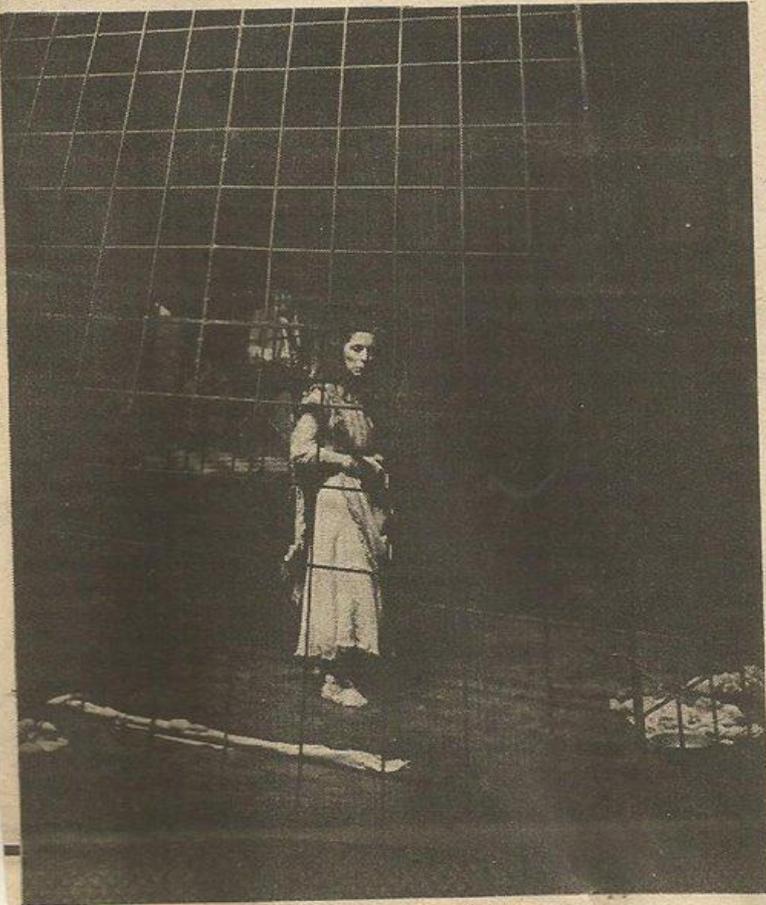
Bettina Muraña cubre con eficacia el desafío de la *Antígona* de Gambaro-Yusem: exponer el cuerpo y las palabras como dadoras de sentido. Un cuerpo, el suyo, que se agita en espasmos epilépticos, se distiende, se contrae, se precipita en actitud desafiante ante la muerte y trepa por las paredes del enrejado que marca los límites, que no son suyos sino del Poder.

La convención teatral de la pura palabra se quiebra una vez más; y la danza, la música, las luces y sombras que juegan cómplices, van entretejiendo la urdimbre expresiva de una historia tan actual como en el siglo IV.

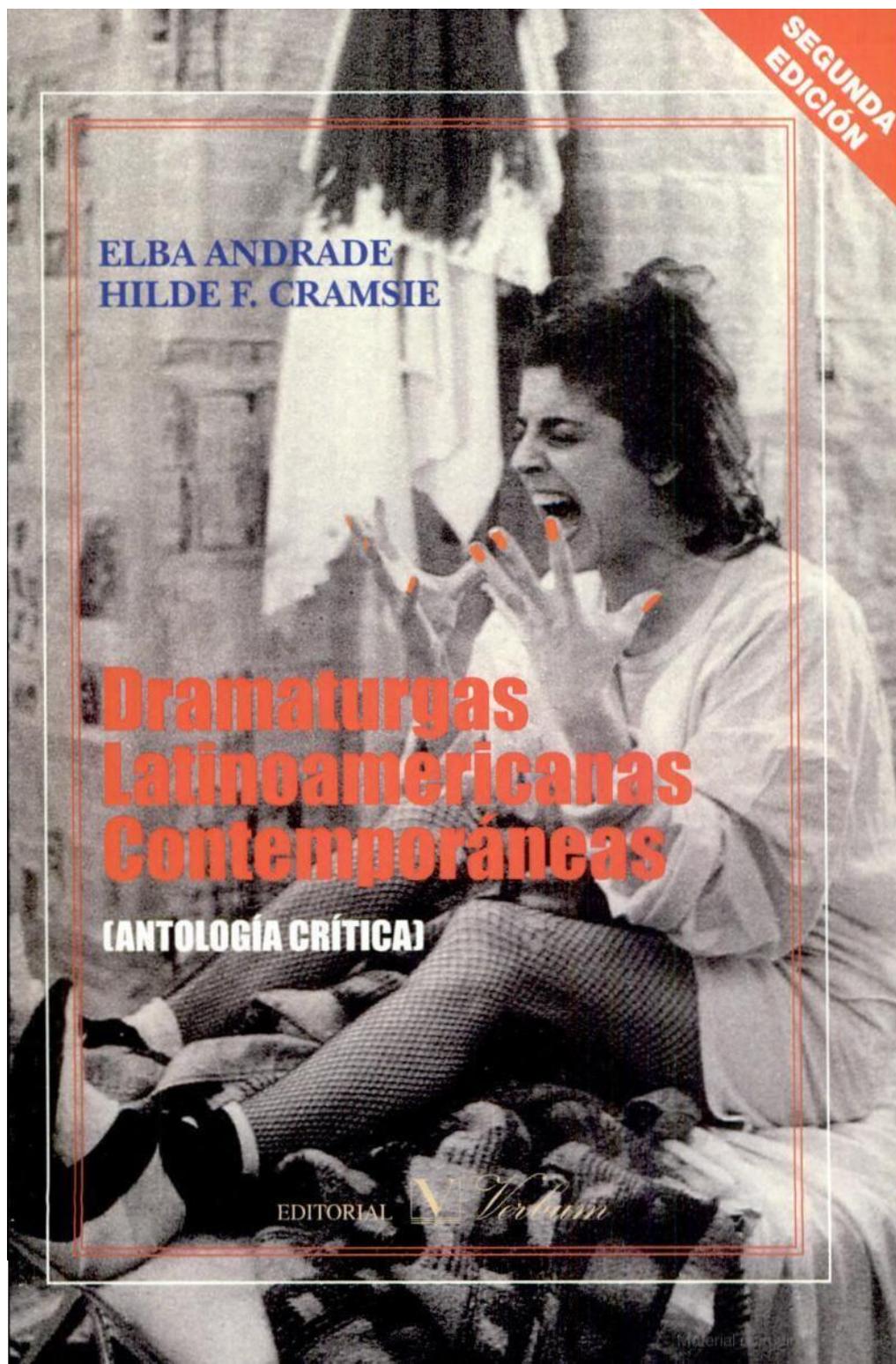
Antígona Furiosa. Obra de Griselda Gambaro con dirección y puesta en escena de Laura Yusem. Escenografía de Graciela Galán. Con Bettina Muraña, Norberto Vieyra e Iván Monschner. Teatro Nacional Cervantes, viernes, sábados y domingos de junio.

Bettina Muraña y una gran jaula de hierro rozando al público.

Una loca que denuncia la injusticia y una muerte sin sepultura.



ANEXO C – CAPA DA ANTOLOGIA CRÍTICA DE DRAMATURGAS LATINO-AMERICANAS CONTEMPORÂNEAS (2002) COM FOTOGRAFIA DA PEÇA *PUESTA EN CLARO*, DE GRISELDA GAMBARO



ANEXO D – CÓPIA DIGITALIZADA DA PEÇA *PUESTA EN CLARO*, ESCRITA EM 1974, DE GRISELDA GAMBARO

Puesta en claro

1974 Fue estrenada en julio de 1986 en el teatro Payró de Buenos Aires con el siguiente reparto:

Personajes

Clara : Cristina Banegas
Doctor : Carlos Giordano
Abuelo : Osvaldo Santoro
Juancho : Gustavo Belatti,
 Antonio Ugo
Félix : Horacio Roca
Lucio : Néstor Zacco
Colega :

Escenografía : Juan José Cambre
Asistencia de dirección : Ernesto Korovsky
Puesta en escena y dirección : Alberto Ure

En la versión de Alberto Ure se suprimió el personaje del Colega (final de la Escena I).

Primer Acto

Escena I

Una habitación desnuda, salvo un taburete y una cama de hospital en el centro.

Una puerta con una sucia y gastada cortina floreada.

Clara está sentada en la cama, apoyada contra el respaldo.

Un abultado vendaje le cubre la parte superior de la cabeza, incluyendo los ojos.

Entra el Doctor, guardapolvo blanco, aire muy profesional, pero también extrañamente regocijado por momentos.

Es de mediana edad, cabellos negros, muy aplastados, bigotes.

Doctor: ¡Buenos días, señorita!

Clara: ¿Quién es?

Doctor (se sienta en la cama): Yo.

Clara: ¿El doctor?

Doctor: Huela. (*Le pone las manos bajo la nariz*)

Clara: Desinfectante.

Doctor: ¡Sí! El doctor Lavalasmanos. (*Ríe*) No, no es mi nombre. Así me llaman. Me lavo siempre las manos. (*Se toma el pulso*) ¡Pulso exacto! ¿Qué me cuenta?

Clara: Soñé con sus hijos, doctor.

Doctor: ¿Sí?

Clara: Ibamos de paseo, los tres.

Doctor: ¡Ah, qué encanto! (*Impulsivamente, se inclina y le besa el vendaje*) ¿Y yo?

Clara: Usted no estaba.

Doctor (*se aleja y le habla por encima del hombro, contrito*): ¡Mala! ¡Con todos los besos que le doy! La besé en la mejilla. Sin asco.

Clara: Gracias.

Doctor: ¡Gracias, gracias! Pero no sueña conmigo ¿Por qué duda de mí?

Clara: No dudo.

Doctor: ¡Sí! No soñó por suspicacia. En los sueños soy como soy. Buen padre, buen cirujano. No le hubiera hecho ninguna trastada. ¿Qué cree?

Clara (*tiende la mano*): Venga.

Doctor (*observa, se tienta. Rápidamente, se saca un zapato y se lo pone en la mano. Clara lo deja caer, asustada. El Doctor ríe silenciosa, infantilmente*): ¿Qué quiere?

Clara: No se enoje. Estaban sus hijos. Eran como usted, rubios, de ojos azules. Yo siempre viví entre negros.

Doctor: ¿Y quién la mandó? Joderse. (*Una pausa*) No soñó conmigo.

Clara (*para que la termine*): ¡Pero sí! Usted también estaba.

Doctor (*desconfiado*): Dijo que no.

Clara: Apareció al final.

Doctor (*íd*): ¿Y qué hice?

Clara: Me abrazó.

Doctor (*se conforma, risueño*): Por lo menos, no estuve idiota.

Clara: Me dijo: la operación fue un éxito, Clarita.

Doctor (*ríe*): La operación *será* un éxito, Clarita. La tercera es la vencida. ¿Por qué esa cara?

Clara: Me lo dijo hace tres meses, en la otra.

Doctor (*sinceramente sorprendido*): ¿La operé más de tres veces? ¡Bueno, bueno! Tendré que cambiar de refrán.

Clara: ¿Por qué?

Doctor: Porque la cuarta *no* es la vencida. Y además, de cada cien que opero, tengo éxito en noventa y nueve y medio. Veamos. (*Con decisión profesional, comienza a desatar el vendaje*) ¿Para qué puse tantas vendas? ¡Qué despilfarro! Si saco, saco, ¡y no encuentro nada! Pero no. Yo operé una cabeza. Me acuerdo bien. (*Le pone los dedos en la boca, burga*) Los dientes están.

Clara (*a punto de vomitar*): Y el resto.

Doctor (*se aparta, secándose las manos en el guardapolvo*):

Ríe, pícaro): ¿Por qué está tan segura? Uno puede llevarse sorpresas desagradables.

Clara: Usted dijo que sería un éxito.

Doctor: En su sueño, querida. Me encajó a último momento. Puedo ofenderme.

Clara: No, doctor. Estaba desde el principio.

Doctor: Tan desde el principio que los hijos eran nuestros, ¿no?

Clara: Sí.

Doctor: Podría ser más calurosa. (*Lo asalta una sospecha*)

A menos que... El pulso. (*Busca ansiosamente en el embrollo de vendas*) ¿Dónde tenés las manos? ¡Puerca!

¡Bajo las sábanas! ¿Qué hacías? (*Levanta el brazo de Clara, lo tantea*) No, no hay pulso. (*Clara intenta hablar*)

¡Silencio! ¡Oh, estoy tan nervioso! Siempre se me muere medio paciente de los noventa y nueve y medio.

(*Arroja el brazo de Clara*) ¡Pero para usted! (*Le tiemblan las manos, se las mira*) Yo tengo que tranquilizarme. ¿Dónde vio nervioso a un cirujano de primera?

Clara (*tiende las manos hacia el resto del vendaje*): Sáque-

me las vendas, doctor.

Doctor (toma el zapato y le pega en las manos): ¡Espere! Mando yo. (*Le besa las manos*) No sea impaciente. ¡Tengo que tranquilizarme! (*Se sienta en la cama, se calza. Con ostensible indiferencia hacia Clara*) Había una vez dos chicos que iban por el bosque, cantando una canción, tatatá. (*Canturrea, se vuelve y continúa desprendiendo el vendaje*) Y su mamá les dijo, pórtense bien. ¡Hasta que el lobo se los comió! (*El cabello de Clara le cae sobre los hombros*) ¡Pelo! Por consecuencia: ¡hay una cabeza! ¡Qué suerte! ¿Tiene confianza en mí?

Clara: Sí.

Doctor: Más entusiasmo. No soy de palo.

Clara: Mucha confianza. Ciegamente.

Doctor (helado): ¡Aj!, ¡qué falta de oportunidad! Cállese.

Clara: Profundamente, doctor.

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.

Doctor (sin inmutarse): Quiero que me lo asegure. Míreme bien. Tengo bigotes.

Clara: No veo.

Doctor: Entrecano, pelo con raya al medio. ¿No ve?

Clara: No.

Doctor: Imposible. Duda y me fastidia. Necesito certezas. ¿Usted no?

Clara: Sí.

Doctor: ¿Y entonces? Vamos por mal camino. (*Dulce*) ¿Se acuerda de mi propuesta?

Clara (se le ilumina la cara): ¡Sí!

Doctor: Entonces no me defraude. (*Se esconde detrás de Clara*) Diga: veo sus bigotes.

Clara: Veo... sus bigotes.

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.

Clara: Yo pensaba que esta vez...

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

Clara: ¿Y qué tengo?

Doctor: Esto. Los hoyuelos en mis mejillas. ¿Le gustan? Son muy simpáticos.

Clara: No los veo.

Doctor: Clarita, ¿qué dice? ¿Me habré equivocado con usted? Toque. (*Le toma la mano y se la lleva a la bragueta. Clara la aparta*) ¡Ah, qué modos! Usted me sorprende. Mire mis dientes blancos. No fumo, me los lavo con bicarbonato.

Clara: No veo.

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 parálitica.

Clara: Pero...

Doctor (tierno y convincente): Dígalo. Déme ese gusto.

Clara: Soy parálitica.

Doctor (le hace dar unos pasos): Y camina, ¿eh? Es lo mismo. Decir, se dicen muchas cosas. ¿Cómo andan esas rodillas?

Clara: Un poco flojas.

Doctor: Mucha cama. ¡Pillina! Si se porta bien, la llevaré a mi casa. Lo prometido es deuda. Y mis deudas, las pago.

Clara: Todo este tiempo aquí, sólo pensé en eso: en sus hijos, en el jardín.

Doctor: Mi casa es grande, hay lugar para usted, diez habi-

taciones, un gran jardín, mucama. (*Se separa. Con tristeza*) ¡Y estoy tan solo!

Clara: ¿Usted? ¿Y los niños?

Doctor: Los niños no cuentan, a veces. Uno no puede arruinarles la infancia. (*Se sienta en la cama, agobiado*) Mi alegría es fingimiento. Uno vuelve a su casa y no tiene una mujer con quien hablar. ¿Cómo te fue hoy?, nadie me lo dice.

Clara (*gira la cabeza, buscándolo. Dulcemente*): ¿Cómo te fue hoy?

Doctor (*considera su fracaso mientras la mira. Sonríe divertido. Con voz triste*): Un descalabro.

Clara: ¿Dónde está? (*El Doctor saca una piedrita del bolsillo y se la da en la cabeza. Ríe infantilmente. Clara*) ¿Qué fue? ¿Dónde está?

Doctor (*cambiando de lugar*): Acá, acá, acá.

Clara: Está todo tan oscuro...

Doctor: Para el amor, la oscuridad es cómplice. (*Clara se aleja, tanteando. Grosero*) ¡Venga para acá! ¡Pegue la vuelta! (*Como Clara no acierta, la va a buscar. Se sienta en el taburete y quiere sentarla sobre sus rodillas*)

Clara (*se resiste*): ¡No!

Doctor: ¡Sí! No sea tímida. (*Clara se sienta, tiesa*) Soy viudo. Podríamos unir su juventud con mi experiencia. ¿Qué le parece?

Clara: ¿Cómo?

Doctor: Casarnos. Soy un buen partido. Me gustan las cosas derechas, eso sí. Ningún subterfugio: mis hijos, tus hijos. Mi casa, tu casa. Mis padres, tus padres. Mi abuelo, itu abuelo!

Clara: Usted... ¿se casaría conmigo?

Doctor: Y sí. Se me dio. Pero no soy viejo. Nos podríamos tutear.

Clara: Lástima que no veo.

Doctor: Yo sí. (*Reacciona bruscamente*) ¿Cómo no ves?

Clara: Es la verdad.

Doctor (*ofendido*): Entonces, no dije nada. No prometí nada. Ni casa ni casamiento. (*La echa de sus rodillas*) Si me agradecen así...

(*El Colega asoma la cabeza, aparta la cortina y espía*)

Clara: ¡No, no se arrepienta! Todavía...

Doctor (*canturrea*): ¡Queda la esperanza! (*La vuelve a sentar. Sorprende al Colega. Grita*) ¡Éxito! ¡Éxito! (*El Colega desaparece. Doctor, masculla*) ¡Envidioso! (*A Clara*) No te podés quejar. Eras piel y huesos.

Clara: Sí, engordé.

Doctor (*le mira las manos*): Tenés manos de señora. Las uñas están muy largas. Te las voy a cortar, ¿querés? (*Descubre al Colega, que se ha asomado nuevamente*) ¡Pase, espión! (*Le pega a Clara en la espalda*) ¡Erguida! Viene un colega.

(*Entra el Colega. Lleva guardapolvo blanco. Es joven, marcadamente buen mozo. Procede como si alguien en él le llevara la contra*)

Colega: Permiso, la escena era tan tierna... (*Aboga un gemido de emoción*) No quería molestar.

Doctor: Pero espiaba.

Colega (*señala hacia atrás, mira*): El. (*No se inmuta*) Yo no tengo esa costumbre. (*Mira a Clara*) Otro fiasco.

Doctor: ¡Éxito completo! Ve como una recién nacida.

Colega: Lo felicito, doctor. (*Con aire profesional, pasa su mano abierta delante del rostro de Clara*) No parpadea.

Doctor: ¿Y con eso qué?

Colega: Si no parpadea, el ojo no se humedece, si no se humedece...

Doctor: No le busque cinco patas al gato. La llevo a mi casa.

Colega: Usted es muy generoso, doctor. (*Transición*) ¿Para qué?

Clara: Tiene tres chicos.

Doctor: Estoy harto de verla aquí. Siempre la misma cara.

Colega: No tiene expresión muy... lúcida.

Doctor: ¡Por favor! Ya conozco su mala voluntad. Clara, ¿ves o no ves?
Clara: ¡No!
Colega: ¿Y ahora? (*Ríe*) ¡Lo jodió!
Doctor (ríe también, furioso): ¡Bromista! ¡Está tan contenta!
Clara: Estoy contenta, pero no...
Doctor (la interrumpe): Le ofrezco mi casa, diez habitaciones, tres niños, jardín, mucama. ¿Quién haría un sacrificio así por un paciente? ¡Y libreta de casamiento! (*Ferroz, a Clara*) ¿Ves?
Clara: Creo que... algo.
Colega: Algo no es todo.
Doctor: Por una punta se empieza. (*A Clara*) ¿Cómo soy? Usted es testigo de que no me vio nunca. (*La pellizca*) ¡Dale!
Clara: Tiene... hoyuelos en las mejillas y... bigotes... y dientes blancos.
Colega: Cariados.
Doctor: ¡No le permito! (*Se levanta rápidamente, sin cuidarse de Clara*) ¡Vea! (*Le muestra los dientes*)
Colega: Sostengo lo mismo. (*Se habla, poniéndose la mano sobre el pecho*) Doctor, no lleve los celos profesionales a ese extremo. (*Al Doctor*) Creo que la prueba es terminante. (*Para sí, con un impulso irrefrenable*) Cariados, cariados, ¡cariados!
Doctor: Seguí, linda.
Clara: Pelo con raya al medio. Y tres hijos.
Doctor: ¡Me estás describiendo, tonta! ¿Qué entran los hijos?
Clara: Los vi.
Colega (admirado): ¡Doctor! ¡Usted es un as! (*Lo palmea. Para sí*) Chupamedias.
Doctor: La envidia lo carcome, ¿eh?
Clara: Es muy... rubio. Bigote color de paja.
Colega (observa al Doctor. Circunspecto, pero vencido):

Extraño.

Doctor: Cosas más raras se ven en la vida. Y las tragamos.
Colega: Era una operación sin ninguna chance, ¿cómo hizo? (*Para sí*) Siendo tan bestia.
Doctor (agita las manos): ¡Con estas manitos! Me merezco un beso. ¡Vení, linda! Nos casaremos. (*Clara tantea, extraviada. El Doctor frunce la boca y emite ruido de besos. Clara le toca la cara*) ¡Soy yo! ¡Soy yo! (*Se aleja y con gestos de las manos le indica que vaya hacia él. Como Clara, naturalmente, no reacciona, le silba, impaciente y grosero. Imprevistamente, con un error que parece casi deliberado, Clara se vuelve, avanza hacia el Colega y lo abraza*)

Escena II

*Una mesa con una jarra llena de agua, un banquito, algunas sillas. La cama hacia el fondo.
 Dos puertas, una de entrada, otra interior.
 Entra el Doctor. Canta la marcha nupcial y lleva a Clara en brazos, con inocultable torpeza. La deposita en el suelo.
 Le sonríe, tierno. Se da cuenta de que ella no ve la sonrisa, la borra. Bufo y le hace una mueca. Clara sonríe.*

Doctor (sorprendido): ¿De qué sonreís?
Clara: Creía... ¿No me estaba sonriendo?
Doctor (malhumorado): ¡Vaya intuición! Puede ser fastidioso. (*Tierno*) ¿Estás contenta?
Clara: Sí, mucho. Fue muy rico el café con leche.
Doctor (modesto): Celebrábamos.
Clara: ¿Por qué hace esto por mí?
Doctor: Porque soy bueno. (*Le hace pito catalán*) No te quedés dura. Sentate. (*Le acerca el banquito*) Te podés

hamacar, si querés.
Clara (se sienta, se inclina hacia atrás): No encuentro... el respaldo.
Doctor: Hay que saber buscar.
Clara: No lo encuentro.
Doctor: No es un respaldo de aire. Más atrás.
Clara: Tengo miedo de caerme.
Doctor: Con ese escepticismo no vas a triunfar en la vida.
Clara: No lo... *(Se cae)*
Doctor (ríe, feliz. Luego la ayuda a levantarse): ¿Te lastimaste?
Clara: No.
Doctor: Ojos que no ven, corazón que no siente. ¡Qué ganga! Sentate. *(Como Clara no quiere)* ¡Sentate! *(Clara se sienta después de tantear cuidadosamente el banqueto)* Así. Y no te hamaqués. La confianza mata al hombre y la desconfianza lo hiela.
Clara: ¿Es linda la casa?
Doctor (mira a su alrededor): Un palacio.
Clara: Hace frío.
Doctor (sonríe): La desconfianza. Estás débil. Voy a encender la calefacción. *(No se mueve)*
Clara: Doctor.
Doctor: Llamame Augusto. *(Cariñoso y tranquilizador)* Aquí estoy.
Clara: ¿No hay nadie?
Doctor: Los chicos están en el colegio. Pero el abuelo viene todas las mañanas, a las diez.
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...
Doctor: Sí. Familia completa. Tuya y mía. Pero me equivoqué. Murieron. *(Censurándose)* ¡No hay que prometer

tanto! Después empiezan los reproches. ¿Quién los aguanta?
Clara: Extraño que hayan muerto...
Doctor: ¡Tan jóvenes! Pero el abuelo está fuerte, ¿no, Clarita?
Clara: ¿Cómo es?
Doctor: Pesado. Con hoyuelos en las mejillas, como yo. ¿Te acordás ahora?
Clara: ¿Cómo me voy a acordar si nunca...?
Doctor: Clarita, un esfuerzo. No quiero traer a mi casa una extraña. Todo lo mío es tuyo, hasta la parentela. Habíamos quedado en eso. ¿Te acordás ahora?
Clara: Sí, ahora... me acuerdo.
Doctor: Levantate. *(Ocupa su lugar y la sienta en sus rodillas. Canturrea la marcha nupcial)* Seremos felices.
Clara: Sí.
Doctor: Te ligaste una familia. No cualquier cosa. Hijos. Un abuelo.
Clara: Fue una maravillosa... sorpresa. Aunque... me hubiera gustado tener padres. No conocí a los míos.
Doctor: Suerte *(Indignado)* Estos hubieran sido los tuyos. ¿Para qué los querés? Estorban. ¡Y ya está el abuelo! *(Gozoso)* Clara, ¿te das cuenta? ¡Estamos en plena luna de miel! *(Le besa el cuello, recorriéndolo y emitiendo un ruido mimoso: ibli - bli - bli - bli!)*
Clara (trata de apartarlo): Espere... ¡espere!
Doctor: ¿Por qué no me tuteás? *(Entra el Abuelo. El Doctor lo ve, pero no se levanta)* Hola.
Abuelo: Buenos días, doctor.
Clara: ¿Quién es?
Doctor: El abuelo.
Clara: ¿Cómo te trata de doctor?
Doctor: No es mi abuelo. Es *tu* abuelo.
Clara: ¿Mío?
Doctor: ¡Sí! ¡No te esperabas ésta! Eso que te lo dije. Los hijos también son tuyos. *(Se incorpora)* Pase, caliéntese.

Abuelo (tímido): Hola. Buen día...

Doctor: Clara.

Abuelo: Clara (*La mira. Aprueba con la cabeza*) Cada día más linda. ¿Cómo estás?

Clara: Bien.

Doctor: Bien, ¿qué?

Clara: Abuelo.

Abuelo: ¿No me das un beso?

Clara: Sí.

Doctor: Acérquese usted. Es más ciega que un topo.

Abuelo: Perdón, no sabía.

Doctor: No haga escombros. Está acostumbrada.

Abuelo (se acerca): Dame un beso. (*Clara lo besa*)

Doctor: No lo besaba así. ¿No es verdad que no lo besaba así?

Abuelo: No.

Clara: ¿Cómo?

Abuelo (se señala la boca): Acá.

Doctor: Llévele la mano.

Abuelo: Permiso. (*Toma la mano de Clara y la guía*) Y te quedabas un rato.

Clara: ¿Un rato?

Abuelo: Chupando.

Doctor (ríe estentóreamente): ¡Este viejo verde! Besalo, Clara, pero no lo chupés. Que no sea puerco. (*Clara lo besa, pero no en la boca*)

Abuelo: ¿Por qué? (*Desvalido*) Un beso es muy corto. (*Con tristeza*) Estás cambiada.

Clara (como si lo viera): No. Para vos, no. ¿Cómo estás?

Abuelo: Tirando.

Clara: ¿Te abrigaste bien? Hace frío.

Abuelo: Tengo dos pulóveres. (*Le toma la mano y la guía*) Uno, dos. ¿Querés venir conmigo?

Clara: ¿Dónde?

Abuelo: A la plaza.

Clara: ¡Sí! (*Al Doctor*) ¿Puedo ir?

Abuelo: ¡Qué corte me daría!

Doctor: ¿Y los chicos? ¿Quién los atiende?

Clara (al Abuelo): Hoy no puedo.

Abuelo (resentido): Ayer dijiste lo mismo. Hoy no, ¿y cuándo?

Doctor: Puedo acompañarlo yo.

Abuelo: No.

Doctor: Me hubiera gustado, pero tengo una operación.

Abuelo: ¡Está bien, me quedo acá! Sólo un rato. Clara, ¿querés que me quede un rato?

Clara: ¡Naturalmente!

Abuelo: ¿No te fastidio?

Doctor: Sigue lloviendo.

Abuelo (cargoso): Clara, te pregunté si te daba fastidio que me quedara.

Clara: ¡Pero no!

Doctor (como si esperara una respuesta): Sigue lloviendo.

Abuelo (terminante): Hace frío, pero no llueve. (*Cargoso*) Clara, ¿te molesta que me quede?

Clara: No, quedese lo que quiera.

Abuelo (agresivo): Lo que quiera yo, no. Lo que quieras vos.

Clara: Quédese, me hace compañía.

Abuelo: Compañía, y como tengo ojos, impido que se caiga y se rompa el culo. (*Ríe estruendosamente*)

Doctor: Abuelo... (*El Abuelo deja de reír. Doctor, apesadumbrado*) Dios mío, ¡cómo llueve!

Abuelo: No.

Doctor (amenazador): ¡Cómo llueve, dije! Clarita, ¿esos sorda?

Clara (natural): No, ciega. ¿Por qué?

Doctor: Los chicos están afuera.

Clara: ¡Ah! ¿Tendrán impermeables? (*El Doctor la besa, contento de su respuesta*)

Abuelo: No te preocupés. Macanea. No llueve.

Doctor: Hay una gotera. Vení, Clarita. (*Ella, a tientas va*)

hacia el Abuelo, quien orgulloso la toma posesivamente del brazo. El Doctor se la arranca y la empuja hacia la mesa. Le vacía la jarra de agua en la cabeza) ¿Llueve o no?

