

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CÁSSIA PERES MARTINS

**A ESCRITA DE SI NA CONSTRUÇÃO DA (DES) DOBRA DO TEXTO E DO CORPO  
EM *EL NOMBRE*, DE GRISELDA GAMBARO**

Maringá – PR  
2025

CÁSSIA PERES MARTINS

**A ESCRITA DE SI NA CONSTRUÇÃO DA (DES) DOBRA DO TEXTO E DO CORPO  
EM *EL NOMBRE*, DE GRISELDA GAMBARO**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roselene de Fátima Coito

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

M386e

Martins, Cassia Peres

A escrita de si na construção da (des)dobra do texto e do corpo em El nombre, de Griselda Gambaro / Cassia Peres Martins. -- Maringá, PR, 2025.  
137 f. : il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Roselene de Fatima Coito.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Gambaro, Griselda, 1928-. *El nombre* - Dramaturgia argentina. 2. Escrita de si. 3. Teatro - Motangem. 4. Teatro - Movimentos da dobra. I. Coito, Roselene de Fatima, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 808.2


CÁSSIA PERES MARTINS

***A ESCRITA DE SI NA CONSTRUÇÃO DA (DES)DOBRA DO TEXTO  
E DO CORPO EM EL NOMBRE, DE GRISELDA GAMBARO.***






Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: **Estudos Linguísticos.**

Aprovada em Maringá, **24 de junho de 2025.**

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente  
 **ROSELENE DE FATIMA COITO**  
Data: 25/06/2025 09:31:30-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roselene de Fátima Coito  
Presidente da Banca (UEM/PLE)

<p>Documento assinado digitalmente  <b>BRUNA PLATH FURTADO</b> Data: 29/06/2025 15:10:37-0300 Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p> <p>Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Bruna Plath Furtado Membro Titular (UEM/DLP)</p>	<p>Documento assinado digitalmente  <b>SIDMAR SILVEIRA GOMES</b> Data: 27/06/2025 17:18:42-0300 Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p> <p>Prof. Dr. Sidmar Silveira Gomes Membro Titular (UEM/DMC)</p>
<p>Documento assinado digitalmente  <b>RAFAEL ANDRADE MOREIRA</b> Data: 27/06/2025 21:06:53-0300 Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p> <p>Prof. Dr. Rafael Andrade Moreira Membro Externo ( Secretaria de Estado da Educação – SEED-PR – Santa Fé – PR.)</p>	<p>Documento assinado digitalmente  <b>EDSON SANTOS SILVA</b> Data: 27/06/2025 18:43:13-0300 Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p> <p>Me:  <b>EDSON SANTOS SILVA</b> entro- Guarapuava/Itaipu</p>

Às memórias de minhas avós, Hermínia dos Santos Peres e Maria Cândida de Jesus. Em honra à minha mãe, Maria Ilma Peres Martins. Para minha filha, Rúbia Vitória Martins Stein, que poderá ser apenas feliz, feminina e carinhosa.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Dra. Roselene de Fátima Coito, não só pelas preciosas (des) orientações, mas sobretudo por acreditar mais uma vez no meu trabalho e pela grande amizade de muitos anos.

Ao professor Paulo Alexandre Laskoski, pela sensibilidade com a qual leu o texto de Griselda Gambaro e conduziu a direção do espetáculo “*El Nombre*”.

À Professora, companheira de trabalho e amiga, Fernanda Dacoltivo, pelas contribuições na tradução do texto de “*El nombre*”.

Aos professores Dr. Rafael Andrade Moreira e Dr. Sidmar Silveira Gomes, pelas valiosas contribuições na qualificação.

Ao professor Dr. Nilton Milanez pelo carinho de sua atenção ao ler a proposta de pesquisa e contribuições.

À coordenação do programa, representada pela professora Dra. Josimayre Novelli.

À banca examinadora de maneira especial.

À Escola Municipal de Artes, em especial à Senhora Monike Schwab.

À Secretaria Municipal de Cultura de Marechal Cândido Rondon – PR, em especial ao Senhor Alberto Joris, Diretor de Cultura (gestão 2021-2024).

À Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, que apoiou o desenvolvimento da pesquisa, em especial à senhora Luara de Souza Lima Viana, chefe do Departamento de Educação de Santa Helena – PR (DEPED-SH).

“O que constitui o interesse principal da vida e do trabalho é que eles lhe permitem tornar-se diferente do que você era no início.”  
Michel Foucault

## RESUMO

Tomando como objeto a peça teatral “*El nombre*”, escrita pela dramaturga argentina Griselda Gambaro, em 1974, baseado no pensamento foucaultiano, bem como em teorias literárias e dramáticas, o presente trabalho pretende discutir os movimentos da escrita de si na dobra do texto teatral. A partir da análise de pelo menos três registros de apresentações da performance da peça, montada pela Pictória Cia de Teatro, que atua junto à Escola Municipal de Artes, de Marechal Cândido Rondon – PR, pretende-se entender as condições de produção e sua relação com a escrita de si. Tendo em vista que as condições de produção nos dias atuais são outras, já que a escrita da peça se dá no período que antecede a ditadura argentina, temos como pergunta de pesquisa a seguinte problematização: Como a escrita de si se dá na construção da dobra e desdobra em “*El nombre*”? Diante disso, nosso objetivo geral parte da proposição de Foucault de que o teatro é um espaço heterotópico, onde as mais diversas narrativas são postas e expostas no palco; onde se é possível imaginar e criar, neste espaço, as mais diversas histórias. Nessa heterotopia, desdobramos os seguintes objetivos específicos: a) refletir sobre a maneira que se dão as relações de poder com a escrita de si nesta peça; b) evidenciar como ocorre o processo de subjetivação do corpo da personagem no texto escrito; c) evidenciar como ocorre o processo de subjetivação do corpo na cena. Tendo em vista que a dramaturgia feminina é pouco divulgada nos meios acadêmicos, a presente pesquisa se justifica por chamar a atenção para uma prática teatral que traz para o palco a peça “*El nombre*”, de Griselda Gambaro, dramaturga argentina, em contexto social brasileiro, ao tempo em que marca produções artísticas e literárias produzidas na América Latina. Outrossim, espera-se evidenciar, nos modos do fazer teatral de Gambaro, um procedimento singular que a coloca, por meio de seus personagens, mais especificamente Maria, em um lugar de entremeios. O primeiro capítulo destaca aspectos históricos do teatro argentino e a importância da dramaturga e de sua obra para a história do teatro argentino contemporâneo, dedicando-se às características da obra de Gambaro, bem como seus personagens, revelando um projeto de “escrita de si”, constituído a partir da autoria, conforme o pensamento foucaultiano. No segundo capítulo, destacamos o teatro como heterotopia, conforme Foucault, e o corpo da personagem Maria de “*El nombre*”, bem como o corpo da atriz, como utopia. No terceiro capítulo, nos dedicamos à análise de três registros da concretização cênica, realizados em diferentes datas, bem como de uma filmagem realizada em auditório fechado, sem a presença da plateia. Evidenciamos a “escrita de si” nas dobras do texto dramático, além de constatarmos que o suporte teatral tem a sua disposição elementos como figurino, iluminação

e músicas, que visualmente e sonoramente produzem movimentos de dobra, constituindo uma tessitura plissada para o espetáculo

**Palavras-chave:** Dramaturgia argentina. Escrita de si. (Des)dobra. *El nombre*. Griselda Gambaro.

## RESUMEN

Tomando como tema la obra “*El nombre*”, escrita por la dramaturga argentina Griselda Gambaro en 1974, basada en el pensamiento foucaultiano, así como en teorías literarias y dramáticas, este artículo busca analizar los movimientos de la autoescritura en el contexto del texto teatral. A partir del análisis de al menos tres grabaciones de la obra, puesta en escena por la Compañía de Teatro Pictória, en colaboración con la Escuela Municipal de Artes de Marechal Cândido Rondon, Paraná, se busca comprender las condiciones de producción y su relación con la autoescritura. Dado que las condiciones de producción actuales son diferentes, ya que la obra se escribió en el período previo a la dictadura argentina, nuestra pregunta de investigación es: ¿Cómo se produce la autoescritura en la construcción del pliegue y el desarrollo de “*El nombre*”? Por lo tanto, nuestro objetivo general se basa en la propuesta de Foucault de que el teatro es un espacio heterotópico, donde las narrativas más diversas se presentan y exponen en escena; donde es posible imaginar y crear, en este espacio, las historias más diversas. En esta heterotopía, desarrollamos los siguientes objetivos específicos: a) reflexionar sobre cómo se desenvuelven las relaciones de poder con la autoescritura en esta obra; b) destacar cómo se produce el proceso de subjetivación del cuerpo del personaje en el texto escrito; c) destacar cómo se produce el proceso de subjetivación del cuerpo en escena. Dado que la dramaturgia femenina es poco conocida en el ámbito académico, esta investigación se justifica al visibilizar una práctica teatral que lleva a escena la obra “*El nombre*” de Griselda Gambaro, dramaturga argentina, en un contexto social brasileño, a la vez que influye en las producciones artísticas y literarias latinoamericanas. Además, buscamos destacar, en los métodos teatrales de Gambaro, un enfoque singular que la sitúa, a través de sus personajes, en particular María, en un espacio intermedio. El primer capítulo destaca aspectos históricos del teatro argentino, así como la importancia de la dramaturga y su obra para la historia del teatro argentino contemporáneo. Se dedica a las características de la obra de Gambaro, así como de sus personajes, revelando un proyecto de autoescritura, constituido por la autoría, según el pensamiento foucaultiano. En el segundo capítulo, destacamos el teatro como heterotopía, según Foucault, y el cuerpo del personaje María en “*El nombre*”, así como el cuerpo de la actriz, como utopía. En el tercer capítulo, analizamos tres grabaciones de la puesta en escena, realizadas en diferentes fechas, así como una sesión de rodaje realizada en un auditorio cerrado, sin público. Destacamos la “autoescritura” en los pliegues del texto dramático, además de notar que el soporte teatral tiene a su disposición elementos como

vestuario, iluminación y música, que visual y sonoramente producen movimientos de pliegue, constituyendo un tejido plisado para el espectáculo.

**Palabras clave:** Dramaturgia argentina. Autoescritura. (Des)pliegues. *El nombre*. Griselda Gambaro.

## ABSTRACT

This paper takes the 1974 play “*El nombre*”, written by Argentinian playwright Griselda Gambaro, as its object. Grounded in Foucauldian thought and literary and dramaturgical theories, the paper aims to discuss self-writing movements within the theatrical text. Through an analysis of at least three performances of the play by the Pictória Cia de Teatro at the Municipal School of Arts in Marechal Cândido Rondon, Paraná, Brazil, we seek to understand the production conditions and their relationship with self-writing. Considering that the production conditions today are different since the play is set before the Argentinian dictatorship, the research question is: How does self-writing occur in the folding and unfolding of “*El nombre*”? Our general objective is based on Foucault's proposition that theater is a heterotopic space where diverse narratives are presented and exposed; a space where diverse stories can be imagined and created. In this heterotopia, we have the following specific objectives: a) reflect on how power relations occur with the writing of the self in this play, b) show how the process of subjectivation of the character's body occurs in the written text, c) show how the process of subjectivation of the body occurs on stage. This research is justified by drawing attention to a theatrical practice that brings the Argentinian play “*El nombre*”, by Griselda Gambaro, to the stage in a Brazilian social context. At the same time, it highlights artistic and literary productions in Latin America. Furthermore, we aim to showcase a distinctive procedure in Gambaro's theatrical methods that positions her, particularly through the character Maria, in a state of in-betweenness. The first chapter discusses historical aspects of Argentinian theater and the importance of Gambaro and her work in the history of contemporary Argentinian theater. It focuses on the characteristics of her work and characters, revealing a project of “self-writing” according to Foucauldian thought. The second chapter highlights theater as a heterotopia according to Foucault and the body of the character Maria in “*El nombre*”, as well as the body of the actress, as a utopia. The third chapter analyzes three stage performance recordings made on different dates, as well as a film shot in an empty auditorium. We highlight the “self-writing” within the dramaturgical text, in addition to noting that the theatrical support has at its disposal elements such as costumes, lighting and music, which visually and sonically produce folding movements, constituting a pleated fabric for the show.

**Keywords:** Argentinian dramaturgy. Self-writing. (Un)folding. *El nombre*, Griselda Gambaro

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 01	Griselda Gambaro .....	15
Fotografia 02	Cartaz de estreia da peça “ <i>El nombre</i> ”.....	61
Fotografia 03	Festival Téspis (20/09/2023), a atriz amarrando a fronha na cabeça.....	66
Fotografia 04	Gravação em auditório fechado, maio de 2023, Maria contando que Tito não era muito inteligente.....	70
Fotografia 05	Gravação em auditório fechado, maio de 2023, Maria ao contar que também se chamou Ernestina.....	71
Fotografia 06	Gravação em auditório fechado, maio de 2023, Maria utilizando o encosto da cadeira como espelho.....	86
Fotografia 07	Gravação em auditório fechado, maio de 2023, Maria simulando um bebê de colo com a fronha.....	87
Fotografia 08	Gravação em auditório fechado, maio de 2023, Maria simulando uma barriga com a fronha.....	88
Fotografia 09	Gravação em auditório fechado, maio de 2023, fronha caindo.....	88
Fotografia 10	Gravação em auditório fechado, maio de 2023, fronha ao chão.....	89
Fotografia 11	Festival Téspis, 20/09/2023, Maria segurando a manga do casaco....	93
Fotografia 12	Gravação em auditório fechado, maio de 2023, Maria ao se sentar toca a toalha da mesa.....	96
Fotografia 13	Pré-estreia, Colégio Estadual Eron Domingues, segundos após Maria apagar a vela.....	104
Fotografia 14	Estreia, salão alemão, segundos após Maria apagar a vela.....	104
Fotografia 15	Festival Téspis, salão alemão, segundos após Maria apagar a vela.....	105

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	13
1. GRISELDA GAMBARO: NOS MODOS DO FAZER TEATRAL A CONSTITUIÇÃO DE UMA AUTORIA FEMININA. ....	21
1.1. Da partilha do sensível em Gambaro: modos de pôr em visibilidade as protagonistas.....	36
1.2. No procedimento de/da escrita: da transgressão.....	42
1.3. Marias(s): o corpo disciplinado entre a infâmia e a loucura como escrita de si.....	49
2. O TEATRO COMO HETEROTOPIA NUM CORPO UTÓPICO: O LUGAR QUE FAZ VER MARIA(S).....	56
2.1 O corpo: da ocupação do espaço para o espaço ocupado pelo e no corpo. ....	58
3. MODOS DE FAZER: DA MONTAGEM AOS MOVIMENTOS DA DOBRA.....	69
3.1 Do suporte literário para o palco: a (des) dobra. ....	77
3.2. Do suporte literário ao suporte teatral - no contexto da encenação: luz e som .....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS: .....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....	122
GLOSSÁRIO.....	126
ANEXOS:.....	129

## INTRODUÇÃO

Sou natural de Altônia, cidade pequena do noroeste do estado do Paraná, e o teatro me foi apresentado na prática, já me colocando na posição de atriz. Uma das lembranças que tenho da educação infantil, digamos que uma de minhas primeiras lembranças da escola, é teatro. Lembro-me de protagonizar no teatro a adaptação do livro infantil “A margarida friorenta”, de Fernanda Lopes de Almeida, dirigida pela querida tia Gení, minha primeira professora, quem fazia o papel de ponto durante os ensaios, ditando o texto, até que decorássemos as falas, pois ainda não estávamos alfabetizados. (Naquela época chamávamos a professora de Tia). Desde então, estive sempre envolvida com as atividades artísticas da escola, quando o assunto era teatro ou dança. Cheguei a dirigir algumas peças infantis em minha cidade natal, antes de ingressar na graduação.

Nas pequenas cidades interioranas, onde não havia teatros, às vezes, o que se tinha eram centros culturais um pouco improvisados, as turnês artísticas quase não chegavam, ou nunca chegavam. Se desejássemos conhecer teatro, tínhamos que fazer teatro. Obviamente, outros colegas que nos assistiam acabavam se interessando e se juntando ao grupo, e claro que tínhamos aqueles que acabavam gostando só de assistir mesmo. Mas era um teatro intuitivo, nascido na escola, originário da curiosidade e desejo de experimentação dos “ratos” de biblioteca, que vezes ou outras se esbarravam e se maravilhavam com os textos de Maria Clara Machado ou Ariano Suassuna, por exemplo, e exercícios para teatro de Olga Reverbel ou Augusto Boal, estudantes e professores que durante suas leituras se apaixonavam pelo gênero teatral e cultivavam uma curiosidade acerca da prática do teatro.

Iniciei minha vida acadêmica no ano de 2000 na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, no curso de Letras-Português, *campus de Marechal Cândido Rondon* – PR. Em mesmo ano, ingressei no extinto Grupo de Teatro Amador Téspis, mantido pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura do mesmo município, e, conseqüentemente, comecei a estudar teatro de maneira mais sistemática. Além de participar das oficinas práticas promovidas pelo grupo, procurei participar de eventos formativos para atores e professores de teatro, além de começar a ler sobre e os ensinamentos de grandes diretores e teóricos do teatro, como Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski. Ainda hoje, os eventos que oferecem palestras e oficinas são essenciais para a formação profissional do ator, uma vez que é possível conseguir registro profissional se submetendo a uma banca avaliativa promovida pelos Sateds (Sindicatos dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões). Desde então, também estive envolvida em produções teatrais da cidade e microrregião,

atuando como atriz em montagens de peças como “O noviço”, de Martins Pena; peças infantis, como “O Lobo na Cartola”, de Oscar Von Phuhl, “Ari Areia, um grãozinho apaixonado”, de Enéas Lour, e “O Quati Papa-Ovo”, de João Jorge Amado. Entre os anos de 2013 e 2016, cheguei a ministrar oficinas de teatro e a dirigir peças com crianças, adolescentes e adultos, nos Municípios de Entre Rios do Oeste, Quatro Pontes e Santa Helena – PR.

Em 2013, apresentei à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para a obtenção do título de Mestre em Letras, a dissertação intitulada “O Discurso Rodrigueano: Efeitos de Autoria(s) do Teatro ao Cinema”, escrita sob a orientação da Professora Doutora Roselene de Fátima Coito, que de acordo, principalmente, com os pressupostos da Análise do Discurso de orientação francesa, na perspectiva eminentemente *peuxcheutiana*, teve como objetos de análise as peças teatrais, escritas pelo dramaturgo Nelson Rodrigues, “Boca de Ouro” (1959), “A Falecida” (1953) e “Os Sete Gatinhos” (1958), e suas respectivas adaptações para o cinema: “Boca de Ouro” (1962), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, “A Falecida” (1965), dirigido por Leon Hirszman, e “Os Sete Gatinhos” (1980), dirigido por Neville D’ Almeida.

Griselda Gambaro me foi apresentada durante o curso de uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, pela professora Doutora Alai Garcia Diniz, no ano de 2016. Desde então, procurei ler as peças da autora e traduzir alguns de seus textos.

Durante o ano de 2020, as aulas de teatro da Escola Municipal de Artes de Marechal Cândido Rondon, ministradas pelo Professor Paulo Alexandre, estavam acontecendo de maneira remota, via plataforma do *Facebook*: as aulas eram em formato de *lives* e ficavam salvas no perfil criado para as Aulas de Teatro. Além dos exercícios de improviso de voz e de corpo, conforme a câmera do computador ou celular nos permitia, realizávamos algumas leituras dramáticas. O ano de 2021 inicia ainda sem a possibilidade de nos encontrarmos presencialmente, devido à pandemia do Covid-19. Nesse momento, então, o Professor Paulo nos solicita que façamos uma pesquisa, visando à montagem de uma apresentação. Cada um deveria buscar por um texto, dramaturgicamente ou não, que pudesse ser decorado e levado à cena, pela lente de uma câmera. Foi durante essa busca que me interessei por ler, então, um monólogo de Griselda Gambaro, “*El nombre*”. À medida que ia lendo e traduzindo, o texto ia me emocionando. Eis o desafio: decorá-lo e encená-lo dominando técnicas de atuação, sem me deixar levar pela emoção que o texto me despertava. Em maio de 2021, chegamos a gravar, marcamos para a lente de uma câmera boa parte do espetáculo, pensávamos em

montá-lo, então, para ser filmado, por uma câmera somente, mas com a finalidade de ser transmitido via plataforma do *YouTube* e/ou redes sociais como o *Facebbok* e *Instagram*. Essa mesma cena foi utilizada para avaliação do Sated-PR, visando à concessão de meu registro profissional de atriz. Frente às dificuldades de nos encontrarmos presencialmente e aos percalços de uma direção à distância, abandonamos por um tempo a ideia. No ano de 2022, com o retorno das aulas presenciais, retomamos a montagem do espetáculo, mas, dessa vez, pensando somente em apresentações presenciais no palco, pois o interesse por Gambaro continuava.

Griselda Gambaro nasceu em 24 de julho de 1928, em Buenos Aires – Argentina. É uma escritora reconhecida em seu país e no exterior. Sua obra é composta principalmente por peças de teatro, além de romances e histórias infantis. Durante o último período de ditadura na Argentina, um decreto do então presidente General Videla proibiu seu romance “*Ganarse la Muerte*” (1976), sob a justificativa de que a obra contrariava a instituição familiar e a ordem social, pois, conforme assevera Cocco (2011), “o decreto que censura esta obra mostra sua preocupação com o profissionalismo e inteligência com que foi escrita: 'a obra é altamente destruidora de valores, com a perigosa característica de ter sido executada com maestria’” (Cocco, 2011, p.74, tradução nossa)<sup>1</sup>. Em consequência da situação instituída de perseguição aos intelectuais da época, Gambaro esteve exilada em Barcelona, Espanha. Atualmente, reside em um bairro suburbano de Buenos Aires, mantendo-se longe das estreias teatrais e demais formalidades, embora tenha produzido textos literários de grande relevância em dada época.

Fotografia 01 – Griselda Gambaro



Fonte: <https://www.soulpepper.ca/about/people/griselda-gambaro?heading=Production> (Acesso em 02/07/2025)

---

<sup>1</sup> El decreto que censura esta obra muestra su preocupación por la profesionalidade y la inteligencia com que fue escrita: la es altamente destructiva de los valores, com la peligrosa característica de haber sido realizada com maestria (Cocco, 2011, p. 74).

Alguns estudiosos brasileiros de literatura têm se dedicado à leitura e a análises de suas peças teatrais, a exemplo da pesquisadora Laurenny Aparecida Lourenço da Silva, que defendeu em 2008 a dissertação “Mulheres que matam: a morte em *Puesta en Claro* de Griselda Gambaro”, sob orientação da Professora Doutora Sara del Carmen Rojo de la Rosa. Mais tarde, no ano de 2014, Silva defende a tese intitulada “O grotesco feminino em Griselda Gambaro: três atos com a cega, a gueixa e a louca”, dedicando-se ao estudo das peças “*Puesta en claro*” (1974), “*Del sol naciente*” (1984) e “*Antígona furiosa*” (1986), sob orientação da Professora Doutora Isabel de Fátima de Oliveira Brandão. Ao fazer a busca por teses e dissertações no catálogo da *Capes*, por trabalhos que mencionam o nome de Griselda Gambaro, ainda encontramos a dissertação de Luiz Carlos Gonçalves Lopes, intitulada “O corpo mutilado: a construção da memória e as relações de poder em Griselda Gambaro”, de 2008, e, ainda, a dissertação de mestrado intitulada “Griselda Gambaro: imaginário feminino e práxis cênica”, de Jane D’Arc da Silva, do ano de 2000. A esta última, infelizmente, não tivemos acesso para a leitura.

Ressalta-se que não encontramos nenhum trabalho de pesquisa que mencionasse especificamente a peça “*El nombre*” (1974), de Griselda Gambaro, da qual tratará o presente estudo.

No que se refere às montagens teatrais que obtiveram destaque no Brasil, encontramos os seguintes registros: em 1987, estreava no teatro Vannucci, Rio de Janeiro, sob a direção de Augusto Boal, a peça “*La Masangre*” (1981), com Maitê Proença no elenco; “*Decir sí*” (1974) estreia sua montagem brasileira no ano de 2000, no Sesc Belenzinho, em São Paulo, sob a direção de Márcia Abujanra. A peça “*La Señora Macbeth*” (2002) foi adaptada e dirigida por Antonio Abujanra, com Marília Gabriela no papel principal, cuja estreia ocorreu em 2006, e esteve em cartaz também em Lisboa no ano de 2007. Encontramos, também, registros da montagem da peça “*El nombre*” (1974), pela A Arteira Companhia teatral, com apresentações entre os anos de 2002 e 2005, pelo menos nos estados de Minas Gerais e Santa Catarina.

Quanto às traduções dos textos teatrais a que tivemos acesso, em 1992 a editora Iluminuras coloca à disposição dos leitores brasileiros a tradução de Maria Angélica Keller de Almeida do livro “Teatro Argentino Contemporâneo”, organizado por Oswaldo Pelettieri, que dentre outras peças de outros autores argentinos contempla “*Decir sí*” (1974), de Griselda Gambaro. O livro “Antologia Bilingue de Dramaturgia de Mulheres Latino-americanas”,

publicado em 1996, projeto das pesquisadoras Sara Rojo e Graciela Ravetti, trouxe-nos a tradução da peça “*Del Sol Naciente*” (1984).

Pouco traduzida para o português brasileiro, Griselda Gambaro possui obras ainda inéditas para os espectadores e leitores brasileiros. Mesmo muito próximos da Argentina, ainda há o que conhecermos de sua cultura e produção artística. Apesar de ser uma região fronteiriça, o oeste do Paraná pouco se conecta com a cultura e com costumes argentinos. É diante dessa proximidade territorial que nos desperta a curiosidade pela produção teatral e, conseqüentemente, pelos contextos histórico-culturais do país vizinho. Gambaro ocupa posição de destaque no cenário literário latino-americano, ao lado de discursos femininos, como os das brasileiras Rachel de Queiroz e Maria Adelaide Amaral. Gambaro trata em suas peças das problemáticas social, histórica e política de seu país, a Argentina, recorrentemente sob a perspectiva de personagens femininas. Suas protagonistas colocam frequentemente em xeque os papéis sociais tradicionalmente inerentes à mulher, em uma sociedade patriarcalista de governo ditatorial. A mãe, a esposa, a prostituta, a serviçal, como em “*De profesión maternal*” (1997), “*Puesta en Claro*” (1974), “*Del sol Naciente*” (1984) e “*El nombre*” (1974), respectivamente, figuram em seus enredos, para tratar de resistência, a mulher subjugada que por vezes cala e resiste, ou resiste e reage, protagonizando mudanças em suas relações. Diante de temas tão atuais, cuja necessidade de debates é emergente, é que se entende a importância das análises voltadas às materialidades artísticas que desempenham papel chave para a compreensão de aspectos histórico-culturais da América Latina.

É diante de minha curiosidade de pesquisadora, que já durante o mestrado nutria a vontade de desenvolver análises acerca do processo de criação de uma personagem por parte do ator, atrelada ao grande valor que a instituição de ensino superior na qual sou servidora atribui às pesquisas provenientes de práticas, práticas que tenham a oferecer algo à sociedade, transpondo os muros da universidade, procurando sempre destacar projetos que envolvam ensino, pesquisa e extensão, que apresentei ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) o projeto da presente pesquisa.

A proposta é analisar pelo menos três registros da performance teatral da peça “*El nombre*”, montada pela companhia de teatro Pictória, em parceria com a Escola Municipal de Artes do Município de Marechal Cândido Rondon – PR. Atuo, nesta montagem, na qualidade de atriz, sob a direção do Professor Paulo Alexandre.

Estreamos nossa montagem em fevereiro de 2023, e já foram nove apresentações oficiais, das quais temos quatro registros, ou seja, quatro filmagens. Temos também uma filmagem realizada em auditório fechado, sem plateia.