Clara: ¡Oh, sí! A cántaros.

Doctor (contento, al Abuelo): Y usted, ¿qué dice ahora?

Abuelo (burta la respuesta): No quisiera incomodar.

Clara: A mí no me...

Doctor (feliz): Diluvia.

Clara: ¿No hay un trapo para secarme la cara? *(Se la seca con las manos)*

Doctor (la besa): ¡Ah, qué cara fresca!

Abuelo: ¿No te incomoda?

Clara (desesperada de fatiga): No.

Abuelo (desvalido): Creía.

Clara: Me gusta que te quedés, abuelito.

Doctor: ¡Qué pesado! Cambiale los zapatos a los chicos, van a venir con los pies húmedos.

Abuelo (cargoso): Clara, no te molesta que...

Clara (lo interrumpe, exasperada): ¡Qué lindo que te quedés conmigo, abuelito!

Abuelo: ¿Pero es seguro que no te...?

Clara (rápida): ¿Querés comer algo?

Doctor (más rápido): ¡Ya comió!

Abuelo: Nietita, no te molesta que...

Doctor: Arréglense ustedes. Llego tarde. ¡A ver si empezaron sin mí! Veo todo abierto y me pierdo. Hasta luego. *(Abre la puerta)* ¡Cómo llueve! *(Se marcha)*

Abuelo: ¡Por fin se fue! ¡Qué cargoso! *(Con furia)* “¡Ya comió!”

Doctor (se asoma): Clarita, ¿vas a salir?

Clara: No.

Doctor: ¡Entonces cierro con llave! *(Lo hace)*

Abuelo (excedido): ¡Andate de una vez! *(Remeda)* ¡Cambiale los zapatos a los chicos! Es pesado el idiota ése, ¿eh?

Clara (incómoda): Si aquí llueve así...

Abuelo: Te tiró agua.

Clara (tiene una sonrisa de incomprensión, “mira” al Abuelo. Se miran incómodos. Clara, como si retomara una situación) ¿Así que vas a la plaza?

Abuelo (agresivo): Sí. Tengo piernas, voy a la plaza. ¿O te fastidia?

Clara: ¡No, no! Pero si llueve...

Abuelo: ¡Paró!

Clara: ¡Váyase.

Abuelo: Cuando me cante. ¿Nunca tuviste un abuelo? ¿No sabés ofrecer nada, agasajarlo?

Clara: Si me lleva a la cocina, le preparo café.

Abuelo: No me gusta el café, me hace aumentar la presión. *(Suavemente, con ansiedad)* ¿Comida?

Clara: Dijo que ya comiste.

Abuelo: ¿Y le creés?

Clara: Sí.

Abuelo (vencido): Tengo mala pata. *(Saca un pañuelo oscuro de mugre del bolsillo y se lo tiende)* Secate.

Clara (no lo toma): Gracias. *(Se lo pone entre las manos, pero ella lo rechaza con asco)* No lo necesito.

Abuelo (guarda el pañuelo. Con leve sospecha): Decime, en serio, ¿no me ves?

Clara: No.

Abuelo: ¡Te operó ése, seguro! *(Ríe)* ¡No acierta una! *(Como Clara no se ríe)* ¿Te ofendiste?

Clara: No.

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 rebace) ¿Los chicos?
Clara: En el colegio.
Abuelo: ¿Son buenos, estudian?
Clara: Sí, abuelo.
Abuelo: ¿Y Juancho?
Clara: ¿Quién es Juancho?
Abuelo: Tu hijo, idiota.
Clara: ¿Por qué preguntás por él? Es bueno... estudia, es... buen alumno.
Abuelo: Un tronco. (*Abstraído*) Ojalá no vengan. (*Se sienta*) Vení. Te hago una visita familiar. Conversame. Acercá tu silla. (*Como Clara tantea, extraviada, se levanta, furioso*) No ves cuatro en un burro. Sentate. (*La empuja sobre la silla*)
Clara (impersonal): Más suavidad, abuelo.
Abuelo: Se me escapó la mano. (*Se sienta, la mira*) Levantá la cabeza. (*Clara lo hace. El le acomoda el rostro en su dirección. Incómodo*) ¿Qué me mirás?
Clara (alza la mano, tantea, le pasa la mano por la cara. Con ternura): Estás viejo.
Abuelo: Y sí. Reseco como una pasa. (*Aumenta su desasosiego*) ¿Qué mirás?
Clara: Viejo.
Abuelo: Y sí. (*Entre dientes*) No quiero que me lo digan.
Clara (sin ternura, incómoda): Viejo.
Abuelo: Soy como soy. No me ves. Yo no te ofendo. Me callo.
Clara: ¿Qué te callás, abuelito?
Abuelo: Tenés ojos de huevo duro. Quieren impresionar. ¡Ja! Nadie te limpia las uñas. Están largas, llenas de roña.
Clara: Se olvidó el doctor.
Abuelo: Ese se olvida de lo que le conviene.
Clara: No hablés mal de mi marido.
Abuelo: ¡Marido, marido! Es viudo. ¿Te llevó al Registro Civil?

Clara: No cree en esas cosas. (*El Abuelo ríe*) ¡Pero me llevó! Firmé... unos papeles.
Abuelo: Papel higiénico. (*Ríe*) ¿De dónde saliste que querés estar acá?
Clara (fría): De donde no te importa.
Abuelo: De los caños, seguro. (*Burlón*) ¡Marido!
Clara: Me cuida. Me da de comer. (*Con odio*) Viejo.
Abuelo: No quiero que me lo digan. Tenés... los senos caídos.
Clara: La... (*busca*) la maternidad.
Abuelo: Te chuparon para abajo. Y... y lo más importante, arrugado. Sin gusto.
Clara (fría): Abuelito, cómo estás viejo. Listo para morirte.
Abuelo: ¡Putá!
Clara (se levanta, herida. El Abuelo sonríe, feliz de su reacción. Clara niega con la cabeza. Dulcemente, como refiriéndose a una convención preestablecida): Abuelito... así no debe ser... Así no.
Abuelo (ablandado): Perdoname. Tu... tu marido me puso nervioso.
Clara: No se llevan bien.
Abuelo: No. Sentate.
Clara (se sienta. Dulcemente): Abuelito, no quiero que te mueras.
Abuelo (desvalido): Yo tampoco. ¿Qué es estar muerto? Carajo, nadie lo sabe. En una de esas, es interesante.
Clara (malévola): ¿Querés probar?
Abuelo: ¡No! Me aguanto las ganas.
Clara: Abuelito...
Abuelo (la interrumpe): Eras chiquita, te metías los dedos en la nariz.
Clara: No me acuerdo.
Abuelo: Yo tampoco. Lo decía por decir. Los chicos crecen y se matan a sí mismos. El recuerdo es una esponja. Pero me acuerdo de chiquita cómo eras. Educada, rubia.
Clara: Morocha.

Abuelo: Es lo mismo. (*Inquieto*) ¿Cómo sigue?

Clara: Hay tanta ternura en esto que... tendría que arrodillarme a tus pies.

Abuelo (contento): Oh, esto es lo que me gusta: ternura. ¿Por qué no te arrodillás? Estamos solos.

Clara: Arrodillarme y... (*como si tratara de recordar*) y... ¿decir qué?

Abuelo (muy ansioso): Ya saldrá. (*Toma una servilleta de la mesa y la abre sobre el suelo. Guía a Clara. Se recuesta contra el respaldo de la silla y la mira*) Nunca tuve una nietita así, a mis pies, ¡y ciega!

Clara: Qué viejo estás, abuelito... (*Anticipándose a su reacción*) Pero erguido... Los años no pasan para vos...

Abuelo (que ha aprobado lo último con la cabeza): Sí, sí, pasan. Pero si envejecer significa que tú...

Clara (lo interrumpe): Que vos.

Abuelo: Que vos crecés. No suena. Que crecés.

Clara: Pero no debieras envejecer, abuelito. Crecer juntos, sin envejecer.

Abuelo: Sería un bodrio.

Clara: No, alcanzarte. Sería alcanzarte.
A veces en los que amamos
el tiempo corre hacia la eternidad.
De este lado nos quedamos
tristes en la soledad.

Abuelo: No voy a dejarte, hija, cariño. (*Le sale con acento televisivo. Rectifica, buscando el tono justo*) Hija, cariño.

Clara: Abuelo, estoy triste.

Abuelo: ¿Por qué?

Clara: No veo.

Abuelo: ¿Y para qué? Se ven todas porquerías. Te hizo un favor.

Clara: Estoy triste.

Abuelo (se inclina, la rodea con sus brazos, con mucha ternura): ¿Qué te pasa? Contale a tu abuelito. De algo me

sirvió vivir. Tengo mucho aguante.

Clara: Nada es como uno piensa. Y estás viejo. (*El Abuelo se pone rígido un momento*) ¡No te mueras, abuelito!

Abuelo: ¡Si no voy a morirme! No hay que sufrir antes de tiempo.

Clara: ¿De verdad esta casa es un palacio? (*El Abuelo la mira sorprendido. Mira a su alrededor, jocosamente*) Hace frío, tiene goteras. No huelo... el jardín.

Abuelo (la mira. Borra su sonrisa): ¡Claro que es un palacio! Es... un techo. Y basta. Uno tiene que guardarse, reservarse para el dolor.

Clara: ¿Para qué?

Abuelo (ríe): ¡Por ahorro! (*Triste*) Si empezamos a sufrir demasiado pronto, después... Nunca antes de tiempo.

Clara (se le caen las lágrimas): ¿Cómo saberlo, abuelito?

Abuelo: Y bueno, el momento justo es... cuando uno ve que... no ve... (*No sabe qué decir*) Cuando uno siente que es una pobre bestia que... Y los otros son como... cazadores... de bestias... puede ser que... entonces... (*Le acaricia la cabeza. Se oyen voces de los chicos*) Clara, nietita, vienen los chicos. Vamos. Secate las lágrimas. (*Se las seca con las manos*) Así está bien. Sonreí.

Clara: No puedo. No me gusta el doctor.

Abuelo (triste): A mí tampoco. (*Cambia de tono*) ¿Pero por qué lo elegiste?

Clara: ¿Yo? Fue... cariñoso. Me trajo aquí.

Abuelo (muy incómodo): ¡Y conformate! ¡Querías un buen mozo, seguro!

Clara: No. Casa, pequeñas felicidades.

Abuelo (nervioso): ¡Y las tenés! ¡Las tenés! (*Con asco*) Los chicos. Yo estoy viejo, pero... los chicos...

Clara (sonríe): Me había olvidado de los chicos.

Abuelo (la ayuda a incorporarse, le acaricia la mejilla): Siempre hay compensaciones. Nunca sufrir antes de tiempo. Y si uno hace trampas... (*se guadaña la cabeza*) llega y ... uno no se da cuenta.

Clara: ¿Quién llega, abuelo?
 Voces de los chicos: ¡Mamá! ¡Abrí!
 Abuelo: Los chicos. *(Dobla la servilleta en cuatro)* Nos salió bien, ¿eh?
 Clara: Fue fácil.
 Abuelo: Dame un beso.
 Clara: Pero no... chupando.
 Abuelo: No. *(Le acerca la mejilla. Clara la besa. Se oyen gritos de los chicos)*
 Clara: ¿No vas a abrir?
 Abuelo: Abrí vos.
 Clara: ¿Son... lindos?
 Abuelo *(incómodo)*: Abrí.
 Clara: No me dijiste si son lindos.
 Abuelo *(reticente)*: Sí.
 Clara: El doctor dice que parecen ángeles. Ju... Juancho, ¿cómo es? ¿Es... tonto?
 Abuelo *(incómodo)*: No, no. Un poco... dormido.
 Voces: ¡Mamá, mamita! ¡Abrí!
 Clara: ¿Me llevás a la puerta?
 Abuelo *(incómodo)*: Tienen la llave.
 Clara: ¿La llave?
 Abuelo: ¡No sé por qué el doctor les dio la llave! ¡Son demasiado chicos! *(Se oye el ruido de una llave en la cerradura. El Abuelo salta y corre hacia la puerta, la empuja para que no abran)* ¡Ayúdame!
 Clara: ¿No pueden abrir?
 Abuelo: ¡No, no pueden! ¡Ayúdame! *(Empuja)*
 Voces de los chicos: ¡Mamita, no seas mala! ¡No empujés!
 Abuelo *(como Clara da unos pasos)*: ¡Para este lado! ¡Ah, qué ciega de mierda!
 Chicos *(entreabren un poco la puerta, risas)*: ¡Está jugando! ¡Fuerza, chicos! *(Abren con un empujón. El Abuelo es arrojado a varios metros, manotea para recuperar el equilibrio. Sonríe, muy falso, la bienvenida. Entran Lucio y Félix. Son mozos, Félix lleva bigotes y barba.*

150

No imitan voces de chicos, sólo acentúan el tono de réplica infantil. Como personajes, los dos forman un solo bloque)
 Lucio y Félix: ¡Buen día, mamita!
 Clara *(emocionada)*: Buen día, chicos.
 Lucio: ¿Sos nuestra nueva mamita?
 Clara: Sí. ¿No me dan un beso?
 Lucio: ¡Cómo no, mamita! *(Flexiona las rodillas y se acerca, caminando agachado. Le tira de la falda)* Inclínate, mamita. Acá estoy. *(Clara se inclina, le toca la cara)*
 ¿Qué pasa? ¿No es suave?
 Clara *(desconcertada)*: Sí. ¿Cuántos años tenés?
 Lucio: Trece.
 Félix: ¡Un beso para mí, mamita! *(Se acerca, caminando en la misma forma, pero más agachado aún. Clara lo besa, se retira)* Barba, mamita. Soy un chico extraño. Ocho años y con barba.
 Lucio: Me saqué un diez, mamita. ¿Te lo muestro?
 Abuelo: No ve.
 Lucio *(como si recién lo descubriera)*: ¡El abuelito! ¡Me saqué un diez, abuelito!
(Entra Juancho, no avanza, permanece junto a la puerta)
 Félix: ¡Llegó Juancho, mamita! *(Juancho sonríe, asintiendo con aire levemente atontado)*
 Lucio *(tironea del vestido de Clara)*: ¿Te muestro el diez? ¿No estás contenta?
 Clara: Son un poco grandes.
 Félix: Nuestro padre nos tuvo de chiquito. ¡Fue un padre precoz, mamita!
 Abuelo *(tímido)*: Me voy. *(Ríe temblorosamente. A Clara)* Ahora tenés compañía. Pórtense bien.
 Lucio: No, abuelito. Quedate.
 Félix: ¡El abuelito! ¡El abuelito!
 Lucio: Abuelito, dame un caramelo. Me saqué un diez.
 Abuelo: No. No tengo.
 Clara: Dulces antes de comer, no, chicos.

151

Félix: ¡Ay, mamita nos cuida!
Lucio: ¡Abuelito no tiene caramelo! ¡Es malo, abuelito!
Abuelo: Mañana les compro.
Félix: ¡Es tacaño!
(Juancho se acerca a la mesa, retira una silla y se sienta tímido y aparte)
Clara: No, mañana les trae caramelos.
Abuelo (apresuradamente): Un cartucho. De... de leche, ¿les gusta?
Lucio: Promete y no cumple.
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!
(Juancho ríe bobamente. Luego abre el cajón de la mesa y observa su interior, ansioso y concentrado)
Lucio: ¿Por qué 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)
Abuelo (mientras Clara lo ayuda a incorporarse): Me... ¡me pegaron!
Lucio y Félix (muy sorprendidos): ¡Oh!
(Clara consigue levantar al Abuelo. Lo suelta. Apenas lo hace, el Abuelo, mareado por el golpe, se cae)
Lucio (aparta a Clara): Dejá, mamita. *(Con tono sincero)* Nosotros lo tiramos, nosotros lo levantamos. A ver, ¿te podés levantar, abuelo?
Abuelo: Me duele... el brazo.
Lucio: ¿Dónde? *(Cambia de tono)* ¡Arriba! *(El Abuelo queda en pie. Juegan al bueco duro con él)*
Félix: ¡Se cae! ¡Se cae! ¡Arreglate, mamita! *(Lo tiran encima de Clara)*
Clara (sostiene al Abuelo. Con gestos casi seguros, lo ayuda a sentarse, le sacude la ropa): ¿Te lastimaron?
Lucio: No. ¡Lastimaron no! ¡El abuelito se cayó porque

es un pelotudo!
Clara (como si lo viera): ¡No digás 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!
Félix: No somos grandes, mamita. Estamos creciendo.
Clara: Y entonces no pueden pegarle al abuelito.
Lucio: No nos dio un caramelo.
Clara: No importa. No pueden pegarle al abuelito. *(Félix le pone la mano bajo la falda)* No. ¿Qué hacés?
Félix: Investigo.
Clara (se aparta): Abuelo, ¿cuántos años tienen?
Abuelo (Félix y Lucio lo miran, oscuros): Tienen... cuatro y ocho años.
Lucio: Ocho y trece.
Abuelo: Sí.
Clara: Tiene barba.
Félix: Es postiza. *(Se quita la barba y la pone en la mano de Clara. Esta tantea y se ríe. Al oír la risa, Juancho aparta la vista del cajón, mira a Clara. Félix lleva la mano de Clara a su cuello)* ¿Es suave?
Clara: Sí.
Félix (le acerca la mano al bigote. Pícaro): ¿Y aquí?
Clara (retira la mano): ¿Cuántos años tienen?
Félix: Los que representamos. Callate, mamita. El que no ve, se jode. *(Juancho cierra el cajón con un golpe ruidoso. Lo abre y lo vuelve a cerrar, nerviosamente. Félix chista con suavidad. Lo miran. Juancho sonríe con una sonrisa de excusa, y luego, extremando el cuidado para no hacer ruido, abre el cajón, revuelve en el interior como si buscara algo. Poco a poco se queda inmóvil y sólo lo mira intensa, concentradamente)*
Clara: Pídanle perdón al abuelito.
Los dos: Perdón, abuelito.

Clara: ¿Quieren comer?

Félix: No nos perdonó.

Clara: Dejen que se le pase.

Félix: ¿Nos perdonás, abuelito? (*Silencio rencoroso del Abuelo, Félix, con entonación natural*) Quien lastima a un hombre, merece perdón. No somos bestias. Se lastima uno mismo, abuelito.

Abuelo: No.

Félix: Y para colmo, son chicos los que te piden perdón.

Abuelo: No.

(*Lucio canta acercándose al Abuelo. Intenta una caricia que el Abuelo rebuye, 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.

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*)

Félix: Acostá al abuelo, mamá. Está mareado.

Abuelo (*se yergue instantáneamente*): No quiero acostarme.

Clara: Se iba a la plaza. Déjenlo ir a la plaza. Es viejito, necesita tomar aire.

Félix: Diluvia, vieja.

Abuelo: No. Hay sol.

Lucio: No nos cambiaste los zapatos.

Clara: Me olvidé.

Lucio (*se mira los pies*): Me voy a resfriar.

Félix: Acostá al abuelito, mamá. (*Lleva a Clara junto al Abuelo*)

Abuelo: No quiero.

Clara: No le hagás caso. Ellos no mandan. Son... chicos.

Félix: Que se acueste.

Clara: Andate. ¿Estás bien?

Abuelo (*se levanta*): Sí, sí, me voy.

Félix (*caprichoso*): Acostalo. Se moja y encoge. Todavía más. ¡Quiero que se meta en la cama! Si se va, lloro.

Lucio: ¡No se va un cuerno!

Los dos: Que el abuelito se acueste porque sino, ¡le rompemos los dientes!

Clara: ¡Al abuelito, no! ¡No puede ser así! El doctor dijo...

Félix: ¡Que éramos ángeles!

Lucio: Mamita, vos ignorás nuestras costumbres. El abuelito siempre se acuesta un rato después de comer.

Clara: No comió.

Félix: ¿No comiste, abuelito?

Abuelo: Sí, sí, comí. Me voy... (*lo miran oscuramente*) a acostar.

Los dos: Que el abuelito duerma un rato así nosotros ¡jugamos con el gato!

Clara: ¡No desea acostarse! ¿No entienden? ¡Basta ya!

Lucio: Abuelo, dice ¡basta ya! ¿Estás de acuerdo?

Abuelo: No. (*A Clara*) ¿Qué sabés? ¿Por qué no te callás, ciega? ¡Fuera muda! Me gusta... estar estirado.

Clara (*suavemente*): No te lo impido. Andá, entonces. Acostate.

Abuelo (*arrepentido*): Se asustaron. Se van a portar bien. Yo siempre duermo... un rato.

Clara: Te asustaste vos, abuelo. ¿Por qué?

Félix (*pone su mano sobre el pecho de Clara*): ¡Mirá cómo le late el corazón, mamá! (*Clara lo aparta*) ¡Me equivoqué! A veces estoy ciego. Ya me parecía demasiado bulto. ¿A ver, abuelito?

Abuelo: ¡No me late nada!

Félix: ¡Sí, te late! Si no, estás muerto. No seas mentiroso.

Lucio: Ayudalo, mamita.
 Clara (tiende la mano, tanteando): Vení, abuelo.
 Abuelo (se protege junto a Clara, confidencial): No quiero acostarme.
 Clara (lo sostiene, van hacia la cama. Como si viera, vuelve fugazmente la cabeza hacia Félix y Lucio): Conformalos. Sabés cómo son los chicos. Tan caprichosos.
 Félix: Tengo que hacer los deberes.
 Abuelo (acostado): Clara, ¿no me ves?
 Clara: No, abuelo. ¿Por qué?
 Abuelo: Nada.
 Clara: Descansá, no tengas miedo.
 Lucio (guiándola): Derecho mamita.
 (Clara avanza hasta tropezar con la mesa)
 Félix: ¿Dónde hago los deberes, mamá?
 Clara (tantea la mesa, toca la cabeza de Juancho): ¿Qué le pasa?
 Lucio: Duerme.
 Clara: Juancho... (Juancho alza la cabeza, la mira) ¿Qué te pasa?
 Juancho (se encoge de hombros): Dormía...
 Félix: Anda con sueño atrasado. (Juancho asiente con un gesto que corresponde a un idiota)
 Clara: ¿No tenés hambre?
 Juancho: Sí.
 Félix (sonríe): No. El sueño no tiene hambre.
 Clara: Ahora te preparo de comer, acompaña me a la cocina.
 Félix: ¡Primero hacemos los deberes!
 Clara: Juancho tiene hambre. ¡Primero comen!
 Lucio: No, mamá. No empecés a cambiar todo. Si sos nueva, respetá nuestras costumbres. ¡Abuelo!
 Abuelo (levanta la cabeza): ¿Sí?
 Lucio: ¿Qué hacemos cuando llegamos del colegio?
 Abuelo: Los deberes.
 Clara (lo sacude): Juancho...

(Juancho se levanta, los ojos bajos. Sacude espasmódicamente la cabeza)
 Félix: Vení, mamita.
 Lucio: No te gastés, mamita. Es tonto.
 Clara: ¿Qué quieren? (Félix y Lucio se miran, maquinando algo. Félix se acerca, la toma la mano y observa a Clara mientras sonríe. Clara, intentando sustraer su mano) ¿Estudiaste mucho en el colegio?
 Félix (aumenta la presión): ¿Qué colegio?
 Clara: El doctor... papá me dijo que estaban en el colegio.
 Félix: Papá.
 Clara: ¿Se hicieron la rabona?
 Félix (mira a Lucio): ¿Nos hicimos la rabona?
 Lucio: Sí.
 Clara (trata de liberar su mano): ¡Eso está mal!
 Lucio: Empezamos a jugar a la pelota y así... fue. Se nos pasó el tiempo.
 Clara (consigue liberar su mano, la lleva a su espalda): Muy mal.
 (Lucio se acerca por detrás. Toma la mano de Clara y la lleva hacia adelante)
 Félix (la sujeta): ¡Una manito en mi mano!
 Lucio: No hay que ser inflexible con los chicos. Pensá un poco, mamá. Moverse en la calle, bajo el sol.
 Clara: Llovía. (Forcejea para liberar su mano. Grita) ¿Y lo del diez? ¿No es cierto lo del diez?
 Félix (a Lucio): Sacá al tonto del medio.
 Lucio (contrito, a Clara): No.
 Clara: Mal. ¡Muy mal! ¡Soltame!
 Lucio (a Juancho): Vení. (Lo lleva a un rincón. Juancho lo sigue dócilmente. Se sienta en el suelo, con la espalda apoyada contra la pared, las rodillas alzadas. Lucio, cariñoso) ¿Estás cómodo?
 Juancho: Sí.
 Lucio (le palmea la mejilla): Podés dormir, si querés.
 Juancho: Sí. (Pero insólitamente no se duerme, mira)

Félix (a Clara, que forcejea): Dame la mano. No estés enojada.

Clara: No. ¡Pero eso no se hace!

Félix: ¿Qué?

Clara: ¡Lo del diez!

Lucio: ¿Nunca mentiste de chica? Me saqué un cero. Papá me rezonga.

Félix: ¡Qué lindas manos, mamita!

Lucio: ¡Qué piel tan suave tenés!

Félix (intenta levantarle la falda): Y la bombachita, ¿de qué color es? (*Ríe*)

Clara (consigue liberar su mano, los rechaza y se aparta unos pasos): ¡Quédense quietos, chicos! ¿Dónde... dónde aprendieron eso? ¡Así no! (*Los dos la tocan, a manotazos. El Abuelo mira fugazmente y esconde la cabeza bajo la almohada. Clara tantea sobre la mesa, toma el cuchillo y lo empuña*)

Lucio (remeda): ¡Así no! ¿Dónde viste? ¿Papito te enseñó eso? ¡Mala!

Félix: ¡Quiero hacer los deberes!

Clara (atenta, como siguiéndoles los movimientos): ¡Juancho!

Lucio: Duerme, mamá.

Clara: Despertalo.

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.

Clara: ¿Se quedan quietos?

Los dos: Sí, mamá.

Clara: Ustedes son mis hijos.

Los dos: Sí, mamá.

Clara: No debieron faltar a la escuela, hacerse la rabona.

Lucio: Somos chicos, mamá.

Clara: Pero de cualquier manera está mal.

Félix: Perdón.

Clara: Se lo contaré a... papá.

Lucio: Papá nos castigará y no nos gusta eso.

Félix: Se pondrá triste. Dirá, ¡no merecí estos hijos! No lo mortifiqués, mamita.

Clara: Está bien. Lo olvido.

Lucio: ¡No lo haremos más!

Félix: ¡Mamá nos perdonó! (*Se abalanza sobre Clara*)

Clara (intenta defenderse con el cuchillo): ¡Déjenme!

Félix (retrocede de un salto): ¡A tus hijos, mamá, amenázás!

Lucio: ¡La mamita agarró un cuchillo!

Félix: ¡Para pegarme en el culito!

(*Lucio va por detrás de Clara, la sujeta. Félix se le arroja encima. Juancho se cubre la cabeza con los brazos. Clara grita. Oscuridad. Sobre los gemidos de Clara, Félix y Lucio cantan, líricamente:*)

Dónde mis calzoncillos dejé
que no los puedo encontrar
en algún lado estarán
¡y solos me esperarán!
¡y solos me esperarán!

Escena III

La misma habitación. Juancho descansa la cabeza sobre los brazos apoyados en la mesa. Mira al vacío. Clara viene de la cocina con gestos casi seguros, se sienta en el banquito. Mira a Juancho como si lo viera, luego desvía la cara. Entonces pregunta:

Clara: Juancho, ¿estás ahí? (*Juancho levanta la cabeza, la mira en silencio*) Sé que estás ahí, contestame.

Juancho: Estoy.

Clara: ¿Cuántos años tenés?

Juancho: Dicen... (*Bruscamente*) Treinta y dos.

Clara: Sos grande.

Juancho: Sí.

Clara: ¿Y cómo...? (Juancho abre el cajón de la mesa, inicia un gesto para inclinarse sobre él, pero no lo termina.

Clara) ¿Qué hacés?

Juancho: Abrí un cajón.

Clara: ¿Para qué? (Tantea en su interior) No hay nada.

Juancho: No. Nada. (La aparta suavemente, lo cierra) Me distraigo. Soy...

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.

Juancho: Soy medio tonto. (Se distrae como un tonto)

Clara: ¿Juancho...? (No contesta) ¿Me llevás al jardín? ¡Juancho! (Juancho atiende) El jardín.

Juancho: No hay.

(Entra el Doctor, con Lucio y Félix. Instantáneamente, Juancho reposa la cabeza sobre los brazos, cierra los ojos)

Doctor: ¡Hola! ¡Buenas tardes, amor mío! (Besa a Clara) Acá están los chicos. ¿Cómo los dejaste salir? Estaban jugando a la pelota en la calle. ¡Mirá si los pisaba un auto! (Para sí) Podía haber elegido otra cosa que una ciega. ¡Qué clavo! (A Lucio y Félix) Saluden a mamá.

Lucio y Félix: Buenas tardes, mamá.

Doctor: ¡Vengo deslomado! Clarita, ¿no tenías que preguntarme algo?

Clara: ¿Yo?

160

Doctor: Estuve todo el día afuera. (Silencio de Clara. Repite, muy enojado) ¡Todo-el día-afuera!

Clara (neutra): ¿Cómo te fue hoy?

Doctor: ¡No, así no! (Enfurecido) Mis colegas son envidiosos, mis manos tiemblan cada vez más, los pacientes me huyen, y llego al hogar, ¿y qué encuentro? ¡Friedad! ¡Quiero cariño! Si no, ¡te doy una patada y te mando a la calle!

Clara (dulcemente): ¿Cómo te fue hoy...? Augusto.

Doctor (con un suspiro de alivio): ¡Ah! ¡Cuánto luché por esto! (Descansa la cabeza sobre el pecho de Clara. Como ella mantiene laxas sus manos, se las alza con fastidio y se las acomoda sobre él. Mimoso) Un día terrible. Una dificultad tras otra. Nadie considera que soy recién casado. Ahora que lo pienso, todavía no nos acostamos juntos. Pero no importa, el sexo es lo que menos me interesa. En cambio, ¡la comprensión! ¿Me comprendés, amor?