Diante da amplitude e complexidade que envolvem a presente pesquisa, precisamos fazer algumas delimitações para se definir um *corpus* de análise. Nesse sentido, abrimos mão de abordar questões e reflexões referentes ao ensino de teatro, bem como a problemática que envolve a tradução, mesmo sabendo da importante ligação dessas duas áreas ao processo de montagem da peça, uma vez que esta se deu no contexto de ensino de teatro e o resultado é fruto do processo de tradução teatral. Para tratar desses dois assuntos, necessitaríamos traçar dois outros longos percursos na pesquisa: um quanto à historicidade e necessidades emergentes no ensino de artes cênicas no oeste paranaense, e o outro pressupõe-se grandes considerações acerca dos costumes e contextos culturais argentinos, na época na qual o texto fonte fora escrito. A depender da metodologia e da fundamentação teórica, isso significaria medir até que ponto a tradução feita do texto no palco se conecta a esse contexto cultural e até que ponto se conecta ao atual contexto cultural brasileiro, para então em território brasileiro produzir sentido. Isso não significa que a montagem não tenha considerado ambos os contextos culturais, o da escrita do texto fonte e o contexto atual de recepção da peça teatral, o fato é que não pretendíamos abordar reflexões inerentes à recepção do texto na presente pesquisa. Optou-se por voltarmos nosso olhar sobre a escrita de si, baseando-nos em reflexões propostas pelo pensador francês Michel Foucault e demais estudiosos que partiram dos conceitos foucaultianos para a análise do discurso, no que tange à autora e à atriz no processo de encenação, bem como os efeitos de autoria(s) que o mesmo produz.

Desse modo, nossa pesquisa se propôs aos seguintes movimentos, tratando-se da montagem e da apresentação da peça *El nombre*:

- a) Pesquisa sobre a autora, revelando o projeto de escrita de si disposto em sua obra, o universo de seus personagens, o discurso gambariano e suas discursividades instauradas;
- b) Análise da personagem Maria voltada para a disciplina do corpo da personagem, de acordo com o pensamento foucaultiano;
- c) Mobilização da noção discursiva corpo-espaco, considerando o corpo da personagem e o corpo da atriz;
- d) Exposição do processo de montagem da peça, as escolhas cênicas mediante a pesquisa da autora e de sua obra;
- e) Análises do processo de montagem da peça “*El nombre*” a verificar as (des)dobras do texto quando ele passa do suporte literário para o suporte teatral, tecendo observações sobre a escrita de si da atriz no palco, como processo de construção da personagem Maria.

- f) Análises dos registros das encenações mobilizando o conceito de “campo de memória”, de acordo com os ensinamentos de Foucault, bem como a importância dos objetos para o processo de subjetivação da personagem e a noção de cromático-discursivo.

As filmagens foram utilizadas somente a título de registros do processo, uma vez que as apresentações se trataram de sessões presenciais em teatros, ou auditórios preparados para encenações teatrais fechadas, considerando que sem esses registros estaríamos à mercê de nossa memória para as análises. Apenas um dos registros, a filmagem sem plateia, é que foi realmente listado, aberto ao público, no canal de *YouTube* da Pictória companhia de teatro. A filmagem não conta com legendas ou tradução em Língua Brasileira de Sinais até o momento, tratando-se de material de divulgação, visando à curadoria de amostras e festivais, pois o foco da companhia continua sendo as sessões presenciais em espaços fechados.

Desse modo, no primeiro capítulo intitulado “Griselda Gambaro: nos modos do fazer teatral a construção de uma autoria feminina”, dedicamo-nos a trazer informações acerca da produção dramaturgical de Griselda Gambaro, destacando sua importância para a história do teatro argentino, especialmente o teatro de vanguarda argentino dos anos 1960. Constatamos uma predileção da autora por protagonistas femininas ao tempo em que evidenciamos em sua dramaturgia um projeto de escrita de si, conforme o pensamento foucaultiano. Considerando os modos de pôr em visibilidade a mulher subalterna, entendemos a obra de Gambaro como partilha do sensível, de acordo com as reflexões de Jaques Rancière. Ainda nesse capítulo, voltamos nosso olhar para o corpo da personagem Maria, refletindo a maneira como ele se disciplina, entre sua loucura e sua infâmia, resistindo e transgredindo os limites que lhe são impostos, em consonância com as reflexões do pensador Michel Foucault.

No segundo capítulo, “O teatro como heterotopia num corpo utópico: o lugar que faz ver Maria(s)”, mobilizamos a noção discursiva corpo-espço, considerando que o corpo-espço da personagem Maria, por se tratar de personagem de dramaturgia, destina-se a se (des)dobrar no corpo-espço da atriz.

Já no terceiro capítulo, “Modos de fazer: da montagem aos movimentos de dobra”, expomos o processo de montagem da peça, pesquisa e exercícios referentes à construção da personagem para a cena, destacando os aspectos relevantes para a presente tese. Valendo-nos dos registros fílmicos de quatro apresentações do espetáculo “*El nombre*”, realizadas em datas distintas, mobilizamos a noção discursiva corpo-espço, o conceito foucaultiano chamado de “campo de memória”, e, a partir deste, o conceito de cromático-discursivo, bem como a importância dos objetos no processo de subjetivação dos sujeitos. Tal percurso analítico nos

permitiu que evidenciássemos os movimentos de dobra que se realizam no palco, quando o texto de Gambaro, “*El nombre*”, é acolhido pelo suporte teatral.

## 1. GRISELDA GAMBARO: NOS MODOS DO FAZER TEATRAL A CONSTITUIÇÃO DE UMA AUTORIA FEMININA.

Ao tratar do teatro argentino contemporâneo, Osvaldo Pelletieri aponta para a peça “*El desatino*”, de Griselda Gambaro, que estreava em meados de 1965, considerando-a uma obra fundamental para a evolução do “absurdo” na Argentina. Pelletieri ainda destaca que, no plano da ação, o sujeito do “Absurdo argentino dos 60” se apresenta inativo: embora queira se libertar das situações difíceis pelas quais deve passar, o protagonista não consegue reagir. “Não há ‘remetente’ nem ‘destinatário’ da ação, e todos os demais personagens são seus ‘opositores’” (Pelletieri, 1992, p. 13). Além da peça “*El desatino*” (1965), outras das peças de Gambaro apresentam a característica mencionada, como, por exemplo, a protagonista de “*El Campo*” (1967).

Para Pelletieri (1992), o que Todorov denomina “um discurso sem história” está longe de não querer significar, de ser “uma mera droga verbal”, tal como a crítica acusou a obra da autora em dado momento.

Sobre a repercussão da estreia de “*El desatino*”, Constanza Yévenes B. destaca o seguinte:

Ser escritora e quebrar os moldes da tradição dramática não foi fácil. Quando *El desatino* estreou em 1965, uma grande controvérsia a envolveu. Não só gerou uma ruptura com os códigos dominantes do costumbrismo, como também foi renegada por sua estreia no *Di Tella*, considerado um reduto esnobe por muitos autores de esquerda, e por considerar sua obra alheia à realidade social argentina. (Yévenes, 2023, n.p., tradução nossa)<sup>2</sup>.

Gambaro ainda precisava conquistar um espaço até então dominado por homens, como pontuado pela mesma autora:

Silvio Lang, especialista na obra da autora, comenta que sua saída do Instituto *Di Tella*<sup>3</sup>, na década de 1970, a levou a ser acusada de estrangeira. “Lá todos os homens, os machos da dramaturgia argentina -Ricardo Halac, Tito Cossa, Dragún-, a acusam de beckettiana, apesar de nunca ter lido Becket até então. Foi um período de muita exclusão. Ela foi a primeira mulher a escrever e estrear obras, precedida apenas por Salvadora Medina Onrubia, avó de Copi”, destaca Lang. (Yévenes, 2023, n.p., tradução nossa)<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Ser escritora y romper los moldes de la tradición dramática no fue fácil. Cuando en 1965 estrena *El desatino*, una amplia polémica la envolvió. No sólo generó un quiebre con los códigos dominantes del costumbrismo, sino que también fue relegada por su estreno en el *Di Tella*, considerado un reducto snob por muchos autores de izquierda, y por considerar su obra ajena a la realidad social argentina. (Yévenes, 2023, n.p.).

<sup>3</sup> O instituto *Di tella* foi um centro de investigação cultural, sem fins lucrativos, criado em 1958 na Argentina, pela fundação *Di Tella*, em homenagem ao engenheiro e empresário ítalo-argentino Torcuato Di Tella, abrigou manifestações artísticas de vanguarda, alcançando seu auge entre 1965-1970.

<sup>4</sup> Silvio Lang, experto en la obra de la autora, comenta que su emergencia del Instituto Di Tella en los 70' incitó a que la acusaran de extranjerizante. “Ahí todos los hombres, los machos de la dramaturgia argentina -Ricardo Halac, Tito Cossa, Dragún-, la acusan de beckettiana, pese a que ella nunca había leído hasta ese momento a

Margareth Rago, ao refletir sobre a entrada maciça das mulheres no mundo público, destaca as preocupações do sociólogo berlinense Georg Simmel. Segundo Rago, Simmel

observava que, num meio no qual as formas sociais, as atividades profissionais e expressões artísticas haviam sido moldadas pelos homens, a expressão feminina não seria nada fácil. Considerando a criação literária, por exemplo, afirmava que a exteriorização feminina seria difícil na escrita, já que as formas gerais da criação poética são produtos masculinos. (Rago, 2013, p. 23).

A própria Griselda Gambaro, em sua conferência durante o Seminário Historicidade e identidade cultural, realizado em Santa Fé, no ano de 1972, acrescenta a presença da mulher no fazer teatral às dificuldades enfrentadas pelo teatro. Nas palavras da dramaturga, temos:

Conhecemos as insuficiências do teatro, o pouco interesse que desperta nas massas, as contradições que abriga enquanto produto cultural sujeito à lei da oferta e da procura, uma arte que pode dar nome aos mais inócuos passatempos conformistas e que quando recusa-se a ser usado para esses fins geralmente recebe indiferença, censura e críticas adversas. É válido acrescentar a estes problemas do teatro mais um que, pela aceitação e pelo costume, parece inexistente? Ou seja, o problema da mulher num teatro historicamente pensado e criado por homens. E isto levanta uma série de questões: este teatro é útil para as mulheres? Representa-as ou lhes é representativo? E, por outro lado, existe alguma atividade que as mulheres devam desenvolver especificamente dentro do teatro? Será o nosso caminho diferente e original, ou será simplesmente a repetição – em sucessos e fracassos – de uma estrada percorrida por outros? Como nós, mulheres, nos expressaremos dentro das leis do teatro que podem nos preparar uma armadilha; o teatro é uma arte complicada, pois é uma arte do espetáculo, onde o apelo do visual pode ser um trompe-l'oeil conceitual. (Gambaro, 2015, n.p., tradução nossa)<sup>5</sup>.

Mesmo decorridos tantos anos e depois de muitos trabalhos escritos e dirigidos por mulheres no teatro, as questões levantadas por Gambaro ainda são pertinentes para provocar uma reflexão sobre o papel da mulher no teatro, historicamente tão restrito, e como as mulheres vêm enfrentando outros tipos de inserção na arte cênica contemporânea.

---

Becket. Fue un periodo de mucha exclusión. Era la primera mujer que escribía y estrenaba obras, sólo antecedida por Salvadora Medina Onrubia, la abuela de Copi”, recalca Lang. (Yévenes, 2023, n.p.).

<sup>5</sup> Todos conocemos las insuficiencias del teatro, el escaso interés que despierta en las masas, las contradicciones que alberga como producto cultural sometido a la ley de la oferta y la demanda, arte que puede prestar su nombre a los más inocuos pasatiempos conformistas y que cuando se niega a ser usado para esos fines recibe comúnmente indiferencia, censura, crítica adversa. ¿Es lícito agregar a estos problemas del teatro uno más que, por aceptación y costumbre, pareciera inexistente? Es decir, el problema de las mujeres en un teatro históricamente pensado y creado por hombres. Y esto supone una serie de preguntas: ¿les sirve este teatro a las mujeres? ¿Las representa o son en él representativas? Y, por otra parte, ¿hay una actividad actividad que deben desarrollar específicamente las mujeres dentro del teatro? Nuestro camino, ¿será distinto y original, o será simplemente repetición —en aciertos y fracasos— de una huella transitada por otros? Cómo nos expresaremos las mujeres dentro de las leyes del teatro que nos pueden tender su trampa; arte tramposo el teatro puesto que es un arte de espectáculo, donde el atractivo de lo visual puede ser un trompe-l'oeil conceptual. (Gambaro, 2015, n.p.)

O reconhecimento da crítica chega para Griselda Gambaro somente dois anos após a estreia de “*El desatino*” (1965). Foi com “*Los Siameses*” (1967) e “*El Campo*” (1968) que ela se estabeleceu como uma das autoras mais originais e potentes de seu tempo. No entanto, somente com a ditadura militar de Videla é que começou a ser entendida para além de sua proposta vanguardista, ligada ao contexto local, mas à sua maneira. Conforme Pelletieri,

Ainda que Gambaro fosse propensa à autonomia total da obra dramática, e que seu modelo fosse o que Patrice Pavis chama de “o absurdo estruturador”, é preciso recordar que ela não era mero “epígono” do movimento europeu e que “...aplica os mesmos procedimentos de deformação ou absurdização sobre os imaginários sociais e argentinos e sobre as pautas do teatro naturalista”. (Pelletieri, 1992, p. 13).

De acordo com a historiadora Brunela Succi (2020), Gambaro, quando questionada a respeito da influência de autores do Teatro do Absurdo europeu em seu trabalho, em especial Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Franz Kafka, afirma que não tinha ideia do teatro do absurdo quando escreveu “*El desatino*” (1965), admite ter lido Kafka e tinha uma vaga ideia da existência do Ionesco. O nome de Harold Pinter lhe soava novo, tinha tido um feliz contato com Beckett, por meio da montagem de “*Eperando Godot*”, dirigida por Petraglia, em 1956, em Buenos Aires.

No entanto, Gambaro falou abertamente que sua verdadeira inspiração vinha do tradicional teatro argentino, de autores como Armando Discépolo, precursor do que se chamou de grotesco criollo.

Por que, então, é possível atribuir esse sentido (filiação ao movimento absurdista) para a peça de estreia da autora no meio teatral? Vale mencionar que “*El desatino*” é uma adaptação que Griselda faz de seu conto homônimo publicado anteriormente, e que não é sua primeira peça levada ao palco<sup>6</sup>, mas é sua primeira peça levada ao palco na capital Argentina, aos olhos vorazes dos críticos da época.

“*El desatino*” (1965) estreia no teatro do instituto Di Tella, palco que abrigava produções de vanguarda, já considerado por alguns críticos como um local no qual circulavam artistas esnobes, filiados às tendências estrangeiras, alheios à realidade do país. Conforme Succi,

o texto de *El Desatino* não só correspondia muito bem aos anseios de ruptura artística dos ditellianos, como ainda exibia engenhosidade de sobra. Contudo, é necessário considerar que a ourivesaria das palavras não teria logrado o seu desígnio sem a ourivesaria do corpo, diligência dos atores e instância onde se encontram a

---

<sup>6</sup> A peça *Las paredes* havia estreado pouco tempo antes no interior do país, da mesma forma que *El Desatino*, também trata-se de um conto adaptado para o teatro. O conto foi publicado em 1962, junto a outros contos breves da autora, no livro *Madrigal en ciudad*.

razão de ser do texto dramático e o fundamento último da teatralidade. Em outras palavras, o elenco de *El Desatino* é outra peça fundamental do complexo quebra cabeças de que resultam os rudimentos da nascente vanguarda teatral sessentista e da própria autoridade da autora e de seu trabalho. (Succi, 2020, p. 230).

Succi considera algo que nos é muito caro, e que de algum modo move a presente pesquisa: quando temos acesso a uma obra de teatro por meio de sua encenação no palco, já não se trata mais de uma relação entre um “texto fonte”, seus efeitos de sentido e um leitor, ou uma relação de um leitor frente a um autor. Temos aí outros sujeitos assumindo a função autor<sup>7</sup>, produzindo efeito(s) de autoria(s), como o diretor/encenador, atores, atrizes, cenógrafos e figurinistas. Os efeitos de sentidos produzidos no palco dependem da relação desses sujeitos com a obra, uma vez que o teatro em sua essência é uma arte coletiva e visual. Como ressaltamos acima, o próprio local onde é encenada a peça e o perfil do público que costuma frequentá-lo contribuem para os efeitos de sentidos atribuídos à obra pela crítica.

A autora era ainda pouco conhecida, mesmo tendo na ocasião adaptado seu conto que já havia sido publicado anteriormente em livro. Muitos só tiveram contato com a produção da autora por meio da encenação de sua peça, em uma época na qual as publicações eram somente impressas, caras e de circulação lenta. Dessa maneira, “*El desatino*” (1965) foi classificada como uma peça filiada ao teatro do absurdo em decorrência de sua primeira montagem, e não necessariamente por conta de uma técnica ou modo de escrita da autora, uma vez que o espetáculo foi dirigido por Jorge Petraglia, que já acumulava em seu currículo a direção de “*Esperando Godot*”, de Samuel Beckett, como também outras peças de “absurdistas”, tais como Harold Pinter, Adamov e Ingmar Bergman. O elenco contou com o próprio diretor interpretando o protagonista e com Leal Rey como co-protagonista. De acordo com a historiadora Brunela Succi (2020), entre os atores já havia uma experiência, bem como “códigos compartilhados e consensos a respeito do que deveria ser a interpretação de um personagem de vanguarda, de como deveria ser lido e incorporado um texto de vanguarda, e de que tipos de transgressões às convenções tratava-se de realizar” (Succi, 2020, p. 231). A cenografia e o vestuário ficaram a cargo também de Leal Rey. O elenco contou, também, com a atuação de Lilian Rivera, atriz veterana e consagrada com uma longa trajetória como intérprete cômica de sainete e grotesco. Na ocasião de sua atuação em “*El desatino*”, os críticos celebraram sua interpretação de altíssimo nível predominantemente sobre o registro cômico próprio do sainete, o que conferiu certo hibridismo para a obra da autora, e, mais

---

<sup>7</sup> Trataremos mais à frente do conceito de “função autor” de acordo com Michel Foucault.

tarde, como já relatado, a própria autora admitiu buscar inspiração no grotesco argentino, gênero teatral inspirado no sainete espanhol.

As considerações acima nos levam a retomar as reflexões que Michel Foucault tece acerca da função autor, ao tratar da ordem do discurso literária, essa função que, segundo o referido pensador, desde o século XVII não cessou de se reforçar:

Todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o outro preste contas da unidade de texto posta sob seu nome, pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravesse; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real. (Foucault, 1998, p. 27-28).

Ao destacar a função autor, Foucault reconhece que muitas vezes temos acesso a determinado autor tal qual como a crítica o reinventa, de maneira que o mesmo possa ser um pouco fictício, mas isso não o impede de existir:

O indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função autor: aquilo que se escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversas cotidianas. (Foucault, 1998, p. 28-29).

Já cerca de um ano antes de se pronunciar sobre a “Ordem do Discurso”, Michel Foucault, em sua conferência intitulada “O que é um autor” (1969), destaca a noção de obra como uma noção que bloqueia o desaparecimento do autor. Ora, “se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de ‘obra’?” (Foucault, 2009a, p. 269), questiona Foucault ao tempo que também coloca em xeque os limites de uma obra, no sentido de se perguntar: O que é a obra de um determinado autor? Somente o que publicou? Seus rascunhos? Suas anotações também fariam parte de sua obra? Até que ponto? Os endereços anotados na agenda também fariam parte da obra?

Para Foucault, “a função autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2009a, p. 274). O pensador ainda argumenta em sua conferência que o que tenta descrever como função autor é “uma das especificações possíveis da função sujeito” (Foucault, 2009a, p. 287).

Ao revisitar os ditos de Foucault, o historiador Roger Chartier explica que “trata-se, portanto, de considerar o autor como uma função variável e complexa do discurso, e não a partir da evidência imediata de sua existência individual ou social”. Para Chartier,

Essa “função autor” marcada pelo nome próprio é, de início, uma função de classificação dos discursos que permite as exclusões ou as inclusões em um *corpus*, atribuível a uma identidade única. Ela é, nesse sentido, fundadora da própria noção de obra e caracteriza certo modo de existência em comum de alguns discursos que são atribuídos a um único lugar de expressão e, por isso, ela própria é a responsável pela noção de escrita. (Chartier, 2021, p. 29).

De todo modo, antes de se encenar um texto teatral, faz-se muito importante a pesquisa a respeito de seu autor, a respeito desse indivíduo que se propôs a escrever o texto e o assume como seu, bem como a leitura de outros de seus textos, suas entrevistas concedidas, conferências, se houver, análises e críticas a respeito de sua escrita, a busca por registros de outras montagens (matérias, críticas, vídeos e/ou fotografias), ou seja, faz-se necessária a leitura de sua obra, ao menos de boa parte dos textos desse autor a que se tem acesso, a fim de compreender melhor, também, que efeitos de sentido são possíveis a partir do nome do autor.

No caso de Griselda Gambaro, especialmente hoje, a fim de melhor compreender o que no processo de montagem do espetáculo chamamos de “universo gambariano”, ou seja, o discurso gambariano, ou ainda as discursividades instauradas a partir do discurso gambariano, trazemos também o modo do funcionamento deste discurso com a finalidade de se buscar o imagético e o gestual, ao qual o corpo do ator ou atriz irá servir, pois nas palavras do próprio Foucault, temos:

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si (...) Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso. (Foucault, 2009a, p. 273).

Problematizar a função autor no teatro, como vimos acima, é algo complexo, uma vez que seus textos chegam ao público na cena, concretizados por meio do corpo dos atores e atrizes, cuja vestimenta, cenários e iluminação contribuem para os efeitos de sentidos que lhes são atribuídos. Como a própria Gambaro ressalta, “o teatro é uma arte complicada”, uma arte do espetáculo, que se realiza de forma coletiva.

As peças de Gambaro vão mantendo ao longo de sua trajetória o absurdo “ornado” com essa “pegada” tragicômica que é própria do grotesco criollo, sem deixar de criticar a realidade à sua maneira, e, certamente, os diretores, atores, atrizes e demais profissionais de teatro que se propuseram a trabalhar com os textos de Gambaro contribuem para isso. Isso fez com que historiadores do teatro argentino, como Pelletieri, situasse-a como precursora do absurdo argentino, mas que, além de buscar inspirações no sainete e no grotesco, também escreveu peças que estariam filiadas ao realismo.

Nessa mesma linha da interpretação da realidade, o sainete, “pequena peça burlesca ou cômica de um único ato do teatro espanhol clássico” (O que é ... 2021, n.p.) teve uma combinação, na Argentina, com formas circenses, resultando em uma modalidade original conhecida como “sainete criollo”, o qual se caracterizou como uma reflexão dos costumes da vida nos cortiços, agregando aos elementos humorísticos um conflito sentimental e uma notícia trágica. O dramaturgo Armando Discépolo introduziu no sainete uma “pegada” mais dramática e sombria, movimento que ele mesmo chamou de grotesco criollo, nas peças: “*Mateo*” (1923); “*El organito*” (1925); “*Stéfano*” (1928); “*Cremona*” (1932) e “*Relojero*” (1934). Conforme Silva (2014, p. 62), “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”.

Em artigo publicado na Revista Teatro, Teatro Municipal General San Martín, em 1981, falando sobre a influência do grotesco criollo de Armando Discépolo para o teatro argentino, Griselda Gambaro assevera:

Em seu período criativo de 1910 a 1934, Discépolo conseguiu, como os autores de sainete antes, coletar do meio ambiente o material para seus temas, viajou por aquela Argentina de imigrantes e ao recriá-la deu-lhe uma solidez que foi estabelecida com uma veracidade irrefutável. Aí, no seu teatro, nas suas personagens que “querem ser documento”, e nas vicissitudes que atravessam, estão as nossas raízes, a nossa tradição e o nosso passado (...) As circunstâncias atuais são mais complexas e talvez mais sombrias. O grotesco crioulo, como gênero específico, não se esgotou em nossa dramaturgia porque o grotesco é uma condição do personagem argentino e, portanto, continua a fornecer material. Só que hoje as formas que este grotesco adota respondem a outras alternativas, a imaginação trabalha uma realidade mais fragmentada e acelerada, a linguagem tende a ser mais ácida que a do Discépolo, os significados menos transparentes, e cada dramaturgo quebra, ataca ou respeita o gênero de acordo com sua própria necessidade. (Gambaro, 2015, n.p., tradução nossa)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> En su período creativo de 1910 a 1934, Discépolo pudo, como antes los autores del sainete, recoger del medio el material de sus temas, transitó por esa Argentina de inmigrantes y al recrearla le otorgó una solidez tal que esa época se fijó con una veracidad irrefutable. Ahí, en su teatro, en sus personajes que “quieren ser documento”, y en las vicisitudes que atraviesan, están nuestras raíces, nuestra tradición y pasado (...) las circunstancias actuales son más complejas y quizás más oscuras. El grotesco criollo, como género específico, no se ha agotado en nuestra dramaturgia porque el grotesco es una condición del carácter argentino y por lo tanto sigue

Para Osvaldo Pelletieri, pode-se evidenciar a tese realista no teatro de Gambaro a partir de “*Dar la vuelta*” (1972). A obra da autora passa a apresentar influências do realismo reflexivo, e a autora se volta para a concretização de textos de transição, de passagem de uma textualidade “opaca” para outra “transparente”<sup>9</sup>, apesar de ainda serem evidentes o gosto pela farsa e a predileção pelas imagens violentas e pela transgressão dos estabelecidos, pois o humor negro<sup>10</sup> e a confusão norteiam seus enredos em “*Dar La vuelta*” e em “*Puesta en Claro*” (1974). Conforme Pelletieri (1992, p. 19), “Gambaro propõe pistas falsas, personagens que ‘se escondem’ de trás dos jogos cênicos e de estudadas saídas. Ainda, nos deixa ver um estilo baseado numa procurada ingenuidade estética que une com sutileza o trágico e o cômico”. A exemplo, temos o seguinte trecho de *Puesta en Claro*, cena entre a personagem cega e o médico:

Clara: Obrigada.

Médico: Obrigada, obrigada! Mas não sonha comigo. Por que duvida de mim?

Clara: Não duvido.

Médico: Sim! Não sonhou por desconfiança. Nos sonhos sou como sou. Bom pai, bom cirurgião. Não lhe teria feito nenhum mal? O que você acha?

Clara: (estende a mão): Vem.

Doutor (observa, fica tentado. Rapidamente, tira um sapato e o põe na mão de Clara. Clara o deixa cair, assustada. O Doutor ri silenciosamente, infantilmente): O que você quer? (Gambaro, 1987, p. 132, tradução nossa)<sup>11</sup>

---

proporcionando material. Sólo que hoy las formas que adopta ese grotesco responden a otras alternativas, la imaginación trabaja sobre una realidad más fragmentada y acelerada, el lenguaje suele ser más ácido que el de Discépolo, los significados menos transparentes, y cada dramaturgo rompe, agrede o respeta el género de acuerdo con su propia necesidad. (Gambaro, 2015, n.p.)

9 Aqui o termo “opaca” se refere a uma escrita que apresenta personagens sem muita reação, que são levados pelos acontecimentos, utilização de metáforas para representar o contexto social, ao tempo que o termo “transparente” se refere a uma textualidade na qual a personagem central reage frente às situações, desvencilhando-se de seus opressores, apresentando mais claramente o jogo de ação e reação entre as personagens, filiando-se a uma estética menos absurda e mais realista.

10 Quando utiliza o termo “humor negro”, Pelletieri se refere a um humor mórbido, grotesco ou pesado, que utiliza a comédia para gerar um efeito perturbador ou transmitir situações absurdas do cotidiano. O termo “humor negro” foi introduzido pela primeira vez no livro “*Anthology of Black Humor*”, do autor Andre Breton, lançado em 1939. O nome do gênero derivava do estilo francês “humor noir”, no qual o teórico surrealista não enxergava como parte apenas da literatura, mas algo além da arte: atitude ou postura em relação a temas sensíveis, conforme Jesus (2021).

<sup>11</sup> Clara: Gracias.

Doctor: ¡Gracias, gracias! Pero no sueña conmigo. ¿Por qué duda de mí?

Clara: No dudo.

Doctor: ¡Sí! No sueño por suspicacia. En los sueños soy como soy. Buen padre, buen cirujano. No le hubiera hecho ninguna trastada. ¿Qué cree?

Clara: (tende la mano): Venga.

Doctor (observa, se tienta. Rápidamente, se saca un zapato y se pone en la mano. Clara lo deja caer, assustada. El Doctor ríe silenciosamente, infantilmente): ¿Qué quiere? (Gambaro, 1987, p. 132).