Clara: Sí.

Doctor (observa que Clara contesta con el rostro vuelto en otra dirección. Indignado): ¡Mirando para acá! (Se aparta) Es desalentador. (Con tono cotidiano) ¿Alguna novedad? ¿Cómo se portaron los chicos?

Lucio: ¡Como ángeles, papá!

Doctor: ¡Cállense ustedes! Dejen que hable ella.

Félix (equivoco): Estuvimos toda la tarde mirándole las manos. ¡Unas manos!

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.

Félix (canturrea, distraído): Como esposa la usamos, ¡pero nos equivocamos!

Doctor (con baba, paternal): ¿Qué dice? ¡Amoroso! ¿Y, Clarita? ¿Cómo se portaron?

Clara: ¿Lo preguntás? ¡Son unos...!

Doctor (rápido, la interrumpe): ¡Quién te lo hubiera di-

161

cho! De los caños al hospital, del hospital a esta casa.
 ¡Si parece un cuento de hadas! ¿Estás contenta?
Lucio: Contenta está, ¡pero no es muy maternal!
Doctor: ¿Qué pretenden? Necesita tiempo. ¡Si los adora!
(Se sienta en la cama) Traeme las pantuflas, Clarita.
(Descubre al Abuelo) ¡Abuelo! ¿Todavía acá? ¿No fue a la plaza?
Clara: No.
Doctor: ¿Y por qué? *(Al Abuelo)* Vaya, paró de llover.
(Lo saca a patadas de la cama)
Félix: ¡Que se quede a comer con nosotros, papá!
Abuelo: ¿A comer? *(Se le iluminan los ojos. Luego)* No, no... gracias.
Félix (sacude a Juancho): ¡Juancho! Despertate. *(Juancho se pone de pie)* Sentate en las rodillas del abuelo, Juancho.
Félix: ¿Y, abuelo?
Abuelo (rápido, a Juancho): ¡Sí, nietito, sí, nietito!
(Lucio empuja suavemente a Juancho, quien se sienta en las rodillas del Abuelo)
Félix (envidioso): Es su preferido.
Lucio (triste): A nosotros no nos quiere.
(Juancho asiente con una risa estúpida, pero en seguida se interrumpe y busca a Clara con la mirada)
Abuelo (dificultosamente, bajo el peso de Juancho): Y bueno, es el benjamín.
Félix: Hamacalo, abuelito.
Doctor (mira tiernamente): Clara, mis pantuflas. Están bajo la silla. *(Clara encuentra, tanteando, una pantufla y una zapatilla de basket. Se las lleva. El Doctor se calza. Se anuda la zapatilla de basket. Contento)* Lo miman demasiado. ¡Es el menor! ¿Te gusta tu familia, Clarita?
Clara: No sé...
Doctor: ¿Cómo no sabés?
Clara: Sí.
Doctor: ¡Oh, el hogar! *(Lucio señala los pies del Doctor y*

rie) ¡Mirá cómo se divierte! ¡Quién pudiera reír así!
 ¡La alegría brotando como un manantial!
Lucio (ríe más fuerte): ¡Qué estúpido!
Doctor: ¿Quién? ¿De qué te reís, marmota? *(Se mira los pies. Furioso, se quita la zapatilla de basket. A Clara)*
 ¿Qué me trajiste? ¿No tenés tacto?
Clara: ¿Me equivoqué?
Doctor: Inútil. Vení. *(Como Clara va para otro lado, se acerca a ella y le hace tocar la pantufla. Se la pone bajo la nariz)* Tocá. Olela. Buscá la otra ahora.
Félix (lo golpea en la espalda): Hamacalo, abuelito. No te hagás rogar.
Abuelo (bamacando a Juancho): ¡Lindo nene, lindo nene!
Félix y Lucio (miran): ¡Qué celosos estamos!
(Clara busca, tanteando bajo las sillas, hasta encontrar la otra pantufla y se la lleva al Doctor)
Doctor (contento): ¡Acertaste! ¿En qué ocupaste todo el día?
Clara: Zurcí las medias.
Doctor: ¡Amorosa! Te traje un regalito.
Clara: ¿Qué es?
Doctor (bromista):
 Adivina, adivinador.
 Con esto
 verás mejor.
(Le pone un par de anteojos en la mano, uno de los vidrios roto)
Clara (seca): ¿Para qué los quiero?
Doctor (irritado): ¡Para esto! *(Se los coloca. Contento)* Te quedan bien. ¿Qué se dice?
Clara: Gracias.
Doctor: ¡Y los compré al tun-tun! *(Recapacita)* Pero por algo soy médico. *(Espera un comentario que no se produce)* ¿Y?
Clara: Un cirujano de primera.
Doctor (modesto): Bueno, ¡no es para tanto! ¿Pudiste co-

cinar? ¡Tengo hambre!

Clara: Sí.

Lucio: ¡Hamacalo más fuerte, abuelito!

(*El Abuelo hace saltar a Juancho sobre sus rodillas, farfulla con la respiración entrecortada*)

Félix: ¡Cantale!

Abuelo: ¡Lindo nene, lindo nene!

Doctor: ¡Entonces, a comer!

Clara (*como si viera al Abuelo*): Dejalo.

Félix (*agresivo*): ¡A Juancho le gusta que lo hamaquen! ¿No Juancho que te gusta?

Juancho: Sí. (*Ríe estúpidamente. Se interrumpe*)

Félix: Decí que te gusta, Juancho.

Clara: No digás nada. Está ridículo. Y el abuelo no puede más.

Félix: ¿Vos qué sabés? ¡Papá, esta idiota se mete con nosotros!

Doctor: Félix, hablale con educación a mamá. Dejalos, Clara. Quieren mucho a Juancho.

Lucio: ¡Qué buenos hermanitos somos!

Félix: ¡Más fuerte, abuelito!

Abuelo (*exhausto*): ¡Lindo nene, lindo nene!

Félix: Papá, te tenemos que hacer una confesión.

Doctor: ¿Qué? ¿Se hicieron la rabona?

Félix: Sí.

Doctor: Muy mal. Diez minutos contra la pared. ¡Y se quedan sin postre!

Lucio: Tenés que decir, ¡qué hijos!, papá.

Doctor (*banal*): Qué hijos.

Félix: Esperá. Falta otra.

(*Juancho se levanta, tratando de no hacerse notar. Imita, como para mantener una costumbre, un gesto idiota. Se sienta a la mesa, abre el cajón, pero no se inclina sobre él, lo mira desde lejos, entre inquieto y decepcionado. Lucio, que ha estado muy atento, se abalanza hacia el Abuelo, se le sienta en las rodillas, lo abraza y besu-*

quea. El Abuelo farfulla, lívido, bajo el nuevo peso)

Doctor: ¿Una más grande? ¡Como para tener las manos serenas para operar!

Félix: Nos cogimos a mamá.

Doctor: ¡No!

(*Avergonzado, Lucio esconde la cabeza entre los hombros del Abuelo, y se queda quieto. El Abuelo estira las piernas, con el cuerpo muerto de fatiga*)

Doctor: Clarita, ¿es cierto eso? Clara, contestame. Aj, Clarita, ¡qué proceder tan sucio! Te traje a mi casa, te confié mis hijos. Clara, ¿dónde estás? (*Da unos pasos tanteando. Comprende su error*) No, la ciega es ella. ¿Es cierto?

Clara: No.

Félix: Que te muestre, papito. ¡La comprobación es eficiente! (*Va hacia Clara y le levanta las faldas*)

Clara: ¡Dejame!

Doctor: Félix, no seas travieso. Quedate quieto. (*Como Félix no obedece, se acerca y lo sujeta de una oreja*) ¡Quietito, te dije!

Félix: ¡Siempre la razón a ella! ¿Qué ejemplos nos das, papi?

Doctor: No le doy la razón. La verdad no tiene amigos, hijo.

Félix: Es duro.

Doctor (*pícaro*): Pero sos mi hijo, ¡más que un amigo! ¡Juancho!

Juancho: ¿Qué?

Doctor: ¿Qué sucedió?

Juancho: Nada.

Félix: Papi, éste no sabe que es hacer chiqui-chiqui.

Doctor: Juancho, vení. (*Juancho obedece. De pie, delante del Doctor, bambolea la cabeza, las manos atrás*) Juancho, hijo mío, ya sos un hombrecito, ¿no? (*Juancho baja los ojos*) ¡Contestá! ¡Acá no hay siesta que valga! ¿Sos un hombrecito o no?

Juancho (lo mira): Sí. Pero... soy medio tonto. (*Hace gestos de idiota*)

Clara: ¡No sos tonto!

Doctor (furioso): ¡Silencio! ¡De pie y en silencio! (*Incómodo*) Juancho, hijo mío, debo explicarte... algo. Hubiera preferido otra ocasión, pero... Alguna vez tenés que saberlo. El tiempo corre y... todo crece, la naturaleza se modifica... y... (*Se decide*) Los hijos no vienen en los repollos.

Félix: ¡Ni los trae la cigüeña!

Doctor (lo mira, aterrado): ¿Quién te lo dijo?

Félix (avergonzado): Un chico en la calle.

Lucio: ¡Nos contamos porquerías!

Doctor (dolorido): Los felicito. (*Una pausa*) ¿Y éste no oía?

Félix: No anda con nosotros, papí.

Doctor (indignado): ¡Podía haber tenido una preocupación menos! Juancho, abrí las orejas. El proceso es... complicado. ¡Simple!

Félix: Decidite, papí.

Doctor: ¡No! ¡No puedo trastornar su infancia! ¡No quiero!

Lucio (hamacándose violentamente sobre las rodillas del Abuelo): Que se lo explique el abuelito, papá.

Doctor: Abuelo, explíquele usted a Juancho lo que sucede cuando... ¡Pero con tacto!

Abuelo (intenta levantarse. Lucio lo hunde con todo su peso sobre la silla): Yo... yo me iba.

Doctor: ¡No se va nada! ¡Aquí nadie escurre el bulto!

Félix: Explicale, abuelito.

Lucio: ¡Se debe haber olvidado! ¿Te acordás del chiquichiqui, abuelito?

Doctor: Juancho dormía, ¿por qué turbar su inocencia?

Félix: Es hora de que se avive, papá. Si ésta se queda con nosotros, también le puede pasar a él.

Doctor (contento): ¡Sería bueno! La sabiduría tiene cami-

nos oscuros.

Lucio (se pone de pie, levanta al Abuelo, quien cae otra vez sobre la silla, exhausto) Explicale, abuelo. Tratá de recordar.

Abuelo: ¿Yo? ¡Si hace años...! (*Ríe penosamente. Se rebace*) El Doctor es médico. Tiene un lenguaje más... preciso.

Doctor: ¿Pero de qué me sirve? Juancho, el hombre tiene una...

Félix: Semillita... (*Juancho esboza un gesto para marcharse*) Quedate. Atendé a papá.

Doctor (muy incómodo): Que... que se pone como... una plantita...

Félix: No, como una semillita.

Doctor: Abuelo, siga usted. Yo no puedo.

Abuelo: Dormía.

Doctor: Clara, ¿es verdad o no lo que dijeron los chicos?

Lucio: ¡No le preguntés, papá! Ella recibió la semillita, no puede ser imparcial.

Doctor (lo mira, conmovido): Tenés razón. ¡Sos inteligente!

Clara: ¡Ellos... ¡Abuelo! Viste todo, no dormías.

Abuelo: Clara... yo... yo dormía. Tenía la cabeza bajo la almohada.

Clara: Me forzaron.

Félix y Lucio: ¡Men-ti-ro-sa! ¡Men-ti-ro-sa!

Abuelo: ¡Sí! (*Ríe*)

Doctor (seco): Abuelo, decidase.

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.

Clara: ¡Qué lástima que seas tan timorato, Abuelo! Tan cobarde.

Abuelo (ríe temblorosamente): ¡Se la desquita! ¿Yo? ¿Yo... timorato?... (*Se aplasta*)

Doctor: No necesito más. Juancho, podés retirarte.
Juancho (se aparta unos pasos, atontado. Dificultosamente) Pa... pá.
Doctor (muy tierno): ¿Qué?
Félix (toma a Juancho de la mano y lo sienta en una silla): ¡Venga, nene! ¡Venga, nene! ¡Venga con el hermanito!
Clara: Mienten.
Doctor: ¡Cállese usted! Los chicos mienten, pero no en circunstancias como ésta. (*A Félix y Lucio*) ¿Les fue bien, al menos?
Lucio: Tuve miedo. (*Se sienta en el suelo y apoya la cabeza contra las rodillas del Doctor*) ¡Oh, fue terrible! ¡Qué experiencia!
Doctor (lo acaricia): Clara, tu ceguera no te disculpa. ¿No podías esperarme? ¡Ansiosa!
Clara: ¡No! ¡Fueron ellos! Los dos. ¡No pude contra ellos!
Doctor: Insiste. ¡Te mando a la quema! Vamos a ver quién te da de comer.
Clara: ¡No! ¡Juancho!
Juancho (con esfuerzo): Gritaba. Ella... gritaba.
Lucio (gimotea): Sí, sí, papito. Pegaba alaridos ¡Echala!
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. Doctor*) ¡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.
Félix y Lucio (muy apenados): Sí, papá.
Doctor: No crean que yo me perdono, tuve demasiada confianza. No volverá a repetirse.
Félix y Lucio (desilusionados): ¿No?
(Clara vuelve de la cocina con platos y cubiertos. Pone

la mesa al tanteo)
Doctor (observa, bufá, rectifica groseramente la colocación de platos y cubiertos): ¡Chicos, a comer! (*Félix y Lucio se sientan. El Abuelo trata de pasar inadvertido, sentándose oblicuamente en relación a la mesa. Juancho no se mueve, mira a Clara*) ¡Juancho! ¡Vení a comer! (*Juancho obedece*) ¿No tenés hambre? Si uno no come, no rinde. ¡Así te va en la escuela! (*Clara trae una fuente, sirve, pero deposita la comida sobre la mesa. El Doctor observa, desorbitado. Félix y Lucio reprimen la risa. El Doctor aparta a Clara, recoge la comida desparramada y sirve sobre los platos. Juancho come sin expresión. El Abuelo se abalanza ávidamente, pero el Doctor, atento, se apresura a sacarle el plato*) Abuelo, modérese. Come demasiado rápido y le sienta mal. Cada bocado, mil veces.
Abuelo: Mil veces, ¿qué?
Doctor: Masticarlo. (*Devuelve la comida del Abuelo a la fuente y le sirve un bocado*) Ahí tiene para una hora. Coma. (*Va a comer, pero se detiene. Ve a Clara de pie*) ¿No te sentás? No empiecen a comer. Mamá. (*Se levanta y gentilmente separa la silla para que Clara se sienta en la cabecera. Luego se sienta y se lleva un bocado a la boca. Lo escupe inmediatamente*) ¡Ah, qué asco! ¡No se puede tragar!
Félix (come): ¡Caliente! ¡Me quemé la lengua! ¡Lo hizo a propósito, papi!
Lucio (revuelve la comida): Quemada.
Félix: Papá, podías haber elegido mejor. ¿No pensaste en nosotros?
Doctor: Me encandiló con esos ojos. A mi edad, uno cree estar libre de tentaciones y la equivocación es peor, más nefasta. (*Muy contrito*) ¡Perdónenme!
Lucio (golpea con la cuchara sobre la mesa): ¡Tengo hambre! ¡No me gusta esta papa!
Doctor: Vamos al restaurante. (*Lucio y Félix se incorpo-*

ran. *El Abuelo los imita, ansioso*) ¡Usted se queda! Lluve.

Félix y Lucio:
 ¡Qué suerte! ¡Qué suerte!
 Nos lleva al restaurante
 ¡a comer muy abundante!

Doctor: Clarita, me divorcio.

Clara (se levanta): ¿Cociné mal? No sabía donde estaban las...

Doctor: ¡Ah, no! ¡Nada de disculpas personales!

Clara: Por favor... Augusto.

Doctor (vejado): ¡Augusto! ¡Me llama Augusto! ¡A buena hora se le ocurre ser cariñosa! Tampoco es fácil para mí. ¡Quedarme solo de nuevo!

Félix: ¡Primero tenés que consumir el matrimonio, papá!

Doctor (ofendido): ¿Yo? ¡No quiero ropa usada!

Lucio: ¡Pero la usamos nosotros, papá!

Félix: ¡Somos tus hijos!

Doctor: Es cierto. Pero después, iraja! ¡No la aguanto más!

Clara: Dame otra oportunidad... Augusto.

Doctor: ¿Otra?

Clara: Me porté bien con el abuelo. ¿No, abuelo? *(El Abuelo hurta la respuesta)*

Doctor: Te acostaste con mis hijos. ¿Y con usted, abuelo?

Abuelo: ¡No!

Doctor: ¡Con el abuelo no! Una trastada tras otra.

Abuelo (se incorpora a medias, muy ansioso): ¿Puedo?

Doctor: ¡No! Ahora es tarde. *(El Abuelo se deja caer otra vez sobre la silla, muy desilusionado)* Vamos, chicos. *(Se dirigen hacia la puerta. El Doctor se vuelve bruscamente)* ¡Dame mi regalo! *(Le saca los anteojos a Clara. Salen. El Abuelo se apresura y se sirve abundantemente, pero después observa la comida, la huele y pierde el entusiasmo. Juancho ha terminado de comer, mira a Clara, bamboleando la cabeza)*

Abuelo (elige un bocado, mastica): Es un asco. Tiene razón.

Clara: ¿Estás contento?

Abuelo: ¿De qué?

Clara: Me echa.

Abuelo: No. Me caíste simpática. Pero tengo que cuidar mi posición. *(Deja de comer)* Vomito. *(Mira a Juancho, su plato vacío)* ¡Qué estómago tiene éste! Se tragó todo. ¿Cómo hiciste?

Juancho (se queda inmóvil): Tenía hambre.

Abuelo (feliz): No, estabas dormido. O tenés un estómago imbécil, como la cabeza. *(Mira a Clara)* Te voy a extrañar. *(Bruscamente)* ¿Nos despedimos? Nunca me despedí de una nietita. Debe ser emocionante.

Clara: Tan emocionante como hubiera sido hablar, defenderme. Te callaste.

Abuelo: ¡Ahora hablo! Nietita, ¿partís de viaje? Me siento feliz, pero triste. ¡Quién sabe por cuánto tiempo no nos veremos! Estoy viejo. Cuando vuelvas, no me encontrarás ya sobre esta tierra.

Clara (como si lo viera): Déjese de fastidiar.

Abuelo: ¿Qué? *(Agraviado)* ¡Perdida!

Clara: Juancho.

Juancho: ¿Qué?

Clara: ¿Dormías?

Juancho: No. Te miraba.

Clara: ¿Y cómo me ves?

Juancho: Hermosa.

Clara: No. Tonta.

Abuelo (ha mirado a los dos alternativamente, como en un partido de tenis, muy interesado. Feliz): ¡Tonta!

Juancho: ¿Por qué?

Clara: Preparé mal la comida. Esperaban comer bien. Por lo menos, tenía que saber cocinar.

Abuelo: Lo menos.

Clara: Pero me dijo que había mucama, y cocinera.

Abuelo: ¿Y le hiciste caso? Ver para creer. (*Ríe, se interrumpe*) Perdón.
Clara: Y jardín.
Abuelo (se tienta): ¡Eso es un delirio! Tiene los jardines del hospital. ¿Para qué quiere más?
Juancho: Cállese, abuelo. (*Bambolea la cabeza*)
Abuelo (muy asombrado): ¿Qué? (*Divertido*) ¡Me manda!
Clara: Abuelo, ¿sabés amasar?
Abuelo: ¿Trabajo de mujeres? ¡Ni loco!
Juancho: ¡Ni loco, tampoco, tampoco! (*Ríe bobamente*)
Clara (seca): ¿Por qué te reís así?
Juancho (asustado): ¿Cómo?
Clara: Reíte bien.
Abuelo: Con delicadeza. (*Da un ejemplo con la boca muy abierta*) Ja-ja-ja.
Clara: Voy a preparar...
Abuelo: ¡Una torta!
Clara: Sí. Para que se queden contentos. Para que... me perdonen. ¿Tenés plata, abuelo?
Abuelo: No. Unas moneditas. No te las doy.
(Juancho revisa torpemente sus bolsillos, es evidente que no tiene nada. Se ignora si Clara percibe o no el gesto de Juancho, se vuelve hacia el Abuelo)
Clara: Andá a la calle.
Abuelo (divertido): ¿Yo? ¿Te metés conmigo también? ¡Qué insaciable!
Clara: Buscá a alguien que te preste, abuelo.
Abuelo: ¿A mí? ¿Quién va a prestarme a mí? Ni los perros.
Juancho: Yo... yo... (*Abre el cajón de la mesa, busca en su interior*)
Abuelo: No me ladran para no desperdiciarse. (*Ríe*)
Clara (tanteando, cierra el cajón con fuerza): ¿Vos, qué? ¿A vos qué te importa?
Juancho (con esfuerzo): Me... importa.
Clara: Juancho. (*Juancho no contesta. La mira*) Ya está

dormido. (*Da unos pasos hacia la puerta, tanteando*)
 Voy yo.
Abuelo: ¿Con qué intenciones? Nadie se acuesta con una ciega pagando. Con plata, se consiguen con ojos.
Clara: Yo los tengo.
Abuelo: ¡Para lo que sirven! (*Ríe. Juancho se incorpora, inquieto. Sigue a Clara con la vista. El Abuelo se acerca a Clara*) ¡Vení para acá, idiota!
Clara: ¿Qué querés, abuelo?
Abuelo: Ayudarte.
Clara: ¿Cómo?
Abuelo: ¿Vos creés que el doctor se muere por una comida? ¿Por sus hijos? No. Es un sentimental. Estuviste muy fría. (*Como Clara oye con el rostro desviado, se lo acomoda groseramente*) ¡A mí no me des vuelta la cara! ¡Tanto orgullo!
Clara: No tengo orgullo, abuelo. El orgullo viene después, sin la necesidad.
Abuelo: ¡Y la sé! Con cariño me sacás todo. Sos una recién casada. Te estrenaste con otros, pero no me fijo. Esta noche, nietita, digo Clarita, esta noche nos espera... (*Traga, la toca. Es demasiado para él*) Yo te explico cómo tenés que tratarme. La manito... aquí...
Clara: Quedate quieto, abuelo.
Abuelo: ¿Por qué? ¿No te gusta?
Clara: No. No con tus hijos.
Abuelo: ¡No son mis hijos!
Clara (le acaricia la mejilla): No con un abuelo...
Abuelo: ¡Qué abuelo! Todavía... Si me permiten... ¡soy! ¡Soy un semental! ¡Eso soy!
Clara (dulcemente): Está bien, abuelo. Si te hace feliz...
Abuelo (triste): ¿Te imaginás? Uno envejece y no se da cuenta de cómo fue..., así, de pronto... (*Se mira*) Por qué está tan feo... (*Ríe penosamente*) ¡Todo dormido!
Clara: Dejame ir, abuelo.

Abuelo: No. ¿Por qué no llorás? La primera lágrima es la que cuesta y después... Clara, ¿cómo sucedió esto? ¡No puedo dejarte sola! ¡Te acostaste con mis hijos! (*Como Clara no reacciona*) ¡Llorá! ¡Yo lo conozco! Se ablanda con las lágrimas.

Clara: Augusto... lo... siento mucho.

Abuelo: Más calor.

Clara: Yo los vi... tan jóvenes, ansiosos. ¿Qué me costaba?

Abuelo (se olvida de su papel, contento): ¡No se gasta!

Clara (seca): No. No es una alcancía para poner moneditas.

Abuelo (festeja, luego se interrumpe): ¿A quién vas a conmover, así? No seas cabeza dura. ¡Llorá, te digo!

Clara: Quiero, pero...

Abuelo (amable): ¿Tenés los lagrimales tapados? En una de ésas, terminó de joderte. (*Sincero*) Nietita, yo lo vi todo, si hubiera tenido veinte años menos... para defenderte...

Clara (con un gesto que pretende señalar a Juancho): Ese los tiene.

Abuelo (le rectifica la mano): Es idiota. (*Sincero*) Clara, nietita, soy una basura.

Clara: No, abuelo.

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

Clara (dulcemente): No importa, abuelo. Ya pasó. (*Llora*)

Abuelo (le toca la mejilla): ¿Llorás?

Clara: Por vos, abuelo. Me gustaría por mí, pero imposible. Nunca llorar antes de tiempo, decías, éte acordás?, y el tiempo pasó y no supe cuándo era el momento...

Abuelo: ¡Ahora! (*Muy ansioso*) Esperá, seguí llorando. ¡Si el doctor ve esas lágrimas! ¡Se vuelve loco! Si hasta a mí me... ¡me entusiasman! Clarita, te portaste como una rea, ¡pero mi corazón es grande y te perdono!

Clara (lo tantea): ¡Qué viejo estás, abuelito! Ya no entenedés nada.

Abuelo (agraviado): ¿Yo? (*Le toca la mejilla*) ¡Mirá lo que conseguí!

Clara (se seca las mejillas con las manos): No conseguiste nada. Ya vuelvo. (*Tropezando con Juancho, que se ha ido acercando a la puerta*) Juancho, ¿qué hacés?

Abuelo: ¡Con él vas a conseguir menos! ¡Está detenido en los dos años!

Juancho: ¿Dónde vas?

Abuelo: ¡Andá a dormir, vos!

Juancho: Cállese, abuelo. (*Asiente repetidas veces con la cabeza, descontrolado*) Siga comiendo. (*El Abuelo lo mira, muy sorprendido. Juancho lo empuja torpemente*) ¡Vaya!

Abuelo: ¡Oh, hasta éste me manda! ¿Oí bien? (*Juancho lo vuelve a empujar torpemente*) ¡Sacame las manos de encima! (*Se sienta junto a la mesa, muy humillado*) No la conquisto, me echan... ¡Qué porvenir!

Juancho: Clara, ¿adónde vas?

Clara: A la calle. A ver qué pasa.

Juancho: No.

Clara: ¿Por qué?

Juancho: No quiero.

Clara: Si no te movés, querer no basta.

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.

Abuelo (ríe): ¡Qué dúo! (*Con asco, revuelve la comida*)

Juancho: Por eso mismo. Quedate aquí. (*Bambolea la cabeza*)

Clara: Mañana me echa.

Juancho: Seguro cambia de idea porque... si sos buena, él... (*Mira hacia la mesa, con ganas de alejarse*)

Clara: Y esta noche... (Tiende la mano, buscándolo) No me importa mucho, pero... Augusto... esta noche...

Juancho: ¡No! ¡No soy Augusto!

Clara: ¿Juancho? (Juancho se aparta. Clara espera. Luego) ¿Dónde está la puerta?

Juancho: El doctor no me deja salir sin permiso. Del trabajo tengo que volver a casa. Dormir mi siesta y...

Clara: ¿Por qué?

Juancho: Los chicos deber ser obedientes. No pueden decidir solos. No debe haber... riesgo. Una vez me perdí. Me asusté mucho.

Clara (dulcemente): Quedate. (Una pausa) ¿Dónde estás?

Juancho: Aquí. (Se acerca sin ganas)

Clara (le aprieta el hombro): Yo también. Bajo un techo. (Lo aparta) Así. (Dulcemente) No cuesta tanto... Juancho. (Abre la puerta, sale)

Abuelo (admirado): ¡Y se fue! ¡Qué ciega de mierda! ¡La van a estafar! ¡Hubiera aprovechado yo, con mis moneditas!

Juancho: Cállese.

Abuelo: ¿No querés ser vos mi nietito? (Se asusta) ¡Pero no te hamaco!

Juancho: No. (Se queda mirando la puerta. Bambolea la cabeza hasta que, bruscamente, se lleva las manos a las mejillas y las sujeta con fuerza)

Escena IV

La mesa está limpia. Juancho está sentado, inmóvil. Bruscamente, abre el cajón de la mesa, lo cierra con un golpe. Une sus manos con fuerza. El Abuelo conserva su plato sobre las rodillas, revuelve la comida.

Abuelo (con desaliento): ¡Qué pasteta! Un plato lleno a

mi disposición y no puedo tragarlo. (Se lleva el tenedor a la boca, la abre, tapándose la nariz. Es más fuerte que él, abandona) ¡Qué mala suerte!

(Entran el Doctor, Félix y Lucio desde la calle)

Félix y Lucio: ¡Papá nos llevó al cine! ¡Vimos dibujitos animados!

Félix: ¡Qué risa!

Lucio: ¡Un gato perseguía a un ratón!

Félix: Y cuando el gato agarró al ratón, ¡lo despellejó!

Doctor: ¿Qué hace la ciega?

Abuelo: Cocina.

Doctor: ¿A esta hora?

Félix: ¡Ja, ja! ¡Le saldrá una porquería!

Lucio: Papá, es tirar la plata.

Doctor (rimando): Soy demasiado bueno. Mañana raja.

Abuelo: Hay rico olor. (Huele)

Lucio: Papi, ¿hoy nos dejás ver?

Doctor: ¿Qué?

Lucio: La consumación.

Doctor (ríe, tímido): ¡No, no chicos! ¡Eso no es para ustedes!

Félix: ¡Ya tuvimos nuestra experiencia, papi!

Doctor: ¡No, no!

Félix: ¡Dale, papi!

Doctor: ¡Ay, no sé!

Abuelo: ¿Y yo?

Doctor: ¿Usted qué?

Abuelo: ¿Puedo ver?

Doctor: ¿Tiene plata?

Abuelo: No.

Doctor: ¡Entonces, aguántese! (Entra Clara, sostiene una bandeja con una torta. El Doctor le sonríe, cariñoso.

Bruscamente, se vuelve hacia el Abuelo) ¡Y vio la otra! ¡Me la debe!

Abuelo (masculla): ¿Para qué habré hablado?

Félix: ¡Oy, la ciega cocinó de nuevo!

Abuelo (deja su plato sobre la mesa y se abalanza): ¡Un pedacito, un pedacito, nietita!

Clara: No, abuelo. Para vos no hay.