No exerto acima, as poucas e sintéticas rubricas de Gambaro sugerem uma atuação clownesca, ou seja, próxima do que se define como sainete crioulo (tragicômico com uma “pegada” circense). No entanto, apesar de sugerir uma atuação cômica, o enredo de “*Puesta en Claro*” propõe uma superação do horror; a protagonista feminina é o transgressor da regra social injusta demonstrando uma “atitude de desmascaramento”, agindo para se livrar dos opressores. Desse mesmo período é também o “drama denúncia”, no qual se evidencia uma forte contextualização com relação à Argentina violenta, tempos antes da ditadura, como na peça “*formación para extranjeros*” (1973).

Com relação ao “realismo reflexivo”, Tarantuviez assevera que

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 *apud* Silva, 2014, p. 36).

Consultando a história do teatro contemporâneo argentino, a fim de buscar informações sobre a autora, ainda temos nas palavras de Pelletieri, referindo-se à inclusão da textualidade de Griselda Gambaro no que se chama de período “transparente” ou “realista crítico”, momento de total assunção da tese realista, o seguinte:

Se intensificou a inclusão de elementos ilusionistas que tornam mais transparente a metáfora de peças como *La malasangre* (1981) e *Del sol naciente* (1984). Algo parecido aconteceu com a identificação da autora com a protagonista feminina, com a assunção do que os teóricos denominam de “desenrolar coerente”; pode-se até falar de uma escrita subordinação causal. A referencialidade histórica com relação à ditadura militar é total. Nas obras citadas o absurdo não nasce, como no primeiro teatro de Gambaro, da pura forma. Agora, a autora parece querer nos dizer que é algo que faz parte de nossas condutas diárias. Por outro lado, o desenlace das duas obras propõe a superação do horror, a diferença de obras como *El campo*, que eram a própria demonstração desse horror. (Pelletieri, 1992, p. 23).

Vale ainda mencionar que, segundo Pelletieri (1992), quer seja por meio do “realismo reflexivo” ou do absurdo, ou ainda por meio do intertexto do “sainete” e o “grotesco crioulo” utilizando de um humor absurdo e negro, o teatro argentino, em finais dos anos 60, apresenta uma acentuação da crítica ao contexto social e ao autoritarismo. Diz ele: “A situação política havia se deteriorado e o regime ditatorial realizava intromissões do campo do poder no campo intelectual” (Pelletieri, 1992, p. 17).

A preferência de Griselda Gambaro por protagonistas femininas chama a atenção de estudiosos de literatura para outras perspectivas, além do que diz respeito às tendências estéticas presentes no teatro argentino. Embora, de maneira geral, o sujeito do “absurdo

argentino dos 60”, como diz Pelletieri, aparece como inativo e, em consonância com esse período, as protagonistas de Gambaro sofriam e não conseguiam transgredir as regras sociais injustas às quais eram submetidas e, mais tarde, alinhadas ao “realismo crítico” argentino, suas personagens femininas conseguiam se desvencilhar do horror que vivenciavam, outras afirmações são igualmente pertinentes. Ao realizar uma leitura semântica dos textos de Gambaro, Sara Rojo, considerando a conexão de sua escrita com a realidade, bem como a questão de gênero e o olhar que isto significa, observa que existem dois momentos na produção dramática da escritora:

O primeiro corresponde a um teatro que parte de um sujeito feminino que observa o poder, a violência e o terror (as protagonistas de *El nombre*, 1974, e *El despojamento*, 1974, ficam até sem nome e sem roupa perante o autoritarismo) de um mundo masculino e, o segundo, a um sujeito feminino interferente nesse mundo (a protagonista de *Antígona furiosa*, 1986). (Rojo, 1996, p. 84).

A própria autora se manifesta a respeito da escolha de protagonistas femininas, ou seja, suas protagonistas reagem ao longo da história, também de acordo com as lutas e conquistas de espaços pela mulher, inclusive na história do fazer teatral. A respeito da atuação das mulheres na criação teatral, Griselda assevera:

As mulheres entram no teatro com a difícil questão de utilizar uma tradição que nos fez falar desde o início e onde, paradoxalmente, não falamos. A consciência deste fenômeno é o que nos traz hoje ao teatro, sabendo que desta tradição masculina podemos, com gratidão e desconfiança, tirar tudo ou começar do zero, mas também sabendo que este teatro só nos pertencerá verdadeiramente quando as mulheres completarem um passado, vamos ter um presente. E isto significa, inevitavelmente, autonomia pessoal e igualdade social, dentro e fora do teatro. (Gambaro, 2015, n.p., tradução nossa)<sup>12</sup>.

A autora questiona os efeitos de sentidos atribuídos às personagens femininas criadas por autores masculinos consagrados, colocando em xeque a possibilidade de identificação do público feminino com as personagens mulheres escritas por homens:

Pensemos naquela mulher submissa como a queria Joseph de Maistre, que nada expressava senão o ideal do seu tempo; como ele teria permissão para criar um protótipo degradado como Celestina, ou mais: como ele criaria a mulher estupradora em *O Melhor Prefeito*, *o Rei*, ou o assassino ciumento em *Otelo*. Como uma mulher poderia criar uma imagem de si mesma em *Nora*? Sim, Ibsen, cujo talento não sofreu restrições de observação. Uma mulher não poderia criá-lo porque essa

<sup>12</sup> Las mujeres entramos al teatro con la difícil incógnita de usar una tradición que nos ha hecho hablar desde el origen y donde, paradójicamente, no hemos hablado. La conciencia de este fenómeno es la que nos lleva al teatro hoy, sabiendo que de esa tradición masculina podemos, con agradecimiento y suspicacia, tomar todo o empezar desde cero, pero sabiendo también que ese teatro sólo nos pertenecerá realmente cuando las mujeres completemos un pasado, tengamos un presente. Y esto significa, de manera ineludible, autonomía personal e igualdad social, dentro y fuera del teatro. (Gambaro, 2015, n.p)

imagem de si mesma ainda teria que ser imposta àquela outra dominada por um conjunto de costumes, preconceitos, regras de necessidade, de moralidade, dentro de um sistema fechado. (Gambaro, 2015, n.p., tradução nossa)<sup>13</sup>.

Desse modo, Griselda Gambaro defende a autoria feminina no teatro e, por conseguinte, a necessidade das mulheres criarem personagens femininos, pois, segundo ela,

Sentadas nos joelhos do ventríloquo, sempre se falava com as mulheres para dizer “é assim que elas são”. Como já aconteceu no romance e na poesia, no teatro também elas vão pular desses joelhos – tão grandes, tão benevolentes, tão injustos – para caminharem sozinhas, dizendo: é assim que eu falo, é assim que somos. (Gambaro, 2015, n.p., tradução nossa)<sup>14</sup>.

Considerando que o ato de escrever literatura pressupõe a exposição de história vivida ou imaginada, Gambaro revela em seus dizeres um projeto de escrita, conforme o pensamento foucaultiano, podemos dizer que de uma escrita de si, resultado de uma relação consigo e com os outros. Gambaro defende que mulheres devem descrever, escrever sobre mulheres, como realmente elas se vêm e se mostram.

Em seus estudos, Michel Foucault se volta para a antiguidade grega e romana, destacando o entendimento que os antigos tinham do papel da escrita: como um exercício de si no pensamento. Escrever sobre si, o autoexame, para os antigos, consistia em uma técnica para a constituição do indivíduo ético, um cuidado de si, de acordo com Rago (2013, p. 44), uma das “técnicas de si”, como a meditação, a dieta, os exercícios físicos e espirituais, a parrésia ou coragem de verdade, que envolviam o cuidado de si e dos outros, ou seja, a “escrita de si” é uma das práticas relacionais de construção subjetiva como um trabalho ético-político.

Portanto, a “escrita de si” é um modo de subjetivação.

Foucault entende por “modos de subjetivação” os processos pelos quais se obtém a constituição de uma subjetividade, ao contrário dos “modos de sujeição”, que supõem obediência e submissão aos códigos normativos como ocorre desde a ascensão do cristianismo e com a emergência da sociedade disciplinar, na Modernidade. (Foucault, 1984;1994 *apud* Rago, 2013, p. 43).

---

<sup>13</sup> Pensemos en esa mujer sumisa como la quería Joseph de Maistre, que no expresaba sino el ideal de su tiempo; cómo se le iba a permitir la creación de un prototipo envilecido como la Celestina, o más: cómo crearía al violador de mujeres de El mejor alcalde, el Rey, o al celoso asesino de Otelo. ¿Cómo una mujer podía crear una imagen de sí misma en Nora? Sí, Ibsen, cuyo talento no padecía restricciones en la observación. No podía crearla una mujer porque esa imagen de sí misma aún debía imponerse sobre aquella otra dominada por un conjunto de costumbres, prejuicios, reglas de necesidad, de moralidad, dentro de un sistema cerrado. (Gambaro, 2015, n.p.)

<sup>14</sup> Sentadas en las rodillas del ventríloquo, las mujeres siempre fueron habladas para decir “así son”. Como ya ha ocurrido en la novela y la poesía, también en teatro saltarán de esas rodillas – tan grandes, tan benévolas, tan injustas – para caminar por su cuenta, diciendo: así hablo, así somos. (Gambaro, 2015, n.p.)

Para Michel Foucault, “escrever é ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (Foucault, 2017, p. 152), para ir mais além: “escrever é inscrever-se, é fazer existir publicamente, o que no caso das mulheres assume uma grande importância, já que o anonimato caracterizou a condição feminina até algumas décadas atrás” (Rago, 2013, p. 32).

De acordo com Brunela Succi, Gambaro é uma mulher que escreve teatro e surpreendentemente simples:

a solidez da parceria amorosa com Distéfano, o reforço de seus atributos de dona de casa e mãe, a parcimônia de suas aparições públicas, a temperança com que sempre lidou com as críticas – permite vislumbrar a constelação de elementos que modelam um perfil intelectual, sóbrio e atilado para a dramaturga, perfil este que afasta a cadeia de significantes indesejados que a imagem de “artista de vanguarda” ou “artista do Di Tella” evocava. (Succi, 2020, p. 224).

Filha de Isabel Russo, dona de casa, e de José Gambaro, que foi operário, marinheiro e pintor, Griselda Gambaro foi a caçula de cinco irmãos. “Em minha casa éramos quatro mulheres e um homem, e quem estudou foi ele. Isso marcou algo” (Gambaro *apud* Yévenes, 2023, n.p., tradução nossa<sup>15</sup>). De descendência italiana, de origem pobre, passou sua infância e juventude entre a casa familiar, o Liceu número 13, onde cursou a escola secundária, o equivalente ao ensino médio, e longas tardes de leitura e escrita na biblioteca do bairro. Casou-se com Carlos Distéfano, escultor consagrado de longa trajetória, os dois consolidaram suas carreiras, conciliando a parceria amorosa e a criação dos filhos. Griselda era autodidata e sempre escreveu livros e peças em casa, dividindo seu tempo entre o trabalho, afazeres domésticos e cuidados com os filhos. Succi (2020) destaca que na escrita de Gambaro há marcas indeléveis, “entre as quais, a perspectiva dos subalternos e desfavorecidos como lugar de enunciação e de autorização da escrita, e a tentativa, paradoxal e concomitante, de não misturar sua própria voz às de seus personagens” (Succi, 2020, p. 220).

Conforme a própria escritora relata:

Suponho que haja muito de minha voz na Rita [*Penas sin importancia*, 1990]. Em minhas primeiras peças, tomava cuidado para não misturar a minha voz entre as dos personagens, porque isso pode ser fatal. Mas com o tempo fui tendo mais segurança. A Dolores de La Malasangre [1981] também tem algo de mim. (Gambaro *apud* Schanton, 2013, n.p., tradução nossa<sup>16</sup>).

<sup>15</sup> “En mi casa éramos cuatro mujeres y un varón, y el que estudió fue él. Eso marcó algo...” (Gambaro *apud* Yévenes, 2023, n.p.)

<sup>16</sup> Supongo que hay mucho de mi voz en la de Rita. En mis primeras obras me cuidaba de mezclar mi voz entre las de los personajes porque eso puede ser fatal. Pero con el tiempo tuve más seguridad. Lá Dolores de La Malasangre tiene algo mío también. (Gambaro *apud* Schanton, 2013, n.p.)

Como já pontuamos acima, para as mulheres comumente era reservado o espaço da casa, “algumas décadas atrás, estas eram divididas em ‘castas’ e ‘públicas’. ‘Mulher pública’ era sinônimo de ‘mulher alegre’ ou ‘mulher da vida’, e todas essas expressões, apenas sussurradas, longe de remeterem às imagens positivas que insinuavam, nomeavam as prostitutas” (Rago, 2013, p. 26-27). A própria Griselda Gambaro pontua viver sob esses limites, relatando que somente ao filho homem, seu irmão, foi permitido estudar.

Curiosamente ao falar da Antiguidade, Michel Foucault, destacando a importância do cuidado de si e do outro, por vezes, coloca a mulher na posição de quem recebe os cuidados, pois os ensinamentos filosóficos da antiguidade se dirigiam ao homem, que deveria governar a si mesmo, para depois governar o outro, a começar por sua esposa e filhos.

Mesmo na Modernidade, a capacidade racional das mulheres foi historicamente negada ou subestimada pelos discursos científicos, religiosos e pelo senso comum. “Poucos neurônios, caixa craniana menor do que a masculina, corpo conformado exclusivamente para a maternidade, ou, do lado oposto, sexualidade excessiva, perversa e anormal na figura da histeria” (Rago, 2013, p. 297) são alguns dos argumentos utilizados ao longo dos séculos XIX e XX para apontar a inferioridade física, intelectual e moral da mulher.

De um lado, a proximidade com a natureza, nessa lógica, tornava as mulheres inaptas para a vida pública, cultural e política, para o exercício de cargos de chefia e direção ou para a condução dos negócios familiares, seja pela incapacidade intelectual e fragilidade física, no caso das “castas”, seja pela ameaça sexual que as “públicas” ou “alegres” representavam. De outro, a garantia da ordem social e a preservação das tradições dependiam de sua presença constante, vigilante e ativa, nos limites socialmente instituídos e demarcados. Relação ambígua, sem dúvida, porém, claramente misógina. (Rago, 2013, p. 297).

Conforme Rago (2013), a necessidade constante de provar-se à altura do mundo masculino marcou a produção literária e artística de grande número de mulheres e de acordo com nossas considerações acima, Gambaro não foi exceção. Ao problematizar as dificuldades que as mulheres enfrentavam para trabalhar no teatro, Gambaro destaca que mesmo as atrizes sofriam por transgredirem os limites impostos à mulher pela sociedade.

As atrizes, mesmo as melhores, eram seres marginalizados dentro das camadas bem pensadas da sociedade, ou seja, eram estranhas, estrangeiras, palavras que em francês foram sinônimos até o século XVII. Desempenharam um trabalho que envolvia hábitos leves, horários intemperantes, abandonaram o papel que a sociedade lhes confiava, de mulher da casa, devotada aos filhos, para se

transformarem na rebelde Nora, na Ofélia que enlouquece, na Lady Macbeth que instiga o crime. (Gambaro, 2015, n.p., tradução nossa)<sup>17</sup>.

Desse modo, as personagens femininas de Gambaro são criadas dentro dos limites socialmente instituídos e demarcados pela sociedade, resistindo e transgredindo a esses limites. As personagens são frequentemente encarceradas no espaço das casas, designadas a cuidar da mesma e das outras pessoas da família, pois,

tendo sido educadas para a maternidade, para serem missionárias, enfermeiras ou professoras, as mulheres foram tacitamente convidadas a se esquecerem de si mesmas, a renunciar ao exame da própria existência, e, acima de tudo, foram estimuladas a cuidar do outro em primeiro lugar. (Rago, 2013, p. 64).

Compreendemos, então, que Gambaro concebe suas personagens de acordo com sua realidade e a realidade das mulheres de seu tempo, personagens com possibilidade de existência, em um tempo no qual a ditadura militar na Argentina conquista apoiadores dentre as famílias de classe média sob o argumento de defesa dos valores cristãos e ocidentais. Assim, as personagens gambarianas femininas são encarceradas em suas casas ou nas casas onde servem. A exemplo, temos Clara, de *“Puesta en Claro”* (1974), levada para a casa de seu médico, que a pede em casamento, onde é subjugada: mesmo cega, é obrigada a cozinhar e sofre abusos sexuais pelos seus “filhos”, filhos adultos do médico que fingem ser crianças. Mesmo a prostituta de *“Del Sol Naciente”* (1984) está encarcerada em sua própria casa, na qual recebe Oban, o cavalheiro arrogante que deseja subjugá-la. De mesmo modo, sua empregada, mesmo explorada e humilhada, não abandona os limites da casa de sua patroa. Aliás, o comportamento de Ama de *“Del sol naciente”* (1984), em certo ponto, se assemelha ao comportamento de Maria de *“El nombre”* (1974): ambas são empregadas submissas. A diferença entre as duas é que Maria enlouquece e Ama sonha com o lugar da patroa e os pequenos privilégios que ela tem.

Outra figura que nos chamou a atenção nos textos de Gambaro foi a figura do médico, presente em *“El nombre”* (1974) e em *“Puesta en Claro”* (1974). Ambos os médicos, como “salvadores”, são responsáveis por reconduzirem a personagem feminina ao limite da casa; no entanto, a casa é retratada como o espaço no qual a mulher é oprimida, subjugada e violentada. Em *“El nombre”* (1974), o médico leva Maria para trabalhar em sua casa, uma

---

<sup>17</sup> Las actrices, aún las mejores, eran seres marginados dentro de los estratos bien pensantes de la sociedad, es decir, eran extrañas, extranjeras, palabras que en francés fueron sinónimas hasta el siglo XVII. Desempeñaban un oficio que suponía liviandad de costumbres, horarios destemplados, abandonaban el papel que la sociedad les confiaba, mujer de su casa, devota de los hijos, para transformarse en la Nora insumisa, en la Ofelia que enloquece, en Lady Macbeth que instiga al crimen. (Gambaro, 2015, n.p.)

“salvação”, colocando-a novamente no lugar que lhe é reservado dentro da casa como serviçal. Em “*Puesta en Claro*” (1974), o médico também leva Clara, personagem cega, para sua casa, na qualidade de esposa. No entanto, na casa era obrigada a cuidar da casa e de todos, explorada de maneira absurda e perversa – aqui absurda porque o conto é absurdo mesmo em seu sentido mais comum, além de esteticamente absurdista, apresentando características do movimento que se chamou de “teatro do absurdo”, como a alternância entre elementos cômicos e imagens horríveis e/ou trágicas.

A figura da criança ou jovem “que não era muito inteligente”, além de ser mencionada no monólogo “*El nombre*” (1974), também aparece como um personagem descrito como “idiota” em “*Puesta en Claro*” (1974). O personagem velho, ou mesmo o corpo envelhecido e adoecido, também é recorrentemente explorado na dramaturgia de Gambaro: temos a velha em “*El nombre*” (1974), o avô, em “*Puesta en Claro*” (1974) e o Tísico em “*Del Sol Naciente*” (1984), por exemplo.

Quando os críticos e estudiosos de dramaturgia nos levam a pensar que a obra de Gambaro pode ser compreendida de acordo com o contexto ditatorial, a exemplo da seguinte afirmação de Jazmín Corbonell (2020, n.p., tradução nossa<sup>18</sup>) acerca da peça *El nombre*: “Griselda Gambaro, uma grande autora, compôs esta pequena peça teatral de um só personagem em 1974, quando as sombras do horror começavam a se instalar. Ela alertou que a despersonalização seria o início da tortura”. Podemos inferir que o “adoecimento” das personagens também seria uma metáfora pertinente, uma vez que, para falar de subversão,

As autoridades preferiam usar metáforas e alusões, como a muito famosa comparação do país com um corpo doente, a sensação foi repetidamente instalada que no país havia uma infecção que precisava ser curada, o que implica que sofria de um mal trágico. Houve uma insistência em retratar a imagem de que a sociedade argentina estava um corpo doente e infectado, exposto a um longo tratamento médico de desinfecção. (COCCO, 2011, p. 50, tradução nossa)<sup>19</sup>.

Dessa forma, se, metaforicamente, a personagem mulher transgressora dos limites impostos pela sociedade, adoecida, poderia representar a subversão, o médico representaria a mão opressora que iria discipliná-la, devolvendo-a ao seu lugar.

---

<sup>18</sup> “Griselda Gambaro, autora mayúscula, compuso esta pequeña pieza teatral de un solo personaje en 1974 cuando las sombras del horror comenzaban a instalarse. Advirtió que la despersonalización sería el inicio de la tortura”. (Corbonell, 2020, n.p.)

<sup>19</sup> Los discursos oficiales preferían usar metáforas y alusiones, como por ejemplo la muy famosa comparación del país con un cuerpo enfermo, se infundía reiteradamente la sensación de que en el país había una infección que había que curar, implicando que se adolecía de un mal trágico. Se insistía en plasmar la imagen de que le sociedad argentina era un cuerpo enfermo, efectado y expuesto a un largo tratamiento medico de desinfeción.

Assim, a partir dessas reflexões, fomos compreendendo as nuances do “universo gambariano”, as “figuras”, personagens a quem recorre para proferir seu discurso, sua escrita.

### 1.1. Da partilha do sensível em Gambaro: modos de pôr em visibilidade as protagonistas.

Como vimos acima, aos olhos do crítico de teatro argentino Osvaldo Pelletieri, Griselda Gambaro escreve peças teatrais que se destacam junto aos movimentos vanguardistas da Argentina, como o teatro do absurdo e o realismo crítico, sem deixar de lado características de movimentos mais tradicionais argentinos, como o que se chamou de Sainete Criollo e Grotesco Criollo. Por meio das palavras da historiadora Brunela Succi, pudemos entender que muito do que a crítica teatral destaca sobre a obra de Gambaro se justifica também por conta da maneira com que sua obra fora realizada nos palcos, na época das estreias das primeiras montagens, ou seja, a crítica da obra atribuída a Griselda Gambaro estava também, de certa maneira, ligada às filiações estéticas dos atores e diretores da época.

Em nosso labor de pesquisa procuramos manter um eixo de reflexão de viés filosófico-discursivo. Após a breve exposição acerca da trajetória dramaturgica de Griselda Gambaro, buscamos explorar a intersecção entre estética e política no teatro. Para tanto, utilizamos como lente analítica a perspectiva proposta por Jacques Rancière (2009), mais precisamente de acordo com o que o filósofo chamou de “partilha do sensível”, ao discutir estética e política. Partilha do sensível, em suma, é a partilha de algo em comum para um grupo, uma classe social ou comunidade.

Primeiramente, Jacques Rancière coloca em xeque o “fazedor de mimeses”, no sentido platônico e aristotélico<sup>20</sup>, ao definir o que chama de regime poético ou representativo das artes.

Denomino esse regime *poético* no sentido em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de “belas-artes” – no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas. Chamo-o representativo, porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. (Rancière, 2009, p. 31-32).

<sup>20</sup> Para Platão, a poesia épica é vista negativamente por se encontrar a três graus de distância do verdadeiro, se caracterizando enquanto *mimesis* dos fenômenos sensíveis, ao passo que os fenômenos já são considerados *mimesis* das ideias eternas. Aristóteles também define a poesia épica como *mimesis*, mas em um sentido positivo, pois ela tem o poder de enriquecer os fenômenos sensíveis (Voigt, Rolla; Soerensen, 2015, p. 225).

Para Rancière, a esse regime representativo, contrapõe-se o regime das artes que ele próprio denomina “regime estético”.

No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível [...] O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda a hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. (Rancière, 2009, p. 32-33).

Nesse sentido, a estética se contrapõe ao poético/representativo, porque não se distingue as maneiras de fazer, mas evidencia um modo de ser sensível aos produtos da arte, um modo de ser específico daquilo que pertence à arte.

Para Rancière, o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade. A partilha do sensível não é apenas o “estético”, mas também o político, a partir do regime representativo.

O filósofo ainda faz uma interessante observação acerca do realismo, o que ele chama de pulo para fora da *mimesis*, afirmando que esse em absoluto não é uma recusa da figuração, e que não significa a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dos quais ela funcionava. Portanto, para Rancière:

O realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de fiscalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história. O regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado. (Rancière, 2009, p. 35).

O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo. Vale destacar ainda o seguinte:

A ideia de modernidade é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc, separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas. (Rancière, 2009, p. 37).

Em consonância com essas reflexões, entendemos que a arte de Griselda Gambaro dedica-se a representar o político por meio do humano. O político, em sua narrativa, é engendrado por práticas, é engendrando práticas de repetição ou de resistência que produz o

efeito das ocupações dos sujeitos na sociedade da época e de outras épocas. Rancière destaca esse modo específico de habitação do mundo sensível, que deve ser partilhado, para que por meio de uma “educação estética”, os homens possam ser capazes de viver numa comunidade política livre.

Considerando que, para Rancière, a estética é “um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p.13), Griselda Gambaro se utiliza do processo de absurdização do que pretende representar, fazendo-se valer do humor e das metáforas para tornar visíveis nos textos teatrais e espetáculos seu modo de pensar as relações sociais humanas, principalmente as posições ocupadas pela mulher na sociedade, tendo em vista que na articulação entre as maneiras do seu fazer teatral, da visibilidade deste fazer e dos modos da pensabilidade do seu fazer, dão a ver as posições ocupadas pela mulher na sociedade, posições que, ao serem partilhadas, pressupõem uma transformação que afeta a sociedade e que dá forma a uma comunidade. Nesse sentido, a partilha do sensível na efetividade do pensamento faz com que a arte tenha uma função social e não seja “apenas” um objeto artístico de “mera” contemplação.

No seu modo de/do fazer teatral, Griselda Gambaro adota algumas das características dos movimentos artísticos-culturais, como o teatro do absurdo, o humor presente no sainete crioulo e no grotesco crioulo, como um modo sensível de colocar o político na arte, já que denunciava, criticava e colocava em xeque tradições patriarcalistas, violências e opressões, dando visibilidade às massas, aos marginalizados da sociedade. Os modos de fazer e de dar visibilidade a essas maneiras de fazer mostram que Griselda propõe elementos do absurdo como forma de poder dizer o que não poderia ou deveria ser dito. Ao adotar elementos do absurdo, do sainete e do grotesco crioulo, Griselda diz o que não pode ser dito, transgride e resiste ao momento sócio-histórico no qual vivia e produzia as suas peças. Então, esse processo de absurdização, consiste em um procedimento de escrita da transgressão de sua arte, uma vez que a opressão no campo intelectual da Argentina em tempos de ditadura foi muito violenta e o medo havia se instalado:

Jornalistas, cientistas, intelectuais, atores, cineastas, artistas, foram forçados a deixar o país, a se esconder, foram dados como desaparecidos ou mortos. Até 1977, oito mil educadores já haviam sido eliminados, “suspeitos ideológicos” que foram afastados de seus empregos em escolas secundárias, primárias e universidades, bibliotecas e instituições culturais (Clarín 24031996). Obras teatrais foram censuradas, livros foram queimados, proibiram eventos culturais. Vale esclarecer que desde 1974 eram comuns os atentados a espetáculos públicos, bombas em

teatros e cinemas, perseguições a escritores, atores, intelectuais ou ameaças telefônicas. (Cocco, 2011, p. 30, tradução nossa)<sup>21</sup>.

A excelência da escrita de Gambaro faz pensar e transformar. Em “*El nombre*” (1974), por exemplo, peça teatral em que a protagonista Maria é tratada por seus padrões de modo indiferente, a partir da sua desidentificação enquanto sujeito humano, leva-nos a questionar quais modos de pensabilidade desencadearia essa escolha no procedimento de escrita dessa peça: como são tratados aqueles que fornecem força de trabalho? Consideram-se as identidades? Ou são somente a força de trabalho, produto comprado, utilizado e descartado? Busca-se mostrar que boas condições de trabalho são necessárias? Realmente quais lugares os sujeitos ocupam no campo social? Vive-se à sombra dos que têm mais poder, servindo aos caprichos alheios para garantir uma sobra de sobrevivência?

Questionamentos semelhantes surgem a partir de “*Del sol naciente*” (1984), tendo em vista que as protagonistas se destacam à margem da sociedade. Dito de outro modo, Suki, uma prostituta, que na sua condição de mulher, não se subordina aos caprichos de Oban, mas ocupa uma posição social de marginalidade, enquanto Ama, sua “ajudante”, vê em sua “patroa” uma possibilidade de destaque no meio no qual vivem e no modo no qual sobrevivem. Ambas, de maneiras diferentes, ocupam uma posição na sociedade de marginalidade, fazendo com que esse texto teatral produza os modos de pensabilidade dos papéis ocupados pelas mulheres na sociedade, o que nos permite indagar: As mulheres, de modo geral, ocupam papéis sociais de acordo com suas convicções e princípios? Ou se submetem ao bem estar do outro? Dependem do outro? A mulher, marginalizada, precisa ser forte e enfrentar seus opressores?

Além disso, em “*Del sol naciente*”, é possível se estabelecer uma relação com o período de opressões da ditadura. Gambaro evidencia a fome dos pobres bem como metaforiza tanto os desaparecidos, mortos sem sepultura, quanto os soldados mortos nas guerras. Vejamos duas passagens das falas da personagem Ama que ilustram essa relação:

Na primeira, temos:

“Suki: Você está ouvindo?

Ama: São os mendigos, senhora. Batem com uma colher num prato de alumínio.

Suki: Vazio”. (GAMBARO, 1996, p. 83).

---

<sup>21</sup> Periodistas, científicos, intelectuales, actores, cineastas, artistas, fueron obligados a dejar el país, a pasar a la clandestinidad, fueron desaparecidos o muertos. Hacia 1977 ya habían sido eliminados ocho mil educadores, ‘sospechosos ideológico’ que fueron removidos de sus puestos de trabajos em escuelas secundarias, primarias y universidades, bibliotecas e instituciones culturales (Clarín 24031996). Se censuraron obras teatrales, se quemaron libros, se prohibieron eventos culturales. Vale aclarar que, ya desde el 1974 eran comunes los atentados a espectáculos públicos, bombas em los teatros y cines, persecución a escritores actores, intelectuales o amenazas telefónicas (Cocco, 2011, p. 30).

Na segunda passagem, temos o seguinte:

Ama: Senhora, senhora! Não se pode sair! Mandaram fechar as portas e janelas. Não há nada mais do que vento no povoado. Vento e esses...Se multiplicaram como coelhos.

Suki: Quem?

(...)

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. (Gambaro, 1996, p. 99-100).

De todo modo, as personagens em tela, embora de maneiras diferentes, ocupam lugares subalternos. Em “*El nombre*” (1974), temos Maria, uma empregada submissa, que não questiona os patrões, apenas aceita sua condição, vivendo à sombra da sociedade. Em “*Del sol naciente*” (1984), temos Suki, a prostituta, que mesmo sem o mínimo para sua subsistência, recusa sua condição, não se deixa seduzir pela riqueza do homem que a deseja e a quer dominar. Nesta mesma peça, ainda temos a personagem Ama, empregada de Suki, que sonha ter a posição de sua patroa, julgando que ela tem privilégios em relação a sua posição de empregada, ou seja, são subalternidades que se dão de formas diferentes, mas que questionam as imagens da mulher, apesar de tudo que isso implica dentro de uma sociedade cultural pós-colonial e assentada sobre uma linguagem masculina na qual a mulher ocupa mesmo um lugar “subalterno”.

Ressaltamos ainda que a linguagem de Gambaro, no seu fazer teatral, é de denúncias, sendo que seu regime estético se faz numa mestiçagem “técnica” do fazer teatral. Nesse sentido, o fazer teatral e os códigos hegemônicos, sociais, históricos e linguísticos do seu modo de pensar, o seu fazer artístico, se dá no questionamento do *status quo* ao implodir a *mimesis* quando da recorrência de regimes políticos autoritários em diferentes épocas de diferentes sociedades.

Isto se complica ainda mais porque, sendo o teatro uma arte eminentemente pública com caráter de “mostra”, de exibição diante de outros, o risco é dobrado. Pesava ou pesa sobre as mulheres o estigma de que aquela que se atreve a invadir o domínio público, converte-se automaticamente em uma “mulher pública”. Daí a dupla proibição. Ser atriz representa renunciar um certo lugar de respeito na sociedade tradicional, ser autora significa mostrar aspectos íntimos, desafiar as regras do recato

já que se trata, em certo modo, de comunicar experiência vivida ou imaginada. (Ravetti; Rojo, 1996, p. 14).

Ao problematizar o vínculo da arte com o trabalho, Rancière faz referência a Platão, lembrando que, no terceiro livro da República, o fazedor de *mimesis* é condenado não mais pela falsidade e pelo caráter “perigoso” das imagens que propõe, mas segundo um princípio de divisão do trabalho que já havia servido para excluir os artesãos de todo espaço político comum:

O fazedor de *mimesis* é, por definição, um ser duplo. Ele faz duas coisas ao mesmo tempo, quando o princípio de uma sociedade bem organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua “natureza” o destina. Em certo sentido, isso diz tudo: a ideia do trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma possibilidade de fazer “outra coisa”, fundada na “ausência de tempo”. Essa “impossibilidade” faz parte da concepção incorporada da comunidade. Ela coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de uma ocupação, sua exclusão da participação ao comum. O fazedor de *mimesis* perturba essa partilha: ele é o homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo. O mais importante talvez seja o correlato: o fazedor de *mimesis* confere ao princípio “privado” do trabalho uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum como o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar. É nessa repartilha do sensível que consiste sua nocividade, mais ainda do que no perigo dos simulacros que amolecem as almas. Assim, a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. A duplicação mimética à obra no espaço teatral consagra e visualiza essa dualidade. E, do ponto de vista de Platão, a exclusão do fazedor de *mimesis* vai de par com a constituição de uma comunidade onde o trabalho está no “seu” lugar. (Rancière, 2009, p. 64-65).

Ora, se o fazedor de *mimesis* perturba a sociedade bem organizada, desde a Grécia antiga, o que se estuda quanto à origem do teatro na Grécia é que as mulheres eram proibidas de atuar. Então, é bem provável ser mais perturbadora ainda a fazedora de *mimesis*, a mulher que ousa trazer para a cena pública a vida da própria mulher, trazendo ao público o “perigo” da transformação. Mais problemático ainda quando esta mulher o faz como principal ocupação, seu trabalho, em uma sociedade na qual sua principal ocupação deveria ser cuidar do lar e da família.

Rancière (2009) ainda assevera que as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas; ao contrário, é como trabalho que a arte pode adquirir o caráter de atividade exclusiva.

Também é preciso pensar o modo como a arte dos artistas foi definida a partir de uma dupla promoção do trabalho: a promoção econômica do trabalho como nome da

atividade humana fundamental, mas também as lutas proletárias para fazer sair o trabalho da sua noite – de sua exclusão da visibilidade da palavra.

Em sua trajetória, Griselda Gambaro também enfrentou essa batalha até o ponto que conseguiu sobreviver de sua arte, conquistando espaço entre os dramaturgos consagrados, espaço também, apesar das dificuldades que os artistas enfrentam, tradicionalmente bem mais ocupado pelo gênero masculino.

Griselda criticou, à sua maneira, o contexto local. Valeu-se do processo de absurdização da narrativa teatral, do humor, das metáforas, fortes características dos movimentos artístico-culturais de vanguarda, para colocar em evidência as mulheres.

Destacamos, ainda, que a obra de Griselda Gambaro exemplifica o movimento que Rancière considera como uma implosão do regime representativo. Segundo Rancière, o regime estético se contrapõe ao regime representativo, uma vez que este último pressupõe alguma organização, classificação, dos modos de fazer arte. Griselda não se prende a um único movimento artístico-cultural, não existe apenas um subgênero teatral em sua obra, ao contrário, se vale de vários modos de/do fazer teatral argentino, para dar visibilidade ao seu pensamento a respeito da sociedade argentina, criando, dessa maneira, o seu próprio regime estético.

Gambaro é a voz feminina, sobre o feminino, denunciando, perturbando, resistindo, transformando. Gambaro dá visibilidade às atividades encarceradas da mulher, e questiona essas atividades, partilha sensível, ao tempo em que contribui para o que Rancière afirma ser o “programa inicial que funda o pensamento e a prática das “vanguardas” dos anos 1920: suprimir a arte enquanto atividade separada, devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido” (Rancière, 2009, p. 67).

## **1.2. No procedimento de/da escrita: da transgressão**

Nos alinhando ao pensamento foucaultiano, podemos observar que não há relações de poder sem resistências. Michel Foucault, em seu texto “Prefácio à Transgressão”, publicado em 1963, afirma: “A transgressão é um gesto relativo ao limite [...] O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser: inexistência de um limite que não poderia absolutamente ser transposto” (Foucault, 2009b, p. 32).

Mais tarde, em 1977, em seu texto “A vida dos homens infames”, Foucault faz a seguinte consideração, relacionando o poder e a literatura produzida na virada dos séculos XVII e XVIII:

Como o poder seria leve e fácil, sem dúvida, de dismantelar, se ele não fizesse senão vigiar, espreitar, surpreender, interditar e punir; mas ele incita, suscita, produz; ele não é simplesmente orelha e olho; ele faz agir e falar. Essa maquinaria foi sem dúvida importante para a constituição de novos saberes. Ela tampouco é estranha a todo um novo regime da literatura [...] na virada dos séculos XVII e XVIII as relações do discurso, do poder, da vida cotidiana e da verdade se enlaçaram sob um novo modo em que também a literatura se encontrava engajada. (Foucault, 2006, p. 220).

Nesse mesmo texto, Foucault salienta que a literatura tem uma dupla relação com a verdade e o poder, se engaja a produzir efeitos de verdade que são reconhecíveis como tais, pois se compromete com o dever de dizer o mais comum dos segredos,

obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se por fora da lei ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta. (Foucault, 2006, p. 221).

Nesse aspecto, é a literatura e seu procedimento de/da escrita uma transgressão, quando dá visibilidade a personagens transgressores, que contam o que não deve ser dito e/ou confessado. No caso de Gambaro, o próprio ato de escrever é transgressão, pois a faz existir publicamente, em um ambiente até então dominado por homens, em um contexto no qual a “moral e os bons costumes” mantinham a mulher dentro dos limites da privacidade, ocupadas de suas casas e filhos, condenadas ao anonimato. Poucas décadas atrás, era negada à mulher até mesmo a possibilidade do autoexame. Escrever sobre si, colocando em pauta a questão de gênero, era, então, uma grande ousadia. Gambaro ainda traz à tona, de modo muito singular, os segredos que permeiam as relações de poder, de maneira que possamos observar as sutilezas das técnicas disciplinares, cujo objetivo é docilizar os corpos, sujeitando e objetivando os indivíduos.

Nessa mesma linha de pensamento que considera o potencial da literatura para a transgressão, Foucault destacou em conferência intitulada “A Loucura e Sociedade”, realizada em 29 de setembro de 1970, no Instituto Franco-japonês de Quioto, “uma curiosa afinidade entre a literatura e a loucura” uma vez que a linguagem literária, assim como o louco, “não está obrigada às regras da linguagem cotidiana”.

Conforme Roberto Machado (2005, p. 36), “tanto a análise arqueológica da loucura (que se faz em *História da Loucura*) quanto a reflexão sobre loucura e literatura estão ordenadas pelas noções de limite e de transgressão, que Foucault encontrou em Georges Bataille e Maurice Blanchot”.

O filósofo Roberto Machado afirma que a ideia de transgressão é notória em História da Loucura, mesmo não utilizando a palavra. Seguindo as pistas no pensamento foucaultiano, no que tange às noções de limite e transgressão, acerca da loucura e da literatura, Machado ainda nos chama a atenção para o seguinte:

Em “o que é um autor”, citando Beckett e constatando que a escrita contemporânea se liberta da expressão, ele a caracteriza como uma experiência que está sempre procurando transgredir os limites de sua própria regularidade. Ideia também já exposta na conferência “Linguagem e Literatura”, de 64, ao indicar que a palavra literária é uma transgressão da própria literatura, e, até mesmo em 62, na introdução a Rousseau juiz de Jean-Jacques, quando também ele utiliza o termo, a dizer que a linguagem literária é “ultra passagem primeira, pura transgressão”. (Machado, 2005, p. 36).

Assim, temos o próprio procedimento de escrita gambariano como transgressão, valendo-se da transgressão da personagem Maria, louca, nos dizendo o ínfimo, o inconfessável. Na dramaturgia e na literatura, não vem ao caso se o que Maria conta possa ser fruto de seu delírio; para o personagem, também de teatro, isso não entra em questão, há uma certa “licença poética” para o personagem do louco. Ao falar do personagem louco no teatro do século XVI e do início do século XVII, em entrevista concedida em 1970, Foucault destaca que o mesmo ocupa uma posição nitidamente afastada dos outros personagens ao tempo em que é portador da verdade:

De um lado, há um grupo de personagens que dominam sua vontade, mas não conhecem a verdade. Do outro, há o louco que lhes conta a verdade, mas não governa sua vontade e nem mesmo tem o domínio do fato de que conta a verdade. Essa diferença entre a vontade e a verdade, ou seja, entre a verdade desapossada da vontade e a vontade que ainda não conhece a verdade não é nada mais que a diferença entre os loucos e os que não são loucos. Acho que o senhor compreendeu, mas o louco, no mecanismo teatral, ocupa uma posição singular: ele não é completamente excluído e, se assim podemos dizer, ele é ao mesmo tempo excluído e integrado, ou melhor, estando excluído, ele representa um certo papel. (Foucault, 1999, p. 217).

Desse modo, voltemos nosso olhar para a personagem Maria, de “*El nombre*” (1974), esse ser de palavras, que por ser a única personagem que fala na narrativa, vai materializando os espaços por meio do seu próprio discurso.

“*El nombre*” é uma peça de teatro curta, escrita em 1974. Trata-se de um monólogo, no qual a personagem Maria conta que trabalhou em casas de família desde os seus 16 anos, e a cada casa que trabalhou foi chamada por um nome diferente, conforme os desejos de seus patrões.

Maria, morando na rua, narra sua vida, conta que morava nas casas nas quais trabalhava, alojada em condições sub-humanas, obedecendo aos caprichos dos patrões, por vezes sofrendo humilhações e privações. Sobrevivendo em um mundo sem esperanças, aceita de forma passiva a vida que leva, abre mão de lugares sociais historicamente impostos à mulher, como o lugar da esposa e da mãe. Maria descreve ambientes asfixiantes e é derrotada psicologicamente apresentando sinais de uma certa demência ou loucura, ao final da vida, na condição de moradora de rua.

A peça pode ser dividida em três grandes períodos da vida da personagem. O primeiro momento corresponde ao tempo em que cuidava de um menino chamado Tito, e era chamada de Ernestina. Maria relata que o menino não era muito inteligente e, por ser malcriado, as meninas não paravam na casa:

Maria: Tito não era muito inteligente, tinham medo que fosse... (um gesto). Portanto, para não o confundir com tantas mudanças, todas as meninas eram chamadas da mesma forma: Ernestinas. Eu também me chamei Ernestina. (Gambaro, 1989, p. 156, tradução nossa)<sup>22</sup>.

No segundo grande momento da narrativa, Maria conta que não quis cuidar de outro garoto, foi cuidar de uma velha doente, que não possuía nada, nem mesmo o sol.

Maria: A pobre velha não tinha nada, nada próprio, nem mesmo o sol, nem o calorzinho que o sol dá no inverno, nem isso. “Está frio, tire ela do quintal, Lucrécia”, me diziam, e sabiam eles quando os ossos precisam de sol? E nem mesmo no verão. Eles a colocavam na sombra fresca e a velha queria sol. (Gambaro, 1989, p. 157, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Nesse período em que cuidava a velha, foi chamada de Lucrécia, conforme a própria personagem explica:

Maria: Porque ela me chamava Lucrécia. Lucrécia era uma filha que havia morrido sem que ela se desse conta. (Furiosa) Isso não é justo! Ela não se deu conta e eles não disseram. Eu teria aberto a cabeça de cima a baixo para enfiar lá dentro que a filha tinha morrido. Porque uma mulher precisa ter seus mortos apertados assim, no punho! (Abra sua mão, olha) Nada. E fui Lucrécia. O que me custava? Um nome vale como qualquer outro. (Gambaro, 1989, p. 157, tradução nossa)<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Tito no era muy inteligente, tenían miedo de que fuera... (Un gesto). Por eso, para no embrollarlo com tantos cambios, todas las muchachas se llamaban igual: Ernestinas. Yo también me llamé Ernestina. (Gambaro, 1989, p. 156).

<sup>23</sup> La pobre vieja no tenía nada, nada propio, ni el sol, el calorcito en invierno que da el sol, tampoco eso. “Hace frío, sáquela del patio, Lucrecia”, me decían, ¿qué sabían ellos cuándo los huesos necesitan sol? Y ni siquiera en verano. La ponían al fresco y la vieja quería sol. (Gambaro, 1989, p. 157).

<sup>24</sup> Porque me llamaba Lucrecia. Lucrecia era una hija que le había muerto sin que se diera cuenta. (Furiosa) ¡Y esto no es una ganga! No se dio cuenta y no se lo dijeron. Yo le hubierto abierto la cabeza de arriba abajo para

Quando a velha morre, Maria é novamente despedida:

Maria: A patroa me chamou e disse, chorando: “Mamãe morreu. Lucrécia, não precisamos mais de você. Te agradeço, Lucrécia! Obrigada, Lucrécia”. E eu também chorei um pouco porque havia me apegado à velha, (retifica dura) não tinha carinho, tinha pena, mesmo que ela me xingasse, era sua filha. Não? E me vi na rua (Gambaro, 1989, p. 159, tradução nossa)<sup>25</sup>.

Maria fica doente, não consegue trabalhar, dorme sobre a louça suja, sai de casa para fazer compras e se perde, vai parar no hospital, terceiro grande período de sua vida a ser narrado. E no hospital é chamada de muda, porque falava pouco, e depois começa a falar, fala como se tivesse Tito e era Ernestina, ou era Lucrécia e cuidava a velha, apresentando sinais de sua loucura. Um médico do hospital a leva para sua casa, como última tentativa de “salvação” da personagem. O médico precisava de uma empregada; a patroa tenta lhe chamar pelo nome de batismo, Maria, mas a personagem não aceita, e, ainda assim, vai parar na rua novamente, dando-se conta de que nunca encontrara o que procurava, terminando a peça com um longo grito.

Maria transgride os limites da casa, da família e do hospital, agindo como louca e morando na rua.

Como pontuamos acima, o próprio ato do autoexame, e contar sobre si, trata-se de transgressão, se pensarmos na mulher de 1974, cuja função que lhe era comumente reservada era a de cuidar do outro, como cuidadora doméstica ou enfermeira. O “texto fonte” não nos dá informações sobre sua família de origem, portanto, não podemos afirmar se de fato algum dia Maria tenha ocupado o lugar de filha. A personagem, nem tão pouco tem namorado, ou se casa, não tem filhos, desse modo, não ocupa o lugar de esposa e mãe, mesmo que, em um determinado momento, depare-se com esta realidade, a qual também pode evidenciar uma obediência à sociedade na qual vê como papel da mulher ser esposa e mãe, assim, evidenciando o fio tensivo entre obedecer ou resistir/transgredir ao longo da peça.

Por outro lado, nossa protagonista Maria a cada novo trabalho era outra, ocupava funções na família, como se fosse da família para a qual trabalhava. Mas, quando seus

---

meterle adentro que se había muerto la hija. Porque una debe tener sus muertos apretados así, ¡en el puño! (Abre la mano, mira) Nada. Y fui Lucrecia. ¿Qué me costaba? Un nombre vale lo que outro. (Gambaro, 1989, p. 157).

<sup>25</sup> La señora me llamó y me dijo, llorando: “Mamá murrió, Lucrecia, no te necesitamos más. Te agradezco, Lucrecia, ¡te agradezco, Lucrecia!” Y yo también lloré un poco porque me había encariñado con la vieja, (rectifica, dura) no cariño, pena, aunque me largó con esa palabra, era su hija, ¿no?, y me encontré en la calle (Gambaro, 1989, p. 159).

afazeres não eram mais necessários, era então demitida, descartada, procurando, assim, nova colocação, um novo outro, nunca ela mesma.

Maria/Ernestina cuida de Tito como se fosse seu filho:

Maria: Eu gostava muito do Tito, e ele também de mim, ainda mais depois do sapo. Ficava comigo o dia inteiro. A patroa saía bastante e aproveitávamos. Ele vinha para minha cama, tinha seis anos e dormíamos juntos de mãos dadas. (Sorri) Ele me ensinou a jogar damas, mas eu já esqueci. Eu também sou um pouco... (Gambaro, 1989, p. 156, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Maria/Lucrécia, então, ocupa o lugar de filha nos cuidados da idosa:

Maria: ‘Não, senhora’, eu disse. ‘Que senhora! Me trata como se eu fosse sua patroa. Que senhora!’ E ficou furiosa. Mas a raiva passou logo. Ficou triste. [...] ‘Lucrécia, minha filha, eu vou te deserdar’, me dizia a bruxa, “cuide bem de sua mamãe”. (Gambaro, 1989, p. 158, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Ao longo da narrativa, enquanto conta sua história ao espectador, a personagem já nos apresenta sua loucura, com nítida distração ao procurar algo que nunca encontra pelo chão, ou ao não terminar as frases esquecendo o que ia dizer, ou ainda interagindo com alguém que o público não vê.

Michel Foucault propõe que a literatura é o lugar onde se evidencia o poder, ainda mais quando traz à baila a vida desses “homens infames”, sendo que o personagem do louco/infame no teatro, conforme mencionamos acima, é a personagem através do qual a verdade aparece.

Nesse sentido, Maria é a louca infame que diz a verdade, que expõe por meio de seu discurso, a vida da mulher pobre, sem lugar social, que se submete a péssimas condições de trabalho para garantir sua sobrevivência.

Maria não corresponde ao que historicamente a sociedade espera da mulher, quando abre mão de ter sua própria família e se dedica somente ao trabalho, mas, por outro lado, seus afazeres são ainda aqueles reservados à mulher, o papel da mãe e da filha. Maria até se questiona, mas se deixa levar, como nesta passagem, quando é questionada sobre ter namorado:

Maria: e me perguntou: “Não tem namorado?”

<sup>26</sup> Me encariñé mucho con Tito, y él también conmigo, sobre todo después de lo del sapo. No se me despegaba en todo el día. La señora salía mucho y aprovechábamos. Se venía a mi cama, tenía seis años, y dormíamos juntos, con las manos apretadas, como dos perdidos. (Sonríe) Me enseñó a jugar a las damas, pero ya lo olvidé. Yo también soy un poco... (Gambaro, 1989, p. 156).

<sup>27</sup> “No, senhora”, le dije. “¡Qué señora! Trago lo que me da una sirvienta. ¡Qué señora!” Y estaba furiosa. Pero la furia se le pasó enseguida. Se puso triste. [...] “Lucrécia, hija mía, no me vas a heredar”, me decía la bruja, “atende bien a tu mamá” (Gambaro, 1989, p. 158).

Então me perguntei o que se passava comigo às segundas-feiras no cinema, sozinha, assistindo como os outros viviam juntos e faziam as coisas juntos. Comigo não acontecia nada, não tinha ninguém (risos) só a velha (Gambaro, 1989, p. 158, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Maria vai nos contando que lhe mudam o nome, mas ela aceita, abrindo mão de sua identidade, pois não lhe custava nada, conforme as seguintes passagens:

Maria: “Maria”, eu disse. Ela gostou do nome, mas mudou. E por que não? Que importância tem um nome? Qualquer um serve. [...] E fui Lucrecia. O que me custava? Um nome vale como qualquer outro. [...] Em uma casa meu nome era Florencia, porque a patroa era de Florença e queria lembrar sua cidade e eu me senti feliz por um tempo porque parece ser uma cidade que... (esquece) Como? (Gambaro, 1989, p. 156, 157, 159, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Uma relação de poder pode, perfeitamente, ser o efeito de um consentimento anterior ou permanente. Conforme assevera Foucault,

O funcionamento das relações de poder, evidentemente, não é uma exclusividade do uso da violência mais do que da aquisição dos consentimentos; nenhum exercício de poder pode, sem dúvida, dispensar um ou outro e frequentemente os dois ao mesmo tempo [...] ele é um conjunto de ações sobre ações possíveis, ele opera sobre o campo de possibilidade onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos, ele incita, amplia, ou limita, torna mais ou menos provável, no limite, ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações. (Foucault, 1995, p. 243).

Desse modo, a passividade de Maria frente aos desmandos dos patrões, com a finalidade de manter os empregos, ganha o caráter de transgressão: resistia ela à ideia de ocupar para si mesma os papéis de namorada, esposa e mãe. Para a personagem Maria não se mostra outra alternativa a não ser trabalhar, mesmo que seja para desempenhar funções das mães e das filhas, no lugar dos patrões que podiam pagar por isso. Dito de outro modo, a não ação vem a ser uma reação.

Por fim, ao negar seu próprio nome, Maria queria que a patroa lhe desse outro nome, e, em seu delírio, não encontra o que sempre procurou; e a peça acaba com um interminável grito, sua última resistência. O grito abafado por vezes, o grito que nunca podia acontecer, sufocado, que não cabia em nenhum lugar.

<sup>28</sup> Y me dijo “¿No tenés novio?” A mí me pregunto, que me pasaba los lunes en el cine, sola, viendo como los otros vivían juntos, les pasaban cosas juntos. A mí no me pasaba nada, (ríe) sólo la vieja (Gambaro, 1989, p. 158).

<sup>29</sup> “María”, le dije. Le gustó el nombre, pero me lo cambió. ¿Y por qué no? ¿Qué importancia tiene un nombre? Cualquiera sirve. [...] Y fui Lucrecia. ¿Qué me costaba? Un nombre vale lo que otro. [...] En una casa me llamé Florencia porque la señora era de Florencia y quería recordar su ciudad y yo me sentí contenta por un tiempo porque parece ser una ciudad que... (se olvida) ¿Cómo? (Gambaro, 1989, p. 156, 157, 159).

Maria ia se submetendo a subjetivações outras que lhes eram impostas, pois não havia outra escolha, e a cada ato tímido de resistência vai nos mostrando que as subjetivações não lhe cabiam. Ela se perde em sua loucura, sem o governo de sua vontade, e grita para mostrar que o que está dentro dela não cabe mais, precisa ir para fora.

O texto de Gambaro nos mostra e nos faz pensar nas formas sutis de disciplinar os corpos, de torná-los úteis, no mais simples cotidiano, trazendo à superfície um imbricamento entre os jogos das relações de poder e resistências, dos limites e transgressões.

### **1.3. Marias(s): o corpo disciplinado entre a infâmia e a loucura como escrita de si.**

Griselda Gambaro foi uma das primeiras mulheres argentinas a escrever e estrear obras de teatro, sendo que foi precedida apenas por Salvadora Medina Onrubia, avó do dramaturgo Raul Damonte Botano, conhecido como Copi. Estreou na capital argentina em meados de 1965, enfrentando duras críticas até o reconhecimento do público dois anos mais tarde.

Conforme pontuamos anteriormente, consistia-se em um grande desafio para uma dramaturga consolidar sua carreira em um meio artístico até então dominado por homens. Gambaro rompia com os limites impostos à mulher de sua época, esperava-se da mulher que se ocupasse apenas com os afazeres da dona de casa, dedicando-se ao esposo e filhos. A ditadura militar é possível graças a uma população de direita, famílias que defendiam os valores cristãos e ocidentais, como já mencionamos, pressupondo a obediência e submissão aos códigos normativos, e, conforme esses códigos, uma vida pública para a mulher, tanto no sentido positivo como no sentido negativo atribuído a palavra “pública”, significa estar transgredindo a norma.

Para além do próprio ato de escrever, que em si, para a mulher, já é uma transgressão, Gambaro propõe uma inovação estética e demonstra uma predileção por personagens femininas igualmente transgressoras e, mesmo que não tenha desejado isso, a crítica teatral e literária destaca sua obra como um marco fundador do teatro do absurdo na Argentina.

Segundo Jasmín Carbonell (2020), em “*El nombre*”, de maneira metafórica e sem marco específico, Gambaro trata do tema atemporal: relações de poder, que no seu procedimento de escrita se dá de forma singular, como apontado em peças de Griselda Gambaro anteriormente citadas. Além disso, este procedimento de escrita, que se dá às

margens de um livro, quando postas em cena, a partir do “texto fonte”, são como um nó em uma rede.

Conforme Foucault,

as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. (Foucault, 2008, p. 26).