Doctor (contento): ¡Está aprendiendo!

Abuelo: Un pedacito de la masa.

Clara (corta la torta y la sirve, tanteando): No.

Abuelo: ¡Mala! ¡Bruja! ¡Cuento todo!

Doctor: ¿Qué?

Abuelo: El tonto la ayudó.

Doctor: ¡Entonces no como!

Abuelo: Y... *(se interrumpe)*

Doctor (frío): ¿Qué más?

Abuelo: No quiso ser mi nietita.

Doctor (reprocha): ¡Clara!

Abuelo (odioso): No quiso.

Clara: Abuelo ¿cómo dice eso?

Abuelo (triste): No quisiste. Nos apartan como basura y estamos vivos.

Clara: No como basura, abuelo.

Abuelo: Es lo mismo. Me dejaron de lado. *(Al Doctor)* Se hacía arrumacos con el tonto.

Doctor (gozosamente sorprendido): ¡No!

Abuelo: Sí. *(Remeda)* ¿Cómo me ves? Hermosa.

Doctor: ¡Juancho! *(Juancho ríe estúpidamente)* En una de esas me equivoqué y sos un hombrecito. Quiero verlo. Clara, dejá la torta. ¡Oh, qué alegría!

Clara (friamente): Juancho, ¿sos tonto, no?

Juancho (incómodo): Dicen... *(Bambolea la cabeza)*

Doctor: ¡Animo, hijo! ¡No te dejés apabullar por las mujeres! ¡Abrazala!

Félix y Lucio: ¡Es tu mamá, Juancho! *(Lo empujan hacia Clara)*

Clara: Es tonto y no consiento que me abracen los tontos.

Félix: Callate.

Abuelo (desilusionado): ¡Pero así la va a ligar él! ¿Y yo?

Lucio: ¡Dale, hermanito!

(Juancho tiende la mano para acariciar la mejilla de Clara. Ella la aparta. Juancho la mira. Clara tiene el rostro desviado, pero luego lo gira en la dirección justa y parece verlo)

Félix y Lucio: Papá, ¡están enamorados! ¡Están enamorados!

Doctor: ¡Chicos, silencio! ¡No digan inconveniencias! *(Muy deprimido)* Tenía esperanzas, pero... *(Furioso)* Es idiota. Idiota redondo como una bola de billar.

Abuelo: No quiso ser mi nietita. ¡Rezónguele! ¡Péguele una bofetada! ¿Qué soy?

Doctor (furioso): ¿Qué quiere que haga? No mando sobre los sentimientos. *(Se ablanda)* Y bueno, a esta altura ya no importa. ¡A tu lugar, Juancho!

Félix: Mamita, ¿esta noche nos arropás? Vení en camisón, mami.

Abuelo (al Doctor): ¡Se conforma rápido usted!

Doctor: Abuelo, cansa vivir.

Lucio: La oscuridad me asusta. Lloro. ¡Que mamita duerma conmigo!

Doctor: Esta noche, imposible. Mañana se va...

Félix y Lucio: ¡Y la consumación se debe ejecutar!

Abuelo (al Doctor): Dígale que me dé un pedacito.

Doctor: ¿Tiene plata?

Abuelo: No.

Doctor: Entonces, jódase.

Abuelo: ¡Qué gente mala!

Félix (oscuro): ¿Quiénes son malos?

Abuelo (rápido): ¿Yo dije que ustedes eran malos? ¡No, la gente!

Lucio: ¡Quiero probar la torta! *(Mira)* No es una torta, ¡es un pastel!
Y adentro está
¡lleno de miel!

Doctor (avanza hacia la mesa): ¿Qué hace? ¡Terminá de manosearla! ¡No emboca una! *(Aparta a Clara, sirve*

él la torta en los platos) Ya está.
Clara: Coman, chicos, coman.
Lucio (come): Está rica.
(El Abuelo pellizca la torta, el Doctor le pega en las manos)
Clara (sosteniendo un plato): ¿Augusto?
Doctor: No quiero.
Clara: Comé, Augusto.
Doctor: No tengo ganas.
Clara: Por mí, Augusto.
Doctor (conmovido): Me llamás Augusto. Si es rica, no te echo, te conservo a mi lado para que seas feliz.
Juancho: ¿Viste? ¿Qué te dije, Clara?
Félix: ¡Habló el dormido! *(Le empuja la cabeza hacia la mesa)* ¡Es toda para mí la torta!
Lucio: ¡Y para mí!
Juancho: No nos salió bien. No coman porque...
Clara (fría): Tonto...
Juancho: Tiene...
Félix (le empuja la cabeza con más fuerza): ¡Dormí!
Doctor (gazmoño, a Clara): También necesito saber cómo te portás en la cama. Después me decido.
Clara (dulcemente): Me voy a portar bien, Augusto. Sé... todo.
Doctor (desilusionado): No me gusta.
Clara (dulcemente): Creo que no sé... nada.
Félix y Lucio (comiendo): ¡Sí, sabés! ¡Te mostramos!
Doctor: ¡No interrumpen, chicos! ¡Estoy conversando con mamá!
Clara: ¿Due... le?
Doctor: ¡No! ¡Voy a tener cuidado!
Félix: ¡Nosotros no tuvimos!
 ¡Y cómo lo sentimos!
Lucio: Vociferó
 ¡de cómo le dolió!
Doctor: Chicos, no interrumpen. Cuando los mayores con-

versan, los chicos se callan. Sean buenos. Coman la torta.
Félix (deja el plato sobre la mesa): Yo no quiero más. Reviento.
Clara: Te voy a hacer mimos.
Doctor (muy tierno e infantil): ¿Dónde? ¡Venga para acá! No. ¡Creo que no la echo a usted! La quiero tener acá, *(se pega en el bajo vientre)* siempre conmigo, ¡hasta que sea viejita!
Clara (sonríe): Hasta que yo me muera.
Doctor (contento): ¡Sí, sí, primero vos!
Clara (tiende el plato): Es rica, comé.
Doctor (súbitamente serio): ¿Sabés lo que arriesgás? *(Le saca el plato)* No me divierte tirar la plata a la basura. Si es un asco, te mando a los caños, de donde saliste. ¡Y no son promesas! *(Pega un gran mordisco)*
Abuelo (pellizca la masa. Clara, a tientas, pero acertando, le aparta la mano): Un pedacito, ¿qué les cuesta?
Doctor (seco): Si sobra. ¡Y no va a sobrar! Mañana sirve. *(Come)* La masa es rica, pero adentro, ¿qué tiene? *(Mira)* Indescifrable.
Clara: Carne picada, y huevo, y cebolla frita.
Félix (se levanta bruscamente, con un alarido): ¡Ajjjjj!
(Cae retorcido)
Doctor (mira reprobador): Se atragantó.
Clara: Y pimienta. Mucha pimienta.
Lucio (entre estertores): No quiero, no quiero más. Pica. ¡Papi!
Doctor (dulce): ¿Qué?
Lucio (grita): ¡Papi!
Doctor: ¡Silencio! Estoy acá.
Lucio: ¡Ajjjjj! *(Cae)*
Doctor (reprobador): Otro más. ¡Qué modales! Vení, Clara. Me decidí. Vamos a consumir el matrimonio. *(Ríe)* La... la pimienta. Efecto... ¡instantáneo! Chicos, no miren. *(Tropieza con Félix)* Así es... potrean todo el día

y después... Caen rendidos y se pierden... lo mejor (*Se lleva la mano a los pantalones. Abrazo a Clara. Le levanta el vestido. Ella lo baja*) No seas... tímida, cieguita... (*Esfuerzos estertorosos. Juancho se pone de pie y mira*) ¿Qué... (*eructa*) qué mirás vos? Sos muy chi... (*Se mira*) ¿Qué pasa, que no hay... actividad? Así no puedo. Vení a la ca... ma... (*Va a tropezones hacia la cama, dejando a Clara por el camino, se desploma. Levanta la cabeza, travieso, curvando el índice*) Vení... no tengas miedo. Tengo un chiche para... vos... (*El Abuelo observa desorbitado. Juancho observa también, con un temblequeo intenso. El Doctor lanza un estertor descomunal, se queda duro*)

Abuelo (se acerca y lo observa con curiosidad. Con delicadeza, le levanta una pierna y la deja caer. A Clara, tranquilamente): ¿Qué hiciste, nietita?

Clara: Nada, abuelo. Soy ciega.

Abuelo: ¿Qué metiste adentro? ¿O fue el tonto? (*Aterrorizado*) ¡Yo comí! (*Se abraza el estómago*) ¡Ay!

Clara: Comiste masa, abuelito. Puse carne picada, huevo duro. No sé si agregué algo más.

Abuelo: ¿No sabés? ¿Puedo comerme la masa?

Clara: No. Había muchas latas en la cocina, y traje otras desde la calle. Las abría y rellena la masa, quedó rica la torta. Con la carne picada. ¿Dónde está Juancho?

Juancho (le toma la mano): Aquí.

Clara: ¿Y los otros?

Abuelo (ríe, travieso): ¡Si vieras lo que pasó!

Clara: Se quedaron mudos. Se ve que les gustó la torta. (*Como Juancho ha retirado su mano*) Juancho, dame la mano. ¿Venís conmigo?

Juancho: ¿Dónde vas?

Clara: No sé.

Juancho: El doctor no me deja... (*Balanea la cabeza, mira hacia la cama, se interrumpe*)

Abuelo: Quedate, nietita. No ves y entonces... cualquiera

puede equivocarse. ¿A quién se le ocurre mandar a una ciega a la cocina? ¡Quiso aprovechar demasiado! Se jorobó.

Clara (neutra): Un accidente.

Abuelo (contento): ¡Justo! Vos sos mi nietita, y el tonto trabaja, ¡y vivimos felices!

Clara: ¡Qué rápido sos para los proyectos, abuelito!

Abuelo: ¡No seas impertinente! Ahora mando yo. (*Autoritario*) Juancho, a fin de mes la plata me la das a mí. ¡Y no se te ocurra robarme!

Clara: Abuelo, no cambiés.

Juancho: ¡Yo se la doy! ¡Toda, toda!

Abuelo: No cambio. Siempre me enloqueció la plata. De ahora en adelante, la administro y me encargo de todo. Juancho, dale un beso a mamá. (*Juancho esboza un gesto, se queda inmóvil. El Abuelo pateo a Félix*) ¡Vamos a arreglar la casa! (*Lo zamarrea brutalmente, como a un muñeco*) ¡Lindo nene, lindo nene!

Clara: No. No me gusta esta casa. No tiene jardín. El doctor me mintió. La mentira es peligrosa, tan grande. Me voy a buscar otra casa... con jardín.

Abuelo (tiene alzado a Félix, lo suelta groseramente): ¡Estás loca!

Clara: Quiero un jardín.

Abuelo: ¡Se te subieron los humos a la cabeza! Mejor casa sin jardín en mano, que cien jardines volando.

Clara: ¿Dónde está el tonto?

Abuelo (le miente): Ahí, a tu izquierda.

Clara (se vuelve hacia la derecha): ¿Juancho?

Juancho: Acá estoy.

Abuelo: Clara, nietita, ¿ves?

Clara: No.

Abuelo (travieso): ¡Me estás engañando! (*Ansioso*) Mirame, Clarita. Esperá. (*Le sopla en los ojos como si tuviera unas basuritas, se los abre con los dedos*) Tenelos así. Acá está tu abuelito. Vos me mirás, abrí los brazos y

decís (*bruscamente*) ¡mi amor! (*Ríe*) Ja, ja, más lindo que abuelito. Juancho, entretene con cualquier idiotez. (*Juancho abre el cajón, intenta algún gesto sin quitarles la vista*) Los abuelos son viejos y yo... Te vas a llevar la gran sorpresa. No estoy tan caído, ¿no? Mirame, nietita.

Clara (*lo tatea dulcemente*): Tenés la piel lisa. Y los hombros erguidos. Mucho pelo.

Abuelo: ¡Sí, sí!

Clara: Te brillan los ojos.

Abuelo (*con beatitud, los cierra*): Seguí...

Clara: Tan ágil. Y el interior de la boca fresco...

Abuelo: Un aliento que... (*Entusiasmado*) ¿Viste qué abuelito ligaste? (*Se desconcierta*) Abuelito... Y bueno, soy viejo.

Clara: No, no... Nadie es viejo hasta que quiere. Vos no querés. (*Lo acaricia*) ¿Venís?

Abuelo (*asustado*): ¿Dónde? Tengo un techo, como. (*Recapacita*) Salteado.

Clara: ¿Qué harás con esos?

Abuelo (*mira fugazmente hacia Lucio y Félix, ríe tembloroso*): ¡No es problema! No estorban.

Clara: Sí, siempre. Adentro y afuera.

Abuelo: ¿Y entonces?

Clara: Pobre abuelito, hay que elegir.

Abuelo (*ofendido*): ¡Pobre tu abuela! ¡Me quedo!

Clara: ¿Y vos, Juancho?

Juancho: ¿Cómo soy, Clara? ¿Tonto? (*Balancea la cabeza*)

Clara (*firme*): No te veo.

Juancho (*le lleva la mano a su rostro*): Tocame.

Clara (*la deja inmóvil. Parece verlo*): No sé. (*Separa su mano*) Me quedé sin tacto.

Juancho: Soy... buen mozo. Inteligente. (*El Abuelo ríe estruendosamente*) No.

Clara: Paciencia. Lo sabía. ¿Hay que ponerse impermea-

ble? ¿Llueve?

Abuelo (*indignado*): ¡Un cuerno! Hace un mes que no llueve.

Juancho (*de un tirón*): La lluvia les cae bien a las plantas. Crecen.

Clara (*contesta al Abuelo*): Entonces hay sol.

Juancho (*ansioso*): El sol las calienta y crecen.

Abuelo (*divertido*): ¿Que embrollo están haciendo? ¡Me aso! (*Se saca un pulóver. Asoma la cabeza por la abertura del otro, a medio sacar, e inquiere bruscamente*) Clara, nietita ¿ves? (*Bromista*) ¡Tengo una duda!

Clara: No, abuelito. Quedate tranquilo. Nada es como uno piensa. Y sin embargo...

Abuelo (*ansioso*): ¿Sin embargo...?

Juancho (*tiende la mano hacia Clara*): Clara, ¿ves?

Clara (*la toma a tientas*): Si estás despierto, veo.

Telón

ANEXO E – CÓPIA DIGITALIZADA DA PEÇA *DEL SOL NACIENTE*, ESCRITA EM 1984, DE GRISELDA GAMBARO

DO SOL NASCENTE

GRISELDA GAMBARO

Tradução: Prosolina Alves Marra
Revisão: Renato de Mello
Denise Araujo Pedron

Estreada em setembro de 1984

PERSONAGENS

**SUKI
AMA
OBÁN
OSCAR
TÍSICO**

Os “haiku” incluídos nesta obra foram traduzidos para o espanhol por Osvaldo Svanascini. (*Tres de “haiku”*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1976). Para o português a tradução foi feita por Prosolina A. Marra, primeira revisão de Renato de Mello e segunda revisão de Denise Araujo Pedron.

75

1ª CENA

Uma típica casa japonesa. Três portas laterais corrediças. Uma dá para fora. As duas restantes são opostas, levam a outras dependências da casa.

A parede do fundo é de papel translúcido. Ao fundo se vê uma árvore e a luz do dia. No quarto, um biombo e uma mesinha baixa.

Sobre a mesinha há uma jarra de água, uma vasilha redonda de barro, rústica, um espelho de mão e dois pauzinhos de osso para prender os cabelos.

Suki, vestida com traje de cortesã, sonhadora e bela como uma estampa de Hokussai, está sentada e toca “biwa”, um instrumento de corda. As notas soam lentas e pausadas. A ama move-se naturalmente e limpa a casa com um espanador. Seus traços orientais são pouco acentuados.

Ama: Aqui ficavam bem uns sofás. Quando é que vamos comprar eles, minha senhora? (Espera uma resposta que não chega.) Não me responda. Não sei pra que limpo se já está tudo limpo. (Falando com desejo.) Se tivéssemos sofás, e de veludo, me dariam um trabalho! (Olha-a impotente e cruza os braços.) Estou chateada. Essa música me irrita. (Suki sorri.) Vou na feira. O que é que a senhora quer comer? Arroz não. Deus me livre! (Suki ri. A ama vai em direção à porta de saída com o espanador. Volta-se.)

A senhora acha justo? Não sei nem onde guardar o espanador. Nem um pequeno armário. Me diga, por favor, onde é que eu posso guardar isso? Ontem levei ele pra feira. Hoje não.

Suki: Lá fora.

Ama: Deixar ele lá fora? Para que o primeiro que passar roubar? Está bem. Deixo ele lá fora (Sai. Suki toca. Escuta então um som monótono como se uma colher estivesse sendo batida compassadamente contra um prato de alumínio. Suki pára de tocar

77

e vai ver o que é. Levanta-se, olha em direção ao jardim. Pega o espelho pequeno, põe os pauzinhos no cabelo, caminha em direção ao ruído, cruza o segundo pauzinho com a outra mão. Abre a porta, olha.)

Suki:

"Hospitaleiro.

Mexendo-se na porta de entrada

O salgueiro".

E esse ruído? (*Fecha. O ruído se distancia e desaparece.*)

"Do dia e de minha vida

O sino toca.

Sei e me agrada

O frescor do crepúsculo!"

(*Caminha em direção ao "biwa". Sorri.*)

"Não pise neste lugar

Ontem à noite havia,

Por aqui, vagalumes!"

(*Senta.*) Eram sinos? Não eram sinos, Suki mentirosa.

(*Toca "biwa".*)

Ama (*volta com uma agitação visível*): Senhora, senhora! Ah! Água, água! O que é que eu vi! (*Olha à sua volta.*) Onde é que eu sento?

Suki: O que você viu?

Ama: Onde é que eu sento? (*Suki aponta o chão.*) Não. No chão não. Sou muito gorda e depois não posso me levantar. Minhas pernas tremem. A emoção sempre me dá tremuras, (*olha a reação de Suki*), convulsões. Eu estou bem, e acabo rolando no chão como um cachorro!

Suki: Cuidado. Quem rola como um cachorro pode se machucar.

Ama: Se eu cair, não posso garantir nada. (*Espera. Como Suki não se comove.*) A senhora se impressiona facilmente. Não seja tão irônica. Qualquer dia me canso e volto para minha cidadezinha. Apesar de ser uma empregada, preciso de estímulo.

Suki (*com voz decidida, determinada*): Ama, se você me abandonasse, não saberia o que fazer. Empregada? O que você acha? A melhor das amigas. Quase uma mãe.

Ama: "Quase"?

Suki: Uma mãe! E tão trabalhadora, honesta, solícita!

Ama: É agradável aos olhos. (*Conformada.*) Vou na feira. (*Lembra subitamente.*) Oh, senhora, o que é que eu vi! Água, água!

Suki: O que você viu?

Ama: Água! (*Suki sorri, larga o "biwa", levanta-se e lhe serve água, dá-lhe a caneca. A ama pega a caneca, leva-a à boca, olha Suki. Pede desculpas com ingenuidade*): Não tenho sede.

Suki (*ri baixinho, pega a caneca das mãos da ama, e a leva à mesa*): Mas se você quer mais água, basta pedir.

Ama: Oh! Apesar de tudo a senhora é bondosa.

Suki: É verdade. E agora, o que você viu? Ouvi um...

Ama (*a interrompe*): Subindo o morro nesta direção. A senhora se interessa realmente? Porque às vezes, eu me entusiasmo e a senhora não.

Suki (*pega o "biwa" e se senta. Pacientemente*): Com que tenho que me entusiasmar?

Ama: Até que enfim perguntou! Não pude acreditar no que via. Nesta terra de pés-rapados. Senhora! Senhora! Se arrume! Deixe essa maldita coisa!

Suki: Não. Só se me contar. O que você viu?

Ama: E não tem patas pra sair e ver?

Suki: Para que tenho você?

Ama: Pra isso? Pra que minhas patas a substituam? Por que não posso substituir a senhora com outras partes? (*Suspira.*)

Suki: Quando quiser... se os outros quiserem.

Ama: Não sei se a senhora é inteligente ou boba.

Suki: Indolente. E se não quiser me contar, me conformo. Não conte.

Ama: Conto. Ah, senhora, passavam e todo mundo de cabeça baixa! As costas curvadas pra baixo e a cara na poeira. Passaram diante de um grupo de cegos! Ninguém se atrevia a olhar pra eles!

Suki: E como os viam então?

Ama: Eu vi eles. Me atrevi. Olhei. Que cena! E vêm nesta direção! Vêm? Vem!

Suki: Serviço? Você acha que teremos serviço? (*Levanta-se, ajeita a peruca.*) Traga vinho! E cachaça!

Ama: Não, não! Não posso!

Suki: Por quê?

Ama: É que minhas mãos estão tremendo.

Suki: Preguiçosa! Pois trago eu.

Ama: Deixa. Tá bom? A senhora não tem curiosidade? Nem isso?

Suki: Tenho. Conte-me...

Ama: Mas, minha querida, como vai comparar seus olhos com os meus?

Suki: Não os comparo. Decifro. Você me conta e eu acrescento ou desconto.

Ama: Descontar, isso não pode. (*Corre até a porta, abre-a.*) Oh, senhora, olhe!

Suki: Já os verei.

Ama: Não, não. Não fale no plural. Os outros não existiam.

Suki: Quem existia?

Ama: Ele! Que lindo, minha senhora! Forte! Ouro e púrpura! E uma cabeça que só sua presença decapitava as outras. Ferro. Aço de espada e aço de... (*termina com um gesto alusivo.*)

Suki (*sorrindo*): Como você soube?

Ama: Eu imagino. E morro. (*Escuta-se um barulho de cavalos. O ruído cessa. Lá fora o céu se torna cinza sobre o jardim. Ama.*) Oh, senhora, o seu brilho obscurece o sol. (*Os cavalos relinham*) Escuta? Está aí. Vamos sair e receber ele! (*Trata de empurrá-la.*) Eu verei ele frente a frente! O belo!

Suki (*se desvencilha*): É tanto assim?

Ama: Sim! Desmaio! Mostre-se sedutora. Ele precisa se acostumar com seus encantos. Ele precisa cair na armadilha. Eu mesma vou receber ele.

Suki (*pega o "biwa"*): Ama!

Ama: Sim!

Suki: Um mosquito me picou!

Ama: Mas o que é que a senhora tem? Água nas veias? A quem sirvo primeiro?

Suki: A mim. E a mim me picou um mosquito! (*Coça o pescoço. Pela porta entra uma leve claridade que pouco a pouco se acentua em um resplendor total. A ama corre em direção à porta de entrada e fica paralisada.*)

Ama (*depois de um instante, retrocede como diante de uma aparição deslumbrante e inicia uma série de reverências*): Oh, que pernas! Que ombros! Que cabeça!

Suki (*tranqüila*): Por que não entra?

Com repetidas reverências, a ama se inclina e retrocede. Entra Obân, vestido com traje medieval de guerreiro japonês. Além de belo é imponente. Entra e se inclina diante de Suki.

Obân: Senhora.

Suki: Bom dia! Você traz sempre tanta luz?

Obân: "Eu sou a luz".

Suki: Ama, feche a porta, porque tanto resplendor...

Obân: Incomoda você?

Ama (*fecha, e quando o faz, também a luz que rodeia Obân desaparece*): Como podia incomodar ela? (*Observa Obân desconcertada. Mas logo*): Ai, senhora, agora vejo suas feições! Ele se protegia com a luz para não deslumbrar.

Suki (*não demonstrando comoção*): Você fez boa viagem?

Obân: Venho de perto. Nunca me distancio de quem precisa de mim.

Suki (*intrigada*): E quem precisa de você?

Obân: Sem modéstia, creio que todos.

Suki (*suavemente*): Sem modéstia, creio que ninguém.

Obân: A senhora não precisa de mim?

Suki: Sim! A casa está aberta. Seja bem-vindo.

Obân (*levemente desconcertado, se inclina*): Meus respeitos.

Suki (*indica-lhe o chão*): Quer se sentar?

Ama (*em um canto*): Eu falei com ela dos sofás. Se ele senta, nem com um guindaste conseguimos levantar ele.

Suki: É ágil. (*A Obân.*) O que deseja? Beber vinho? Ouvir música?

Obân: A senhora é muito amável. (*Olha à sua volta.*) Como, a senhora, numa casa tão pobre?

Suki: Você acha? Não é pobre, não falta nada, muito menos a meus hóspedes.

Ama: Uns sofás seriam muito bem vindos, senhor.

Obân: Invejo-os.

Ama: Os sofás?

Suki: Ama, os hóspedes! Mas não sei por quê.

Obân: Quem cuida de você? Onde estão os criados e a segurança?

Ama (*orgulhosa, mas não a escutam*): Eu sou a criada! E se é preciso, a segurança.

Suki (*para falar alguma coisa*): Foram passear. Você está de passagem?

Obân: Estou.

Suki: E para onde você vai?

Obân (*orgulhoso*): "Também" passear!

Suki: Vestido dessa forma?

Obân: Não tenho outra roupa. Desde que nasci, uso esta.

Suki: Que triste!

Obân: Por quê?

Suki (*toca-lhe nas costas*): É muita lata para passear.

Ama (*chama a atenção*): Ferro!

Obân (*a Suki*): Você está brincando comigo?

Suki: Jamais me atreveria, senhor.

Obân: (perplexo): Noto ausências nesta casa...
Suki: Durante o dia. À noite está mais animada.
Obân: Falta alguma coisa.
Ama: Os sofás.
Suki (sorrí): Os criados. Foram passear.
Obân (olhos arregalados): E como isso é possível?
Suki (parece-lhe maçante): Porque lhes dei minha permissão senhor.
 "A cotovia canta
 Sem deter-se...
 E o dia é tão longo!"
 Me disseram: vão passear. Assim se encurta o dia. Todos se foram! E não voltam até amanhã.
Obân: Isso é demais. Imprudente. Como você vai ficar sozinha com esta bruxa?
Ama: Meu senhor!
Obân: Falta alguma coisa! Solenidade, reverência. (*Suki se inclina diante dele.*) Não. "Eu" devo inclinar-me. (*Inclina-se.*) Ganharemos a guerra. Eu lhe prometo.
Suki: Quem lhe pediu essa promessa? Que guerra? Contra quem?
Ama: E na sobra dessa guerra, será que tem sofás!
Obân: Senhora, importa contra quem? Sempre há alguém que nos ofende, que nos tira o que nos pertence. O seu.
Ama: Nos roubam os sofás! Se há guerra...
Suki: Cale-se! (*A Obân.*) E o que é meu? (*Mostra à sua volta.*) Fácil de substituir. E ninguém me tirou nada.
Obân: E tudo o que vocês têm se refere a esta pocilga? (*Arrepende-se.*) Perdão, senhora!
Suki (à amã): Não o compreendo. É o primeiro que chama isto de pocilga.
Obân: Não é pocilga, é um palácio! Mas as ofensas, senhora!
Suki (aproxima-se): Não quer que as apague? Com esta mão tão suave? (*Acarícia lhe a face.*) Ah! Que ofensas tão ásperas!
Obân (afasta-a rudemente): Nenhuma mão de mulher apagará nada! E quem semeia ventos, colhe tempestades! Hoje resolvi: teremos guerra! (*Dá-se conta de seu gesto.*) Oh! senhora! Perdão! Me atrevi a tocá-la.
Suki: Está bem. Não foi nada.
Obân: Como não foi nada? Sou tão bruto e primitivo que esqueço as distâncias. Mas como poderia ser guerreiro se as reconhecesse?
Suki (com tédio): Está bem!

Obân: Não está nada bem! (*Suki faz uma cara cômica de resignação à ama que, deslumbrada por Obân, não o percebe. Obân se afasta vários passos.*) Com você, minha senhora, não devia esquecê-las!

Suki (disposta a empregar sua sedução): Por que não? É bom esquecê-las... às vezes. Não quer se despir? Tomar um banho, ficar confortável? (*Ele a olha fixamente.*) Para que você veio?

Obân: Para prestar minhas homenagens.

Suki: Aceito. Você não errou de casa?

Obân: Que casa é esta?

Suki (dança à sua volta):... A minha.

Obân: Drogal! Me enganei. Devolva-me minhas reverências. (*À ama.*) Idiota. Porque não me avisou?

Ama: O senhor não me perguntou!

Suki: O gesto feito não tem mais volta.

Obân: Nada fica (*Sorrí.*) Se o gesto é inadequado. E se há memória, posso fazer isto. (*Delicadamente a segura pelo pescoço e a faz inclinar. Posiciona-se diante dela, ereto em toda sua estatura. Depois de um momento, ela se levanta.*) Inclina-se!

Suki: Me inclino. (*Se inclina muitas vezes, diante e atrás dele.*)

Obân (zozzo): Já basta!

Ama: Senhora, pergunta pra ele.

Suki: O quê?

Ama: Quem fez ele tão bonito.

Obân: Minha mãe. (*Olha para Suki. Acalma-se.*) E você?

Suki: Eu mesma. (*Ele ri.*) Vamos apostar?

Obân: O quê?

Suki: Comprovar isso. (*Ele a olha. Ri longamente, conquistado. Ela inclina a cabeça e o acompanha também, discretamente, abanando-se sensualmente com seu leque.*)

2ª CENA

Suki e a ama. Suki tocando "biwa" na mesma posição da cena anterior. Depois de um momento ouve-se o monótono e descontinuo ruído de uma colher golpeando um prato de alumínio.

Suki: Você está ouvindo?

Ama: São os mendigos, senhora. Batem com uma colher num prato de alumínio.

Suki: Vazio.

Ama (rl): Pois cheio não bateriam. Pedem e pedem. Se trabalhassem! Senhora... me permite?

Suki: O quê? (*Escuta.*) É preciso dar comida a eles.

Ama: Não tenho nada pronto. Senhora...

Suki (o ruído se distancia e pára): Se foram.

Ama: Deixe eles irem. A senhora gosta de mim, não é verdade?

Suki: Claro, ama.

Ama: Então, me permite?

Suki: O quê?

Ama: Diga que sim.