Assim como já foi dito, tanto Maria como Clara, da peça “*Puesto em Claro*”, fazem remissão de uma a outra por serem mulheres subjugadas em e por uma sociedade patriarcalista.

Apesar de viver uma relação de domesticidade com seus patrões, que, segundo Foucault, “é uma relação de dominação constante, global, maciça, não analítica, ilimitada e estabelecida sob a forma da vontade singular do patrão, seu ‘capricho’” (Foucault, 1983, p. 127), Maria não deixa de ser disciplinada, seu corpo não deixa de carecer de certa docilidade, conforme o pensamento foucaultiano, pois “o corpo dócil é um corpo útil e disciplinado, acima de tudo produtivo” (Siqueira, 2024, n.p.).

Consideramos que as disciplinas “funcionam cada vez mais como técnicas que fabricam indivíduos úteis” (Foucault, 1983, p. 185) e que o poder disciplinar é “com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”, ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (Foucault, 1983, p. 153), levando-se em consideração, também, que a família é uma das instituições “adestradoras” do ser humano, conforme os dizeres foucaultianos.

Maria trabalha para as famílias, desempenhando por vezes funções tradicionalmente exercidas por mulheres da família, fazendo tarefas das mães e das filhas, quando as mães e as filhas não queriam fazê-las e pagavam por elas, conforme a própria personagem nos conta:

Maria: Ela tinha a mim, a quem pagavam por isso, como quem paga a ausência de um remorso. Para mim sim, ela dizia “eu quero”. “Lucrecia, eu quero”, “Lucrecia, me dê”. (Gambaro, 1989, p. 157, tradução nossa)<sup>30</sup>.

Apesar de vivenciar relações de poder na domesticidade, Maria constrói sua individualidade dotada de características inerentes à disciplina, descrita por Michel Foucault

---

<sup>30</sup> Me tenía a mí, a quien pagaban para eso, como quien paga la ausencia de un remordimiento. A mí sí me decía “quiero”. “Lucrecia, quiero”, “Lucrecia, dame”. (Gambaro, 1989, p. 157).

em seu livro “Vigiar e Punir”. São as seguintes características, de acordo com o filósofo: celular (pelo jogo de repartição espacial) e orgânica (pela codificação das atividades).

Embora desempenhe suas funções domésticas pela casa, Maria tem um espaço para si – a repartição espacial – e, após o trabalho, pode ficar sozinha, um espaço bem definido, o quartinho destinado somente à empregada, onde outros da família não ficariam, revelando a repartição espacial em que vive, como na passagem:

Maria: Eu tinha um quarto para mim, sem janelas. Lindo sim, com um cobertor marrom para o inverno e um travesseiro ... branco. Fiquei com um pouco de nojo no começo, porque estava manchado com ... não sei. (Gambaro, 1989, p. 155, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Podemos ver na descrição de Maria que o espaço que lhe é destinado, além de apartado dos lugares nos quais vivem a família, apresenta características de uma prisão, isto é, sem janelas e, no primeiro momento, um sentimento paradoxal: lindo e nojento para a personagem, evidenciando este lugar “não lugar” que oscila na vida de Maria enquanto doméstica, onde se alia o seu nome, Maria, ao seu não nome, Ernestinas e Lucrécias.

Maria tinha suas atividades bem definidas, sendo o que Foucault toma como característica orgânica do poder disciplinar. No entanto, seu tempo era utilizado quase todo para o trabalho:

Maria: Era como uma princesa, lá, no meu quarto, depois do trabalho. Estava sozinha, nada me incomodava, exceto Tito, que às vezes acordava com pesadelos e me chamava: “Ernestina! Ernestina!” (Gambaro, 1989, p. 155, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Como podemos ver no excerto acima, Maria, por ter um lugar para dormir, mesmo ele se assemelhando a uma prisão, sente-se “uma princesa”, evidenciando uma certa conformidade com o lugar que (não) ocupa na sociedade, pois se dedicava integralmente ao trabalho, foi adestrada para isso, convencida de que era o melhor a ser feito. O único tempo para si era para dormir e, às vezes, nem isso, pois as pessoas as quais dedicava cuidados não a deixavam dormir.

Por isso, também, a disciplina que controla seu corpo produz sua individualidade com mais duas características arroladas por Foucault (1983): genética (pela acumulação do

---

<sup>31</sup> Tenía una pieza para mí, sin ventanas. Linda sí, con una frazada marrón para el invierno y la almohada... blanca. Me dio un poco de asco al principio porque estaba manchada de ... no sé. (Gambaro, 1989, p. 155).

<sup>32</sup> Era como una princesa, ahí, en mi pieza, después del trabajo. Estaba sola, nadie me molestaba, salvo Tito que a veces se despertaba con pesadillas y me llamaba: “¡Ernestina! ¡Ernestina!” (Gambaro, 1989, p. 155).

tempo) e a combinatória (pela composição das forças). Aqui, no caso, sua força é única e exclusiva para o trabalho.

Maria: Fui cuidar de uma velha ... não sei se gosto de velhos. Com esta eu não me apeguei. Estava doente, eu tinha dó, mas não carinho. Nem pena tinha! Não me deixava dormir, “Lucrecia, Lucrecia”, dia e noite (...) Procurei outro emprego e pensei que poderia ter algum tempo para mim. Mas como? E que faria com ele? (GAMBARO, 1989, p. 156-157, 159, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Podemos identificar o papel disciplinador que a família exerce. Tanto Maria como as pessoas as quais Maria se dedicava a cuidar precisavam seguir as regras impostas pela família. Afinal, espera-se que a mulher e a serviçal sejam contidas em seus comportamentos. A exemplo, temos a seguinte passagem:

Maria: Uma vez, Tito colocou um sapo na minha cama, que susto. Comecei a gritar e a patroa ficou muito zangada comigo. Eu acho que Tito se arrependeu, talvez porque gritaram com ele também. Tito não era muito inteligente, tinham medo que fosse... (um gesto). Portanto, para não o confundir com tantas mudanças, todas as meninas eram chamadas da mesma forma: Ernestinas. (Gambaro, 1989, p. 159, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Na passagem mencionada acima, identificamos que Maria era repreendida tal qual a criança que também deve ser disciplinada. Descobrimos, também, que a criança não era considerada inteligente, sugerindo uma possível deficiência intelectual. Portanto, Maria precisava obedecer à disciplina imposta pela família tal qual a criança, e precisava se dedicar aos cuidados de Tito, que, como ela, não tinha lugar, por ser desajustada, criança e “sem inteligência”. Uma vez que a criança que cuidava também precisava ser disciplinada, seus serviços eram úteis por um determinado tempo, até determinado período da vida da criança. Eis outra técnica disciplinar ligada à organização das gêneses: fases de formação, ou melhor, distinção entre o tempo de formação e o tempo adulto.

Maria: Mas depois cresceu. E por que, então, ele ia precisar de alguém como eu para cuidar dele. Eu não poderia cuidar dele no que é importante. Em suas tristezas/sofrimentos de menino que cresce e se torna homem.

<sup>33</sup> Me cayó una vieja... No sé si los viejos me gustan. Con ésta no me encariñé. Estaba enferma, le tenía pena, pero no cariño. ¡Ni pena le tenía! No me dejaba dormir, “Lucrecia, Lucrecia”, de día y de noche. (...) Busqué otro trabajo y pensé si podía tener un tiempo mío. ¿Pero cómo tenerlo? ¿Y qué haría con él? (Gambaro, 1989, p. 156-157, 159).

<sup>34</sup> Una vez me puso un sapo em la cama, qué susto. Empecé a gritar y la señora se enojó mucho conmigo. Creo que a Tito le dio lástima, quizás porque a él también le gritaban. Tito no era muy inteligente, tenían miedo de que fuera... (Un gesto). Por eso, para no embrollarlo con tantos cambios, todas las muchachas se llamaban igual: Ernestinas. (Gambaro, 1989, p. 159).

Então a patroa um dia me chamou e disse: “Ernestina”. (Estende a mão) Estou me molhando. Ela me disse: “Ernestina, procure outro emprego”. (Gambaro, 1989, p. 156, tradução nossa)<sup>35</sup>.

A personagem Maria representa somente força de trabalho nas famílias e, quando não mais desempenha seu trabalho, é dispensada:

Maria: E então, estive em várias casas porque não sabia trabalhar bem, me mandavam embora. Eu dormia sobre a louça suja, ia fazer compras e me perdia ... ficava procurando ... (olha) não sei. (Gambaro, 1989, p. 159, tradução nossa)<sup>36</sup>.

No excerto acima, mais uma vez, Maria não se vê como a pessoa explorada pelo trabalho, pois se conforma com o que lhe dizem ser, tanto que, nem apta se sentia ao sair para fazer compras, instaurando, assim, uma espécie de “lapso de loucura” ao se ver naquilo que lhe dizem.

É também o hospital uma das instituições disciplinadoras de acordo com Foucault, pois possui repartição espacial (os quartos, os leitos), classifica os corpos doentes, por meio do que lhe é constante e inerente, o exame. “No coração dos processos de disciplina, ele (o exame) manifesta a sujeição dos que são percebidos como objetos e a objetivação dos que se sujeitam” (Foucault, 1983, p. 165). O hospital abriga os corpos que não produzem, que não prestam à sociedade, pois “A disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (Foucault, 1983, p. 153). Então, cabe também ao hospital “fabricar” corpos úteis. Portanto, quando o corpo de Maria já não se presta às atividades que lhe são atribuídas nas casas de família, ela precisa ser escondida, porque já não trabalha, não produz. Dessa forma, é encaminhada a outra instituição, cuja função é “tratar” os corpos e devolvê-los à sociedade para continuarem empenhando força de trabalho produtiva.

Coube, na narrativa, à figura do médico o papel de reconduzi-la ao único lugar que lhe é reservado na sociedade: o lugar da produção, o lugar do trabalho. No entanto, a personagem se rebela, apresentando uma conduta diferente do esperado, uma conduta outra, apresentando ainda sinais de sua loucura, cantando como rio e não aceitando seu nome de batismo, não se adapta mais ao trabalho, pois encontra-se na condição de moradora de rua.

---

<sup>35</sup> Pero después crecío. Y para qué, entonces, iba a necessitar a alguien como yo que lo cuidaria. Yo no podía cuidarlo en lo importante, en sus penas de muchacho que crece y se hace hombre. Así que la señora un día me llamó y me dijo: “Ernestina”. (extiende la mano) Me estoy mojando. Me dijo: “Ernestina, búscate otro trabajo” (Gambaro, 1989, p. 156).

<sup>36</sup> Y entonces, estuve en varias casas porque no sabía trabajar bien, me echaban. Me quedaba dormida sobre los platos sucios, iba a comprar y me perdía... buscaba... (Mirá) No sé. (Gambaro, 1989, p. 159).

Maria: Um médico do hospital me levou para sua casa. Precisava de uma empregada. E minha Patroa perguntou, sem maldade: “Qual é o seu nome?” Hesitei um pouco, cantei como um rio, e a patroa ficou com medo. Não entendia. Eu queria um nome de pessoa, de gente. Então pensei, para agradar a patroa, escolhi o nome mais bonito: Eleonora. E a patroa, que coincidência, se chamava como eu, Eleonora. E ela me disse: “Não, te peço um favor, posso te chamar de Maria? É seu nome. Maria.” E quase soou bem como ela disse. Maria. Mas eu não quis - De quem é esse nome, patroa? Não é meu. Mude você o nome. Você é a patroa, patroa. (Gambaro, 1989, p. 160, tradução nossa)<sup>37</sup>.

Como podemos ver no excerto citado, Maria, acostumada ao não-lugar enquanto Maria, quando indagada pela patroa sobre seu nome elege para si o nome da patroa, e quando esta quer lhe tratar pelo nome, ela hesita e, novamente, submete-se ao não-lugar. Podemos ver aqui um jogo entre a insubordinação e a submissão num ligeiro fio tenso.

Michel Foucault (1995, p. 248) pondera que, se é verdade que no centro das relações de poder há uma “insubmissão” e liberdades essencialmente renitentes, não há relações de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual.

A personagem de Maria escapa, foge com sua loucura, não se submetendo mais ao poder disciplinador que lhe conferia apenas o trabalho, apenas o lugar do subalterno. É, portanto, sua loucura, seu lugar infame nas ruas, a sua mais alta resistência, manifestada por um intenso grito ao final da peça teatral, que, para chegar até esse ponto, são tecidos gestos que se dão como atos de resistência.

Ao longo da narrativa, podemos identificar pequenos atos de resistência ao poder disciplinador que a instituição família exerce. Vejamos essa passagem, na qual Maria/Lucrécia, desobedece às regras para a alimentação da velha:

Maria: “Os filhos vieram para parabenizá-la, mas para comer...! A velha lambia tudo com os olhos! “Te faz mal, mamãe”, dizia a patroa, e tirava da mão dela. Os outros comiam e a velha engolia seco, olhava ansiosa, como uma criança. O que poderia acontecer com ela? Um derrame? (Risos) Isso foi em um sábado e no domingo estávamos sozinhas na casa. E fiquei pensando naquele olhar da velha. (aponta para a testa, como que tendo uma ideia). Fiz uma festa pra ela. Ela quase caiu de costas. (Risos) Em vez de levar aquela sopa aguada no quarto dela, eu trouxe ela para a sala de jantar. Comprei tudo do meu bolso, até um bolo de aniversário. Como ela comeu!

<sup>37</sup> Un médico del hospital me llevó a su casa. Necesitaba una muchacha. Y la señora me dice, sin maldad, “¿Cómo te llamas?” Yo vacilé un poco, canturreé como el río, y la señora se asustó. No entendía. Quería un nombre de persona, de gente. Entonces pensé, para darle gusto, y elegí el nombre más hermoso: Eleonora. Y la señora, qué casualidad, se llamaba como yo, Eleonora. Y me dijo: “No, te pido un favor, ¿puedo llamarte María? Es tu nombre. María”. Y casi sonaba bien como lo decía ella. María. Pero no quise. “De quien es ese nombre, señora? No mío. Cámbiese usted el nombre. Usted se llama señora, ¡señora!” (Gambaro, 1989, p. 159).

Primeiro, olhava para mim como se estivesse pedindo permissão, mas depois tratou de encher o bucho”. (Gambaro, 1989, p. 157-158, tradução nossa)<sup>38</sup>.

Pequenas vinganças são também um modo de resistir aos maus tratos que sofria:

Maria: Felizmente, ela morreu ali mesmo e eu dormi três dias seguidos para me vingar, e talvez por isso ou pelo xingamento, a patroa me chamou e disse, chorando: "Mãe morreu. Lucrécia, não precisamos mais de você. Te agradeço, Lucrécia! Obrigada, Lucrécia.” (Gambaro, 1989, p. 159, tradução nossa)<sup>39</sup>.

Nas várias Marias (Ernestina, Lucrécia, etc.) podemos ver os movimentos de sujeição e de resistências da personagem, que, sujeita às relações de poder, instaura um modo singular de estar na sociedade, mesmo quando esta lhe atribui o não-lugar. Nesse sentido, vislumbramos, no capítulo seguinte, entender que lugar é o teatro que dá visibilidade a essa personagem que ocupa o não-lugar.

---

<sup>38</sup> Los hijos habían venido a felicitarla, ¡pero de comer...! A la vieja se le iban los ojos. “Te hace mal, mamá”, decía la señora, y le apartaba la mano. Los otros comían y la vieja tragaba en seco, miraba ansiosa, como un chico. ¿Qué podía pasarle? Una apoplejía. (Ríe) Eso fue un sábado y el domingo quedamos solas en la casa. Yo tenía la mirada de la vieja acá. (Se señala la frente). Le hice una fiesta. Casi se cae de espaldas. (Ríe) En lugar de llevarle la sopa aguada a su pieza, la traje al comedor. Compré todo con mi plata, hasta una torta de cumpleaños. ¡Cómo comió! Primero me miraba como pidiéndome permiso, pero después, ¡directamente al buche! (Gambaro, 1989, p. 157-158).

<sup>39</sup> Suerte que se murió ahí mismo y yo dormí tres días seguidos para desquitarme, y quizás por esto o por la mala palabra, la señora me llamó y me dijo, llorando: “Mamá murió. Lucrecia, no te necesitamos más. ¡Te agradezco, Lucrecia!” (Gambaro, 1989, p. 159).

## 2. O TEATRO COMO HETEROTOPIA NUM CORPO UTÓPICO: O LUGAR QUE FAZ VER MARIA(S)

Daniel Defert (2013), no posfácio de “O corpo utópico, as heterotopias” de Foucault, relata-nos que no dia 14 de março de 1967 Michel Foucault pronuncia uma conferência sobre o espaço, para a qual ele propôs uma analítica nova, que chamou de “heterotopologia”. Na ocasião, Foucault retomava, a pedido do Círculo de estudos arquiteturais de Paris, uma conferência radiofônica, realizada em 07 de dezembro de 1966, no quadro de uma série radiofônica chamada “Cultura francesa”, para o qual fora convidado a falar sobre “Utopia e Literatura”. Naquele dia, partindo de uma evocação bachelardiana daqueles espaços que encantam os jogos infantis, como celeiros, o fundo do jardim, a tenda dos índios ou a cama dos pais, “verdadeiras utopias localizadas”, enunciou uma ciência que teria por objeto “estes espaços diferentes que são a contestação dos espaços onde vivemos”, “não uma ciência das utopias, mas das heterotopias, ciência dos espaços absolutamente outros”.

Foucault (2013) defende cinco princípios das heterotopias:

- 1) Não há nenhuma sociedade que não constitua heterotopia ou heterotopias;
- 2) No curso de sua história, toda sociedade pode perfeitamente diluir e fazer desaparecer uma heterotopia e constituir outra ou, então, organizar de maneira diferente uma que existisse ainda, a exemplo dos cemitérios (o mais evidente exemplo de heterotopia, o cemitério é absolutamente outro lugar), que até o século XVIII ficavam no centro das cidades, bem ao lado das igrejas, e depois foram postos fora das cidades, à margem, como se fossem um lugar de infecção e, em certo sentido, de contágio da morte;
- 3) Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. São exemplos o teatro e o cinema, bem como o jardim, o exemplo mais antigo. O jardim é uma criação milenar; no Oriente, tinha significações mais profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço que deveria reunir dentro de seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, no meio do qual, no ponto de junção dos quatro retângulos, encontrava-se um espaço sagrado: uma fonte, um templo, e, ao seu entorno, toda a vegetação exemplar e perfeita do mundo deveria estar reunida;
- 4) As heterotopias estão ligadas mais frequentemente a recortes de tempo, ou seja, elas dão para o que poderia chamar, por pura simetria, de heterocronia. O

cemitério é o lugar de um tempo que não ecoa mais. Há heterotopias de tempo quando ele se acumula ao infinito: os museus e as bibliotecas, por exemplo. Há heterotopias ligadas ao tempo, não ao modo da eternidade, mas ao modo da festa: heterotopias crônicas, como o teatro, as feiras, colônias de férias. Há, também, aquelas que não estão ligadas à festa, mas à passagem, ao labor de uma regeneração, por exemplo, como as prisões.

- 5) As heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante. Em geral, entra-se em uma heterotopia quando se é obrigado (prisões) ou quando se é submetido a ritos, religiosos e/ou de higiene, como nos Hammans (espécie de banho a vapor, mais conhecido como “banho turco”). Há, também, heterotopias onde todo mundo pode entrar, mas, ao entrar, percebe-se tratar-se de ilusão, dando-se conta de que entrou em parte alguma.

Michel Foucault, no ano de 1967, ao proferir sua conferência que intitulou “Outros espaços”<sup>40</sup>, opõe às utopias, que são posicionamentos sem lugar real, as heterotopias, que, segundo o pensador, são espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos são reais, lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam localizáveis, mencionando com muita certeza que o teatro vem a ser uma heterotopia. Observando o princípio de que uma heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços e/ou posicionamentos que são em si próprios incompatíveis, o teatro é heterotopia porque faz alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros, pois o teatro pode ser qualquer lugar por meio dos elementos cênicos, além de já justapor o espaço da plateia e o espaço do palco, ora separado pelo que chamamos de quarta parede, ora não, quando o ator quebra essa quarta parede interagindo com os espectadores.

Consideramos, também, que o teatro tem um caráter de festa, ritual, uma heterotopia crônica, pelo recorte de tempo. Por esse aspecto também ser uma espécie de festa, uma arte da presença, é que o teatro em sua repetição nunca se repete totalmente de maneira igual, já que a segunda sessão nunca será idêntica à primeira e assim sucessivamente. E é justamente por nos mantermos na certeza de que estamos analisando o teatro, as teatralidades, é que não nos

---

<sup>40</sup> M. Foucault só autorizou a publicação do texto escrito na Tunísia, em 1967, na primavera de 1984.

prenderemos em nossas próximas análises a apenas um registro da performance e, sim, minimamente três registros, repetições, festas, rituais, recortes de tempo.

## **2.1 O corpo: da ocupação do espaço para o espaço ocupado pelo e no corpo.**

Uma das curiosas reflexões que Foucault tece sobre o corpo humano, além de tratá-lo como um “corpo dócil” por meio das técnicas disciplinares, conforme discutimos acima, é entendê-lo também como utopia e como espaço, uma vez que “a utopia é um lugar fora de todos os lugares” (Foucault, 2013, p. 8).

Para afirmar que o corpo é utopia, Foucault propõe a seguinte trajetória reflexiva: considera, primeiramente, que o corpo é lugar, “topia implacável”, o corpo sempre estará comigo e sempre será o mesmo, pois, “meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado” (Foucault, 2013, p. 8). Foucault aproxima metaforicamente o corpo à prisão, “gaiola”, pois “através desta grade será preciso falar, olhar, ser olhado, sob esta pele, deteriorar” (Foucault, 2013, p. 7-8).

É sob essa angústia de estar preso a um corpo do qual não gosta que Foucault pensa, afinal, “que é contra ele (o corpo) e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias” (Foucault, 2013, p. 8), citando a utopia de um corpo incorporeal, a utopia que apaga os corpos (cadáveres) e o mito da alma, como grandes exemplos de utopias capazes de massacrar o corpo.

Segundo o próprio Foucault, um exemplo de utopia incorporeal seria o

país das fadas, o país dos duendes, dos gênios, dos mágicos, este é o país onde os corpos se transportam tão rápido quanto a luz, o país onde as feridas se curam com um bálsamo maravilhoso na duração de um relâmpago, o país onde se pode cair de uma montanha e reerguer-se vivo, o país onde se é visível quando se quiser, invisível quando se desejar. (Foucault, 2013, p. 8).

A exemplo de utopia para apagar os corpos temos as múmias, “a utopia do corpo negado e transfigurado”, ou, como agora, “os simples cubos de mármore, corpos geometrizados pela pedra, figuras regulares e brancas sobre o grande quadro negro dos cemitérios. E, nessa cidade de utopia dos mortos, eis que meu corpo torna-se sólido como uma coisa, eterno como um deus” (Foucault, 2013, p. 8-9).

Foucault afirma que a mais possante de todas as utopias seria a alma. “A alma funciona no meu corpo de maneira maravilhosa. Nele se aloja, certamente, mas sabe bem dele

escapar: escapa para ver as coisas através das janelas dos meus olhos, escapa para sonhar quando durmo, para sobreviver quando morro” (Foucault, 2023, p. 9).

No entanto, analisando essas utopias, Foucault declara estar enganado quando afirmou que as utopias são voltadas contra o corpo para apagá-lo, pois as utopias mencionadas encontram seu lugar de origem no próprio corpo, tomam o corpo como modelo e primeiro ponto de aplicação. Dessa forma, afirma Foucault que essas utopias “nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele” (Foucault, 2013, p. 11). Para comprovar essa afirmação, o filósofo recorre a três elementos: a cabeça, o espelho e o cadáver.

A cabeça seria uma “estranha caverna aberta para o mundo exterior”. Por meio de suas aberturas (principalmente os olhos), as coisas entram na cabeça, mas permanecem concretamente do lado de *fora*, pois continuamos a vê-las e podemos alcançá-las. “A utopia assim se instala, sendo a cabeça um lugar no não-lugar” (Witzel, 2022, p. 286).

Quanto ao espelho e ao cadáver, são eles “que asseguram um espaço para a experiência profundamente e originariamente utópica do corpo” (Foucault, 2013, p. 15); são o espelho e o cadáver que comprovam que o corpo ocupa um lugar.

Para Foucault (2013, p. 12), “uma coisa é certa, o corpo humano é o ator principal de todas as utopias”, pois uma das mais velhas utopias é a dos gigantes, que encontramos no coração de tantas lendas, na Europa, na África, na Oceania, na Ásia, que há muito tempo nutre a imaginação ocidental.

“O corpo é também um grande ator utópico” (Foucault, 2013, p. 12) quando observamos o quanto ele pode ser disfarçado e adornado: a maquiagem, a pintura, a tatuagem, as máscaras, cor, coroa, tiara, vestimenta, “são operações pelas quais o corpo é arrancado do seu espaço próprio e projetado em um outro espaço” (Foucault, 2013, p. 12).

Em “*El nombre*”, Maria aceita os jogos das relações de poder que, nesse embate, entre resistências e transgressões, seu corpo se disciplina. E, nesse processo de subjetivação, pensemos nesse corpo da personagem também como um corpo utópico, que por vezes toma para si, com prazer, um lugar que não é seu, como quando é chamada de Lucrecia, filha da senhora rica.

E fui Lucrecia. O que me custava? Um nome vale como qualquer outro. (Sorri) Além disso, nunca tinha sido filha de uma senhora rica. Não a chamava de mamãe, mas comemorei seu aniversário. (Gambaro, 1989, p. 157, tradução nossa)<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Y fui Lucrecia. ¿Qué me costaba? Un nombre vale lo que otro. (Sonríe) Además, nunca había sido hija de una señora rica. No la llamaba mamá, pero le celebré el cumpleaños. (Gambaro, 1989, p. 157)

Ora, já que pensamos a personagem como um corpo a ser disciplinado, uma vez que a personagem Maria representa uma pessoa, com a possibilidade de existência, tomemos Maria também como um corpo utópico. Este corpo que pode ser utopia, pois, segundo Foucault (2013, p. 11), “para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo”. Como na passagem já destacada acima, na qual a personagem se descreve como uma princesa, após o trabalho, sozinha no quarto, podemos dizer que, para resistir, precisava também Maria de uma utopia que arrancasse seu corpo para outro espaço, o espaço da princesa, da filha de uma senhora rica, ou mesmo seu corpo como rio, quando murmurava como um rio.

A colocação acima nos leva ao encontro da noção discursiva corpo-espaço, pois “o corpo se situa em um dado espaço, mas ele é também espaço” (Gama-Khalil; Milanez, 2020, p. 144). Gama-Khalil e Milanez chegam a essa noção seguindo as pistas no pensamento foucaultiano, ao analisar personagens de ficção. Conforme os referidos pesquisadores, o corpo se amalgama ao invés de se ligar ao espaço, não se trata de uma simples relação e sim uma constituição imbricada.

Esse caminho teórico nos pareceu adequado para falarmos sobre a Maria, esse personagem do teatro que, primeiramente, é um ser constituído pela/na linguagem escrita, no espaço do papel, um corpo-espaço acolhido pelo suporte literário, mas destinado à cena, destinado ao corpo da atriz no espaço do palco, um corpo-espaço destinado a ser acolhido pelo suporte teatral.

Pois sendo o corpo o principal instrumento do ator e o espaço tão importante para a constituição da performance teatral, visar a noção corpo-espaço poderá clarificar e possibilitar uma análise pertinente ao teatro.

Enquanto modalidade teatral, temos um monólogo: a peça é conduzida somente por uma atriz, que nos conta as vivências de sua personagem. Desse modo, os espaços são trazidos por meio da voz e dos gestos da personagem Maria, igualmente os outros personagens da trama são descritos, agem e falam por meio da voz e dos gestos da personagem Maria. Em especial, Maria foi Ernestina, Lucrecia, Florência, rio, princesa, de maneira utópica, pois nunca ela mesma, sempre uma ilusão, e de maneira heterotópica, justapondo em si outros corpos-espaços, pois “os corpos-espaços não são única e exclusivamente utópicos ou heterotópicos, mas essas especialidades se intercambiam, se movimentam e integram nos corpos” (Gama-Khalil; Milanez, 2020, p. 154).