Suki (sorr): Sim.

Ama: Volto já! (*Sai e reaparece logo após com uma sombrinha aberta. Desfila diante de Suki.*) Não é linda, minha senhora?

Suki: Gosta dela?

Ama (suspira): Muito mais que gostar, porque ele trouxe com tanto carinho. Essas mãos rudes. E a senhora poderia ter demonstrado mais entusiasmo. Qualquer um diria que a senhora tem muitos pretendentes.

Suki: E tenho.

Ama: Estou farta de comer arroz! E de não ter sofás.

Suki: Você ouviu o ruído?

Ama: Falávamos da sombrinha. (*Desfila.*) Não pareço uma dama?

Suki: Dou a sombrinha para você.

Ama: Pra mim, minha senhora?

Suki: Sim.

Ama: Não. Uma sombrinha bonita, com um vestido tão feio.

Suki: É verdade. Não combina. Quanta sutileza e por debaixo cinza. Te dou meu quimono.

Ama (aponta para o que veste Suki): Esse?

Suki: Aquele com que o senhor me presenteou.

Ama: E o que é que a senhora pensa? Que ele é um imbecil? Ele deu pra senhora. Não pra mim!

Suki: Ficaria tão bem em você.

Ama: Verdade?

Suki: E posso te maquiari. Você tem olhos lindos.

Ama (abre e fecha os olhos): Eu? Se a senhora diz. Não tinha reparado...

Suki: Vista-o. Talvez o senhor se deslumbre quando te vir.

Ama: Oh! Se isso fosse possível! Não, não, a senhora me faz acreditar no que não é verdade.

Suki: Não seja tímida. É preciso comprovar o que é ou o que possa ser, senão fica só aparência. Quem te falou que não se apaixonará?

Ama: Já decidi! Vou! E se ele se apaixonar? A senhora não se arrepende? Suportará minha concorrência?

Suki (sorr): É o que eu quero, ama. Que me livre desse peso. E não gosto dos presentes dele. Nenhum. Também a travessa que trouxe ontem é sua.

Ama (se aproxima exultante e beija-lhe a mão): Oh! Muito obrigada, senhora! (*Vai saindo.*)

Suki: Ama! Talvez você não lhe agrade, mesmo com quimono e maquiagem.

Ama: E com a sombrinha?

Suki: Até mesmo com a sombrinha. Não se entusiasme... muito.

Ama: Só um pouco, senhora! Só um pouco. E quem pode resistir à esperança? Eu não! (*Sai.*)

Batem à porta, alguém tosse sufocadamente detrás. Suki abre a porta e volta-se com um gesto de convite. O tisico entra e se detém quase na soleira da porta. Está vestido com um casaco e uma calça bem gastos. O acesso de tosse o impede de falar. Suki lhe oferece água. O homem bebe ansiosamente.

Tisico: Obrigado, senhora. (*Devolve a caneca. Suki a pega e a levanta como se fosse colocar os lábios em sua borda. O tisico a detém.*) Senhora, o que está fazendo? Não tem medo?

Suki (sorrí como se estivesse de acordo): Sim. (*Uma pausa.*) Mas de quê?

Tisico: Do contágio. Lave bem a caneca. A borda. A borda principalmente.

Suki: Contágio. É isso que o torna tão indefeso?

Tisico: Talvez. (*Olha-a e sorrí.*) Agora não. Senhora... (*Custa-lhe pedir.*)

Suki: Você quer comer?

Tisico: Quero.

Suki: Mandarei que lhe sirvam uma vasilha com arroz.

Tisico: Estou com vergonha, senhora.

Suki: Toda esmola humilha quem dá, não quem recebe.

Tisico (inclina-se): De qualquer forma, obrigado. (*Entra a ama, vestida com o quimono que ganhou de Suki.*)

Ama: Senhora, o que a senhora acha?

Suki: (*não a olha*): Traga uma vasilha de arroz.

Ama: Mas, vestida assim?
Suki: Ama! *(A ama sai e Suki e o tisico se olham. A ama traz a vasilha de arroz.)*
Tisico: Comerei lá fora, senhora.
Suki: Você pode comer aqui. *(O tisico agradece com uma reverência e agacha. Come educadamente, apesar de sua fome. Suki.)* Incomodo você se fico aqui conversando?
Tisico: Não, senhora, a palavra é um grão de arroz. *(Tosse, sorr.)*
 Se vem com arroz, alimenta.
Suki: Você está vestindo roupas leves. Sentirá frio.
Tisico: Talvez ganhe do frio... quando ele chegar.
Suki: Como?
Tisico (com uma expressão maldosa): Nem o imagina, minha senhora... agasalhada?
Suki (estende a mão em direção ao rosto do tisico, mas a retira): Me perdoa.
Tisico: Por quê?
Ama: Senhora, pare de falar. E a minha maquiagem. A senhora me convenceu. E agora me abandona! Olhe para mim! Como estou?
Suki (sem olhá-la): Muito bonita. *(O tisico tosse. Suki retira de perto dele a vasilha e a segura até que lhe passe a tosse.)*
Ama: A senhora vai me maquiarr?
Suki: Sim, ama. Agora.
Ama: Fará minhas sobrancelhas? Como as suas? *(Escuta-se o galope de um cavalo que se aproxima.)* Oh! O guerreiro, o magnífico! E estou sem pintura! O que faço? Me ajuda. *(O cavalo pára. Luz na porta que se abre. Entra Obân, como um raio.)*
Obân: (para e observa tudo): O que significa isto? Reunião no palácio? Jantar de cavalheiros? O que faz esse mendigo aqui?
Suki: Estava comendo.
Obân: Disso eu sei. Que coma lá fora. *(Agarra-o pelas roupas e o lança fora.)* Seu lugar é na sarjeta. *(Ri.)* Ou perto da agonia. *(Dirige-se à porta.)* Eh! Não vá embora. Tome conta do meu cavalo. Seque o seu suor e dê feno a ele. *(Entra e fecha a porta.)* Que pague o que comeu.
Suki: Comeu muito pouco.
Obân: Pois trabalhará pouco. *(Vê a ama que abre a sombrinha, insegura e a faz girar, enquanto sorrí para Obân com uma leve agitação, cheia de esperança e se inclina em reverências.)* Que linda! Belo quimono, acho que o conheço...
Ama: A senhora me...
Obân (delicadamente): Emprestou ou presenteou?

Ama: Presen... Emprestou.
Obân: E que sombrinha... Mas é para usá-la fora, para que o sol não danifique sua pele acetinada...
Ama (enganada pelo tom de voz): Oh, sim...!
Obân:... Sua pele curtida, sua pele de couro, sua pele de elefante velho, elefanta.
Ama: Me perdoe, senhor!
Suki: Foi minha a idéla.
Obân: Percebi.
Suki: Pois então, não me pertencem, as coislas que ganho?
Obân: O que dou "a você", sim... Mas está fortemente unido por um fio àquele que presenteou, que diz: somente para Suki, comprado para ela, pensado para ela.
Ama: (com esperança): O senhor prestou atenção em mim, senhor?
Obân: Não abra a boca! Para a cozinha! Vá vestir seus trapos. E se te encontro de novo, usando o que não é seu, te cortarei a cabeça! *(A ama chora e sai.)* Ama! *(Ela volta. Obân ri, brincalhão, mas cordial.)* Fizeram uma boa transformação em você! Me agrada mais da outra forma...
Ama: Verdade?
Obân: Verdade. *(A ama sai enxugando as lágrimas.)*
Obân: Você odeia tanto assim meus presentes?
Suki: Por quê?
Obân: Para dá-los a essa velha.
Suki: Não é velha. E eu gosto muito dela.
Obân: Você odeia tanto o meu dinheiro?
Suki: Por quê?
Obân: Para alimentar mendigos.
Suki: Não é um mendigo. Não mendigava nada, muito menos pedia.
Obân: Não é preciso falar para pedir, não é verdade?
Suki: Sim, pode-se pedir com orgulho e receber sempre uma esmola.
Obân (carrancudo): De quem você fala?
Suki: De ninguém. Não vai pensar que tudo que digo se refere a você.
Obân: Deveria ser se sai de sua boca. *(Com ternura.)* Não? *(A ama entra vestida com suas antigas roupas.)* Ah! Agora sim, você está uma maravilha! Divinal! Quase que me conquista, a mim, o inconquistável!

Ama (não sabe se acredita nele): Coloquei... tudo no seu lugar. Me perdoe, senhor!

Obân: Já está esquecido, ama. Mas que isso não se repita.

Ama: Oh! generoso senhor! (*Inclina-se em reverência.*)

Suki: Basta de tanta reverência, ama! Sirva-lhe algo para beber!

Obân: Não cumprimentei você. "Bom dia, minha senhora". (*Inclina-se. Suki responde inclinando a cabeça.*) Parto para a guerra. Não quero lamentos. (*Com esperança.*) Nem choros.

Ama (a ponto de chorar): Oh! Meu senhor parte, vai pra guerra.

Suki: Cale-se, ama.

Ama: E eu, não posso falar nada?

Obân: Só depois dela falar. Parto imediatamente. Você ouviu?

Suki: Boa sorte.

Obân: Sorte? Por acaso a guerra é questão de sorte? Depende deste braço.

Suki: Não sei o que te desejo, então.

Obân: Não quero prantos!

Ama: Posso chorar? Me parece que o senhor deseja isso. E eu, tenho tanta vontade!

Suki: Então chore!

Obân: E você?

Suki: Devo chorar?

Obân: Se os sentimentos lhe pedem isso. Não me agrada tanta debilidade, mas assim reagem as mulheres, como mulheres! (*Observa-a ansioso.*)

Suki (tenta forçar as lágrimas, engolindo.): Não. Não tenho vontade. Talvez em outro momento.

Obân: Todos os dias te trouxe presentes para comover seu coração.

Ama: Senhor, ele já está comovido!

Obân (a Suki): De verdade?

Suki: Vê como me conhece bem.

Ama: Senhor, como ela não vai estar comovida diante de sua formosura?

Obân: Está? Ela fala de mim com você?

Ama: Constantemente. O pensamento dela não se afasta do senhor.

Obân: O que ela acha?

Ama: Que é muito bonito.

Obân: O que ela fala de mim?

Ama: Que se o senhor tocasse ela com a ponta de um dedo, se derreteria de tanto prazer. Que um olhar bondoso alegre ela o dia

todo. Que não tolera quando o senhor fala com ela com rigidez e que teme que o senhor ache ela feia...

Obân (frilmente): Isso parece ser conversa de criada. (*Suki ri alegremente.*) Você acha isso engraçado?

Suki: É bom ouvir o que desejamos ouvir.

Obân: Não daquela boca.

Suki: É verdade. Pode ter gosto de fel.

Ama: Poderia ser mell! Bastando apenas trocar o objeto do desejo... meu senhor...

Obân (furioso): Te trocaria por uma cadela velha antes que... (*A ama ferida, leva a mão à boca. Obân vai em direção a Suki e lhe toma o "biwa".*) Quero atenção.

Suki: A música era para você.

Obân: Mentirosa. Nem mesmo a música porque não ouvi nada. Ou estou surdo? Procure em meus bolsos. Todos os dias te trouxe presentes. Procure. São muito insignificantes?

Suki: Maravilhosos.

Obân: Como pedras oferecidas a pedras. O mesmo efeito... Procure.

Suki (revista um bolso, tira um leque, abre-o. Faz o contorno de sua forma com o dedo):

"Na antiga casa

Que abandonei

As cerejeiras florescem".

Obân (toma o leque das mãos de suki e o joga para a ama): Para a ama.

Ama (pega-o): Oh! para mim!

Obân (a Suki): O outro. (*Suki revista o outro bolso; tira um pequeno espelho de mão.*) Para a ama!

Ama: Não o jogue! Porque, se quebra, são sete anos de azar! (*Obân o joga. A ama o agarra no ar.*) Oh, por um fio! Para mim também? Meu senhor, quer me matar?

Suki:

"Uma cachoeira de um pé

Também faz ruído.

E durante as noites é fresca".

O poema continua... (*sorr*) sem o leque.

Obân (carrancudo): Veremos se continua depois. Hoje meu presente para você te espera na porta.

Ama (trêmula): Não será uma cadela velha...! (*Olha o leque e o espelho.*) Que presentes, meu Deus!

Obân: Não. Mas caminha. Se move.

Ama: Galinhas pro jantar.
Obân: Não.
Ama: O que poderia ser, minha senhora? Se pra mim ele deu isto? Imagine pra senhora? Um cofre pintado, os sofás!
Sukí (lentamente): Talvez não seja nada agradável.
Obân: Não. (*Abre a porta.*) Vamos. (*Sai ele mesmo e volta com o tísico, arrastando-o por suas roupas.*) Olhe que elegância! E cheira a esterco agora. (*Empurra-o em direção a Sukí.*) Tísico.
Sukí: Quer chá?
Obân: Chá? Só vai lhe dar chá? E depois quebrará a xícara para que ninguém beba nela.
Sukí (ao tísico, com gentileza): Somente a lavarei.
Obân: Não o trouxe para tomar chá, apesar de que depois, se quiser... Para recompor as energias! (*Ri.*)
Sukí: Depois de quê?
Obân: Você pode imaginar.
Sukí: Não. O que você está pretendendo, Obân?
Obân: Você disse não; assim como eu imaginava. (*Mostra os bolsos do tísico.*) É pobre como uma ratazana. Faz muito tempo que não... Não somente porque é pobre mas as pessoas têm medo dele como da peste. Se abre a boca solta catarro. (*Ri. Sukí se afasta.*) Sabe o que quero?
Sukí: Não.
Obân: Te dar uma gratificação. (*Tira um saquinho com dinheiro e o joga sobre a mesinha.*)
Sukí: Ama!
Ama: Não, senhora! Não me obriga a fazer isto.
Obân (imita): Não, senhora! Não é com a ama.
Sukí (ao Tísico): Perdoe-me, não posso. Perdoe-me, não posso. (*O tísico faz um desajeitado e patético gesto de compreensão.*)
Obân (agarra-o pelo pescoço, empurra-o em direção a Sukí): Quem não pode? Este sim. E paguei por você. "Os dois podem".
Tísico: (balbuciando) Não... Meu senhor... seja...
Obân (olha para suas próprias mãos, que levanta abertas): Que mãos fortes! Dedos poderosos! (*Apalpa o pescoço do tísico, que está apavorado.*) Que ossinhos! Este é dos que se quebram com facilidade.
Sukí: Solte-o! Obân, solte-o!
Ama (cai de joelhos): Oh, meu senhor... soberbo... na cólera!
Obân: Ou a beija ou te quebro o pescoço.

Tísico: Sim... Sim... Solte-me e eu faço, senhor... (*Obân o solta. O tísico permanece indeciso, olha Obân, se aproxima lentamente de Sukí. Ela imóvel, lhe roça os lábios.*)

Obân (Olha enraivecido): Cretino! Não sabe beijar? Nunca fez amor. Quer que eu te mostre? E você, cortês, esqueceu o aprendizado? Qual dos dois precisa de ajuda? Com um só ato posso ensinar aos dois, como quando atravesso alguém com a espada; eu aprendo o poder e o outro a morte. Vamos! (*A Sukí.*) Vai me conhecer agora. O inferno valoriza a graça.

Sukí: O inferno? (*Aponta para ele.*) A graça? Valdoso. Farei amor com ele, não com você. Nunca mais.

Obân: Desde quando?

Sukí: A partir de agora.

Obân (ri): Vamos, ama. Ela se crê insubstituível. Idiota. Se quero, não há diferença. Para mim é igual. Vamos ama! Sente-se em meus joelhos! (*Ela corre, se agacha a seu lado, olhando-o com adoração.*) Nos meus joelhos, disse! (*Ela obedece incrédula, deslumbrada. Obân a acaricia mecânica e rudemente.*) Gosta?

Ama (desfalecendo): Oh! É mais do que esperava! Ah!

Obân: Vê? Imitem. Quero que se beijem. Mas não com um beijo ligeiro, quero um beijo ávido e penetrante. Cheio de saliva. Doce saliva de uma boca e catarro da outra. E simulem amor!

Sukí: Não, Obân!

Obân: Sim!

Sukí: Não simularemos nada. Faremos amor.

Obân (ri): Sim, façam. Que ele trague sua saliva leve e você a saliva amarga dele, viscosa? (*Ri.*)

Ama: Oh, senhor! (*Abraça-lhe o pescoço e esconde o rosto contra ele.*)

Obân: Velha, quem pensa que é? (*Empurra a ama.*) Fora! (*Passa a mão pelo pescoço do tísico, aperta e ele geme.*) Há muita indecisão nesta casa.

Sukí: Nenhuma. Venha beije-me. (*Abre os lábios.*)

Obân (ao tísico): Está disposto? (*Desesperadamente o tísico afirma. Obân o solta. Disposto a beijar Sukí, seca sua boca. Obân lhe dá um bofetão.*) Tosse! (*O tísico tosse com uma tosse rouca.*) Que música celestial, não? Igual à que toca Sukí. Somente um pouco menos... harmoniosa. (*A Sukí*) O que você acha?

Sukí: Que ele não tem culpa.

Obân: Claro que não. (*Ao tísico.*) Trague. Pense em comida, nessa que nunca comeu. Pense no que tem para você, aí escondido, terno ainda, não como nesta velha. Amável para você. E tosse de novo

para inundar seu primeiro beijo de acidez. *(O tísico tosses ligeiramente.)* Como te ama, terá para ele gosto de mel. *(O empurra para Suki.)* Beije-a agora! *(Beijam-se. Obân olha até que se separam. Toca o tísico entre as pernas.)* Nada ainda? E como é que dizem que os tísicos são ardentes? Precisa de mais? De que precisa? Diga-lhe. Ela sabe.

Suki: Obân tem razão. Eu sei sem que me digam. Despertarei seu desejo. *(Dirige-se a uma das portas interiores.)* Vem.

Obân: Não, aqui. Não vou economizar nos prolegômenos. E muito menos a consumação! Tire a roupa. *(Como o tísico leva a mão à roupa.)* Você não. Porque esses farrapos são mais repugnantes que sua carne. *(Obân passa a mão pelo peito do tísico.)* Sua carne também é repugnante. É um poço de suor. *(Pega nos seios de Suki.)* E você muito seca. O que está acontecendo com você, Suki? Não o deseja? Não pode ser possível! *(Ri.)* Vamos à ação! Ama, sirva-me vinho! *(Suki solta lentamente a faixa de seu quimono. Obân ao tísico.)* Ajude-a! Por que fica aí como um poste? E você também, minha esperta cortesã, também esqueceu as regras da sedução?

Suki: *(Aproxima-se do tísico, passa sua mão por seu ombro, vai descendo lentamente.)* Pode me tocar.

Tísico: Perdão, senhora. *(Estende a mão, e a deixa no ar. Ela a segura e a coloca sobre seu seio. Tudo é triste, mas de repente desce sobre eles um ar pacificador, como de um encontro muito além do que Obân ordena.)* É belo. Verdade, senhora, que já não me lembrava. É tão belo...! *(Suki olha para ele e sorri.)*

Obân: *(salta, agarra o tísico brutalmente):* Fora! *(Leva-o suspenso no ar, em direção à porta e o empurra. À ama, furioso.)* Fora também! *(Ela obedece rapidamente, com uma reverência. Exasperado de dor e ressentimento, a Suki.)* Como se atreveu? Que outro lhe toque... Não percebe minha beleza? Como você não deixou que lhe quebrasse o pescoço? Não devia mover um dedo para te ajudar. Devia olhar-me, agradecida, eliminá-lo da terra, devia me implorar que enfiasse meu punhal naquela carne inválida e o sangue começasse a sair. E você teve pena. Venceu o asco. Misericórdia. Me eliminou... eu que... *(Como um ulvo.)* Te amo! Como se atreve? Como não rogou que o matasse em seguida?

Suki: Não o faria, nem mesmo se te amasse.

Obân: Nem assim?

Suki: Nem assim.

Obân: O quê?

Suki: O que você ouviu.

Obân: Olhe com quem está falando. Cuidado, Suki.

Suki: *(toca em sua roupa):* Casca.

Obân: *(retira-lhe a mão bruscamente):* E que força! Melhor que a de um tísico. Não é?

Suki: Soberbo. Prepotente. Guerreiro.

Obân: Posso amar vinte mulheres por noite.

Suki: Mas não faria nenhuma gozar.

Obân: Sim! Sim! Você goza comigo.

Suki: Não. Simulo.

Obân: E o que importa o gozo de uma mulher? Importa somente o gozo do guerreiro porque ele é o escolhido... *(Cai em si.)* Não... Não... Ninguém nunca me disse isso.

Suki: Eu te digo. Sempre há uma primeira vez. Também para um guerreiro.

Obân: Não. Eu... eu te amo. Eu quero... que, quando eu estiver aqui, você só tenha olhos para mim, para mais ninguém, só para mim. Que você não sinta amor por ninguém, só por mim. Que não exista nada; que tudo desapareça, exceto eu e o que sou. Que eu seja seus pensamentos e seus desejos. Seu único apetite seja o de minha carne. Suki, Suki! Você concorda?

Suki: *(sorri. Pausa):* Me parece demais para um guerreiro. E detesto que você me implore.

Obân: Eu? Você está louca. Eu, me rebaixar? Te suplicar? Você está louca? Se apaixonará por mim. Te garanto.

Suki: Te amarei.

Obân: Me beijel!

Suki: *(aproxima-se, o beija na boca, se afasta):* Com mais paixão? *(Olham-se.)* Com mais paixão. *(Volta a beijá-lo.)*

Obân: *(afasta-a com fúria. Tira o punhal e o coloca no pescoço de Suki):* Com "esta" paixão!

Suki: Seria bom enfiar a faca.

Obân: Você acha que não vou ter coragem?

Suki: Não o conheço tanto assim.

Obân: Para mim não significa nada. Eu também sou um excelente cortador de pescoços. Um a mais...! Você acha que eu não vou ter coragem.

Suki: Sim. Prossiga então. Meu sangue tealaria da minha paixão.

Obân: *(duvidando):* Sim? Por mim?

Suki: A paixão do sangue.

Obân: O que seu sangue sente por mim? O que diz seu sangue? E não minta para mim.

Suki: Diga... Você tem que derramar meu sangue... Para saber. (Por um momento parece que *Obân* vai enfiar a faca na garganta de *Suki*. *Crít*a, um grito longo de raiva, rispidez e dor. Abre a mão violentamente. Deixa cair a faca.)

3ª. CENA

Suki tocando "biwa", na mesma posição da cena anterior. Luz de Inverno no Jardim.

Suki: Não vem ninguém. Desde que começou a guerra. (Ouve-se o ruído monótono de uma colher batendo num prato de alumínio.) Só famintos. (Aparece a ama com uma vasilhinha. Deposita-a sobre a mesinha junto a *Suki*.)

Ama (com desprezo): Arroz!

Suki: Você comeu?

Ama: Já comi. Arroz! Ainda temos meio saco. De arroz!

Suki: Ama, devo procurar um trabalho para podermos comer. Não vem ninguém.

Ama: A senhora? Aonde vai?

Suki: Para uma fábrica de fiação, para o campo.

Ama: Não me diga. Não há uma fábrica em pé. Vai se arrebentar no campo? A senhora não sabe fazer nada, além de...

Suki: Morreremos de fome. Como os da rua.

Ama: Os da rua, não estou nem aí... Sorte que temos uma casa, e, arroz! E... um pouco de dinheiro.

Suki: Não quero gastá-lo.

Ama: Mas a senhora está comendo ele. E por quê? Não tem cheiro nem cor, nem é bom nem mau, é dinheiro.

Suki: Você acredita nisso?

Ama: Convém acreditar. Olha, eu não vou perguntar ao dinheiro de onde ele vem! Compra, e é honesto. (Escuta, já longe o ruído monótono da colher batendo no prato de alumínio. Em seu lugar se aproxima o ruído de um cavalo. *Suki* e a ama esperam, imóveis. Diante da porta, o cavalo trotava ao ser freado bruscamente.)

Ama: Será possível? Será ele? O charmoso? Deixe disso, minha senhora!. Prepare-se. Se não é ele, será outro. E também magnânimo, porque se é dono de um cavalo... (A porta corre e aparece o feixe de luz que anuncia a entrada de *Obân*.) Oh! É ele! Senhora, o que vamos fazer? Ande. (Mas ela mesma não sabe o que fazer. Nada de concreto.) Ele volta da guerra, virá machucado, cansado e ferido! Prepararei um banho pra ele! Senhora, desperte,

está dormindo? Pareça entusiasmada! Ele vem da guerra! (*Suki* deixa o "biwa". Levanta. Caminha em direção à porta. *Ama*.) Oh, meu senhor! (Cai de joelhos. *Obân* entra como um ralo, a atropela.) Ai, que grosseiro!

Obân (para um segundo e a olha): O cavalo!

Ama (inclina-se em direção ao chão): Benvindo, senhor! São e salvo! Tão belo!

Obân: Você acha?

Ama: Oh! Senhor! Por que quer que eu traduza sua beleza em palavras? Qualquer uma a desmerece. (Inclina-se.)

Obân (suave): Bem. Prepare-me o banho. (A ama sai. *Obân* vai até *Suki*, que lhe faz uma reverência e pega o "biwa".) Deixe esse instrumento!

Suki: Você se parece com a ama.

Obân: Cheguei e você podia pelo menos se aproximar. Andei tantas léguas que até arrebentei com três cavalos.

Suki: Sinto muito.

Obân: Nada. Eles se arrebentaram porque eu senti saudades de você. A mesma que você sentiu, não é verdade?

Suki: Sim.

Obân: Quem diria...

Suki: Minha paciência é lenta, senhor.

Obân: Coagulada. Aproxime-se.

Suki (deixa o "biwa" e se aproxima tranquilamente. Abraça-lhe as pernas. Mecanicamente): Minha criança.

Obân: Gostaria de mais entusiasmo. Venho da guerra.

Suki: Você está tão limpo que até parece que não lutou.

Obân: Que não lutei? Se não me afundei na neve e no barro foi para poder mandar. Para que me vissem claramente, no meio da batalha! Esse bando de inexperientes que tive.

Suki: Quem os levou para a guerra?

Obân: Eu os levei. Para que lutassem contra homens valentes armados até os dentes!

Suki: Combatendo com enxadas e picaretas.

Obân: Porque o espírito pode tudo e a coragem é a melhor armadura.

Suki: E nessas guerras? Ganharam?

Obân: Não. Poderia me abraçar?

Suki (inclina-se até o chão. Abraça-lhe as pernas. Mecanicamente): Minha criança...

Obân (satisfaz-se um momento, logo se levanta): Meu amor, como sinto saudade, agora.

Suki: E antes?
Obán: Antes não era possível. Estava ocupado com a guerra. Onde já se viu um guerreiro que pense em mulheres?
Suki: Não tenho experiência.
Obán: Então eu te falo. Ninguém pensa. Pensa na estratégia, na batalha, zumbem os ouvidos só de pensar no choque das espadas e no sangue.
Suki: Por medo?
Obán: Não sei o que é isso. O medo tem medo de mim. Eu, particularmente, sinto excitação por estar vivo.
Suki: E os mortos?
Obán: Os mortos ficaram por lá, gelados, mal sepultados... Na primavera vão feder como carniça. Perdemos a batalha. Mas uma batalha não é a guerra.
Suki: Salvo pelos mortos.
Obán: Chega disso! A terra é nossa e continuará sendo nossa. Isso é o que vale. Assim falamos e continuaremos a falar. A terra é nossa.
Suki: A terra não existe.
Obán (*ri, bate no chão*): Estou parado sobre o nada? (*Com ternura.*) Minha bela estúpida!
Suki: A terra não é mais do que o que somos, meu senhor. Se vive por sua conta não sabemos o que vive. Podemos imaginar que talvez à terra agrade mais ter árvores e flores que crateras e mortos. Que havia nessa terra?
Obán: O que havia? Vento e frio e riquezas.
Suki: Homens que nos odiavam. Usurpadores que se sentiam usurpados. Teria sido bom ganhá-los de outra maneira, pelo que somos. Atraí-los pelo que somos.
Obán (*brincalhão*): Aos guerreiros não atraímos com o que somos. (*Pega em sua espada.*) A no ser com isto, que é também o que somos.
Suki: Me refiro aos que viviam na região.
Obán: É que nos interessavam aqueles? (*Olha-a e ri.*) Sim. Não teria sido uma má idéia conquistá-los com um montão de cortesãs... Minha bela, quase amo sua deliciosa estupidez. Me diverte. Ama! (*Ela aparece.*) O banho!
Ama: Imediatamente, senhor! (*Com uma reverência vai sair, mas se detém porque Obán a segue.*)
Obán: Mas não sei pra que quero banhar-me se estou limpo!
Ama: Imaculado!

Obán: Suki, olhe em meus bolsos! (*Suki não se mexe.*) Vamos! Sou esplêndido! E nada rancoroso.
Suki: Ama, olhe nos bolsos dele.
Ama (*Indecisa*): Posso, senhor? Oh! tão lindo!
Obán (*afasta-a. Carrancudo*): Não se lançou a meus pés, não se alegrou porque voltei vivo, não tem curiosidade nem gratidão... O que está acontecendo? Que o primeiro dia de minha chegada não seja como o último. De minha partida. (*Tranqüillo.*) Você se lembra, Suki?
Suki: Me lembro muito bem.
Ama: É tão tímida, minha senhora.
Obán: Cortesãs. Não são tímidas.
Suki: Ama, pegue o presente do senhor. E com gratidão.
Ama: Você é quem sabe, senhora! Não se queixe das consequências! Com licença. (*Tenta colocar a mão no bolso de Obán, mas ele lhe dá um tapa na mão. Humilhada.*) Oh meu senhor, por que me castiga? Eu só estou obedecendo ordens.
Obán: Suki, pegue meu presente e demonstre gratidão. (*Pára diante dela, imponente, as pernas abertas.*) Estou esperando.
Suki: Quem pode negar-se a quem sabe esperar de maneira tão amável? (*Enfia a mão no bolso da roupa de Obán, tira um saquinho que retine e o joga para a ama.*)
Ama: Oh senhora, chegou em boa hora! Estávamos no fundo do poço.
Suki (*sonh*): Te agradeço muito, meu esplêndido senhor!
Obán: Já para a cozinha, ama! Agora Suki me demonstrará sua gratidão. (*A ama faz menção de sair. Obán leva a mão à faixa da cintura.*) Ou o seu amor. Você o deu a tantos! Antes.
Suki: Amor? Os outros vinham e pediam um bom momento. Quem exige muito acaba ficando sem nada. "Pouco" é a água que escorre entre as mãos e "muito" também.
Obán (*ferido*): Te peço muito? "Amor" é muito? (*Ouve-se no interior da casa um barulho indefinido. Obán observa, alerta.*) Há alguém nesta casa? Disse que ninguém deveria pisar mais nesta casa!
Ama: Ninguém veio. Esperamos tanto!
Suki: Ninguém veio porque você proibiu. Mas, muito mais que por sua proibição, foi pela fome. Não me visitaram grandes senhores, exceto você. (*Com velada ironia.*) Você foi o primeiro dos grandes senhores. É o único.
Obán: E isso o que é?

Ama: Um ruído.
Obân: Isso eu sei, idiota! Pergunto quem o produz.
Suki: Os famintos batem nas paredes.
Obân: Retumbam em seu quarto!
Ama: Pode vistoriar a casa, meu senhor, se o deseja.
Obân: E é isso mesmo que vou fazer. E se encontro alguém, nenhuma das duas sobreviverá para contar a história! (*Desembainha a espada e sai furioso.*)
Ama (protesta): Nenhuma das duas? E eu, por quê? Me deixam de fora pro amor e me põem no meio pro ódio. Oh, meu senhor tão lindo e tão injusto.
Suki: Alguém chegou, ama?
Ama: Nem mesmo os cachorros.
Suki: E esse barulho?
Ama: Pássaros no teto. (*Assusta-se.*) Talvez alguém que entrou na cozinha. É tão ciumento! Acreditará que desobedecemos ele e então... (*Terna.*) Tem ciúmes de mim!
Suki: Reza para que não haja ninguém, porque ele matará quem quer que seja.
Ama: Por quê? Não há ninguém com quem ele possa se comparar. É tão lindo!
Suki: É difícil resistir a um costume. (*Com a espada desembainhada, Obân sai impetuoso por uma porta e entra por outra.*) Mesmo que não precise matar, ele o fará. Como no último dia antes de sua partida.
Ama: Oh, senhora, nem me lembre. Já está morto. O tísico. Não teve sorte, nem terminou de comer nem desfrutou. Se tivesse matado ele, teria sido a mesma coisa. Estava muito doente. Não viu como tossia? Arrancava os pulmões. Esqueça ele.
Suki: (*tira a travessa da cabeça e a enfia na mão da ama, contra a mesa.*)
Ama: Ail! O que está fazendo, senhora? Está me machucando.
Suki (sorrí): Esqueça.
Ama: O quê?
Suki: Que te dói. Esqueça. (*Sorrí para a ama com uma tranqüila ferocidade, enquanto aperta. Ouve-se um grito selvagem e vitorioso de Obân. Suki solta a ama.*)
Ama: (*leva a mão à boca*): Que cruel!
Obân (entra com a espada desembainhada): Pronto.
Ama (olhando Suki): Que cruel!
Obân: Minha Suki cruel? Não, se a compaixão a destrói. Não vai sobrar nada da Suki compassiva. (*Ri.*)

Ama: Não está aborrecido, meu senhor?
Obân: Eu? Com que encontrei ali? Um ladrão aquecendo-se ao fogo. Cinza e friorento. Não há suspeita. Ama! Um trapo para limpar a espada!
Suki (aproxima-se, pega a espada, a segura sobre as palmas das mãos abertas, olha): Não há sangue.

4ª. CENA

O vento zumba. Entardece, e a luz detrás da parede de papel translúcido é cinza. Suki, sentada na mesma atitude do começo da cena anterior, toca "biwa", mas se detém em seguida. A ama entra, com xale de lã sobre os ombros, e puxa a porta exterior.

Ama: Senhora, senhora! Não se pode sair! Mandaram fechar portas e janelas. Não há nada mais do que vento no povoado. Vento e esses... Se multiplicaram como coelhos.

Suki: Quem?

Ama: A primeira que viu eles foi a idiota do povoado.

Suki: Eles, quem?

Ama: Viu eles e não avisou nada, porque acreditou que era natural.

Suki: Tudo depende do potro que cavalgamos.

Ama (ofendida): Eu não cavalgo nenhum potro! A menos que fosse... (*Revira os olhos.*)

Suki (ri): O guerreiro.

Ama: Sim!

Suki: Então você saberia. Deus te guarde. Quem a idiota do povoado viu?

Ama: Senhora, quero me sentar. Não vê que estou tremendo? A senhora não?

Suki: Se não sei de nada. Conte-me. (*Toca uma nota.*)

Ama: Mas deixe de tocar esse violão.

Suki: Ignorante. Não é um violão.

Ama: É! (*Escuta-se o vento zumbir.*) Escuta? Trouxeram o vento.

Suki (deixa o "biwa", olha o entardecer lá fora): E este entardecer que não se parece com nenhum outro.

Ama: Vinham silenciosos. Alguns não tinham maxilar, outros as pernas. Se sentaram na calçada; alguns se deitaram. E um entrou no bar e pediu alguma coisa pra beber.

Suki: Bebeu.

Ama: Eram muitos. Não deviam estar onde estavam. Soltaram os cachorros em cima deles. E os cachorros morderam eles e se

escutou o ranger dos dentes no vazio. Senhora, colocarei travas na porta. (*Escuta-se o ruído monótono da colher batendo no prato de alumínio, se afasta, volta, se afasta.*)

Suki: Eram os famintos?

Ama: Não, senhora. Esses batem suas colheres contra o prato vazio, fedem a suor...

Suki: E os outros?

Ama: Colocarei tranca na porta.

Suki: Por que você tem tanto medo? (*Escuta-se um barulho do lado de fora.*)

Ama: Sempre disse pra colocar uma boa parede aí! Quem é? Vou buscar uma tranca! (*Escuta-se um golpe, um roçar na porta.*)

Suki: É melhor abrir a porta. Será que aqueles que a boba viu, atacaram com pedras, com paus?

Ama: Não.

Suki: Então?

Ama: Senhora.

Suki: O quê?

Ama: Fediam. (*O roçar na porta fica mais forte.*) Aí! (*O roçar na porta é encoberto pelo ruído de uma cavalgada e o relincho do cavalo ao ser freado bruscamente.*) É ele! O guerreiro! O salvador! (*Antes que ela vá abrir a porta, Obân a abre violentamente. Projeta-se luz intensa. A ama avança.*) Oh, o maravilhoso, o guerreiro! Senhora, é ele! Acabou o medo! Ninguém vai pôr o nariz pra fora.

Obân (*aparece furioso. Expulsa a ama, que sai apavorada pela porta interna*): Foral (*Passeia exaltado.*) Furioso! Furioso! Assim estou! Se atrevem a julgar-me!

Suki: Por que, meu senhor?

Obân (*pára; a observa*): Desde quando sou seu senhor?

Suki: Palavras.

Obân: Maldita seja! Será porque você não se encanta comigo?

Suki: Sim. Por isso não te vejo. (*Ri.*)

Obân: Não ria!

Suki: Por que você pensa que cada riso é uma burla?

Obân: E não é?

Suki: Não. Pode ser.

Obân: Não ou pode ser?

Suki: A escolha é sua.

Ama (*aparece e se apoia contra a parede, pálida balbuçia*): Meus... senhores!

Obân: Oh! Prostituta, o ódio que tenho de você! (*Empurra Suki*

até o chão. Desembainha a espada e a levanta sobre ela.) Se vangloria e brinca comigo.

Ama (*corre na direção dele*): Não, senhor! É boba, pequena. Cortesã não entende de grandezas. Às vezes os mais humildes sabem mais. Eu sei mais. Oh, meu senhor, tão lindo!

Obân: Sou?

Ama: Pra meus olhos, é.

Suki (*inclinada*): Já se decidiu? Meu senhor, os gestos repetidos perdem eficácia.

Obân (*agacha-se e a beija furiosamente*): Oh! Como posso comovê-la?

Suki: Soltando-me, senhor. Esperando que algum momento eu tenha desejos de te beijar.

Obân: Eu não espero! Não esperei nunca. Não o farei!

Suki: Então... o que posso fazer?

Obân (*levanta-se*): Não sei. Algum dia minha espada falará por mim, decidirá por mim. Mais rápida que meu amor. Mais exigente.

Suki: Eu sei esperar. (*Obân olha a espada que treme em sua mão. Para não matá-la sai com um alarido. Ouve-se o ruído do cavalo a galope que se afasta.*)

Suki (*sorr*): Os gestos repetidos perdem a eficácia.

Ama: Sim, mas tanto vai o pote à fonte que acaba por perder o pescoço. A senhora não deve aborrecer ele tanto assim.

Suki: Se aborrece sozinho. Há tanta ira no mundo que basta estender a mão para pegá-la. Que aprenda a se controlar.

Ama: Esse não aprenderá nada, minha senhora. Apesar de ser tão lindo! (*Suspira.*)

Suki: Sei disso. Então nós. Aprenderemos. E já vinha enfurecido! Furioso, furioso, assim estou! (*Ri e dança em volta da ama.*)

Ama: E entrou como um cavalo. (*Riem.*) Eu perdôo tudo! Se me olhasse! (*Há um ruído atrás do biombo.*)

Suki: O que é isso?

Ama: Oh, como é que pude esquecer ele? E tudo pela presença do belo, que me tira a memória. Ele sim! Sempre! Esqueço tudo! (*Lembra-se da travessa.*) Nem pense nisso...

Suki (*leva as mãos à cabeça e as afasta abertas*): O que esqueceu... agora?

Ama (*baixa a voz*): Entrei na cozinha e aí... estava.

Suki: Quem?

Ama: O ladrão esquentando-se ao fogo.

Suki: Não... não o... matou?

Ama: Mandei ele sair. Mal virei a cabeça e voltou, se esquentando no fogo.

Suki: Ele o matará!

Ama: Não entende? Aí estava, se esquentando no fogo.

Suki: O mesmo? (*Insiste com voz baixa e tensa.*) Era o mesmo que ele atravessou com a espada na cozinha, o mesmo que morreu sem sujar a espada... de sangue?

Ama: Não... te falei.

Suki: O mesmo?

Ama: Porque... tinha... me assustei. Pergunte a ele a senhora se é o mesmo. Não quero mistérios nem estranhos que ofendam o senhor. Pergunte a ele, minha senhora. A senhora é a dona. O senhor mata e a senhora pergunta.

Suki: Ama, não seja tontal!

Ama (se assusta novamente): Aí... aí... (*Aponta o biombo.*)

Um leve ruído que lembra o roçar na porta. As duas escutam. Depois de um tempo, aparece Oscar. Veste calça e casaca ferrugem. Também seu rosto tem uma cor semelhante e sua expressão é desesperançada, de infinito sofrimento. Volta de um lugar onde conhece a indiferença e a morte. Continua com desencanto e medo.

5ª. CENA

Suki sentada de frente, na mesma atitude do começo da cena anterior. Tem o "biwa" entre as mãos, mas não toca. Oscar está sentado no chão, imóvel. Os dois em silêncio. Escuta-se, lá fora, o ruído monótono da colher batendo contra o prato de alumínio.

Suki: Todas as noites deixo uma vasilhinha lá fora e se esvazia. Alguém come o arroz, mas o ruído não pára.

Oscar (fala com dificuldade, com uma linguagem partida e emitida com intensidade, que ocasionalmente se torna serena. Com o olhar fixo e sem mover-se): São muitos! Uma vasilha não basta!. A fome queima e dá frio! (*Suki o olha rapidamente. Ficam em silêncio. Entra a ama, os observa.*)

Ama: Que conversa tão interessante! Minha cabeça está estourando com tanta falação! Não consegui dormir. E os risos! Só de ouvir vocês até eu me envolvia! Rá, rá? (*Observa-se, irritadíssima.*) Terão contado toda a vida um pro outro, até a sétima geração! Pelo menos. Vou na feira... O que compro, senhora? Tudo está pela hora da morte e não posso fazer milagres. (*Silêncio.*) Me escutou ou quer que eu repita? (*Oscar se estremece.*)

Suki: Ama, e se você calasse a boca?

Ama: Eu? É que não posso falar diante deste? E quem sou, sua empregada pra que me faça calar? (*Uma pausa.*) O que sou, mas não me calo! Se tenho que me calar, vou trabalhar pra outro! Que ele vá embora ou vou eu. E trouxe um cheiro pestilento.

Oscar: Eu?

Suki: Não... não você. (*A ama.*) Vem de fora.

Ama: Sim, lá fora tem cheiro, mas aqui infesta. Pense, senhora. Preparo as coisas e vou embora. (*Olha para sua mão.*) Me enfiou a travessa.

Suki (sem olhá-la): Não vá embora, ama.

Ama: Tem dez minutos pra decidir. Que ele fique com os outros! E levo comigo o espelho e o leque! São meus! (*Sai.*)

Suki (a Oscar, que a olha com desejo): Tem razão. Seu lugar é com os outros, foram juntos, devem seguir juntos.

Oscar: Alguns... voltaram!

Suki: Está bem. Mas você não. Meu senhor não vai gostar de te encontrar aqui. (*Ele concorda.*) Não é verdade?

Oscar: Estou... gelado.

Suki: Sim, sei que teve medo... e frio?

Oscar: Frio... e fome.

Suki: Mas já chega. (*Toma-o pela mão, ele a segue docilmente.*) Venha. Olhe. (*Mostra-lhe o jardim.*)

"A cigarra grita

Como um moinho

De papel vermelho".

Oscar (move a cabeça): Está... muda!

Suki (suavemente o leva em direção à porta, a abre): Vê esse caminho?

Oscar: Sim.

Suki: Você o segue e te levará aos outros.

Oscar (olha-a, indefeso): Não é meu caminho, senhora. (*Suavemente.*) Está mentindo para mim. A ama... irá embora!

Suki: Não. Creio que seu lugar não é aqui. Creio! (*Ele fecha a porta, se esconde em um canto.*) Vamos. (*Ele se agarra à beira de seu quimono. Suki, docemente, como convencendo uma criança.*) Por que não? Lá fora há sol. E se se vão todos juntos, ajuizadamente, ninguém os atacará. Ao contrário. Os presentearão... flores e fitas... E até... meu senhor os respeitará.

Oscar: O que é... Honra! Do seu senhor! Qual é a honra que escolheram para mim! (*Abraça-se aos pés de Suki.*)

Suki (levanta-o): Assim não! Bem, assim não! (*Olha-lhe os pés.*)
Como caminharam!

Oscar: O - o frio! (*Suki afasta o rosto.*) Sei que... estou fedendo!
(*Olha para ela como castigado.*)

Suki: Não me incomoda nada que cheire mal. Será meu cheiro também. Não importa. (*Esfrega-lhe as mãos.*) Você está gelado. Não quero que ele te encontre! Ele diz que não foram tantos os que morreram, que era necessário. É o que ocorre nas guerras. Alguns... morrem. Quer... que fiquem tranquilos! Odeia-os. (*Esfrega-lhe as mãos, lhe toca o rosto.*) Oh! como está frio! Você pode se aquecer.

Oscar: Não, não posso!

Suki: Ama! (*Aparece a ama.*)

Ama: Estou preparando minhas coisas. Pra que precisa de mim?

Suki: O braseiro (*A ama os olha um segundo e sai.*) Não fique assim encolhido. (*Ele se levanta. Não afasta os olhos de Suki.*) O que espera de mim? Não tem que esperar muito. Sou uma pequena cortesã... sem problemas. (*A ama traz o braseiro.*)

Ama: Que se esquite e vá embora. O senhor vai chegar logo, tão lindo. Não vou defender a senhora.

Suki: Ele irá.

Oscar: Não. (*Nega aterrorizado.*)

Suki: Está bem. Não irá.

Oscar: (*Aponta a ama.*) Me-me enxota!

Ama: Sim!

Suki: Não lhe dê importância. Parece má, mas não, é boa.

Ama: Finalmente reconheceu! Já era hora! O que acontece é que ninguém me quer!

Suki: Quem não te quer, ama? Chega.

Ama: Afaste ele do braseiro. Vai queimar vivo.

Suki (faz): Não tão perto.

Oscar: Senhora... é ver-da-de que o senhor nos odeia?

Suki: A lei diz que todos temos nosso lugar, na vida e na morte. Uma rosa não cresce na água, nem um lotus na terra. (*Sem convicção.*) Por que razão havia de odiar você?

Oscar (sorr): Ver-da-de? Por quê? Se a senhora o tivesse visto.. na guerra!

Suki: Quer falar? Separaram você de sua mãe, de sua comida quente como se fossem coisas vergonhosas. Quer falar? As vezes as palavras nos tiram o frio.

Oscar (com um sorriso malévolo): "Meu" frio?

Suki: O seu, o meu, o da ama.

Ama: Não me meta nisto. Eu sou quente, senhora!

Suki: Conte-me.

Oscar: É seu... amigo?

Suki: É... alguém que me visita.

Ama: E que ama a senhora! Vai falar de meu senhor? Eu fico... um minuto.

Oscar (à ama): É ... seu amigo?

Ama: É meu senhor! Rude, mas a coragem nunca é delicada. Você foi com ele, ah! se eu tivesse tido essa sorte! Preparar sua tenda, servir suas bebidas, lustrar sua espada! Quem sabe como você se comportou?

Oscar: Não... assim... como o guerreiro.

Ama: Eu não disse? Deixa pra lá!

Suki: Você vai embora! Agora mesmo!

Ama (baixa os olhos): Eu fico.

Oscar: Tínhamos... medo. Posso dizer que tínhamos...medo?

Suki: Sim. Pode dizer. O medo não desonra. Somente é triste seu domínio.

Oscar (com seu ritmo particular): Ninguém tocava... o alaúde, minha senhora. Havia estrondo e esse estrondo despedaçava. Nos protegíamos em buracos, mas o guerreiro deu um passo à frente, todos os guerreiros à frente! Sorria...

Ama: Oh! meu senhor com aqueles dentes de ouro!

Suki: Cale-se, ama.

Oscar (com ritmo entrecortado primeiro): Sorria, ele e os outros guerreiros sorriam. Montaram em seus cavalos, com as espadas desembainhadas, dizendo-nos, oh, sem desprezo! Não é com os juvenzinhos que vamos lutar, nós os guerreiros. Iam com este sorriso desafiante para ganhar nossa terra e as bolas de fogo e o estrondo os despedaçaram, senhora. E a neve os deixou cegos, e apresentavam mutilações onde antes existiam pernas tão fortes que mal tinham aproveitado. A vida é longa! Pernas de mulher! (*Ri, mas Suki lhe contém o riso colocando-lhe a mão sobre a boca.*)

Suki: Não, não, não ria!

Oscar: Por quê?

Suki: Você está melhor? Já passou o frio?

Oscar (com ódio e um sorriso maldoso): Com pa-la-vras não... se tira o frio! Mentirosa, senhora. Tenho... frio!

Suki (à ama): Traga mais carvão!

Ama: É a última ordem que obedeço! Com esse...aquil! O que ele está falando do senhor? O senhor ainda pode apertar muitas pernas de mulher. (*Sai.*)

Suki (esfrega as mãos de Oscar): De quem era a terra que perderam?

Oscar: Nos...nos...nos...sa! Não, não a ga-nha-mos. Mas é nossa!

Suki: É bom defender o que é nosso. Você está contente?

Oscar: Con-ten-te? *(Ri com um riso sarcástico e insuportável.)* Está! Está! No buraco! Que mentira nos levaram a defender se aquela que tínhamos antes a venderam em cada famigerado! *(Ri. A ama entra.)*

Ama: Não tem mais carvão. *(Com um sorriso.)* Ah! Finalmente ri! *(Escuta.)* Cale a boca! *(Para consegui-lo, Suki aperta a cabeça de Oscar contra o peito, acaricia-o...)* Ele vai ou não? Por que quero saber em quem confiar.

Suki: Vai.

Ama: Não pense que sou má. É que já temos problemas suficientes. E...e fede.

Suki: Em nenhuma casa há outro?

Ama: Se existe, não sei. Nem quero saber.

Suki: Busque para ele um agasalho. E comida para que ele possa levar.

Oscar: Não me expulse. Não, não quero!

Suki: Não te escorraço. Simplesmente é melhor.

Oscar: Para quem? *(Ouve-se ruído de uma cavalgada. A ama espia.)*

Ama: Oh! É o belo, o magnífico! Que faremos agora? Eu te disse que tinha que mandar ele embora. *(Oscar olha para as duas ansiosamente, aterrorizado. Corre até um canto, se agacha, cobre a cabeça com os braços.)*

Suki: O biombo! *(Com a ama o coloca na frente de Oscar. Acabam de fazê-lo, a porta desliza e aparece Obân.)*

Ama: Oh! meu senhor! tão belo! Que... que... que cabeça.

Obân: Você está um pouco agitada.

Ama: É o batimento do meu coração... O deslumbramento.

Obân (já não a escuta): Não há nunca ventilação nesta casa? E quem tem o corpo tão gelado que precisa do braseiro com este tempo? A ama está muito velha!

Ama: Eu, meu senhor? Escutou alguma vez eu me queixar do frio? Quando vejo o senhor ... tanto calor... *(Suspira.)* Se fosse gelo me transformaria em brasa...

Obân (ri): Sedutora!

Ama (em êxtase): Quem me seduziu primeiro?

Obân (muda o tom de voz): Ama, a tina! Quero banhar-me! *(Mostra o braseiro.)* E leve isso! Não ventila nunca?

Suki: Por que meu senhor?

Obân: Cheira mal... como o povo.

Suki: Que cheiro tem, meu senhor?

Obân: Senhor, senhor! Não tenho nome?

Suki: Me agrada chamá-lo de senhor. E gosta de ser chamado assim?

Obân: Não pela pequena senhora desta casa. *(Dá um passo acidental em direção ao biombo. Ela se coloca diante dele.)* O que está acontecendo? Quer que te abrace ou está me bloqueando a passagem?

Suki: O que você prefere?

Obân: Prefiro que me abrace, porque se te ocorre impedir-me...

Suki: O quê?

Obân: Por coisas menores, muitos já ficaram calados para sempre.

Suki (abraça-o): Este estorvo te aborrece?

Obân (olha-a entre suspicaz e seduzido): Por que me fala com doçura? *(Afasta-a suavemente. Fica imóvel, observando. Cheira.)*

Suki: Até aqui chega o cheiro dos vagabundos do povoado. Não é outra coisa.

Obân: Tão forte?

Suki: Sim. *(Tenta um sorriso.)* Não temos carne apodrecendo no armário da cozinha.

Obân (não convencido): Acredito em você. *(Observa o biombo.)* Amal! *(Entra a ama.)* E meu banho?

Ama: Estou preparando, senhor. Oh! Tão belo! Me deixará... *(timidamente)* te esfregar?

Obân: As costas.

Ama: Oh!

Obân: A cintura.

Ama: Oh!

Obân: O ventre.

Ama: Oh! *(quase desfalecendo.)* E?

Obân: E o quê? *(Ri, longamente. Corta o riso de maneira brusca.)* Saia! E que a água ferva! Ferva! *(Caminha em direção ao biombo. Suki se interpõe; lhe acaricia o peito. Escuta-se um gemido fraco.)* O que imaginava.

Suki: O que imaginava, meu senhor? Também chegam os gemidos.

Obân: De onde?

Suki: Do povoado.

Obân: Sabe o que fizemos no povoado?
Suki: Não, meu senhor.
Obân: Os ajuntamos em bloco.
Suki: E depois?
Obân: O que teme, minha bela? (*Acaricia-lhe a maçã do rosto.*)
 Falei com eles.
Suki: E?
Obân: Se jogaram no chão, bateram a terra com os punhos. E insultaram.
Suki: A você, meu senhor?
Obân: A mim. Mas à mim não me chega insulto de carniça, não. Somentemente tenho que decidir o que vou fazer.
Suki: O quê?
Obân: Vou deixá-los aí, neste curral. Sob a sede do dia e o vento da noite.
Suki: Se...
Obân: Sucumbirão. E depois cercaremos um cemitério – bonito – e a terra lhes cairá em cima, com honra e esquecimento. Amém!
Amal (*Entra a ama empurrando a grande tina, de onde saem vapores da água fervendo.*)
Ama: Meu senhor, me dê suas roupas.
Obân (*um silêncio, logo*): Que apareça.
Suki: Quem?
Obân (*assinala o biombo*): Aquele que fede. (*Um longo gemido.*)
 O covarde que geme como mulher. O que foi à guerra e não sabe ficar tranqüilo como um homem.
Suki: Quem te disse que os homens devem ficar tranqüilos? E as mulheres?
Obân: A simples conveniência. (*Afasta Suki, vai até o biombo e arrasta Oscar, que se debate fragilmente.*)
Suki: Deixe-o! Ele irá!
Obân: Você irá?
Oscar: Onde? (*Nega.*)
Suki: Obân, Obân! Meu senhor, não seja cruel!
Obân: Quantas vezes fui condescendente com essa carniça! Agora, assim! (*Empurra Oscar para dentro da tina, lhe pressiona a cabeça debaixo da água. Ouve-se um longo e dramático gemido. Quando pára e Obân se afasta, surge o vento.*) Quero música agora, para não escutar o vento. (*Lá fora a paisagem vai ficando cinza e a mesma luz cinza parece invadir a casa. Obân à ama, enquanto seca as mãos, num pedaço de pano.*) Me dê alguma coisa para beber! Eu disse música! (*Suki pega o "biwa" e toca duas notas. Fica tensa e*

imóvel e isso contagia os outros. O rosto de Oscar aparece sobre a borda da tina, sufocando, os cabelos empapados de água.) Oh, maldito, maldito! (*Exasperado, vai à tina e com ambas as mãos pressiona fortemente a cabeça de Oscar para baixo.*) Primeiro deixarei passar a água pela traquéia e depois te quebrarei o pescoço, assim! (*Retira as mãos, as sacode.*) Que truque poderá inventar contra estas mãos? Não estava morto e agora morreu de duas mortes diferentes. (*Ri.*) E se quero, poderão ser três ou quatro! (*Seca as mãos. Uma pausa.*) Observa, ama!

Ama: Eu, meu senhor? Tão belo! Não, por favor!

Suki (*adianta-se e olha. Um longo silêncio*): Tem os olhos abertos debaixo d'água e respira.

Obân: Respira? (*Ri.*) Mas já não geme. (*Conclui.*) Nem sequer o vento. Não me assusto. Eu sempre tive a ver com os vivos e com os mortos e tenho sabido lidar com eles, porque sei que é fácil passar de um estado a outro. (*Escuta-se um fraco gemido.*) Que quer esta carniça? Que voz quer ter se não teve quando vivo! Mandou a leva atrás de mim como manada, diante de mim como pasto para pisar, humilhar. E agora, mortos, querem ter voz. Escutei o gemido. Que mal me causará esse gemido? Esta terra de miseráveis está cheia de gemidos. Antes de me enfrentar, tem que aprender a gritar como eu. E ainda que gritem, eu direi a última palavra. Não deixarei de arrastá-los porque isto é o poder. (*Golpeia a espada.*) Assim deve ser! Ama! Enterre essa carniça mesmo que ainda esteja gemendo.

Ama: Não, meu senhor, tão belo! Eu não sei fazer esse trabalho. Minhas mãos são frágeis. Sou velha.

Obân: Você não era velha para me seduzir.

Ama (*apesar de seu pavor, não pode deixar de perguntar*): Eu o seduzi?

Obân: Não me vê aos seus pés?

Ama: Oh! O senhor está brincando comigo! Eu faria...

Obân: Qualquer coisa!

Ama: Mas não enterrar ele.

Obân: Você o fará! Vieram aborrecer porque ficaram mal enterrados.

Suki: E mortos para nada.

Obân: Ninguém morre para nada! Velha, tenho que arrastar você! Não há nada como a terra para aplacar exigências. (*Sorri.*) Cheiros. Terra bem compactada.

Ama: Não me olhe assim.

Obân (*quase docemente*): Você o fará?

Ama (uma pausa): Sim, meu senhor, tão belo, farei.

6a. CENA

Suki e a ama. Suki com o "biwa", sentada na mesma posição do começo da cena anterior. Não toca.

Ama: Esfolei as mãos. Me dói a cintura. Oh, se o senhor não fosse tão belo, jamais aceitaria esse tipo de trabalho. Depois veio e olhou. E caminhou em cima da terra batida. E me deu uma palmadinha na cabeça. (*Suspira.*) Ah, fraternal, demais! Não está interessada no que estou falando?

Suki: Na tina estava de olhos abertos e respirava.

Ama: Mas a terra é mais pesada e eu cobri com terra suas pupilas. O senhor disse que da próxima vez seria o fogo.

Suki: Próxima vez? É que você não acredita na morte! Na terra bem compactada?

Ama (depois de uma pausa desconcertada): Deve ter falado isso por via das dúvidas. (*Muda o tom.*) Me agrada ver a senhora assim, tão contente. Tudo está tranquilo. O senhor mete medo.

Suki: A todos?

Ama: Aos que têm alguma coisa a temer. Eu não, que adoro ele! Não sei como a senhora resiste. Quando se cansar e não voltar mais, eu não te consolarei! Mas o que farei eu se não vier mais?

Suki: A cada dia você está mais idiota.

Ama: Eu? E a senhora? O que faz aí, de mãos abanando? Toque, toque!

Suki: Não te aborrecia?

Ama: A mim? O que quer que eu te diga? Zás e passa um século, zás e passa outro século. (*Escuta-se o vento. Suki se levanta, caminha em direção à porta, abre e fica imóvel, olhando para fora. A ama se aproxima dela.*) Venha. Por que está triste, minha senhora? Não deve estar. Se eu começo a pensar...

Suki: O que, ama?

Ama: Que não gosta de mim...