Ressaltamos que um texto teatral, aqui tratado como “texto fonte” ou texto de partida, está intimamente ligado à encenação teatral. Diferente do que comumente ocorre no cinema, quando uma obra literária é adaptada, o diretor de cinema tem uma certa licença

poética defendida por frases como: “adaptação da obra de fulano” ou “inspirado na obra de beltrano”. Evidentemente, o diretor de teatro não deixa de levar ao palco suas escolhas estéticas, suas impressões acerca do “texto fonte”, por meio de movimentos e gestos não descritos no “texto fonte”. Da mesma maneira, não se furtará de alguns deslocamentos textuais, eventualmente retiram-se personagens ou criam-se personagens. Em alguns casos, trocam-se os gêneros das personagens: em vez de um mordomo, tem-se uma governanta, por exemplo, a depender do elenco e membros da companhia teatral. Mas, sempre a encenação teatral prestará contas ao dramaturgo, não somente pelo aspecto legal, considerando-se os direitos autorais. A peça teatral sempre será um dedo apontado para o dramaturgo, atenderá ao discurso do dramaturgo, pois trata-se o “texto fonte” de texto escrito para o teatro, texto teatral. Talvez o texto teatral esteja, de uma certa maneira, para a encenação teatral como o roteiro está para o cinema. Importa observar que o resultado no palco acarreta o resultado do trabalho de um dramaturgo, mas também é resultado do trabalho de um diretor e demais envolvidos: atores, atrizes, técnicos de som e iluminação, cenógrafos, figurinistas, etc. A começar pela divulgação, como no nosso caso, fizemos um modelo comum às divulgações de teatro para a estreia da peça. O cartaz era uma fotografia de uma cena do espetáculo, no topo centralizados os dizeres: “El nombre”, de Griselda Gambaro; à esquerda, “Com: Cássia Peres Martins – Direção: Paulo Alexandre”; e na parte direita do cartaz estavam as informações: data, horário e local.

Fotografia 02 – Cartaz de estreia da peça *El nombre*.



Por conta de tais aspectos, também é comum se atribuir tudo o que se realiza no palco ao dramaturgo, o que é comum quando se assiste a uma peça teatral sem ter lido o “texto fonte” previamente. Já tratamos desse assunto anteriormente, quando problematizamos a estreia de Gambaro como dramaturga, momento no qual foi acusada de beckettiana pela crítica, muito provavelmente atestada pela atuação do diretor e atores da peça ao encená-la, filiados à estética do teatro do absurdo.

As considerações acima se fazem importantes do ponto de vista metodológico, de acordo com os fundamentos teóricos da noção discursiva corpo-espço, no que concerne ao seu primeiro ponto constitutivo: a questão da materialidade discursiva, pois Gama-Khalil e Milanez entendem por materialidade as “condições de existência” (Foucault *apud* Gama-Khalil e Milanez, 2020, p. 146) para o discurso.

Segundo os pesquisadores citados acima, é essencial levar em conta o aparecimento de certa materialidade e o modo como ela se desenvolve no suporte que o acolhe. No entanto, “o suporte, seja ele livro, seja filme (seja encenação teatral), tomará os contornos de materialidade, apenas, se investigarmos e trouxermos à baila as condições históricas que deram visibilidade àquele suporte e seu material” (Gama-Khalil; Milanez, p. 147). Verificar o material linguístico-literário e das visualidades fará aparecer a espessura histórica do objeto, o que lhe atribui seu caráter discursivo.

A trajetória investigativa que traçamos até então nos possibilitou entender a personagem Maria de “*El nombre*” como exemplo de corpo disciplinado entre a loucura e a infâmia, representando a condição feminina no contexto social no qual fora criado (que ecoa e produz sentidos até os dias atuais), como uma escrita de si da autora e da mulher, ou seja, uma personagem com a qual as mulheres possam se identificar. As análises que trouxemos nos permitem estabelecer relações sobre o domínio social de conhecimento minimamente nos campos das práticas políticas e das sexualidades, uma vez que discutimos modos de subjetivação (relações de poder, relações consigo e com os outros) além de destacarmos os lugares sociais impostos à mulher subalterna. Trajetória esta que, de algum modo, também contempla um segundo elemento, ligado à questão da materialidade discursiva, para se evidenciar a constituição da noção corpo-espço: “estabelecimento da relação da materialidade com o campo de seu objeto” (Gama-Khalil; Milanez, 2020, p. 147).

Nossas análises, conseqüentemente, apontam e apontarão outros discursos com os quais o corpo-espço “Maria” se relaciona, pois, no que tange à materialidade do discurso, como ponto constituinte da noção corpo-espço, resumidamente, Gama-Khalil e Milanez propõem: “seguimos uma trajetória que integra as materialidades do corpo-espço em suporte,

nomeando seus domínios e descrevendo suas materialidades, para apresentar, por fim, a espessura histórica de cada objeto a partir de ecos da cultura de nossas narrativas e audiovisuais” (Gama-Khalil; Milanez, p. 147).

Além da materialidade do discurso, há outros três pontos igualmente importantes para a constituição da noção corpo-espço, a saber: sua configuração enquanto unidade discursiva, sua composição utópica e heterotópica e sua interface com a realidade e o real.

Vejamos, no que diz respeito à configuração enquanto unidade discursiva, de acordo com Gama-Khalil e Milanez (2020, p. 150): “O corpo-espço, assim como outras unidades discursivas, configura-se como um ‘nó em uma rede’: granos que no circuito discursivo fazem o analista se deter para observar sua composição”. Deparamo-nos com um enunciado que “tem margens povoadas de outros enunciados” (Foucault *apud* Gama-Khalil; Milanez, 2020, p. 151). Ao tempo em que evidenciamos diversas regularidades produzidas por cada nó, também acessamos uma gama de formações dispersas ao objeto, tal qual o movimento ensinado por Michel Foucault no que tange à regularidade e a dispersão do enunciado. “O ponto em comum dessa visada entre nó discursivo e o povoamento de suas margens é o que entendemos como campo de memória” (Gama-Khalil; Milanez, 2020, p. 151). Assim, há sempre um determinado ponto “a partir do qual transitam uma porção de outras formações no interior de um grande campo que chama e denuncia a memória de tempos do passado e do presente” (Gama-Khalil; Milanez, 2020, p. 151).

Dessa forma, a personagem Maria evoca de nossa memória, como já mencionamos, imediatamente, as personagens serviçais que figuram na dramaturgia gambariana e em outras produções artísticas contemporâneas, como no filme de Ingmar Bergman, “Gritos e Sussurros”, do qual ainda falaremos à frente. Maria evoca ainda outras Marias que transitam na música, literatura e cinema brasileiros. Frente à Maria de Griselda Gambaro, rapidamente pensamos na Canção “Maria, Maria”, de Milton Nascimento, e/ou no filme “Que horas ela volta?” (2015), de Anna Mylaert, para citar dois exemplos bem difundidos no campo das artes brasileiras, conseqüente, duas relações mais imediatas e presentes no imaginário do brasileiro. Assim, vamos tecendo relações com enunciados acerca da mulher subalterna, acerca das relações de poder, acerca da loucura. São essas apenas relações mais próximas, na grande teia de relações que circundam a personagem gambariana Maria, o nosso nó da rede.

Ao falar da interface da noção corpo-espço com a realidade e o real, Gama-Khalil e Milanez a consideram como um sistema de verificação. Sobre isso, temos:

A realidade relaciona-se a uma experiência (Foucault, 2008), ou seja, seria o real deflagrado, materializado em uma possibilidade de existência [...] a realidade é um tipo de experiência de si que marca o sujeito e o real está no campo da verdade e conduz a um sistema de veridicção para o sujeito. (Gama-Khalil; Milanez, 2020, p. 158).

Bem, nesse aspecto, uma vez que se trata a peça “*El nombre*” de um monólogo, toda a narrativa pode ser considerada como um sistema de veridicção do corpo-espaco “Maria”, todas as informações às quais o leitor/espectador tem acesso fazem parte da experiência de Maria, narrativa da experiência de si, com possibilidade de existência.

Como já pontuamos no primeiro capítulo, de acordo com o pensamento foucaultiano acerca da loucura manifestada no personagem de teatro, Maria tem licença para falar a verdade, pois a personagem louca é aquela através da qual aparece a verdade. Clarificando melhor essa afirmativa, ressaltamos que não se trata, de maneira alguma, de uma tentativa de romantizar ou banalizar a loucura, ignorando o domínio da medicina. Trata-se de pensar a respeito do lugar do louco nas artes. Curiosamente, a arte barroca possui aspectos que ecoam no mundo das artes ocidentais até os dias atuais e, exatamente pensando sobre o lugar do louco no teatro barroco, é que em uma conferência intitulada “Loucura e Civilização” proferida em Túnis, no ano de 1967, Foucault expõe o seguinte:

Em todo o teatro ocidental (...), sobretudo no período barroco, no século XVII, encontramos com bastante regularidade a personagem do louco, do indivíduo que perdeu a razão. Ora, nessas peças, esse personagem tem sempre um papel muito particular: ser louco no teatro é saber mais do que os outros, é adivinhar a verdade onde os outros não a perceberam, é ser dotado, de alguma maneira, de uma segunda visão, de uma visão dupla, é ter, por trás do olhar um tanto cego da razão, um olhar mais perceptivo que vê as coisas, que desmascara, que denuncia, que percebe a verdade, que reconhece, sob a luz bruxuleante do delírio, aquilo que a razão em seu longo discurso não consegue formular. É nesses termos que a loucura, o louco é encenado no teatro, e ele é representado sempre fazendo troça dos outros e sabendo mais do que eles. (Foucault, 2024, p. 58).

Mais tarde, em seu curso intitulado “Subjetividade e Verdade”, que ocorre durante o ano de 1981, no Collège de France, Foucault (2016, p. 13) defende que “A verdade é concebida especialmente como um sistema de obrigações” e a subjetividade, por sua vez, “é concebida como o que se constitui e se transforma na relação que ela tem com sua própria verdade”. Foucault ainda resalta que as análises que propõe

se fazem necessariamente através de um material histórico, esse material histórico tem como objetivo mostrar não o quanto a verdade é mutável ou a definição relativa do sujeito, e sim de que modo as subjetividades como experiências de si e dos outros se constituem através das obrigações de verdade, através das ligações do que poderíamos chamar de veridicção. A constituição das experiências de si e dos outros através da história política das veridicções. (Foucault, 2016a, p. 14).

O curioso acerca da personagem de teatro louca é que não se trata de um discurso a respeito do louco, pois, segundo Foucault (2016), no caso da loucura, “o essencial do discurso verdadeiro era feito sobre o sujeito, mas do exterior, por outro”, ou seja, “na medida em que não sou louco”. Quando temos uma personagem como Maria, uma mulher louca, temos a verdade dita por ela mesma e, aqui, seguindo a lógica do pensamento foucaultiano, as relações dessa subjetividade com a verdade devem ser compreendidas a propósito do sexo, uma vez que é o discurso acerca da sexualidade que dita a posição esperada da mulher na sociedade (mulher pública ou privada), de acordo com nossas reflexões anteriores, e, diferentemente da loucura, o discurso verdadeiro acerca da sexualidade “foi institucionalizado, pelo menos em parte considerável, como discurso obrigatório do sujeito sobre si”.

Ao tempo em que a fala de Maria se trata de um relato da experiência de si, converge para a história da mulher subalterna: o corpo-espaço de Maria nos entrega as condutas previstas à mulher, mesmo que ela resista e procure transgredir a ordem social que lhe é imposta, o corpo-espaço possui superfícies históricas, pois: “o real do corpo-espaço não escapa à verdade de sua época, atravessa o corpo social e abre o campo para o espaço histórico invadir o sujeito. O real é a verdade e os saberes que o corpo-espaço promove” (Gama-Khalil; Milanez, 2020, p. 161).

Expomos mais um exemplo, agora considerando o processo de montagem da peça teatral e os resultados postos em cena.

No momento no qual Maria passa a contar sobre quando, após ser demitida da casa na qual cuidava de um garoto, foi trabalhar em outra casa para cuidar de uma velha, temos o seguinte trecho no “texto fonte”:

Eu não quis cuidar de outro garoto, a gente é tonta começa a ter muito carinho, e os meninos não são da gente. (Toca a barriga).  
Quem sabe eu deveria... Não?  
Fui cuidar de uma velha ... não sei se gosto de velhos. Com esta eu não me apeguei.  
(Gambaro, 1989, p. 156-157, tradução nossa)<sup>42</sup>.

Na busca por objetos, adereços que pudessem ser trazidos à cena, bem como gestos para a personagem, processo o qual relataremos melhor no próximo capítulo, experimentou-se transformar a fronha de travesseiro que Maria trazia consigo em lenço, uma espécie de bandana que a atriz amarra na cabeça cobrindo os cabelos. Assim, quando diz “fui cuidar de uma velha”, Maria amarra o lenço na cabeça e, ao falar sobre a velha e suas vivências

---

<sup>42</sup> No quise cuidar a otro chico, una se encariña y es tonto, porque los chicos no son de una. (Se toca el vientre). Quizás, yo también... ¿no? Me cayó una vieja... No sé si los viejos me gustan. Con ésta no me encariñé. (Gambaro, 1989, p. 156-157)

enquanto trabalhava cuidando da velha, permanece com o lenço na cabeça. Em nossa memória e experiência (da atriz e do diretor), o lenço remetia imediatamente às nossas avós, ou senhoras mais velhas de nosso convívio. Nosso primeiro impulso foi pensar nas senhorinhas doentes que, comumente, cobrem a cabeça para se protegerem em dias de temperaturas mais baixas; a touca da vovozinha do imaginário infantil, da vovozinha de Chapeuzinho Vermelho. Para nós, o lenço remetia imediatamente à imagem da velha, mesmo que usado pela personagem Maria.

Fotografia 03 – Festival Téspis (20/09/2023), a atriz amarrando a fronha na cabeça.



No entanto, o lenço não funciona apenas para arrancar o corpo-espaco de Maria para o corpo-espaco da velha, uma vez que o lenço na cabeça de Maria também a recolocava no lugar da subalternidade, reconfigurando/atualizando a serviçal, pois, ao longo do tempo no Brasil, desde a colonização, o lenço também é comumente utilizado por mulheres trabalhadoras, nas casas ou nas lavouras, ou mesmo mães de classes sociais mais baixas. Ao falar sobre a indumentária nos tempos patriarcais, a antropóloga Fátima Quintas afirma que

Sob o crivo da escravidão, a negra não escapou das modulações inferiorizantes do trajar. Paramentava-se com roupas “desdenhosas”, isto é, com roupas indicadoras da situação de subalternidade. Usava turbantes ou lenços na cabeça, porque tais adereços referendavam estereótipos estigmatizantes. Cobrindo a cabeça, ela cobria a liberdade e respondia à expectativa social: a de enquadrá-la na real postura de sujeição [...] O ocultar a cabeça tinha um significado importante, por predispor o rótulo representativo de pessoas sem prestígio (Quintas, 2009, p. 58).

Dessa forma, o corpo-espaco “Maria”, mesmo que apoiado na nossa experiência, uma dada realidade, promove saberes e conhecimentos históricos acerca da subalternidade, o real.

Esse mesmo gesto de amarrar um lenço na cabeça para evocar a velha confere um caráter utópico e heterotópico para o corpo-espaço de Maria no palco, também ponto constituinte da noção corpo-espaço, pois o adereço, ao tempo que arranca o corpo-espaço de Maria para o corpo-espaço da velha, o faz justapondo um ao outro, pois Maria não deixa de ser Maria. Essa composição utópica e heterotópica é constantemente firmada pela fala de Maria, prevista no texto fonte. A exemplo, temos:

“Não, senhora”, eu disse.  
 “Que senhora! Me trata como se eu fosse sua patroa. Que senhora!” E ficou furiosa.  
 Mas a raiva passou logo. Ficou triste.  
 “Não fique velha”, ela me disse.  
 “Por que não, senhora? ”  
 “Não fique velha. Não vai ser divertido.” (Gambaro, 1989, p. 158, tradução nossa)<sup>43</sup>.

No excerto acima, Maria alterna sua fala com a fala da velha, justapondo os dois corpos-espaços, o que fica mais evidente em cena, pela alternância de entonação e tom de voz realizados pela atriz.

Esse jogo se repete constantemente durante a peça: as vozes de outras personagens são trazidas pela fala e gestos de Maria, e assim também nos são apresentadas as outras patroas e o garoto Tito.

Não por acaso deixamos para abordar esse ponto constituinte da noção corpo-espaço por último. Dada a relevância das considerações de Michel Foucault acerca do corpo utópico e do teatro como uma heterotopia, a composição utópica e heterotópica de um corpo-espaço se torna um ponto chave para o presente estudo.

Consideramos que o corpo da atriz em cena é também um corpo utópico, pois têm como ofício tomar para si, mesmo que durante o ritual do teatro, um lugar que não é seu.

E é exatamente por isso, por ser o teatro a arte da presença, a festa, o ritual, e ter o corpo (do ator) como seu principal signo, o seu principal elemento constituinte, uma vez que todos os outros elementos são dispensáveis (há teatro sem voz, sem figurinos, sem sonoplastia, sem iluminação, mas não há teatro sem corpo, se houver apenas um corpo em cena, ainda assim será teatro) que entendemos que, para além da dobra que ocorre com a personagem, o corpo-espaço da personagem estará na cena no corpo-espaço da atriz. Ou seja, a dobra justaposta à dobra, uma espécie de (des) dobra, compõe uma tessitura plissada no espaço heterotópico e complexo que é o teatro, pois, de acordo com o pensamento deleuziano,

---

<sup>43</sup> “No, señora”, le dije. “¿Qué señora! Trago lo que me da una sirvienta. ¡Qué señora!” Y estaba furiosa. Pero la furia se le pasó enseguida. Se puso triste. “No llegués a vieja”, me dijo. “¿Por qué no, señora? “No llegués a vieja. No es lindo.” (Gambaro, 1989, p. 158)

“a desdobra não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra” (Deleuze, 1991, p. 18).

Assim, pensamos a encenação teatral como um jogo de dobra, a dobra da escrita de si. Uma vez que entendemos que Griselda Gambaro configura sua obra como um projeto de escrita de si, firmando a importância da autoria feminina, o monólogo *El nombre* é também uma escrita de si da personagem “Maria” pelo caráter do autoexame, falar sobre si, passar a vida à limpo, o que configura a dobra (autoria e personagem). Quando a personagem Maria vai para o palco, amparada nas experiências de si (atriz e diretor), temos uma nova dobra: Maria(s) se desdobra(m) como num tecido plissado, a heterotopia teatral contida no corpo utópico.

Nesse aspecto, pensar no corpo da atriz como um corpo-espaco (dobra), cujo ofício é a utopia, uma vez que pelo disfarce (caracterização, voz e gestos) é arrancado para outros corpos-espacos (as personagens), leva-nos a crer que, em *El nombre*, o corpo-espaco da atriz se (des) dobra em corpo-espaco de Maria e demais personagens, outros corpos-espacos que Maria evoca, justapondo-os de maneira heterotópica. E o campo de memória que envolve esses corpos-espacos possibilita o estabelecimento de relações com outros enunciados, de modo a expor suas interfaces com a realidade e o real.

No próximo capítulo, exploraremos melhor esse jogo que o teatro propõe, a partir da descrição do processo de montagem da peça e como esse jogo vai se comportando de uma apresentação para outra, analisando os registros das apresentações da peça, pois performar a peça várias vezes, a repetição, também faz parte do processo.

### 3. MODOS DE FAZER: DA MONTAGEM AOS MOVIMENTOS DA DOBRA

Passemos aqui a relatar alguns aspectos e considerações importantes para o processo de criação da montagem. Não temos a pretensão de explicar didaticamente uma técnica de atuação, apenas pontuaremos atividades e exercícios essenciais para que se realizasse a montagem em questão e que se apresentam igualmente relevantes para a presente tese.

Em 2021, quando enviei uma tradução do texto “*El nombre*” (1974) para o Professor Paulo Alexandre, naquele momento, instintivamente se alinhando à tendência absurdista, indicou-me como referência do cinema o filme “Gritos e sussurros” (1972), do cineasta e dramaturgo Ingmar Bergman, ou seja, relacionou o texto de Griselda com o filme de Bergman. Os filmes de Bergmann, de modo geral, possuem cenários muito bem feitos, com pouquíssimas externas e as cenas feitas em estúdio, o que torna seu cinema mais próximo ao teatro. Em “Gritos e sussurros”, temos uma empregada que se dedica aos cuidados de uma mulher enferma que morava em uma casa de campo, juntamente com suas duas irmãs. É retratado um ambiente claustrofóbico, em meio às lembranças das quatro mulheres; a trama oscila entre o tempo real/atuado, lembranças e delírios. Quando a mulher enferma morre, a empregada é mandada embora.

Buscamos na internet por vídeos e registros de montagens de “*El nombre*” (1974) e encontramos apenas vídeos em língua espanhola. Em princípio, dois deles nos chamaram muito a atenção, pois ambos retratavam uma Maria que conta sua história como se ela tivesse acabado de acontecer, como se ela houvesse acabado de sair da casa dos patrões; ambos também conservam o texto falado muito fiel ao texto de partida. Trata-se da interpretação de Desiré Angeloni<sup>44</sup> e da interpretação de Eva Parets, sob a direção de Fernando Griffell<sup>45</sup>, os dois vídeos disponíveis no *YouTube*.

A respeito do vídeo com Desiré Angeloni interpretando a Maria, incomodou-nos as imagens de uma Maria muito arrumadinha, humildemente vestida, mas muito limpa e organizada, do mesmo modo que nos causou incômodo a história ser narrada com pouca ação corporal, prendendo-se apenas às poucas rubricas do texto de partida, uma atuação contida que, inclusive, abriu mão do longo grito que o texto de partida sugere para término da peça.

A atuação de Eva Parets nos encantou, como também a ideia de uma conversa com uma estátua, mas nos angustiou a possibilidade de copiar ou executar com semelhança

<sup>44</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=vQzuYYABXSk>, acesso em: jun.2025.

<sup>45</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wwQhQD6HRfc>, acesso em: jun. 2025

qualquer criação da atriz e da direção. Consideramos, também, que alguns gestos e sons talvez não seriam bem aceitos pelo público brasileiro, não cabiam mais em nossa cultura, como quando se fala da falta de inteligência de Tito. A autora sugere na rubrica que se faça um gesto, sem especificá-lo, mas entendemos que o gesto que Eva Parets utilizou, acompanhado de um som gutural, imitando um primata, não caberia bem aqui no Brasil, o que resolvemos com uma pegada mais circense, com gestos largos de palhaçaria. Assim, contamos ao público que Tito não era muito inteligente com um gesto largo de quem conta um segredo e, em seguida, fazemos o gesto “infantil” popularmente utilizado para dizer que alguém é “lelé da cuca”, circulando os dedos indicadores ao redor das orelhas. A reverência para o público ao contar que também se chamou Ernestina ainda retoma um “movimento do palhaço”, o que vai ao encontro da definição do Grotesco Criollo, tendência do teatro clássico argentino que mencionamos anteriormente, fonte confessa de inspiração para a Dramaturga Griselda Gambaro.

Fotografia 04 – Gravação em auditório fechado, maio de 2023 –  
Maria contando que Tito não era muito inteligente



Fotografia 05 – Gravação em auditório fechado, maio de 2023 – Reverência de Maria ao contar que também se chamou Ernestina.



De comum acordo, entendemos (atriz e diretor) que não queríamos apenas contar a história com a imagem de uma Maria “comportadinha”, sentadinha no banco. Pareceu-nos que a Maria brasileira dos anos 2000 não seria assim contida, e também não teria acabado de sair da casa dos patrões.

Imaginamos que a nossa Maria já estivesse há alguns anos nas ruas, que os fatos narrados seriam lembranças mais antigas. Talvez porque atualmente, em nossa região, não seja mais comum empregadas domésticas que morem no trabalho, coisa que era ainda comum aqui em nossa cidade (Marechal Cândido Rondon – PR) há cerca de uns 25 anos.

Colocamos no palco uma Maria já descalça, com roupas velhas, uma calça de moletom azul escuro, mas já bem desbotado, uma camisa branca de algodão bem grosso, rasgada e suja, por cima de uma camiseta de manga longa púrpura. Enfim, um figurino que conversou mais com o que poderia estar usando uma moradora de rua dos dias atuais e que já estivesse nas ruas por alguns anos até.

Ancorados na técnica Meisner, que “coloca o foco em estímulos externos (principalmente o outro ator) e responde em proporção direta ao que você (ator) recebe” (3 Princípios para utilizar a técnica Meisner no teatro, 2025), considerando que se trata de monólogo, fomos buscando outros objetos além da fronha sugerida no texto de partida, objetos estes que pudessem estimular a experimentação de algumas ações, movimentos para a personagem, para que ela os fizesse enquanto contava o texto, garantindo certa naturalidade no fazer. O banco foi substituído por uma cadeira quebrada, para sustentar o casaco utilizado na cena e que simboliza a velha doente. Maria conta que preparou uma festa para a velha,

quais objetos poderiam estar com Maria, então, para que ela pudesse “brincar” de festa? Era a pergunta que tentávamos responder. Tínhamos a preocupação de escolher objetos possíveis, objetos que poderiam estar com um morador de rua, que pudessem produzir efeito de realidade, uma vez que optamos por um figurino que denotasse alguém que já está morando há algum tempo nas ruas. Desse modo, Maria traz consigo um saco de algodão cru, também sujo como sua camisa, e, desse saco, ao longo das cenas, ela tira a capa do travesseiro, um casaco xadrez, um pequeno pedaço de tecido branco também sujo que utiliza como toalha de mesa, uma bandeja, duas canecas de alumínio, uma vela e uma caixa de fósforos. O cenário também é composto por uma caixa de feira feita de madeira que, à medida que ela vai contando os episódios, vira mesa da sala de jantar e berço para uma criança imaginária ou de sua lembrança.

Partindo dos ensinamentos do ator e diretor russo Constantin Stanislavski, Sanford Meisner, professor, ator e diretor norte-americano, desenvolveu em solo estadunidense uma abordagem para o ensino de atuação. Constantin Stanislavski defende no teatro a utilização da quarta parede, a parede imaginária que separa palco da plateia, em outras palavras, a parede transparente que separa espectador e ator, e através da qual o primeiro assiste ao trabalho do segundo. Nesse sentido, para Stanislavski, o ator precisa de um objeto de atenção, mas não na plateia e sim no palco, e o objeto precisa ser atraente e interessante ao ator, para que ele possa evitar a quebra da quarta parede.

Nas palavras de Stanislavski acerca do objeto, temos: “A atenção em relação a um certo objeto provoca a necessidade natural de fazer alguma coisa com ele. E a ação, por sua vez, concentra ainda mais a atenção sobre ele. Assim, a atenção se funde à ação e se entrelaça com ela, criando uma forte ligação com o objeto” (Stanislavski *apud* Canton, 2019, p. 142).

Na tarefa de clarificar os principais aspectos da técnica Meisner para os leitores brasileiros, a professora Luciana Giannini Canton destaca em sua tese a seguinte situação que envolve o “fazer realmente no palco” em detrimento ao “fingir que está fazendo”:

Um aluno de Meisner então afirma: “Se você realmente está fazendo, então não tem tempo para assistir fazendo. Você apenas tem o tempo e a energia para fazer” e Meisner rebate: “E você não faz isso com uma personagem”. O aluno diz “E se você está realmente concentrado em algo, não tem de se preocupar com ser uma personagem. Você tem uma coisa para fazer e em que se concentrar”. E então Meisner responde: “Essa é a personagem”. (Canton, 2019, p. 59).

E foi em consonância com a situação citada acima que o Professor Paulo foi sugerindo alguns objetos e me provocando em cena a me ocupar dos mesmos, ora me instigando a utilizá-los, ora sugerindo formas de utilizá-los. Assim dizia Paulo: “Gostaria que

você estivesse mesmo fazendo alguma coisa enquanto conta a história”. E, dessa maneira, a personagem Maria surgia, enquanto as ações surgiam, enquanto realmente se fazia algo no palco.