Suki (acarícia lhe o rosto): Talvez tenha sorte... que não a ame.

Ama: Não diga bobagens! (*Escuta-se o ruído da cavalgada, o relincho do cavalo.*) Sorria, minha senhora. Aí chega! Muito cedo. Se fosse duplo o impulso que trouxesse ele a esta casa! Sorria. (*Ela sorri, vira-se para a porta, com grande expectativa. Suki pega o "biwa" e se senta.*)

Entra Obân, com sua luz que vai variando no transcurso da ação, mais cinza, mais fria, mais dramática.

Obân (furioso): Lixo! Lixo! Encostaram em mim, estou fedendo. Ama!

Ama: Senhor? Tão belo!

Obân: O banho! Não tão quente como no outro dia!

Ama: Oh, senhor, hoje me deixe descansar! Olhe minhas mãos!

Obân (friamente): Quem você pensa que é? Porque me dirijo a você com benevolência, você confundiu as coisas?

Ama: Não, meu senhor, ainda que sua bondade seja tão grande!

Obân (sorri, lhe toca a cabeça): Assim te premiei. E quem te disse que minha mão não desçe, não desçe...? (*Rocha-lhe as costas descendo até a cintura.*)

Ama: Oh, meu senhor!

Obân: Traga a tina! E limpe-a antes!

Ama: Sim, meu senhor! (*Sai.*)

Obân (para diante de Suki, irônico): Você me perturba com sua confusão, tenho que te desgrudar de meus braços... Bom dia Suki. (*Inclina-se.*)

Suki: Bom dia, meu senhor. Ordenava seu banho e não queria interrompê-lo.

Obân: Fez bem. Viu a sua criada? Sensível à galanteria. Essas sim, são mulheres.

Suki: Eu não?

Obân (com um sorriso torcido): Às vezes duvido. Ajude-me. (*Abre os braços para que Suki lhe solte a faixa. Ela o faz e o ajuda a tirar as roupas, até que Obân fica com o dorso nu. Orgulhoso.*) O que você acha?

Suki: Robusto, meu senhor.

Obân: E esplêndido. Me esfregará as costas ou dará este prazer à sua ama?

Suki: O que é que deseja?

Obân: Desejar? Nada, porque escraviza. Somente prefiro.

Suki: E o que prefere?

Obân: Você não sabe?

Suki: É tão misterioso, meu senhor.

Obân (r): Eu, misterioso? Sou claro como o fio desta espada!

Suki: Afiado, meu senhor.

Obân: E não é a mesma coisa? (*Ri. A ama traz a tina. Desdobra com Suki um pano diante dele. Obân se despe e entra na tina.*) Suki, minhas costas! (*Suki as esfrega. Obân solta um gemido de prazer.*) Ama, saia!

Ama: Vou pôr mais água quente! (*Mas ante um gesto de Obân sai.*)

Obân: Dentro! Comigo! (*Com doçura.*) Suki, comigo.
Suki: Não desejo me banhar, meu senhor.
Obân (segura-a pelo pescoço): O desejo escraviza. Esqueça o que deseja. Vá se banhar com roupas... ou sem roupas?
Suki: Seria uma lástima estragar este quimono.
Obân (solta Suki): Então te espero. (*Docemente.*) Suki, não me rechace. Para que me causar sofrimento?
Suki: Você é capaz de sofrer, meu senhor? Por que não? Todos queremos ser amados, até mesmo os mais miseráveis. Não me refiro ao senhor!
Obân: Não?
Suki: Te esfrego outra vez as costas?
Obân: Aqui, comigo. (*Ternamente.*) Suki!
Suki: A tina é pequena para dois, meu senhor.
Obân (com duplo sentido): Para dois? Para um.
Suki: A água já está fria.
Obân: Ama! Água quente! Não seja boba, você ferverá com meu ardor! Suki! (*a ama traz uma vasilha com água quente. Olha deslumbrada enquanto coloca a água na tina.*) Cuidado para não me queimar! Incompetente!
Suki: Senhor, hoje não posso. Mancharei de sangue.
Obân: É verdade?
Suki: Pode ver.
Obân: Não, não quero ver.
Ama: Senhor, eu esfrego o senhor.
Obân: Minha roupa! (*Estendem o pano. Obân sai da tina, se seca e se veste.*)
Ama (olha por detrás do pano): Ai, que coxas!
Obân: Suki!
Suki (segurando o pano sem olhar): Não grite, estou aqui.
Obân (furioso): Não mereço uma olhada? Somente desta cadeira quente?
Ama (As mãos lhe tremem. Balbucia): Me chamar...me chamar de ca-de-la!
Suki: Não lhe dê ouvidos, ama, não quer te ofender. Você merece todos os olhares. Os mais profundos olhares, eu te olhei. Já. Cheira, senhor.
Obân: A limpo!
Suki: A morto.
Obân: Não, eu. Esta casa é que cheira. (*A ama.*) Leva a tina. (*A ama arrasta a tina para fora. Escuta-se o ruído monótono da colher batendo contra o prato de alumínio.*) O que é isso?

Suki: Os mendigos, senhor. (*Um relincho de cavalo assustado. Aparece a ama transtornada.*)
Obân: Que está acontecendo?
Ama: O... tísico... irrita seu cavalo.
Obân (ri): Não sabe distinguir um miserável de outro. (*O cavalo relincha, assustado.*) Como se atreve? (*Galope.*) O que aconteceu? (*Pega a espada e sai.*)
Suki: Ama... era o tísico?
Ama: Eral Eu vi ele com estes olhos!
Suki: Como?
Ama: Não sei como, mas era ele.
Suki: Por que se aborrece? Traga de comer.
Ama: Pra quem?
Suki: Para quem? Para quem não terminou de comer... sua vasilhinha.
Ama: A senhora está louca. Eu vi com estes olhos que o senhor se desgostou porque o tísico não enxugou bem o suor de seu cavalo e...
Suki: O senhor se desgostou porque tocou meus seios.
Ama: Pelo que for! E quebrou o pescoço dele. Vi com estes olhos.
Suki: E viu agora, com esses olhos, quem estava lá fora. Espantou o cavalo.
Ama: Assustou ele.
Suki: Traga comida.
Ama: Trago... mas a senhora está louca. E eu não estou aqui para levar susto! (*Sai*)
Suki (aproxima-se da porta e olha para fora): Darei para você uma vasilhinha de arroz. Você me escuta? Me escuta? (*Somente lhe responde o vento. Fecha a porta. Entra a ama transtornada.*)
Ama: Senhoral
Suki: O que está acontecendo, ama?
Ama: Ve...nhal
Suki: O que está acontecendo, ama? Entrou pelo jardim? Está na cozinha?
Ama: O outro... o gago... Aquele que se chama Oscar... está aí! (*Aponta para as costas de Suki.*)
Suki (sorrí): Oscar?
Ama: De que sorri? Eu direi tudo ao senhor. Assim que ele chegar, me lanço aos seus pés e conto tudo para ele.
Suki (agarra-a pelo pescoço): Eu te mato, ama!

Ama: Mas, o que faremos, senhora? Eu...eu... enterrei ele. Não muito fundo porque me doíam os braços. Mas eu enterrei! Vai acreditar que...

Suki: Não acreditará em nada. O esconderemos. Você o enterrou bem. Compactou a terra. Ele caminhou em cima. O enterrou bem! Onde ele está?

Ama: Perto do fogo! *(Aparece Oscar, meio oculto, imóvel. As duas o olham.)* Vê? O tísico lá fora assustando o cavalo e ele... aqui...

Suki: Traga-me um quimono, ama.

Ama: Mande ele embora!

Suki: Obân voltará logo, quando cansar de correr atrás de seu cavalo. Pensará que você não o enterrou. Traga um quimono, Ama.

Ama: Oh, senhora! Ele fedel! *(Sai.)*

Suki (aproxima-se de Oscar, lhe toca o rosto ansiosamente): Como? Como você está vivo? Oh! Que bom que esteja vivo! *(Abraça-o e respira contra seu ombro.)*

Oscar: Estou fedendo, senhora.

Suki: Psiul! Todo mundo fede.

Oscar: Não com este cheiro.

Suki: Com outro, mais velhacos, mais insuportáveis. Seu cheiro é limpo.

Oscar: Po-dre, minha senhora!

Suki: Psiul! *(Docemente.)* E o que é podridão? Suki te cheira... com amor...

Ama (entra a tempo de escutar a última palavra): Amor? *(Olha à sua volta.)* Onde está?

Suki: Dê-me o quimono! Rápido! *(A Oscar)* Vista-o, por favor, te peço.

Oscar: Não, não... me disfarço!

Suki: Sim. Se aborrecerá conosco, me castigará. Vista-se.

Ama: E que conseguiremos com isso?

Suki (ajuda Oscar a vestir-se): Enganá-lo!

Oscar: Para quê?

Ama: E depois será pior! Não conhece ele? Com a verdade, tudo! Com a mentira... *(Como Suki a olha fixamente, termina sem convicção.)* nada... *(Entra Obân agitado.)*

Obân: O horripilante me assustou o cavalo! Os hediondos! Mas primeiro... se cansará o cavalo de correr... antes de mim! *(Soa o ruído monótono da colher batendo no prato de alumínio. Obân sai rapidamente. Suki, Oscar e a ama ficam imóveis. Entra Obân.)* Ah! se agarro alguém. Seja quem for, pagará.

Suki: Pagar com quê? Não tem mais que fome.

Obân: Eu também, ama, traga alguma coisa para comer! *(Sai a ama, descobre a Oscar.)* E este, quem é?

Suki: Meu irmão... mais novo. *(Como Oscar não se move, Suki o ajuda a inclinar-se com uma reverência, a que responde Obân.)*

Obân (olha-o com curiosidade): Onde esteve até agora?

Oscar: Em...

Suki: Na minha cidade.

Obân: Você não foi à guerra?

Suki: Não teve essa honra.

Obân: Por quê?

Suki: Era demasiado jovem.

Obân: Não me parece.

Suki: Agora. Mas antes...

Obân: Não passou tanto tempo, minha bela. Mas deixarei passar. Minha bela. *(Entra a criada com uma bandeja e comida. Obân, sem tirar os olhos de Oscar.)* Que você preparou, ama?

Ama: O que agrada a meu senhor! *(Comem, menos Oscar.)*

Obân: Você não come?

Oscar (Balbuciando): Não...posso!

Obân: O quê? Fale mais alto!

Oscar: Não pos-so... engo-lir!

Obân (r): Você morrerá de fome! *(Oscar nega com a cabeça, Obân come, olha-o entre divertido e desconfiado.)*

Suki: Esteve doente. Ainda... está.

Obân: Agora, doente. Antes, demasiado jovem. O que fazia em sua cidade? De que vivia? Das remessas de Suki?

Suki: Não.

Obân: Não? Que fazia?

Suki: Ensinava.

Obân: Professor? *(Ri.)* Com essa voz? De quê? *(Não há resposta.)* De nada. *(Se levanta bruscamente.)* É seu irmão? Verdade?

Suki: É, meu senhor.

Obân: Ama, quem é? *(Cheira profundamente.)*

Ama (observa a Suki, depois a Obân): Veio de...

Suki: De minha cidade. Não é verdade, ama?

Oscar (muda a posição): Não, não...

Obân: Fale mais alto! Eu sei quem é. Um herói!

Oscar (leva a mão ao peito, com um movimento quase convulsivo): Estou!

Obán: Está o que? Suki, quero ser bondoso, se é seu irmão, que responda bem. Aqui há heróis ou idiotas. Se não é um herói o que é?

Oscar: Sou, sou...

Obán: Um mártir! Digamos um mártir, para terminar. Está satisfeita?

Suki: Mártir de que, Obán? Quem não escolhe seu martírio, não é mártir, é vítima! (*Obán pega sua espada.*) Guarde sua espada!

Obán (a Oscar): Lixo! Não quer a glória, não aceita a morte! Que pretendem você e os outros que estão aí fora? O único lugar que sobra para gente como vocês é a glória!

Oscar: Que... que... que... rol!

Obán: O que? Maricas! Que disfarce te puseram e você aceitou? Sua única roupa deve ser a de terra. Essa é a sua glória. Contentese.

Suki: Por que não é a sua?

Obán: Esse é meu destino também? E aqui estou esperando-o! Defenderei o que nos pertence! E quando a morte me alcançar, estarei contente.

Suki: Mas não te alcança nunca! Cale-se Obán! Cada vez que abre a boca, mente. Mesmo que diga a verdade, mente.

Obán: Com esta não se mente! (*Atravessa Oscar com a espada.*)

Suki (se joga sobre Obán): Oh! Covarde, besta, assassino!

Obán (empurra-a rindo): Desde quando as pequenas cortesãs abrem a boca diante dos guerreiros. Mesmo que este guerreiro te ame, não abuse! Desde quando as prostitutas são heroínas? Está morto de verdade, não? Agora está bem morto! E se não está, não importa! Custa-lhe se mover. A ressurreição é difícil, minha Suki. Que continuem se arrastando e gemendo. Que se juntem com os tísicos e os famintos. Mesmo que gritem. Te avisei: (*Levanta a espada.*) Esta dirá a última palavra! Esta será a última palavra.

7a. CENA

Suki e a Ama. Escuta-se o ruído monótono da colher batendo contra o prato de alumínio. Suki segura uma vasilhinha nas mãos.

Ama: Desta vez se acaba. Não faço mais esse trabalho. Mesmo que me peça de joelhos. Minhas mãos se tornaram ásperas e com calos. Depois veio e olhou. E caminhou em cima da terra batida. Pela segunda vez. E deu palmadinhas na minha cabeça. Pela segunda vez (*suspira*). Me promete, mas... está claro que não atraio ele. Oh, se não fosse tão belo! (*Suki vai em direção à porta exterior que está*

aberta, fica na soleira, olhando para fora, com a vasilhinha nas mãos.) Que vontade de jogar fora a grana. Eu vi. Não era ele, o tísico. Era um velho, e engoliu o arroz em dois minutos. Se cada vez que comem uma vasilhinha, a senhora vai deixar outra... Fecha, o vento está entrando. (*Suki se inclina e deixa a vasilhinha sobre o solo. Entra e a ama puxa a porta.*) Por que me olha assim? Que queria que eu fizesse? Enterrei ele! Me perdi isso... bondosamente. E se continuamos jogando fora o arroz, mesmo que o senhor seja generoso, nem nós mesmas teremos o que comer! Deixa disso, senhora, não é problema nosso. Vamos continuar com nossa vida, se o senhor se cansa da senhora, virão outros... senhores ou... (*Desamparada.*) Se cansa... A senhora acha que pode se cansar?

Suki (a olha fixamente): Não. (*Pausa.*) Jamais se cansará... o guerreiro. (*Escuta-se o vento. Suki caminha em direção à porta, a abre e fica imóvel, olhando para fora.*)

Ama (levanta a vasilhinha): Olhe! Vazia! Não disse? Esse povo só sabe comer!

Suki (olha para fora): Por que você é tão egoísta, ama?

Ama: Eu, egoísta? Se não tenho nada!

Suki: Por isso mesmo. Por que tem tanto cuidado com o que não possui?

Ama (com súbito ódio): E o que quer? Que amoleça "meu nada" com generosidade?

Suki (olha-a com um sorriso triste): Sim, não é sensato. Perdão. Talvez te peça muito.

Ama (mais calma): Entre, senhora. Pegará friagem. (*Afasta-a, fecha a porta.*) Vamos, vamos! Que cara tão fechada! (*Bate palmas sem convicção, move-se.*) Poderia... me ensinar a dançar. Poderia... me vestir melhor e então... o senhor tão belo se dignaria me olhar. (*Ri.*) A mim! (*Suki olha-a fixamente.*) Da vez passada se aborreceu porque eram seus presentes mais recentes, mas se um dia a senhora me passasse um quimono velho, e depois outro mais novo, e mais novo, até que de repente se surpreendesse e dissesse: Quem é esta? (*Ri. Lentamente Suki leva a mão à cabeça, tira a peruca.*) Não faça isso! O que passa? Falo muito?

Suki: Sim. Fala muito, ama.

Ama: Porque a senhora está muda! Eu não peço pra senhora suas coisas. O senhor não vai gostar! Tiramos a prova e me jogou fora, se recorda? (*Lentamente Suki tira a maquiagem com um guardanapo.*) É por que vai dormir? Já tão cedo? O senhor virá e dirá: Onde está minha pequena e bela estúpida? Não é hora de dormir! (*Vagarosamente, Suki tira sua faixa, depois o quimono, até*

ficar só com sua túnica de baixo.) Senhores, não parece a mesma! Onde ficou sua beleza? Veja Obán. Esse sim, que não muda! Que coisinha esmirrada que você é assim! Nunca tinha percebido isto... (Há alguém esfregando a porta da entrada.) Ouve? Mesmo para os famintos é preciso estar apresentável. Vista-se, senhora.

Suki: Abra.

Ama: Para quê? Não é o senhor.

Suki: Eu é que terei de abri-la. Como não vou fazê-lo se devo sair? Não posso atravessar nenhuma porta deixando de ser eu mesma.

Ama (mostra o qulmona): Isto é você, minha senhora. Não se engane. O que é que tem? A soberba da humildade?

Suki: Ama, se afaste.

Ama: Espere um momento, senhora. Esse ruído não significa que alguém está chamando.

Suki (quase ternamente): Velha ignorante... (Abre. Olha para fora.) Oscar! Oscar!

Ama (aterrorizada): Não chame a esse! Eu o enterrei. Bem fundo. (Recompõe-se.) Não há ninguém. Algum cachorro arranhando a porta. Rumores. Do vento. E esses, esses que fediam, nem eu acredito que tenham existido. Nunca vi eles...

Suki: Você os viu...

Ama: Vamos senhora, feche e deixe de aparentar ser a morte vestindo essa túnica. Vista-se. E fechemos bem esta porta condenada. (Ela o faz. Volta-se.) Senhora? (Ouve-se um longo gemido.)

Suki: Está aqui!

Ama: Eu o enterrei.

Suki: Oscar... Oscar... Suki está aqui, te espera.

Ama: Não diga bobagens, minha senhora!

Suki: Oscar... (Uma figura sub-reptícia sai de trás do biombo. É Oscar, emite um longo gemido. Suki se ajoelha junto dele, lhe apoia a cabeça contra o peito.) Não... não. Você não deve gemer.

Ama: Mande ele embora. (Oscar nega com a cabeça, se agarra às roupas de Suki.)

Suki (... fala ternamente, como a uma criança assustada): Vamos sair... juntos. É? Assim te agrada? (Oscar observa.) É o que queria? Juntos?

Ama: O senhor te matará!

Suki: Talvez...

Ama: Matará a mim!

Suki (a Oscar): Me levará com os outros? (Oscar concorda.) Agora

vou preparar a comida. Os sentarei em minha mesa. Comerei com eles. Falarei com eles. Saberei o que sofreram.

Ama: Se tornará velha com eles. Não comem nem bebem.

Suki: Sim. Eram tão jovens. Ainda necessitam comer e beber. E não serei cortês...

Ama: O quê? Em que boa hora a senhora decide. De que viveremos, minha senhora?

Suki: De outra inocência.

Ama: Não se come! Nenhuma. É ingênuo! Escutou quem tem a última palavra? Amém!

Suki (enquanto abre as mãos de Oscar, ainda atarracadas à sua túnica): Dividirei e então poderão morrer em paz. A memória é isto: um constante compartilhar.

Oscar: Que - ro...

Suki: Sim.

Ama: E eu, o que farei? O senhor tão belo, que só de ver ele sou feliz... que farei, minha senhora? (Chora.)

Suki: Ama, não chore.

Ama: E por que não?

Suki: Então chora!

Ama: Sou velha, acostumada ao respeito.

Suki: Nem desrespeito, nem respeito. A vida é outra coisa. Corre por outro lado.

Ama: Caírei.

Suki: Quebra os joelhos.

Ama (sorri entre lágrimas): Oh, senhora, o que farei comigo?

Suki: Por que não ignora, ama? O que significa "comigo"?

Oscar: Que... ro!

Suki: Sim!

Oscar (muito alto): Que.. ro! Estar... morto!

Ama (alto, desafiante): Já está! Criançal! Já está! Te afogou... Te enterrei! Te atravessou a espada! Te enterrei!

Oscar: Estar morto!

Ama: Caiu no barro! Te enterraram! Caiu na neve! Te enterraram.

Oscar: Mo-morto! Em... paz!

Suki (abraça-o): Sim! Assim! Comigo!

Ama: Disse... que é... comigo? (Convulsivamente, passa o lenço pela cara, como para tirar uma maquiagem que não tem.)

Suki: Apertado, protegido! Assim, comigo! Morto sem glória e sem mentiras. Protegido na rua, caminhando comigo, me colocando palavras na boca. Revelado. Não te negarei. Nem a terra nem o

fogo negarão vocês. Nem o futuro negará vocês. Me vê? Sou Suld.
Comigo! Me abrace, me console! Assim, comigo!

*Oscar (se separa. Quer dizer algo, não pode. Com grande esforço
consegue, em um longo, terrível e belo grito de reconhecimento):*
Mááááá! Mááááá!

PANO.

ANEXO F – CÓPIA DIGITALIZADA DA PEÇA *ANTÍGONA FURIOSA*, ESCRITA EM 1986, DE GRISELDA GAMBARO

Antígona furiosa

1986 Fue estrenada en setiembre de 1986 en la Sala del Instituto Goethe de Buenos Aires con el siguiente reparto:

Personajes

Antígona : Bettina Muraña
Corifeo : Norberto Vieyra
Antínoo : Iván Moschner

Escenografía : Graciela Galán, Juan Carlos Distéfano
Vestuario : Graciela Galán
Carcasa de Creonte : Juan Carlos Distéfano
Asistencia de dirección : Jerry Brignone
Puesta en escena y dirección: Laura Yusem

Una carcasa representa a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder.

196

Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando. Sentados junto a una mesa redonda, vestidos con trajes de calle, dos hombres toman café. El Corifeo juega con una ramita flexible, rompe pequeños trozos de la servilleta de papel y las agrega a modo de flores. Lo hace distraído, con una sonrisa de burla.

Corifeo: ¿Quién es ésa? ¿Ofelia? (Ríen. Antígona los mira)
 Mozo, ¡otro café!

Antígona (canta):

“Se murió y se fue, señora;
 Se murió y se fue;
 El césped cubre su cuerpo,
 Hay una piedra a sus pies.”

Corifeo: Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba?

197

Antínoo: ¡Nada!

Antígona (canta):
 ".... un sudario lo envolvió;
 Cubrieron su sepultura
 flores que el llanto regó."
 (Mira curiosamente las tazas): ¿Qué toman?

Corifeo: Café.

Antígona: ¿Qué es eso? Café.

Corifeo: Probá.

Antígona: No. (Señala) Oscuro como el veneno.

Corifeo (instantáneamente recoge la palabra): ¡Sí, nos envenenamos! (Ríe) ¡Muerto soy! (Se levanta, duro, los brazos hacia adelante. Jadea estertoroso)

Antínoo: ¡Que nadie lo toque! ¡Prohibido! Su peste es contagiosa. ¡Contagiará la ciudad!

Antígona: ¡Prohibido! ¿Prohibido? (Como ajena a lo que hace, le saca la corona al Corifeo, la rompe)

Antínoo: ¡Te sacó la coronita!

Corifeo: ¡Nadie me enterrará!

Antínoo: Nadie.

Corifeo: ¡Me comerán los perros! (Jadea estertoroso)

Antínoo: ¡Pobrecito! (Lo abraza. Ríen, se palmean)

Corifeo (le ofrece su silla): ¿Querés sentarte?

Antígona: No. Están peleando ahora.

Antínoo: ¡No me digas!

Corifeo: Sí. Se lastimarán con las espadas. ¡Pupa!, y serás la enfermera. (Se le acerca con una intención equívoca que Antígona no registra, sólo se aparta) ¿Cómo los cuidarás? ¿Dónde?

Antígona: Yo seré quien lo intente.

Corifeo: ¿Qué?

Antígona: Dar sepultura a Polinices, mi hermano.

Corifeo (guasón): ¡Prohibido, prohibido! ¡El rey lo prohibió! ¡"Yo" lo prohibí!

Antínoo: ¡Qué nadie lo toque!

Corifeo: Quien se atreva... (se rebana el cuello)

Antígona: Ella no quiso ayudarme.

Corifeo: ¿Ella? ¿Quién es ella?

Antígona: Ismena, mi hermana. Lo hice sola. Nadie me ayudó. Ni siquiera Hemón, mi valiente, que no desposaré.

Corifeo: ¿Y para cuándo el casorio? (Ríe, muy divertido, y Antínoo lo acompaña después de un segundo. Se pegan codazos y palmadas)

Antígona: Que no desposaré, dije. Para mí no habrá boda.

Corifeo (blandamente): Qué lástima. (Golpea a Antínoo para llamar su atención)

Antínoo (se apresura): Lástima.

Antígona: Noche nupcial.

Corifeo: Lógico.

Antínoo (como un eco): Lógico.

Antígona: Tampoco hijos. Moriré... Sola.

La batalla. Irrumpe entrechocar metálico de espadas, piafar de caballos, gritos y ayes imprecisos. Antígona se aparta. Mira desde el palacio. Cae al suelo, golpean sus piernas, de un lado y de otro, con un ritmo que se acrecienta al paroxismo, como si padeciera la batalla en carne propia.

Antígona (grita): ¡Eteocles, Polinices, mis hermanos, mis hermanos!

Corifeo (se acerca): ¿Qué pretende esta loca? ¿Criar pena sobre pena?

Antínoo: Enterrar a Polinices pretende, ¡en una mañana tan hermosa!

Corifeo: Dicen que Eteocles y Polinices debían repartirse el mando un año cada uno. Pero el poder tiene un sabor dulce. Se pega como miel a la mosca. Eteocles no quiso compartirlo.

Antínoo: Otro se hubiera conformado. ¡No Polinices!

Corifeo: Atacó la ciudad por siete puertas y cayó vencido ¡en las siete! (Ríe) Y después enfrentó a su hermano Eteocles.

Antígona: ¡Se dieron muerte con las espadas! ¡Eteocles, Polinices! ¡Mis hermanos, mis hermanos!

Corifeo (vuelve a la mesa): Siempre las riñas, los combates y la sangre. Y la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha. Mozo, ¡otro café!

Antinoo (tímido): No hace mucho que pasó.

Corifeo (feroz): Pasó. ¡Y a otra cosa!

Antinoo: ¿Por qué no celebramos?

Corifeo (oscuro): ¿Qué hay para celebrar?

Antinoo (se ilumina, tonto): ¡Que la paz haya vuelto!

Corifeo (ríe): ¡Celebremos! ¿Con qué?

Antinoo: Con... ¿vino?

Corifeo: ¡Sí, con mucho vino! ¡Y no café! (*Remeda*) ¿Qué es ese líquido oscuro? ¡Veneno! (*Ríe. Jadea paródicamente estertoroso. Después, Antinoo lo acompaña*)

Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora.

Antígona: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué?

Corifeo (avanza): Creonte. Creonte usa la ley. Creonte. Creonte usa la ley en lo tocante
Creonte usa la ley en lo tocante a los muertos Creonte y a los vivos.
La misma ley.
Creonte no permitirá enterrar a Polinices que quiso quemar a sangre y fuego
Sangre y fuego la tierra de sus padres. Su cuerpo servirá de pasto
Pasto a perros y aves de rapiña. Creonte Creonte
Su ley dice:
Eteocles será honrado
Y Polinices
festín de perros. Podredumbre y pasto.

Que nadie gire —se atreva— gire gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto

(*Vuelve a su lugar, se sienta*) Nadie hay tan loco que desee morir. Ese será el salario.

Antígona: Mi madre se acostó con mi padre, que había nacido de su vientre, y así nos engendró. Y en esta cadena de los vivos y los muertos, yo pagaré sus culpas. Y la mía. Ahí está. Polinices. Polinices, mi hermano más querido. Creonte no quiere para él sepultura, lamentos, llantos. Ignominia solamente. Bocado para las aves de rapiña.

Corifeo: Quien desafíe a Creonte, morirá.

Antígona: ¿Me ves, Creonte? ¡Lloro! ¿Me oís, Creonte? (*Profundo lamento, salvaje y gutural*)

Corifeo: ¡No oí nada! ¡No oí nada! (*Canta tartamudeando, pero con un fondo de burla*) No hay... lamentos ba-ba-bajo el cielo, ¡ta-ta-tá n sereno!

Antinoo: ¡Prohibido! (*Sacude al Corifeo*) ¿No es verdad que está prohibido?

Antígona: ¿Para quién? ¡Para quienes mueven la cola como perros! ¡No para mí! ¿Me ves, Creonte? Yo lo sepultaré, ¡con estos brazos, con estas manos! ¡Polinices! (*Largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices, que es sólo un sudario*)

Antígona se arroja sobre él, lo cubre con su propio cuerpo de la cabeza a los pies.

Antígona: Oh, Polinices, hermano. Hermano. Hermano. Yo seré tu aliento. (*Jadea como si quisiera revivirlo*) Tu boca, tus piernas, tus pies. Te cubriré. Te cubriré.

Corifeo: ¡Prohibido!

Antígona: Creonte lo prohibió. Creon te te creo te creo Creon te que me matarás.

Corifeo: Ese será el salario.

Antígona: Hermano, hermano. Yo seré tu cuerpo, tu ataúd, tu tierra.

Corifeo: ¡La ley de Creonte lo prohíbe!

Antígona: No fue Dios quien la dictó ni la justicia. *(Ríe)* ¡Los vivos son la gran sepultura de los muertos! ¡Esto no lo sabe Creonte! ¡Ni su ley!

Corifeo (dulcemente): Como si lo supiera.

Antínoo (id.): ¿Qué?

Corifeo: Salvo a Polinices, a quien redobla su muerte, Creonte sólo a los vivos mata.

Antínoo: ¡Corre las sepulturas! *(Ríe)* De uno a otro.

Corifeo: Sabiamente. En cadena.