Faltava ainda um modo de ser, de andar, de olhar e, talvez, de falar. Como referência, fora observada uma senhora que reside nas imediações da escola, e que costuma perambular pela rua, com uma certa confusão mental. Além de ter um andar peculiar, ela sempre se veste com roupas sobrepostas, assim como o figurino de Maria. Foram utilizados como referências para a criação da personagem ainda o documentário “Boca de Lixo” (1994), de Eduardo Coutinho<sup>46</sup>, e o Episódio do Programa Provoações, conduzido pelo ator e diretor Antônio Abujanra, no qual entrevistou moradores de rua<sup>47</sup>, vídeos disponíveis na plataforma YouTube.

No processo de criação, a canção a ser murmurada que surgiu de maneira espontânea foi “Mandei caiaá meu sobrado”, música de lavadeira, recitada tradicionalmente ao som do berimbau em rodas de capoeira, que lembra também uma canção de ninar. Questionamo-nos se a Maria seria uma mulher negra.

Griselda Gambaro não deixa no texto “*El nombre*” pistas raciais acerca da personagem Maria. Talvez, a única pista seria sua fonte confessa de inspiração, o Grotesco Criollo. Em nossa busca por uma melhor compreensão do que seria esse gênero teatral originário da Argentina, temos nas palavras de Miguel Guerberof, em entrevista concedida a Patricia Espinosa, publicada na revista Picadero, do Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, em 2003, o seguinte: “O grande tema que o grotesco apresenta é o conflito dessa classe imigrante que, ao chegar ao nosso país, precisa primeiro lutar para sobreviver e depois se adaptar a viver nesta nova sociedade. Os mesmos conflitos persistem, mas com uma perspectiva diferente” (Guerberof *apud* Espinosa, 2003, p. 07, tradução nossa<sup>48</sup>). Nesse breve excerto, Guerberof se referia à recorrência de personagens que representavam os imigrantes, especialmente os imigrantes italianos, que chegavam à Argentina, em peças teatrais alinhadas ao Grotesco Criollo. Ainda na mesma edição da revista, Patricia Zangaro afirma:

Nosso gênero teatral canônico, o grotesco crioulo, aborda precisamente a dor do sentimento de ser estrangeiro; essa marca do estrangeiro é fundacional em nosso teatro. Ou seja, a questão do imigrante que precisa apagar suas origens para sobreviver, que rompe com o passado. E, no entanto, há um poeta individual que comete uma transgressão criativa e dá voz a essa dor silenciosa. O imigrante e seu

<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZcTIC757mM>, acesso em: jun. 2025.

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u6WYkFMAng>, acesso em: jun. 2025.

<sup>48</sup> El gran tema que aporta el grotesco es el conflicto de esta clase inmigrante que al llegar a nuestro país, primero debe luchar por subsistir y luego por adaptarse a convivir en esta nueva sociedad. Siguen los mismos conflictos pero con una mirada diferente. (Guerberof *apud* Espinosa, 2003, p. 07)

fracasso, como disse Viñas, estão no centro da cena. (Zangaro, 2003, p. 12, tradução nossa)<sup>49</sup>.

Nesse excerto, Zangaro se refere às convicções do escritor e historiador argentino David Viñas, autor do livro “*Grotesco, inmigración y fracasso*”, obra com a qual Osvaldo Pelletiere, em entrevista concedida a Federico Irazabal, admite ter se identificado por muito tempo, porém se distanciou. Pelletieri justifica seu distanciamento da referida obra da seguinte maneira:

Em primeiro lugar, penso que vincular fortemente a figura do *tano* (personagem italiano interpretado de modo exagerado), por exemplo, ao imigrante italiano não é correto, porque o grotesco cria, por meio de certos procedimentos, um personagem teatral, que não precisa ser identificado com o imigrante real, visto que ele era uma caricatura. E, por outro lado, dar tanta ênfase ao tema do fracasso me parece um tanto elementar hoje. [...] deveríamos refletir mais sobre o que estava acontecendo profundamente na Argentina durante os anos em que esse movimento surgiu. (Pelletiere *apud* Irazabal, 2003, p. 15, tradução nossa<sup>50</sup>).

Para Pelletiere, o personagem do grotesco crioulo deve ser compreendido conforme o contexto sócio histórico no qual foi concebido. A partir das colocações acima, nos perguntamos se seria a Maria de “*El nombre*” uma imigrante italiana ou, como a própria Gambaro, filha de imigrantes lutando por sobrevivência.

Apesar de Griselda Gambaro não deixar pistas sobre as origens da personagem Maria, em nosso processo de tradução consideramos que a Maria brasileira pudesse ser uma mulher negra.

Durante a exposição de trabalho acadêmico no XI Encontro Internacional de Letras – Diálogos Acadêmicos, evento realizado na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, *campus* de Foz do Iguaçu, entre os dias 25 e 27 de setembro de 2023, apresentamos uma breve análise da personagem Maria a partir do texto de partida. Tivemos, dentre as ouvintes, uma moça argentina que nos relatou que em seu país era muito comum se ver trabalhando em casas de famílias mulheres indígenas, de modo que a Maria argentina poderia ser muito bem uma mulher indígena. É interessante poder refletir sobre particularidades e

---

<sup>49</sup> Nuestro género teatral canónico, el grotesco crioulo, justamente se hace cargo del dolor de la extranjería, esta marca de la extranjería resulta fundacional en nuestro teatro. Es decir, la cuestión del inmigrante que tiene que borrar sus orígenes para poder sobrevivir, que rompe con el pasado. Y sin embargo hay un poeta individual que hace una transgresión creadora y justamente le da voz a ese dolor silencioso. El inmigrante y su fracaso, como decía Viñas, en el centro de la escena. (Zangaro, 2003, p. 12)

<sup>50</sup> En primer lugar creo que vincular de manera fuerte la figura del tano, por ejemplo, al inmigrante italiano no es correcta, porque el grotesco elabora, a partir de determinados procedimientos, un personaje teatral, que no tiene por qué ser identificado con el inmigrante real, ya que era una caricatura. Y por otro lado jerarquizar tanto el tema del fracaso me resulta hoy un tanto elemental. Esta pregunta que hacés se responde mucho mejor desde los públicos, ya que habría que pensar más en qué le sucedía profundamente a la Argentina de los años en los cuales surge este movimiento. (Pelletiere *apud* Irazabal, 2003, p. 15)

costumes de nossos países, tão próximos e distintos. Observamos o quanto nossa sociedade discrimina o indígena, ao menos em nossa região, pois nem mesmo o trabalho doméstico é comumente ofertado para o indígena. Pensamos primeiramente a mulher negra como empregada doméstica, talvez pela maneira com que termina a escravidão no Brasil: muitos negros permaneceram servindo nas casas de seus senhores, por salários miseráveis, pois não tinham mesmo para onde ir após a abolição, e assim os sucederam seus filhos e netos, um legado de subalternidade.

Quando trazemos à tona a relação entre amo e escravo no Brasil, no que diz respeito às funções assumidas pelas mulheres, torna-se impossível deixar de se considerar a presença da mulher escrava nos lares do Brasil Colônia, as mucamas que cuidavam das casas, do filho da senhora branca, e que assumia todo o cuidado doméstico no lugar da senhora.

De todo modo, existe um apagamento histórico acerca das influências africanas na cultura argentina, “Do mesmo jeito do Brasil, a Argentina passou pelo mesmo processo de escravidão. O país foi povoado por negros oriundos do continente africano, tanto que, nos meados de 1780 a sua participação chegou a ser de 50% da população” (Portal Geledés, 2021). A soma de diversos fatores explica o branqueamento da população argentina, dentre eles:

Com a constituição de 1853 e a abolição da escravidão no mesmo ano, os negros na Argentina foram entregues à própria sorte e caíram no abandono, o governo literalmente esqueceu-se da sua existência como seres humanos.

Nas raias do abandono os negros passaram a morar em guetos, favelas e cortiços, a população africana sem emprego, sem higiene, sem saneamento, a má alimentação e baixa da imunidade passou a ser presa fácil para as grandes epidemias como as hepatites, viroses, infecções, a cólera e diarreias de causas desconhecidas, muitos foram os negros que sucumbiram neste período. (Portal Geledés, 2021).

Diante da colocação da estudante argentina, na ocasião do evento, refletimos o seguinte, talvez, porque aqui se trata de uma impressão local mesmo: talvez nessa região fronteiriça um dos aspectos que nos diferencia ou nos aproxima seja que nossa sociedade marginaliza os indígenas do mesmo modo que a sociedade argentina marginaliza os negros. De todo modo, no período colonial brasileiro, eram também os negros estrangeiros, de terra e de costumes, para os quais só restava uma sobrevivência miserável e condições sub-humanas para a existência.

Essas fontes externas de pesquisa, como observar pessoas, assistir a entrevistas, documentários, depoimentos, filmes que tratem de temas semelhantes, bem como registros de montagens anteriores (a tessitura de uma grande teia de relações em torno da personagem, por

ora acolhida pelo suporte literário, ou seja, a partir do “texto fonte”), são de grande relevância para a criação da personagem que deverá ser acolhida pelo suporte teatral, servindo de inspiração para a imaginação da atriz, que, por sua vez, sintetiza as descobertas, selecionando elementos que facilitam a criação de uma possível realidade alternativa para reagir e agir a partir dela.

De igual importância, na técnica Meisner, temos o que é chamado de “preparação emocional”. Conforme Canton,

A preparação emocional, por sua vez, tem o mérito de aliar o trabalho com emoções verdadeiras ao trabalho da imaginação. É na preparação que o ator meisneriano encontra a ferramenta mais afiada para adentrar o mundo imaginário, pois ela utiliza o que o ator tem de mais íntimo, ressignificado pelas circunstâncias propostas. (Canton, 2019, p. 166).

Recordo-me que, durante os exercícios nas aulas de teatro, Professor Paulo alertava mais ou menos assim: “se a sensação para entrar em cena é o medo, então pensem em uma situação que lhe faria sentir medo, estudem como esse medo se manifesta em seu corpo, mas tomem cuidado, não fiquem pensando em algo que lhes causou medo em uma situação que realmente aconteceu, não é para trazer para o palco a sensação de um medo de modo a reviver esse medo sem controle, não se trata do mesmo medo que já aconteceu, não é isso, busquem a maneira como seu corpo expressou esse medo”.

Ainda sobre a preparação emocional, Canton explica que

A preparação emocional tem dois momentos: uma investigação inicial da pergunta: “se acontecesse realmente comigo, como isso me faria sentir?” (Lembrando que a resposta nunca pode ser geral nem hipotética, deve ser honesta) Se a resposta, por exemplo, for “humilhação”, deve buscar uma situação imaginária em sua imaginação, que tenha o poder de concretamente detonar um sentimento de humilhação. Quando encontrada, a situação deve ser imaginada pelo ator até que o estimule a ponto de preencher todo o seu ser criativo. (Canton, 2019, p. 158).

Teoricamente falando, segundo Canton (2019), o que Meisner chamou de “preparação emocional” é um exercício que se origina do que Stanislavski chamou de “memória das emoções”, porém realizado com mais cautela. Esse estudo é particular do ator, não precisa ser contado a ninguém, de modo que não importa se são buscadas situações imaginadas ou ocorridas, importa resgatar a emoção com controle e trazê-la para o palco. Controle a ponto de não prender o ator na mesma emoção ao longo das ações, pois o ator precisa estar livre para buscar imediatamente outra emoção frente à ação do outro ator ou presença de um objeto que lhe chame a atenção. É comum que no decorrer de uma peça

teatral o ator precise buscar várias emoções. Em nossa montagem de “*El nombre*”, por exemplo, as emoções se intercambiam muito dinamicamente, por sugestão do “texto fonte” e por meio dos objetos postos em cena, emoções como a fúria, felicidade por uma boa lembrança, entre outras, até culminar em um grito de desespero.

Pontuamos os aspectos acima a respeito da montagem da peça e construção da personagem porque acreditamos que eles corroboram para a afirmação que fizemos no capítulo anterior, sobre o corpo-espço.

No palco, temos o corpo-espço da personagem, que já é uma dobra por ser ao mesmo tempo corpo e espço, e é também dobra da escrita de si, escrita de si de Griselda Gambaro e escrita de si da personagem Maria. Esse corpo-espço da personagem segue até outras dobras, segue para o corpo-espço da atriz que, por sua vez, dobra nos mostrando a personagem conforme si, com suas emoções vividas ou imaginadas, dobrando mais uma vez a escrita de si. E esse resultado é único: cada atriz que se propuser a interpretar o texto gambariano obterá o seu resultado ancorado na sua escrita de si. Não se trata aqui de dizer que uma escrita de si é melhor que a outra, absolutamente, pois entendemos que a escrita de si está ligada ao sistema de veredicação para cada sujeito. Desse modo, cada atuação teatral convergirá para uma narrativa da experiência de si diferente, com possibilidades de existências.

### **3.1 Do suporte literário para o palco: a (des) dobra.**

Evocamos, anteriormente e de maneira muito breve, o filósofo Gilles Deleuze, pois é sabido que ele se dedicou a uma longa reflexão a respeito da Dobra, partindo de uma das teses de Leibniz, que concebe a alma como “monada” sem porta e sem janela, que retira de um fundo sombrio todas as suas percepções claras, uma reflexão barroca, onde tudo se dobra, desdobra e redobra. Ao seguir a história da dobra infinita, podemos perceber uma espécie de “barroco moderno”, características que perduram em todas as artes.

Curiosamente, já mencionamos neste estudo, ao falarmos da noção de um corpo utópico, fruto das reflexões de Michel Foucault, a alma como um grande exemplo de utopia, originário do corpo humano. Também pudemos identificar que não apenas em uma ocasião, Foucault se reporta ao teatro barroco para tecer reflexões sobre a literatura, expondo sua perspectiva acerca da literatura e sua estreita relação com a loucura.

Neste momento, uma vez que, ancorados no pensamento Foucaultiano, já nos valem da noção discursiva corpo-espço, que dá a pensar também em uma espécie de

dobra, gostaríamos de chamar a atenção para o olhar que Deleuze direciona à obra de Foucault, mais precisamente no que tange à dobra, e, por meio desse prisma, poderemos tecer algumas considerações acerca de nosso objeto de estudos. Segundo Deleuze, a “dobra” sempre obcecou a obra de Foucault, mas encontra nas últimas pesquisas sua justa dimensão” (Deleuze, 1988, p. 116).

Diante do alerta que Deleuze faz, sugerindo a presença de uma obsessão pela “dobra” na obra de Foucault, é que revisitamos um de seus textos, da década de 1960, no qual o filósofo propõe reflexões acerca da literatura, tratando-a como “dobra”. No texto intitulado “A linguagem ao infinito”, de 1963, Foucault faz a seguinte consideração a partir de Homero: “Os deuses enviam os infortúnios aos mortais para que eles os narrem; mas os mortais os narram para que esses infortúnios jamais cheguem ao seu fim, e que seu término fique oculto no longínquo das palavras” (Foucault, 2009, p. 48). O pensador, a partir do que diz Blanchot, “escrever para não morrer”, considera que as palavras não querem se calar e, na iminência da morte, a linguagem prossegue, recomeça, descobre o relato do relato, uma articulação que pode nunca ter fim. “A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites” (Foucault, 2009, p. 48). Para Foucault, o que Homero delineia seria um dos grandes acontecimentos ontológicos da linguagem:

sua reflexão em espelho sobre a morte e a constituição a partir daí de um espaço virtual onde a palavra encontra o recurso infinito de sua própria imagem e onde infinitamente ela pode representar logo ali atrás dela mesma, também para além dela mesma. A possibilidade de uma obra de linguagem encontra nessa duplicação sua dobra originária. (Foucault, 2009, p. 48-49).

Michel Foucault fala também a respeito, em dezembro de 1964, durante a conferência intitulada “Linguagem e Literatura”, realizada nas Facultés Universitaires Sant-Louis, em Bruxelas, ocasião em que assevera que “a obra literária é feita, afinal, não com ideias, não com beleza e, sobretudo, não com sentimentos, mas que a obra literária é feita simplesmente com linguagem” (Foucault, 2016, n.p.) e que, ainda, ao deixar um vazio ao redor de si mesma, “autoriza uma coisa um tanto estranha, talvez única, é que a literatura é uma linguagem ao infinito, que permite falar de si mesma ao infinito” (Foucault, 2016, n.p.).

Para Foucault (2016), a Literatura surge numa linguagem que, desde os primórdios do pensamento grego, estava consagrada ao tempo e surge como o balbucio de uma linguagem que será consagrada ao espaço. O Filósofo ainda afirma que “o livro se tornou

mais ou menos na época de Sade o lugar essencial da linguagem, sua origem sempre repetível, mas definitivamente sem memória” (Foucault, 2016, n.p.), pois, para Foucault,

No momento em que a linguagem renuncia ao que foi sua velha tarefa há milênios, e que era encontrada o que não deve ser esquecido, quando a linguagem descobre que está ligada pela transgressão e pela morte a esse fragmento de espaço, tão fácil de manipular, mas tão árduo de pensar, que é o livro, então, alguma coisa como a literatura está nascendo. (Foucault, 2016, n.p.).

Ainda, segundo o filósofo, constata-se por vários caminhos, quase todos empíricos, que a linguagem é espaço:

Espaço, já que cada elemento da linguagem só tem sentido na rede de uma sincronia. Espaço, já que o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido pelo recorte de uma tabela, de um paradigma. Espaço, já que a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, as concordâncias entre as diferentes palavras ao longo da cadeia falada, obedece, com maior ou menor latitude, às exigências simultâneas, arquetônicas, logo espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, já que, de uma maneira geral, só há signo significativo com um significado por meio de leis de substituição, de combinação de elementos e, portanto, por meio de uma série de operações definidas sobre um conjunto – logo, num espaço (Foucault, 2016, n.p.).

Dessa maneira, seguir essas pistas deixadas por Foucault, ao falar de literatura, de modo a considerar que é feita de linguagem, linguagem esta que é também espaço, assim como o corpo, que também é espaço, corrobora o percurso teórico-metodológico que temos trilhado até o momento.

E nos leva a refletir que o teatro ocidental, que surgiu das tradições orais, quando os gregos desejavam eternizar seus infortúnios, muito antes da literatura como a conhecemos agora, também se ascenda no livro, no espaço do suporte literário, para depois fazer o caminho inverso, do suporte literário para o suporte teatral (oralizado/visualizado).

Nesse sentido, o suporte teatral, ao acolher um texto que fora primeiramente acolhido pelo suporte literário, seja ele dramático ou não, cumpre esse jogo sem limites do recontar, duplicar, (des) dobrar. Inicialmente, por sua característica efêmera ser uma duplicação que exige a presença simultânea dos sujeitos (do transmissor e do receptor).

Quando um texto dramático é acolhido pelo suporte literário (é publicado em livro, esperando-se certa circulação, para enfim repousar nas estantes das bibliotecas, hoje físicas ou virtuais), está, dessa forma, disponível para montagens diversas, é propagado infinitamente, permanecendo à disposição de novas leituras e/ou concretizações cênicas que preencham vazios deixados pela linguagem e/ou estabeleçam outros vazios.

Como já tratamos anteriormente, Foucault, em suas últimas pesquisas, chama a atenção para a cultura greco-romana quanto aos exercícios que os homens livres praticavam com o objetivo de aprender a governar a si mesmo, pois era preciso garantir a direção de si mesmo para então exercer com excelência a gestão da própria casa bem como participar do governo da cidade. Um dos exercícios consistia em escrever sobre si, para si e para o outro, daí o que se chamou de “escrita de si”. Deleuze aponta que a novidade dos gregos aparece posteriormente, quando esses exercícios que permitem o governo de si

se deslocam ao mesmo tempo do poder como relação de forças e do saber como forma estratificada, como “código” de virtude. Por um lado, há uma “relação consigo” que começa a derivar-se da relação com os outros; por outro lado, igualmente, uma “constituição de si” começa a derivar do código moral como regra de saber (...) É como se as relações do lado de fora se dobrassem, se curvassem para formar um forro e deixar surgir uma relação consigo, constituir um lado de dentro que se escava e desenvolve segundo uma dimensão própria: a *enkrateia*, a relação consigo como domínio. “É um poder que se exerce sobre si mesmo dentro do poder que se exerce sobre os outros. É a versão grega de rasgão e forro: deslocamento operando uma dobra, uma reflexão. (Deleuze, 1988, p. 107).

Para os gregos, somente os homens livres poderiam dominar os outros, “mas como dominar os outros, se não se dominassem a si próprios? É preciso duplicar a dominação sobre os outros mediante um domínio de si. É preciso duplicar a relação sobre os outros mediante um domínio de si” (Deleuze, 1988, p. 108). Eis que os gregos inventaram o sujeito, “mas como uma derivada, como o produto de uma ‘subjettivação’” (Deleuze, 1988, p. 108).

Nos capítulos anteriores, dedicamo-nos aos seguintes movimentos: evidenciamos a escrita de Gambaro como uma escrita de si, ao tempo em que destacamos que o próprio ato de escrever de Gambaro, bem como a literatura, tem caráter transgressivo. Também ponderamos a estreita relação da literatura com a verdade e o poder. A literatura é uma espécie de poder, ou seja, é capaz de estabelecer uma relação de poder, à medida que pode afetar e ser afetada (relação da força com a força) e produz verdade, enquanto faz ver e falar. Nesse sentido, podemos dizer que “*El nombre*” faz ver e falar a louca – produz verdade. Também, analisamos o monólogo “*El nombre*” como uma escrita de si da personagem Maria, evidenciando as relações de poder e, conseqüentemente, suas resistências e transgressões no processo de subjettivação da personagem, constatando aí a dobra da escrita de si, autoria e personagem.

Agora, deparamo-nos com o olhar que Deleuze direciona a Foucault, entendendo as reflexões que Foucault propõe acerca da subjettivação como dobras, ou seja, o lado de dentro

do pensamento consiste em dobra do lado de fora, uma dobra das relações de poder (das relações com os outros) e dos códigos de conduta derivados dessas relações (o saber).

Nas palavras de Foucault, no curso “Subjetividade e Verdade” (1980-1981), sugerindo a dobra de que falamos, temos o seguinte:

Por “relação com nós mesmos” entendo não apenas o que temos com nossa própria individualidade, **mas a que temos com os outros na medida em que também são nós mesmos** – se vê afetada, modificada, transformada, pelas obrigações desse discurso verdadeiro e dos efeitos que ele induz, pelas obrigações que impõe e pelas promessas que sugere ou formula. (Foucault, 2016a, p. 13, grifo nosso).

Dessa maneira, seria a personagem Maria uma (des) dobra de Gambaro, enquanto projeto de escrita de si, enquanto uma personagem que representa a mulher, a partilha sensível do que é comum às mulheres.

A personagem Maria, por sua vez, se subjetiva na dobra. O próprio monólogo “*El nombre*” se trata de um exercício de passar a vida a limpo, falar sobre si, realizar o autoexame. Trata-se de dobra, dobra das relações do lado de fora, suas relações com os outros (relações de poder, acompanhadas das resistências e transgressões) para, enfim, expor sua relação consigo, o lado de dentro da personagem.

Maria é uma personagem louca de teatro que, ao falar de si, expõe seu lado de dentro (seu pensamento e a maneira como se relaciona com o externo), fazendo a verdade aparecer. A verdade de Maria é “concebida essencialmente como um sistema de obrigações” (Foucault, 2016a, p. 13) inerentes à mulher argentina de 1974, que ainda se aplicam e/ou ecoam sentidos nos dias atuais em nosso país. E, também de acordo com a reflexão deleuziana, o texto gambariano nos traz a personagem Maria exercendo o poder sobre si dentro de um poder que se exerce sobre os outros, a literatura.

E quando, por fim, essa personagem vai para os palcos, gostaríamos de ponderar o seguinte: se o texto de Gambaro ainda produz efeitos de sentidos, continua resistindo e transgredindo ao longo do tempo, cumprindo a um dos papéis inerentes à literatura, seguindo o pensamento foucaultiano, o ato de escolher, dentre tantos textos literários e dramatúrgicos o texto de Gambaro, trata-se de resistência, resistências aos códigos da sociedade. Quando a atriz, conduzida por um diretor, concebe a personagem a partir de suas vivências, suas emoções, suas relações com o externo, sua realidade diante desses mesmos códigos, conforme já pontuamos acima, temos novamente uma (des) dobra, isso quando falamos de “escrita de si” e “autoria”.

Para melhor compreensão, retomemos a descrição da primeira cena da peça, resultado de “exercícios da escrita de si”: compõe cena e cenário (o palco é iluminado gradativamente no início da peça) uma cadeira velha tombada à esquerda da cena; ao centro da parte alta do palco está um pedaço do encosto da cadeira, o restante do encosto não está em cena, dando a ideia de que a cadeira fora descartada, jogada fora; à direita, um caixote de madeira, desses utilizados nas feiras de frutas e verduras. Maria entra em cena, trazendo consigo um saco de cor crua, sujo, que abraça à altura do peito, caminha mancando, puxando levemente a perna esquerda, olha o cenário como que conhecendo o lugar, olha o horizonte para o lado da plateia. Não chegamos a quebrar a quarta parede em nossa marcação, tudo se dá no palco. A personagem entra murmurando, de boca fechada, a música “Mandei caiaí meu sobrado”<sup>51</sup>. Após reconhecer o espaço, caminhar por ele, para ao centro da cena de costas, deixa seu saco no chão do seu lado esquerdo, vira-se lentamente para a direita e faz o gesto de proteger a visão como se estivesse olhando diretamente para o sol, virando-se lentamente para a esquerda do espectador. Nesse momento, para de murmurar a música e faz um chiado, como chuva ou barulho de água correndo como num rio. Maria se movimenta como se estivesse se molhando na chuva. Nada dessa movimentação é descrita no “texto fonte”. Ele sugere apenas um banco largo, Maria entra e imediatamente se senta. Toda essa movimentação, a marcação cênica, é criada para colocar em cena o seguinte trecho:

Um banco largo.

Maria entra, se senta. Levanta a cabeça, olhando.

MARÍA: Que sol lindo! (estende a mão como se estivesse recebendo a chuva)  
Molhada ... e quente. (Gambaro, 1989, p. 155, tradução nossa)<sup>52</sup>.

O leitor, que me dá a honra, deve estar se perguntando: bom, mas essa marcação toda para quatro linhas de texto de partida não foi concebida especialmente para comprovar a tese apresentada? Felizmente ou infelizmente, não.

O fato é que já havíamos marcado essa cena em abril de 2021, antes mesmo de realmente ingressarmos no programa de pós-graduação e concebermos a verdadeira hipótese da presente pesquisa, ou seja, antes mesmo de aceitarmos o desafio de pensar nesse processo utilizando a lente foucaultiana. A cena descrita de fato é fruto de nossa imaginação (atriz e

<sup>51</sup> Mandei cair meu sobrado/ Mandei, mandei, mandei/ Mandei cair de amarelo/ Caiei, caiei, caiei/ **Mandei cair meu sobrado/ Mandei, mandei, mandei/ Mandei cair de amarelo/ Caiei, caiei, caiei/ Amarelo que lembra dourado/ Dourado, que é meu berimbau/ Dourado, de cordão de ouro/ Besouro, Besouro, Besouro/ Mandei cair meu sobrado/ Mandei, mandei, mandei/ Mandei cair de amarelo/ Caiei, caiei, caiei...**

<sup>52</sup> Un banco largo. Entra María, se sienta. Levanta la cabeza, mirando. De Griselda Gambaro MARÍA: ¡Qué lindo sol! (Tiende la mano como si recibiera lluvia) Moja... y caliente. (Gambaro, 1989, p. 155)

diretor) após exercícios e buscas por objetos que fizessem sentido para a montagem, conforme descrevemos anteriormente, ancorados na técnica proposta por Meisner, na qual, na verdade, o trabalho com o texto de partida chega por último na ordem dos exercícios do processo de montagem.

A depender da preparação, da técnica escolhida, bem como os estímulos externos a que se têm acesso, as relações estabelecidas, qualquer montagem está sujeita a modificações como a que ocorreu. Em seu livro “Performance, recepção, leitura”, Paul Zumthor afirma que “uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais” (2007, p. 18). Nesse mesmo livro, Zumthor chama a atenção para o fato de que a leitura, por vezes, preenche espaços vazios do texto. Ora, não seria uma encenação uma demonstração de uma leitura? Não seria a encenação um exercício de leitura, o preenchimento desses espaços vazios do texto, por um diretor e sua equipe?