Antígona: También se encadena la memoria. Esto no lo sabe Creonte ni su ley. Polinices, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña. *(Con un gesto maternal)* Limpiaré tu cuerpo, te peinaré. *(Lo hace)* Lloraré, Polinices... lloraré... ¡Malditos!

Ceremonia, escarba la tierra con las uñas, arroja polvo seco sobre el cadáver, se extiende sobre él. Se incorpora y golpea, rítmicamente, una contra otra, dos grandes piedras, cuyo sonido marca una danza fúnebre.

Corifeo: Le rinde honores. Mejor no ver actos que no deben hacerse. *(Apartan la mesa)*

Antínoo (espiondo): No llegó a enterrarlo. La tierra era demasiado dura.

Corifeo: Ahí la sorprendieron los guardias. Despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que a su propia patria.

Antínoo: ¡Exacto!

Corifeo (dulcemente): Niña, ¿cómo no lo pensaste? *(Corre hacia la carcasa de Creonte)*

Antínoo (se inclina, exagerado y paródico): ¡El rey! ¡El rey!

Corifeo: Eso soy. Mío es el trono y el poder.

Antínoo: Te arreglaré las cuentas. Antígona. *(Un ademán*

para que avance)

Corifeo: Eh, la que se humilla, la que gime, la que padece el miedo y tiembla.

Antígona (avanza serenamente): Temor y temblor, temor y temblor.

Corifeo: Hiciste lo que prohibí.

Antígona: Reconozco haberlo hecho y no lo niego.

Antínoo (asustado): ¡No lo niega!

Corifeo: Transgrediste la ley.

Antígona: No fue Dios quien la dictó ni la justicia.

Corifeo: Te atreviste a desafiarme, desafiarme.

Antígona: Me atreví.

Corifeo: ¡Loca!

Antígona: Loco es quien me acusa de demencia.

Corifeo: No vale el orgullo cuando se es esclavo del vecino.

Antígona (señalando a Antínoo, burlona): Este no lo es, ¿vecino? Ni vos.

Antínoo (orgullosa): ¡No lo soy!

Corifeo: ¡Sí!

Antínoo: ¡Sí lo soy! *(Se desconcierta)* ¿Qué? ¿Vecino del esclavo o esclavo del vecino?

Corifeo (como Antígona ríe): Esta me ultraja violando las leyes, y ahora agrega una segunda ofensa: jactarse y reírse.

Antígona: No me río.

Corifeo: Ella sería hombre y no yo si la dejara impune. Ni ella ni su hermana escaparán a la muerte más terrible.

Antígona (palidece): ¿Ismena? ¿Por qué Ismena?

Antínoo: Sí. ¿Por qué Ismena?

Corifeo (sale de su carcasa, apurado para retomar su papel): ¿Por qué?

Antígona: Ella no quiso ayudarme. Tuvo miedo.

Corifeo: ¿Y cómo no iba a tener miedo? Es apenas una niña.

¡Tan tierna!

Antígona: Delante de Creonte, yo también tuve miedo.

Antínoo: ¡Es nuestro rey!

Antígona: ¡Y yo una princesa!, aunque la desgracia me haya elegido.

Antínoo: ¡Sí! Hija de Edipo y de Yocasta. Princesa.

Corifeo: Está triste, ¿qué tendrá la princesa?/Los suspiros se escapan de su boca de fresa.

Antínoo: Que no ruega ni besa.

Corifeo: Si se hubiera quedado quieta/Sin enterrar a su hermano/¡con Hemón se hubiera casado! *(Ríen)*

Antígona: Delante de Creonte, tuve miedo. Pero él no lo supo. Señor, mi rey, ¡tengo miedo! Me doblo con esta carga innoble que se llama miedo. No me castigues con la muerte. Dejame casar con Hemón, tu hijo, conocer los placeres de la boda y la maternidad. Quiero ver crecer a mis hijos, envejecer lentamente. ¡Tengo miedo! *(Se llama con un grito, trayéndose al orgullo)* ¡Antígona! *(Se incorpora, eruida y desafiante)* ¡Yo lo hice! ¡Yo lo hice!

Corifeo: ¡Loca!

Antígona: Me llamó Creonte, ese loco de atar que cree que la muerte tiene odios pequeños. Cree que la ley es ley porque sale de su boca.

Corifeo: Quién es más fuerte, manda. ¡Esa es la ley!

Antínoo: ¡Las mujeres no luchan contra los hombres!

Antígona: Porque soy mujer, nací, para compartir el amor y no el odio.

Antínoo: A veces te olvidás.

Corifeo: ¡Lo escuchamos! ¡Y qué bien sonaba! Nací, para compartir el amor, ¡y no el odio!

Antígona: Se lo dije a Creonte, que lleva siempre su odio acompañado porque nunca viene solo. El odio.

Corifeo: La cólera. La injusticia.

Antígona: Yo mando.

Corifeo: No habrá de mandarme una mujer.

Antígona: Y ya estaba mandado, humillado. Rebajado por su propia omnipotencia.

Antínoo: Yo no diría rebajado.

Corifeo (lo remeda, sangriento): ¡No diría, no diría! Yo tam-

poco. Ismena fue más sagaz.

Antígona: No quiso ayudarme. Tuvo miedo. Y con miedo, como culpable, Creonte la obligó a presentarse ante él. Polinices clama por la tierra. Tierra piden los muertos y no agua o escarnio. *(Gime como Ismena)* No llorés, Ismena. No querés ayudarme. "¡Ssssss! Silencio, que nadie se entere de tu propósito. Será lapidado quien toque el cadáver de Polinices. Pido perdón a los muertos. Prestaré obediencia." ¿A quién, Ismena? ¿A Creonte, el verdugo?

Corifeo: Verdugo. Dijo verdugo.

Los dos: Cuando se alude al poder/la sangre empieza a correr. *(Apartan la mesa)*

Antígona: Yo no quería exigirle nada. Hubiera deseado tomarla entre mis brazos, consolarla como en la niñez, cuando acudía a mí, llorando, porque le robaban las piedras de jugar al nenti o se lastimaba contra un escalón. Nenita, nenita, no sufras. Pero oí mis gritos. ¡Rabia! ¡Rabia! ¡Me sos odiosa con tanta cobardía! Que todo el mundo sepa que enterraré a Polinices. ¡A voces, enterraré a mi muerto!

Corifeo: Tonta, Ismena andaba por el palacio, inocente con aires de culpable, sabiendo lo que más deseaba ignorar.

Antígona (se golpea el pecho): "¡Sé! ¡Nada ignoro!" Delante de Creonte le vino el coraje, mejor que el mío porque nacía del miedo. "Fui cómplice, cómplice". *(Ríe, burlona)* Ella, cómplice, ¡que ama sólo en palabras!

Corifeo: ¡No aceptaré una complicidad que no tuviste!

Antínoo: ¿Así la rechazó?

Corifeo: Así. Ismena, en la desgracia, quiso embarcarse en el mismo riesgo. Otra, no Antígona, ¿qué hubiera hecho? Llenarse de gratitud, ¡abrir los brazos!

Antígona: Yo los cerré.

Antínoo: ¡Insaciable! Le pareció poco.

Corifeo: Practica el vicio del orgullo. Orgullo más heroísmo, ¿adónde conducen? *(Se rebana el cuello)*

Antígona (dulcemente): Ismena, rostro querido, hermana, nenita mía, necesito la dureza de mi propia elección. Sin

celos, quiero que escapés de la muerte que a mí me espera. Creonte nos llamó locas a las dos, porque las dos lo desafiábamos, las dos despreciábamos sus leyes. Queríamos justicia, yo por la justicia misma y ella por amor.

Corifeo: Puede hablar mucho, pero su destino está sellado.

Antínoo (se levanta y se aleja): Yo no quiero verlo. ¡Ya vi con exceso!

Corifeo (lo busca): ¡Sentate! Hemón vendrá a pedir por ella.

Antínoo: ¿Y qué cara traerá? ¿Apenada?

Corifeo: ¿Qué te parece? Sumá dos más dos: la condena de Antígona, la pérdida de su boda.

Antínoo: ¡Pobrecito!

Corifeo: Aprovechará para una frase maestra.

Antínoo: ¿Cuál?

Corifeo: Solo, se puede mandar bien en una tierra desierta.

Antígona: ¡Hemón, Hemón!

Corifeo (va hacia la carcasa): Ama a Antígona.

Antínoo: ¡No se la quités!

Corifeo (en la carcasa): No soy yo. Es la muerte. *(Ríe. Bajo)*

¿Hemón? *(Antígona se vuelve hacia él)* ¿No estás furioso?

Antígona (todas sus réplicas con voz neutra): No.

Corifeo: Seré inflexible.

Antígona: Lo sé.

Corifeo: Nada modificará mi decisión.

Antígona: No intentaré cambiarla.

Corifeo: Me alegro. Uno desea hijos sumisos que devuelvan al enemigo de su padre mal por mal y honren a los amigos.

Antígona: Es justo.

Corifeo: La anarquía es el peor de los males. Quien transgrede la ley y pretende darme órdenes, no obtendrá mis elogios. Sólo confío en quienes obedecen.

Antígona: No osaría decir que tus palabras no son razonables. Sin embargo, también otro puede hablar con sensatez. Tu mirada intimidada. Yo puedo oír lo que dice la gente. ¿No merece ella recompensa y no castigo?

Corifeo: Esa mujer se te subió a la cabeza.

Antígona: Hablo con mi razón.

Corifeo: Que tiene voz de hembra. No hay abrazos más fríos que los de una mujer perversa, indómita.

Antígona: ¿Perversa? Indómita.

Corifeo: Como ésa. Escúpilo en la cara y que busque un marido en los infiernos.

Antígona: Le escupiré. *(Un silencio. Se lleva la mano a la cara)* No me escupió, Creonte.

Corifeo (sale de su carcasa y enfrenta a Antígona): Debieras estar orgullosa.

Antígona: ¿De qué?

Corifeo: De que un mocito como Hemón pretenda dar lecciones a su padre, ¡el rey!

Antígona: Si soy joven, no atiendas a mi edad sino a mis actos. Del orgullo de Hemón, estoy orgullosa.

Corifeo (se aparta hacia la mesa, ultrajado): ¡Juventud!

Antínoo: Ahora pasa todo liso, pero ¡qué discusión! Se oía hasta en la esquina.

Corifeo: Si levantó la voz, estaba justificado.

Antínoo: Dijiste, ¡qué juventud!

Corifeo: ¿Y qué? No me refería a Hemón. Habló por nosotros. Dijo lo que todos pensábamos.

Antínoo (turbado): ¿Qué? *(Se toca la cabeza)*

Corifeo: La condenaste injustamente.

Antínoo: ¡Eso!

Corifeo: ¿Qué abogados tuvo? ¿Qué jueces? ¿Quién estuvo a su lado?

Antínoo: ¿Su padre?

Corifeo: ¡No tiene!

Antínoo: ¿Su madre? *(Seña rápida de negación del Corifeo)*

¿Sus hermanos? *(Idem)* ¿Sus amigos? La agarró y decidió: a ésta la reviento.

Corifeo: Y nosotros decimos: ¿Cómo? ¿Precisamente ella condenada? No tolero que su hermano, caído en combate, quedara sin sepultura. ¿No merece esto recompensa y no castigo?

Antínoo (contento): ¡Eso decimos!
Corifeo: De lo que decimos, Creonte se... *(gesto)*
Antígona: El clamor público nace siempre de palabras secretas. Quien cree que sólo él piensa o habla como ninguno es puro vacío adentro.
Antínoo: ¡Habló muy bien Hemón!
Corifeo: ¡También Creonte! Dijo: Sólo confío en quienes obedecen. No quebrantarán la ley.
Antínoo (muy turbado): ¡Sólo uno debe hablar bien para que no tengamos indecisiones!
Corifeo: Yo las resuelvo. *(Majestuoso, avanza hacia la carcasa, pero se detiene a mitad de camino. Se vuelve hacia Antígona)* La ciudad pertenece a quien la gobierna.
Antígona: Solo, podrías mandar bien en una tierra desierta.
Corifeo: ¡Ahí está! La frase.
Antínoo (muy turbado): ¡Sigo en lo mismo! ¿A quién pertenece la razón?
Corifeo: Y se insultaron. Creonte lo llamó estúpido, ¡y Hemón le dijo que hablaba como un imberbe!
Antínoo: ¿Al padre?
Corifeo: ¡Al padre! ¡Jamás la desposarás viva!, dijo Creonte.
Antínoo: ¡Bien!
Corifeo: Morirá, pero no morirá sola, contestó Hemón.
Antínoo: ¡Qué audacia!
Corifeo: ¿Cuál? ¿Refutar palabras tontas?
Antínoo: ¡No eran tontas!
Corifeo (lo mira amenazador. Bruscamente sonrío): Puede ser... Mi defecto es conmovirme fácilmente.
Antígona: Creonte me mandó llamar –yo, engendro aborrecido– para que muriera en presencia de Hemón y bajo sus ojos.
Corifeo: No lo consiguió. ¡Hemón no quiso!
Antígona: Sé que no quiso.
Corifeo: ¡Ella no morirá en mi presencia –dijo Hemón– y tus ojos jamás me volverán a ver! *(Se levanta)* Con amigos complacientes podrás librarte a tus furiosos. ¡Jamás me

volverás a ver!
Antínoo: ¡Sentate! ¡No me dejés solo!
Corifeo: ¿Por qué? ¿De qué tenés miedo?
Antínoo: ¡De nada! *(Confidencial)* Me atreví a decirle a Creonte que Hemón estaba muy desesperado. Cosa grave a su edad.
Corifeo: ¿Y eso qué vale? ¿Qué arriesgaste? ¡Yo, yo le pedí por Ismena! ¿Cuál era su culpa? Haber escuchado a la loca. No tocó el cadáver.
Antínoo: Creonte no es insensato.
Corifeo: La perdonó.
Antínoo: Sí, ¿y después?
Corifeo: Después, ¿qué?
Antínoo: La arreglaste. Qué muerte tendrá Antígona, preguntaste amablemente.
Corifeo: Ya estaba decidido. ¿Qué podía cambiar? La ocultaré en una cueva cavada en la roca, con alimentos para un día.
Antígona: Hice mi último viaje.
Corifeo: Allí, ella podrá invocar a la muerte, pidiéndole que no la toque.
Antígona: Que no me toque. ¡No me toqués, oh, muerte!
Corifeo: O se dará cuenta, un poco tarde, cómo es superfluo irle con peticiones de vida.
Antígona: Y sin embargo, yo pido.
Corifeo (tristemente): Superfluo, ¡pero gratis!
Antígona: Pedí por la luz del sol. Mis ojos, no saciados por la luz.
Corifeo: ¡Amor, amor! ¡Qué desastre! Lo digo por Hemón. Vence el deseo, ¿y dónde quedan las leyes del mundo?
Antínoo: Sí, sí, ¿pero qué tienen que ver las leyes con Antígona? La miro y...
Corifeo: Avanza hacia el lecho donde todos tenemos que acostarnos.
Antígona: Hice mi último viaje. Decir "la última vez". *(La voz se le deforma)* Ul... tima vez. Saber... que más allá no hay luz, ninguna voz. La muerte, que duerme todo lo

que respira, me arrastra hacia sus bordes. No conocí noche de bodas, cantos nupciales. Virgen voy. Mi desposorio será con la muerte.

Corifeo: Te olvidás de las ventajas: te encaminás a las sombras con gloria, ensalzada.

Antínoo: ¡Todo el mundo te aprueba!

Corifeo: ¡Sin enfermedades, sin sufrimientos!

Antínoo: ¡Sin achaques de vejez!

Corifeo: Por propia voluntad, podría decirse, entre todos nosotros, descenderás libre y viva a la muerte. ¡No es tan trágico!

Antígona: Como Niobe, el destino va a dormirme bajo un manto de piedra.

Corifeo: Pero Niobe era una diosa y de dioses nacida. Nosotros mortales y nacidos de mortales.

Antínoo: ¡Es algo grandioso oírle decir que comparte el destino de los dioses!

(Rien)

Antígona: ¡Se ríen de mí!

Corifeo: ¡No, no!

(Rien)

Antígona: ¿Por qué ultrajarme antes de mi muerte, cuando respiro todavía?

Corifeo: Bueno, ¡fue una broma! ¡No te ofendas!

(Tentados, rien apretando los labios, tragándose la risa)

Antígona: Oh, ciudadanos afortunados, sean testigos de que nadie me acompaña con sus lágrimas...

Corifeo: ¡Dios mío, empieza a compadecerse!

(Intenta huir)

Antígona: Que las leyes, ¡qué leyes!, me arrastran a una cueva que será mi tumba. Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿Con quién compartiré mi casa? No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida.

Corifeo (bondadosamente): El castigo siempre supone la falta, hija mía. No hay inocentes.

Antínoo (bajo): ¿Nunca? *(Se recompone)* Lo apruebo: ¡muy bien dicho!

Corifeo: Y si el castigo te cayó encima, algo hiciste que no debías hacer. ¿Qué pretendés? Llevaste tu osadía al colmo, te caíste violentamente.

Antínoo: ¡Pum!

Antígona: ¡Ay, qué aciaga boda conseguiste para mí, hermano! Con tu muerte me mataste cuando te sobrevivía.

Antínoo: ¡Me parte el corazón!

Corifeo: A mí también. Pero el poder es inviolable para quien lo tiene. ¿Cómo se le ocurrió oponerse? No te quejes, amiga mía, no se puede pagar un destino tan dentro y tan fuera de la norma con moneda de cobre.

Antínoo: La perdió su carácter.

Corifeo: Hubiera escuchado consejos. ¡Nuestros consejos!

Antígona: ¡El sol! ¡El sol!

Corifeo: Ahí está. Miralo por última vez.

Antígona: Por última vez. Me llevan sin llantos, sin amigos, sin esposo. En mi muerte, no hay lágrimas ni lamentos. Sólo los míos.

Corifeo: ¿Miraste el sol? ¿Te diste el gusto? ¿Te calentó? Bueno, ¡basta! Si nos dejaran gemir antes de morirnos, ¡no moriríamos nunca!

Antínoo: ¡Aburre! ¡No la termina más!

Corifeo: ¡Yo la termino! *(Se dirige hacia la carcasa, se detiene a mitad de camino)* ¡Se arrepentirán de estas lentitudes quienes demoran en conducirla! *(En la carcasa)* ¡Enciéndrenla! Que sea abandonada en esa tumba. Si ella desea morir allí, que muera. Si desea vivir sepultada bajo ese techo, que viva. Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos.

Antínoo: ¡Qué sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos.

Antígona: ¡Oh, tumba, oh, cámara nupcial! Casa cavada en

la roca, prisión eterna donde voy a reunirme con los míos. Bajo la última y la más miserable antes de que se marchite el plazo de mi vida. Pero allí al menos, grande es mi esperanza, tendré cuando llegue el amor de mi padre, y tu amor también, madre, y el tuyo, hermano mío. Cuando murieron, con mis propias manos, lavé sus cuerpos, cumplí los ritos sepulcrales. Y ahora, por vos, querido Polinices, recibo esta triste recompensa. Si hubiera sido madre, jamás lo hubiera hecho por mis niños. Jamás por mi esposo muerto hubiera intentado una fatiga semejante. Polinices, Polinices, ¿sabes por qué lo digo! Otro esposo hubiera podido encontrar, concebir otros hijos a pesar de mi pena. Pero muertos mi padre y mi madre, no hay hermano que pueda nacer jamás. ¡Jamás volverás a nacer, Polinices! Creonte me ha juzgado, hermano mío.

Corifeo (saliendo de su carcasa): ¡Y bien juzgada!

Antígona: ¿Qué ley he violado? ¿A qué Dios he ofendido? ¿Pero cómo creer en Dios todavía? ¿A quién llamar si mi piedad me ganó un trato impío? Si esto es lo justo, me equivoqué. Pero si son mis perseguidores quienes yerran, ¡yo les deseo el mismo mal que injustamente me hacen. ¡El mismo mal, no más ni menos, el mismo mal!

Antínoo: ¡No la termina! ¡Qué cuerda!

Corifeo: Rencorosa, para ella siguen soplando ráfagas del mismo viento. *(Con sigilo, a Antígona)* ¡Hay algo que se llama arrepentirse! No sirve de mucho, pero consuela.

Antínoo: Si ya sabemos que se muere, ¿por qué no se muere?

Corifeo: ¿No dijo Creonte que se arrepentirán de estas lentitudes quienes demoran en conducirla?

(Entra bajo el sonido de aleteos y graznidos)

Antígona: ¡Me llevan! ¡Miren a qué suplicio y por cuáles jueces yo soy condenada!

Antínoo: Sufre.

Corifeo: Siempre se sufre cuando se cambia la luz celeste por las tinieblas de una prisión. A muchas les tocó parecido destino. Cuando se ultraja el poder y se transgreden los

límites, hija mía, siempre se paga en moneda de sangre. *(Aumenta el sonido de roncós, siniestros graznidos, fuertes aleteos que crecen y decrecen)*

Corifeo: ¿Qué es ese ruido?

Antínoo: Pájaros en primavera.

Corifeo (fríamente): Estúpido.

Antínoo: Me insultan: me voy.

Corifeo: ¡Quedate! Algo pasará a último momento.

Antígona: Yo no lo supe. No supe que Creonte...

Antínoo: ¿Es que va a tener un defensor?

Corifeo: No, ¡jamás!

Antínoo: ¿Y entonces?

Antígona (aparta alas inmensas): ¡Fuera! ¡Fuera! *(Gime de terror, intentado protegerse. Con esfuerzo, se domina)* ¡No! ¡Está bien que me cubran con sus alas hediondas, que me rocen con sus picos! *(Se ofrece, feroz, con los dientes apretados)* ¡Muerdan! ¡Muerdan! ¡No me lastimarán más que Creonte!

Antínoo: Quiero irme a casa. ¡Tengo frío!

Corifeo: ¡Ya nos vamos! Tomaría otro café. *(Se levanta con su taza en la mano y va en busca de otro café. Se demora cerca de la carcasa de Creonte)*

Antínoo (algo cae sobre la mesa, lo recoge con asco): ¿Qué es esto? ¡Qué inmundicia!

Corifeo: ¡No preocuparse! Vendrá Tiresias, y aunque ciego, Tiresias sacerdote, ¡arregla todo! *(Entra en la carcasa)* ¿Qué hay de nuevo, viejo Tiresias? Me espanta tu cara oscurecida, como con doble ceguera. Nunca me aparté de tus consejos. Por eso goberné bien esta ciudad. *(Para sí)* Con hábiles pactos. *(Pausa)* ¿Qué porquería es ésta? ¡Me cayó encima! *(Sale, apartándose suciedades que le caen)*

Antínoo (oculta con la mano algo que le ha caído sobre el brazo, temeroso e inmóvil. Lentamente, aparta la mano mientras mira hacia arriba): ¡Peste!

Corifeo: ¿Qué? ¡Peste!

Antínoo: ¡Quiero irme a casa!

Corifeo: Los pájaros hambrientos arrancaron jirones del cadáver de Polinices. Por eso gritan. Comieron la carne y la sangre de un muerto en la refriega.

Antínoo: ¡Que arregle esto Tiresias! ¡Quiero irme a casa!

Corifeo: ¡Y en tu casa te seguirá la peste!

Antínoo: ¡Me encerraré!

Corifeo: ¡Te seguirá la peste! Ningún Dios oirá nuestras súplicas. ¡Malditas aves!

Antígona: El mal permitido nos contamina a todos. Escondidos en sus casas, devorados por el miedo, los seguirá la peste.

Corifeo: Tal vez no, si Tiresias consigue de Creonte lo que tu empecinamiento te ha negado.

Antígona: No convenzas a Creonte, Tiresias. Creonte te ha dicho que la raza entera de los sacerdotes ama el dinero. *(Ríe)* Y contestaste que la de los tiranos el lucro vergonzoso. ¡Se entienden bien ustedes! *(Aparta las alas cuyo aleteo ha decrecido)* Yo no temo. ¿Qué te dice Tiresias? Que pagarás con la muerte de un ser nacido de tu sangre... *(Se oscurece)* He... Hemón... por haberme arrojado a la tumba y por retener insepulto el cadáver de Polinices. En boca de Tiresias, la verdad y la mentira están mezcladas. No te ensañes con un cadáver. ¿Qué hazaña es matar a un muerto?

Corifeo: Sí, eso dirá.

Antígona: Perros, lobos y buitres desgarraron el cadáver de mi hermano y con sus restos mancillaron los altares.

Corifeo: ¡Peste!

Antígona: Las ciudades se agitan.

Corifeo: ¡Peste!

Antígona: Tiresias, ¡esto te asusta! Hábil para ser amigo del poder en su cúspide y separarse cuando declina. Pediste por mí, por Polinices despedazado. Y por miedo, Creonte me perdonó. *(Pausa)* Yo no lo supe. *(Cesan graznidos, aleteos)*

Corifeo: Temo que tendré que respetar las leyes, dijo Creonte.

Antínoo: ¡A buena hora!

Corifeo: También tendrá que respetar sus sentimientos cuando Hemón se... *(gesto de acuchillarse)*

Antígona *(canturrea, se pone la corona de flores):* Me desposé. *(Tuerce de manera extraña el cuello, el cuerpo como colgando, ahorcado)* Vino la muerte, esposa, madre, hermana...

Corifeo: ¡Ah, la furia de Hemón!

Antínoo: ¡Furia de jóvenes!

Corifeo: ¡Creonte lo llamó entre sollozos! ¿Cómo entraste a esa tumba? ¿Oigo tu voz o me están engañando los sentidos? Arranquen la piedra que obstruye la entrada. ¡Hemón! ¡Te lo suplico! ¡Salí de esa tumba! *(Solloza, paródico)*

Antígona: Hemón se abrazaba a mi cintura.

Corifeo: ¿Y qué hizo Hemón? ¡Escupió a su padre! *(Escupe a Antínoo en la cara)*

Antínoo: ¡A mí no!

Corifeo: ¡Y sacó su espada y...! *(Ataca)*

Antínoo *(saltando):* Creonte se salvó por poco.

Corifeo: Más le hubiera valido reventar. ¿Hay algo todavía más desdichado que la propia desdicha? No sólo Hemón, también Eurídice, su madre, se dio muerte con filosa cuchillada.

Antínoo: ¿También ella? ¡No queda nadie!

Corifeo: Creonte queda. *(Se ubica en la carcasa)*

Antígona: Lloraba, abrazado a mi cintura.

Corifeo: ¡Hemón, oh desdichado! ¿En qué desgracia querés perderte?

Antígona: Erró el golpe contra Creonte y se arrojó sobre su espada. Respirando todavía enlazó mis brazos y murió entre olas de sangre... olas de... sangre... en mi cara... *(Bruscamente grita)* ¡Hemón, Hemón, no! ¡No te des muerte! No hagas doble mi soledad.

Antínoo: Todos estos problemas por falta de sensatez. ¿O no?

Corifeo: ¡Ay, yerros de estas mentes! Matan y mueren las gentes de mi linaje. ¡Ay, hijo, hijo! ¡Todas las desgracias que sembraron en mi familia y sobre esta tierra! Y ahora

yo, ¡culpable! Contra mí, ¡todos los dardos! Sufriré en esta prisión, ¡a pan y agua! (*Solloza, sinceramente*)

Antinoo (desconcertado): Aún tiene poder, ¿prisión? ¿A qué llama prisión? ¿Pan y agua los manjares y los vinos? ¿Las reverencias y ceremonias?

Corifeo: ¡Sufriré hasta que comprendan!

Antinoo: Posee un gran corazón que indulta fácilmente...

Antígona: Sus crímenes.

Corifeo: Mío fue el trono y el poder. (*Vergonzante*) Aún lo es...

Antinoo: A pesar de su terrible dolor goza ¡perfecta felicidad! ¡Como nosotros!

Antígona: (*lanza un gemido animal*)

Corifeo: ¡Los perdono! ¡No saben lo que hacen! Pretenden condenarme, a mí, que di mi hijo, mi esposa, al holocausto. Antígona, que atrajiste tantos malos sobre mi cabeza y mi casta, ¡te perdono!

Antinoo (teatral): ¡Bravo!

(*Sale el Corifeo de la carcasa, saluda*)

Antígona canta:

"Un sudario lo envolvió;
Cubrieron su sepultura
Flores que el llanto regó."

¡Te lloro, Hemón! ¡Sangre, cuánta sangre tenías! (*Se toca el rostro*) Llena estoy, dentro y fuera, de tu sangre. No... la quiero, no... la quiero. Es tuya. ¡Bebé tu sangre, Hemón! ¡Recuperá tu sangre! ¡Reviví!

Antinoo: ¿Lo conseguirá?

Corifeo (con una sonrisa ante su estupidez): Un poco difícil.

Antinoo: Sin embargo...

Corifeo (tajante): Cuando está la sangre de por medio, los actos no se enmiendan, ¡idiota!

Antígona (dulcemente): Hiciste doble mi soledad. ¿Por qué preferiste la nada y no la pena? La huida y no la obstinación del vencido.

Antinoo: ¡Era muy joven!

216

Corifeo: Y vos, ¿por qué tuviste tanto apuro? (*Gesto de ahorcarse*)

Antígona: Temí el hambre y la sed. Desfallecer innoblemente. A último momento, arrastrarme, suplicar.

Antinoo: Los corazones más duros pueden ablandarse, "a último momento". ¿Oíste su llanto? Te perdonó.

Antígona: No. Aún quiero enterrar a Polinices. "Siempre" querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.

Antinoo: Entonces, ¡"siempre" te castigará Creonte!

Corifeo: Y morirás mil veces. A la muerte, hija mía, no hay que llamarla. Viene sola. (*Sonríe*) Los apresuramientos con ella son fatales.

Antígona: ¿No terminará nunca la burla? Hermano, no puedo aguantar estas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra. La sed. (*Palpa el cuenco, lo levanta y lo lleva a sus labios. Se inmoviliza*) Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo. No. Rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. (*Lentamente, lo vuelca*) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací, para compartir el amor y no el odio. (*Pausa larga*) Pero el odio manda. (*iriosa*) ¡El resto es silencio! (*Se da muerte. Con furia*)

Telón