Uma das montagens que mencionamos como referência anteriormente colocava no cenário, por exemplo, uma estátua, dessas que podemos encontrar nas praças, e a atriz interagia com a estátua em cena. Como já salientamos, o propósito aqui também não é defender um modo de criação e/ou atuação. Participar da concepção da montagem apenas nos dá mais propriedade, por conhecer de perto as estratégias empregadas, para defender a existência da (des) dobra.

O que pretendemos descrever é que, frequentemente, o resultado que vemos em cena, em consequência de diversos elementos que não são descritos no texto de partida, (especialmente os textos de Gambaro que são econômicos em rubricas) constitui-se em um outro texto, uma (des) dobra do texto de partida, já que tomamos a desdobra como uma dobra que segue até outra dobra.

As rubricas nos textos teatrais por vezes podem conter orientações sobre o cenário, a iluminação e até mesmo descrever um figurino. O que notamos em “*El nombre*” e alguns outros textos de Gambaro é uma economia no que diz respeito a elementos mais próprios do suporte teatral, como a iluminação. Gambaro faz orientações quanto a cenário e figurinos quando estes são indispensáveis para a compreensão do enredo, talvez porque a autora não tinha o hábito de acompanhar as montagens de suas peças, tomando para si apenas a posição de autora interferente somente no suporte literário, diferente de outros autores como o brasileiro Nelson Rodrigues, que era presença constante nos teatros durante os ensaios. Notem essa rubrica logo no início do texto de “*A falecida*”, de Nelson Rodrigues:

(Cena vazia. Fundo de cortinas. Os personagens é que, por vezes, segundo a necessidade de cada situação, trazem e levam cadeiras, mesinhas, travesseiros que são indicações sintéticas dos múltiplos ambientes. Luz móvel. Entra Zulmira, de guarda-chuva aberto. Teoricamente está desabando um aguaceiro tremendo. A moça está diante de um prédio imaginário. Bate na porta, também imaginária. Surge madame Crisálida com um prato e o respectivo pano de enxugar. De chinelos, desgrenhada, um aspecto inconfundível de miséria e desleixo. Atrás, de pé no chão, seu filho de dez anos. Durante toda a cena, a criança permanece, bravamente, com o dedo no nariz. Zulmira tosse muito.) (Rodrigues, 2004, p. 27).

Na rubrica acima, o autor não somente traz uma solução para o encenador no sentido de dinamizar a mudança de ambientes com a utilização de objetos, como por meio de uma luz móvel, além de descrever o figurino da personagem e direcionar a atuação para a utilização de uma fé cênica por parte dos atores, no sentido ainda de economizar/facilitar a concretização do cenário.

É uma característica da escrita de Nelson Rodrigues ir orientando, também, a montagem do espetáculo por meio das rubricas, conforme essa outra ainda no primeiro ato de “*A falecida*”:

(Luz sobre a sinuca imaginária. Em cena, cinco rapazes, inclusive Tuninho e Oromar. Numa mesa imaginária, dão tacadas, também imaginárias. O único dado realístico do ambiente é o taco, que cada um dos presentes empunha. Sem prejuízo do bilhar, discutem futebol. Oromar passa giz no taco. Sempre que um parceiro dá uma tacada diz “pimba!”). (Rodrigues, 2004, p. 29).

Novamente, o autor orienta a iluminação e a utilização da fé cênica por parte do ator, ações sem os objetos.

Orientações dessa ordem são mais raras no texto de Gambaro, como vimos no excerto já citado acima. O texto “*El nombre*” inicia dizendo que há um banco largo e Maria entra em cena, nada é dito acerca da iluminação da cena, sobre o que Maria estaria vestindo, nem tampouco o que traria consigo. Ao longo da peça, as rubricas se limitam a ditar alguns gestos da personagem, ou sentimentos como a fúria, ou ainda direciona a atriz a sorrir.

Ao se encenar um texto, por vezes, acaba-se produzindo outro texto. Constanza Yévenes pontua que “para Gambaro, o romance e o teatro são como duas formas de respirar. O teatro precisa sempre ser visualizado, ser visto no palco a encarnar as palavras” (Yévenes, 2023, n.p., tradução nossa)<sup>53</sup>. Yévenes ainda relata que Gambaro admite que não é uma pessoa muito sociável, tem dificuldades com multidões e que o teatro para ela é um turbilhão, a começar pela escolha do diretor a quem confia seu texto, a maneira com a qual os atores interpretam os personagens, até as reações imediatas do público. Nas palavras de Gambaro,

---

<sup>53</sup> Para Gambaro, la novela y el teatro son como dos tipos de respiración. Al teatro siempre necesita visualizarlo, verlo sobre el escenario y corporizar la palabra.

temos: “A única coisa que importa para mim é que o pensamento seja preservado na peça. Cada peça é uma visão do mundo, e eu gosto que essa visão seja preservada” (Gambaro *apud* Yévenes, 2023, n.p. tradução nossa)<sup>54</sup>.

Atualmente, nas produções contemporâneas, pode ocorrer que o texto de partida não seja tão respeitado assim. Em alguns casos, em vez de se desdobrar, chega a ser surrado a ponto de se rasgar, tornando-se apenas uma breve justificativa para a cena no palco. Da perspectiva Gambariana, com a qual nos alinhamos em certa medida, o texto que se produz no palco deve satisfações ao texto primeiro, não podendo ser qualquer um, pois estará preso ao texto de partida por uma teia de relações. É nesse aspecto, também, que a pesquisa sobre a autora e sua obra nos é cara, a fim de compreendermos as regularidades em seus textos bem como a atmosfera que envolve o universo de seus personagens.

Obviamente que ao direcionarmos nosso olhar ao resultado da cena no palco, olhamos também para as condições que se tem para a produção da cena, pois não se trata da Argentina de 1974 e sim de relações e sentidos que se atribuem ao texto da Argentina de 1974, mas no oeste do Paraná, Brasil de 2021. Contudo, o texto que se tem no palco se curva ao texto de partida. Não podemos negar que efeitos de autoria(s) são produzidos, já que o autor, segundo Foucault, é apenas uma das funções que o sujeito pode exercer frente aos enunciados. Desse modo, atriz e diretor tomam para si também a função autor. Por outro lado, o resultado que se tem no palco não deixará de apontar para a autora do texto de partida. Este texto dramaturgico que é acolhido pelo suporte literário (é feito de palavras impressas no papel, publicado em livro, faz parte de um conjunto denominado obra, atribuído a um autor), segue ao seu destino que é ser acolhido pelo suporte teatral (espaço heterotópico por natureza, executado por meio do corpo dos atores, dependente da imaginação do diretor, atores, figurinistas, iluminadores, e demais funções que um sujeito possa exercer, todas podendo requerer para si a função de autor frente às produções de sentidos), ou seja, é um texto destinado a se (des) dobrar.

Vale ressaltar que a escrita de Gambaro é tão bem elaborada que, apesar de o texto ser o último elemento a ser considerado na montagem, na verdade as únicas frases realmente suprimidas do texto de partida (após o crivo/filtro da tradução) foram “que sol lindo!” e “Molhada... e quente”, essas frases foram substituídas pelos gestos que descrevemos acima. O texto é tão bem construído e importante para a personagem que as cenas são “costuradas” de modo que seguimos com nossa marcação de movimentos e relações com os objetos,

---

<sup>54</sup> “Lo único que me importa es que se conserve el pensamiento en la pieza. Toda pieza es una visión del mundo y esa visión me gusta que se conserve”. (Gambaro *apud* Yévenes, 2023, n.p.)

intencionando manter todas as frases em ordem conforme a tradução proposta. Pois o procedimento de escrita gambariano é tão denso, direto e necessário que suprimir qualquer frase ou esquecê-la involuntariamente nos parecia algo inadmissível.

Após a cena que descrevemos acima, Maria, ainda de pé, começa a contar sua história, procura algo no chão, continua a contar um pouco, volta a murmurar a canção, encontra a cadeira, pega o encosto da cadeira e o utiliza como espelho para falar do momento que estava sozinha no quarto, coloca o encosto da cadeira, como na imagem abaixo. Todos esses movimentos não aparecem no “texto fonte”, já que sugere apenas um banco, desde o início da cena.

Fotografia 06 – Gravação em auditório fechado, maio de 2023 –  
Maria utilizando o encosto da cadeira como espelho.



Maria só se senta na cadeira para falar de como era quando cuidava de Tito; o menino cresce e ela é mandada embora. Neste momento, retoma o barulho de chuva e retira do saco a fronha, que era a única coisa dela na casa. Na sequência desses movimentos, no “texto fonte” temos o seguinte trecho:

Eu gostava muito do Tito, e ele também de mim, ainda mais depois do sapo. Ficava comigo o dia inteiro. A patroa saía bastante e aproveitávamos. Ele vinha para minha cama, tinha seis anos e dormíamos juntos de mãos dadas (Sorri). Ele me ensinou a jogar damas, mas eu já esqueci. Eu também sou um pouco...

Mas depois cresceu. E por que, então, ele ia precisar de alguém como eu para cuidar dele. Eu não poderia cuidar dele no que é importante. Em suas tristezas/sofrimentos de menino que cresce e se torna homem.

Então a patroa um dia me chamou e disse: “Ernestina”. (Estende a mão) Estou me molhando. Ela me disse: “Ernestina, procure outro emprego”.

Tito chorou, eu acho... eram suas últimas lágrimas de menino. Eu... eu chorei também, menos, não? Porque eu era a empregada, não tinha por que gostar dele.

Tirei a capa do travesseiro, porque era minha, (enxuga) a capa era minha, e fui embora. (Gambaro, 1989, p. 156, tradução nossa)<sup>55</sup>.

A partir dessa fala, a atriz retoma a música murmurada e simula com a fronha um bebê de colo, dizendo:

Eu não quis cuidar de outro garoto, a gente é tonta, começa a ter muito carinho, e os meninos não são da gente. (Toca a barriga). (Gambaro, 1989, p. 156, tradução nossa)<sup>56</sup>.

Fotografia 07 – Gravação em auditório fechado, maio de 2023 –  
Maria simulando com a fronha um bebê de colo.



Em vez de simplesmente tocar a barriga, simula uma barriga maior com a fronha, retomando o chiado (barulho de água) para aí sim falar o seguinte trecho:

Quem sabe eu deveria... Não? (Gambaro, 1989, p. 156, tradução nossa)<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Me encariñé mucho con Tito, y él también conmigo, sobre todo después de lo del sapo. No se me despegaba en todo el día. La señora salía mucho y aprovechábamos. Se venía a mi cama, tenía seis años, y dormíamos juntos, con las manos apretadas, como dos perdidos. (Sonríe) Me enseñó a jugar a las damas, pero ya lo olvidé. Yo también soy un poco... Pero después creció. Y para qué, entonces, iba a necesitar a alguien como yo que lo cuidara. Yo no podía cuidarlo en lo importante, en sus penas de muchacho que crece y se hace hombre. Así que la señora un día me llamó y me dijo: “Ernestina”. (Extiende la mano) Me estoy mojando. Me dijo: “Ernestina, buscate otro trabajo”. Tito lloró, creo que... fueron sus lágrimas de chico. Yo... yo también lloré, menos, ¿no?, porque yo era la sirvienta, no tenía por qué encariñarme. Saqué la funda de la almohada, que era mía, (seca) la funda era mía, y me fui. (Gambaro, 1989, p. 156)

<sup>56</sup> No quise cuidar a otro chico, una se encariña y es tonto, porque los chicos no son de una. (Se toca el vientre). (Gambaro, 1989, p. 156).

<sup>57</sup> Quizás, yo también... ¿no? (Gambaro, 1989, p. 156)

Antes de dizer a palavra “não”, a personagem se assusta, deixa a fronha cair, perdendo sua “barriga”, podendo criar o efeito de sentido de um aborto, além do sentido de negação frente à ideia da maternidade. De todo modo, trata-se de uma ideia abandonada. Ao deixar cair a fronha, abandona-se a ideia de ser mãe. Esses movimentos utilizando a fronha do travesseiro, fronha que vira bebê e depois barriga, não estão descritos nas rubricas do texto fonte.

Fotografia 08 – Gravação em auditório fechado, maio de 2023 –  
Maria simulando uma barriga com a fronha.



Fotografia 09 – Gravação em auditório fechado, maio de 2023 –  
Fronha caindo.



Fotografia 10 – Gravação em auditório fechado, maio de 2023 –  
Sequência – fronha ao chão.



Na encenação, a palavra “não” é repetida. A primeira vez como pergunta e depois como resposta. No “texto fonte”, temos apenas a pergunta. Pergunta essa talvez suficiente em 1974, mas, hoje, depois de lermos outras peças de Gambaro, depois de lermos principalmente “*De profesión maternal*”, de 1997, essa pergunta pode ser uma afirmação, pois a peça questiona a natureza materna atribuída de forma geral às mulheres, tendo em vista que, em suma, trata da história de uma mulher que não cultivou qualquer vínculo com sua filha e não demonstra sentimento de culpa alguma por isso. Então, pareceu-nos pertinente o bebê e depois a barriga que se vai, por se tratar de texto de Griselda Gambaro. A resposta e o gesto, a resposta ao bebê e à barriga que se desfaz se tornam possíveis depois do que o nome de Gambaro representa.

Ora, seguindo a provocação deleuziana, temos a escrita de Gambaro como uma transgressão, ao tempo em que é um projeto de escrita de si. Ou seja, registro de seu pensamento, experiência e imaginação, lado de dentro, que vem a ser a dobra do lado de fora, dobra das relações com outros e dos códigos de conduta que derivam dessas relações.

O ato de escolher o texto gambariano para uma montagem teatral já diz muito a respeito dos sujeitos que se comprometem com esse trabalho, o que por si só, ainda nos tempos atuais, representa ato de resistência e transgressão aos mesmos códigos hegemônicos que perduram na sociedade. Ao construir a personagem Maria, a atriz a concebe de acordo com sua realidade (experiência) e imaginação, derivadas da leitura que fez da obra gambariana e dos textos com os quais estabelece relações. Desse modo, a atriz fala também de

si neste ato, expondo seu lado de dentro que também vem a ser a dobra do lado de fora (estímulos externos e suas relações com os outros).

E, por ser o teatro uma arte complexa, por vezes se trata de uma dobra que se realiza em conjunto, dirigida, estimulada e/ou sugerida pelo diretor (o diretor também faz parte do lado de fora da atriz e vice-versa); é a encenação teatral por si só derivada de relações entre os sujeitos. A cena descrita acima, na qual a atriz deixa a franha cair após simular uma barriga de grávida, por exemplo, foi sugerida pelo diretor, que por sua vez havia estabelecido uma relação com outra peça teatral à qual tinha assistido<sup>58</sup>: o gesto pareceu pertinente para a atriz que o executou frente às outras relações textuais que ela havia estabelecido.

Essa cena fecha a primeira parte da peça, que conta sobre a casa na qual cuidava de uma criança; logo após, passa a contar sobre quando cuidou de uma velha.

Nessa segunda parte da peça, além de gestos inserimos também objetos que não estão descritos no texto fonte. Consideramos, também, que essa segunda parte da narrativa abriga a parte alta do espetáculo (mais dinâmica e impactante do enredo) e, conseqüentemente, onde se realiza mais dinamicamente o jogo da dobra que nos dedicamos a descrever. Voltemos nosso olhar para o seguinte recorte do espetáculo:

Ao narrar o momento que fez uma festa de aniversário para a velha, Maria coloca a caixa de madeira à frente da cadeira como uma mesa e retira do saco que trouxe consigo um paletó xadrez, depositando-o no encosto da cadeira (na verdade, por causa dessa cena substituímos o banco sugerido no texto fonte por uma cadeira, para termos onde colocar o casaco como num cabide), como num movimento que ilustra o fato de ter trazido a velha para a sala de jantar, ao invés de levar para ela no quarto uma sopa. Esses movimentos são realizados enquanto a personagem fala o seguinte texto:

E fiquei pensando naquele olhar da velha. (Aponta para a testa, como que tendo uma ideia). Fiz uma festa pra ela. Ela quase caiu de costas. (Risos) Em vez de levar aquela sopa aguada no quarto dela, eu trouxe ela para a sala de jantar. Comprei tudo do meu bolso, até um bolo de aniversário. (Gambaro, 1989, p. 157-158, tradução nossa)<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Na ocasião dos ensaios e experimentações cênicas, o professor não se recordou exatamente de que peça se tratava, título, direção, etc, apenas se recorda que assistiu em uma abertura do FENATA, Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa- PR, em 2010 ou 2011. Fizemos uma busca na internet por registros das programações da época, mas não conseguimos localizar. De todo modo, a cena ficou cravada na memória do professor, e o texto de Gambaro o levou a acessar essa memória. Não se lembrar exatamente a referência tem relação com a efemeridade do teatro, essa arte do presente, uma arte que não necessariamente se torna arquivo, cuja história se faz muito precariamente dependendo de outros mecanismos externos como as filmagens, fotografias e reportagens, além da memória humana, pois sua essência é experiência, experiência de transmissão e recepção.

<sup>59</sup> Yo tenía la mirada de la vieja acá. (Se señala la frente). Le hice una fiesta. Casi se cae de espaldas. (Ríe) En lugar de llevarle la sopa aguada a su pieza, la traje al comedor. Compré todo con mi plata, hasta una torta de cumpleaños. (Gambaro, 1989, p. 157-158)

A partir daí, a personagem retira do saco um pedaço de tecido sujo que cobre a caixa como se fosse uma toalha de mesa, retirando, também, uma bandeja com duas canecas de alumínio à medida que conta o seguinte trecho:

Como ela comeu! Primeiro, olhava para mim como se estivesse pedindo permissão, mas depois tratou de encher o bucho. Eu servia e numa dessas ela me disse: “O que você está fazendo aí, parada como uma múmia? Senta.” E eu me sentei à mesa, com toalha de mesa. Não sei se naquele momento ela percebeu que eu não era sua filha, um século que me tratava assim, porque estava encantada, e me perguntou: “Não tem namorado?” (Gambaro, 1989, p. 158, tradução nossa)<sup>60</sup>.

Maria, após se sentar na cadeira, retira do saco uma vela e uma caixa de fósforos, acende a vela e a coloca em cima de uma das canecas, enquanto fala o seguinte trecho:

Aí me perguntei, o que se passava comigo às segundas-feiras no cinema, sozinha, assistindo como os outros viviam juntos e faziam coisas juntos. Comigo não acontecia nada, não tinha ninguém (risos) só a velha.  
 “Não, senhora”, eu disse.  
 “Que senhora! Me trata como se eu fosse sua patroa. Que senhora!” E ficou furiosa. Mas a raiva passou logo. Ficou triste.  
 “Não fique velha”, ela me disse.  
 “Por que não, senhora?”  
 “Não fique velha. Não vai ser divertido.”  
 “O que não vai ser divertido?!?” E acendi a vela do bolo. (Gambaro, 1989, p. 158, tradução nossa)<sup>61</sup>.

Maria canta “parabéns pra você” lentamente e conta que pediu para a velha pensar em um desejo. A atriz permanece de olhos fechados como a velha, enquanto diz o seguinte trecho:

Então a velha olhou para mim e fechou os olhos. Que cara ela tinha com os olhos fechados! Se apagava a maldade. Ela parecia boa, desconsolada... (risos) Demorou tanto tempo para desejar algo! “Vamos, termine logo”, eu disse. Mas ela não abriu os olhos. Isso me assustou. Vai saber o que estava desejando. Chorava (sorri) Mania de mulher velha! E eu me inclinei e a beijei na bochecha, por cima das lágrimas, para que não desejasse o que estava pensando...  
 Foi a única vez... e ela não me rejeitou. Raro. Porque era ruim. (Gambaro, 1989, p. 158, tradução nossa)<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> ¡Cómo comió! Primero me miraba como pidiéndome permiso, pero después, ¡directamente al buche! Yo le servía y en una de éstas me dice: “¿Qué hacés ahí, parada como una momia? Sentate”. Y me senté a la mesa, con mantel. No sé si en ese momento se dio cuenta de que yo no era la hija, que hubiera tenido como sesenta años, porque estaba achispada y me dijo: “¿No tenés novio?” (Gambaro, 1989, p. 158)

<sup>61</sup> A mí me preguntó, que me pasaba los lunes en el cine, sola, viendo cómo los otros vivían juntos, les pasaban cosas juntos. A mí no me pasaba nada, (ríe) sólo la vieja. “No, señora”, le dije. “¿Qué señora! Trago lo que me da una sirvienta. ¡Qué señora!” Y estaba furiosa. Pero la furia se le pasó enseguida. Se puso triste. “No llegué a vieja”, me dijo. “¿Por qué no, señora?” “No llegué a vieja. No es lindo.” (Gambaro, 1989, p. 158)

<sup>62</sup> Entonces la vieja me miró fijo y cerró los ojos. ¡Qué cara tenía con los ojos cerrados! Se le borraba la maldad. Parecía buena, desconsolada... (Ríe) ¡Tardó tanto en desear algo! “¡Vamos, termínela!”, le dije. Pero no abrió los ojos. Me dio miedo. Vaya a saberse lo que lo estaba deseando. Lloraba (Sonríe) ¡Borrachera de vieja! Y me

A atriz/Maria/Velha abre os olhos e conta, em ritmo frenético:

Me fazia pirraças. Levava ela para o banheiro, limpava ela e em dois minutos... me via louca. “Lucrecia, minha filha, eu vou te deserdar”, me dizia a bruxa, “cuide bem de sua mamãe.” Eu teria lhe dado cianeto. (Gambaro, 1989, p. 158, tradução nossa)<sup>63</sup>.

Terminado o excerto acima, a atriz apaga a vela com um sopro, a cena fica em blackout ou em luz reduzida em resistência; a plena iluminação da cena retorna quando se inicia o seguinte trecho:

Ela acabou morrendo e não levou nem os vivos nem os mortos com ela. Uma Mentira, isso ela levou, pensando bem, ela estava morrendo apertando minha mão, e eu queria dizer: “Vovozinha, não tenha medo”, mas eu não podia dizer vovozinha, não era nada dela, e não sei se ao final a velha não se deu conta porque ela soltou minha mão, e me xingou e se foi bem sozinha até a morte. Sim, me xingou. Filha da puta, me disse. Felizmente, ela morreu ali mesmo e eu dormi três dias seguidos para me vingar, e talvez por isso ou pelo xingamento, a patroa me chamou e disse, chorando: “Mamãe morreu. Lucrecia, não precisamos mais de você. Te agradeço, Lucrecia! Obrigada, Lucrecia”. (Gambaro, 1989, p. 159, tradução nossa)<sup>64</sup>.

Enquanto narra, a atriz coloca o casaco em cima da “mesa” improvisada, arruma, segura a manga do casaco ao contar que a velha estava apertando sua mão e solta a manga do casaco ao narrar que a velha soltou a sua mão e morreu. A atriz termina a cena guardando o casaco e retirando a “bandana” da cabeça, também a guardando no saco.

Vejamos, no capítulo anterior, ao nos dedicarmos à noção discursiva corpo-espaco, de modo a verificar seus quatro pontos constituintes: caráter utópico e heterotópico, materialidade discursiva, configuração em unidade discursiva e interface com realidade e real. Destacamos que, na encenação teatral, ao iniciar a narrativa sobre quando cuidou de uma velha, a atriz amarra na cabeça a fronha do travesseiro como se fosse uma bandana, arrancando o corpo-espaco da personagem Maria para o corpo-espaco da velha, de maneira utópica e heterotópica porque os corpos-espacos ali permaneciam justapostos no jogo da narração, ora demonstrando a voz de Maria, ora demonstrando a voz da velha.

---

incliné y le besé la mejilla, sobre las lágrimas, para que no deseara lo que estaba pensando... Fue la única vez... y no me rechazó. Raro. Porque era mala. (Gambaro, 1989, p. 158)

<sup>63</sup> Me hacía perrerías. La llevaba al baño, la limpiaba y a los dos minutos... Me tenía loca. “Lucrecia, hija mía, no me vas a heredar”, me decía la bruja, “atendé bien a tu mamá”. Le hubiera dado cianuro. (Gambaro, 1989, p. 158)

<sup>64</sup> Acabó por morirse y no se llevó ni a los vivos ni a los muertos con ella. Una mentira, eso se llevó, aunque pensándolo bien, se moría y me apretaba la mano, y yo quería decirle: “Abuelita, no tenga miedo”, pero no podía decirle abuelita, no era nada de ella, y no sé si al final la vieja no se dio cuenta porque me soltó la mano, me largó una mala palabra y se fue sola y bien a la muerte. Sí, una mala palabra. Hija de puta, me dijo. Suerte que se murió ahí mismo y yo dormí tres días seguidos para desquitarme, y quizás por esto o por la mala palabra, la señora me llamó y me dijo, llorando: “Mamá murió. Lucrecia, no te necesitamos más. ¡Te agradezco, Lucrecia!”. (Gambaro, 1989, p. 159)

Esse jogo de justaposição se repete e se refaz durante todo o espetáculo, utilizando para isso também outros objetos postos em cena. No recorte do espetáculo que expusemos acima, Maria permanece o tempo todo com a “bandana” na cabeça, mas utiliza também um casaco xadrez para trazer para a cena o corpo-espaço da velha. Quando o coloca no encosto da cadeira, é como se de fato trouxesse a velha para a sala de jantar improvisada. Maria, ao se sentar na cadeira, quando conta que a velha a convida para se sentar à mesa, novamente justapõe o corpo-espaço de Maria ao corpo espaço da velha. Por meio do corpo e da voz, ora é Maria, ora é a velha, e em consonância com nossa discussão, uma dobra seguindo para outra dobra, a desdobra.

De forma utópica, o corpo-espaço da velha também pode estar na vela, quando a atriz apaga a vela e se segue o blackout, já que a vela, tradicionalmente, é um artefato utilizado nos rituais cotidianos para celebrar a vida, nas festas de aniversário, e para se lamentar a morte, nos velórios. Naquele instante cênico, é como que, metaforicamente, a alma da velha tivesse realmente deixado o corpo, efeito de sentido possível quando a vela é apagada e a cena permanece por alguns segundos em blackout. O corpo-espaço da velha retorna à cena quando a atriz o coloca em cima da mesa (caixa de feira) para narrar os últimos instantes da velha, segurando a manga do casaco como se estivesse segurando a mão da velha. O corpo-espaço de Maria, então, despede-se do corpo-espaço da velha para, enfim, guardá-lo novamente no saco juntamente com a “bandana” (fronha do travesseiro).

Fotografia 11 – Festival Téspis (20/09/2023) –  
Maria segurando a manga do casaco.



Considerando que o “texto fonte” não prevê a utilização da fronha amarrada na cabeça da atriz tampouco nenhum dos objetos utilizados e as ações realizadas com eles, a cena descrita acima demonstra de forma muito dinâmica o jogo que se realiza no suporte teatral, entre as (des) dobras do texto e as (des) dobras do corpo, aqui considerado dobra conforme a noção discursiva corpo-espaco descrita no capítulo anterior.

Ao pontuarmos alguns aspectos do processo de montagem do espetáculo, destacamos a importância dos objetos, como estímulos externos para a imaginação e criatividade da atriz. A presença dos objetos em cena se faz importante para que a atriz possa se relacionar com eles a ponto de conferir naturalidade às ações no palco. De acordo com nosso percurso teórico-metodológico, os objetos não vêm a ser importantes somente por estarem disponíveis de modo concreto ao suporte teatral, nem tampouco foram escolhidos de maneira aleatória. Os objetos estão no palco por terem potencial função para a história que é contada.

Gostaríamos de chamar a atenção também para a importância que os objetos têm no processo de subjetivação do sujeito, aqui falando da dobra, conforme o olhar que Deleuze direcionou aos pressupostos de Foucault, do qual tratamos já no início deste capítulo. Segundo Gama-Khalil (2020, p. 3), “para o acontecimento da dobra, responsável pela subjetivação, é imprescindível a relação dos sujeitos não apenas com outros sujeitos, mas também com os objetos”. A pesquisadora pondera que, nesta perspectiva, nossa subjetividade acontece movida, principalmente, pelo “lado de fora”, e no “lado de fora” também estão os objetos.

Esses aspectos são abordados por Gama-Khalil a partir da leitura do ensaio intitulado “A dobra: psicologia e subjetivação”, dos autores Miguel Domènech, Francisco Tirado e Lucia Gómez (2001), presente no livro “*Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*”, organizado por Tomaz Tadeu da Silva, destacando ainda que:

A dobra habita a fronteira entre um lado de dentro e um lado de fora; tais espaços – o dentro e o fora – não são sinônimos de interior e de exterior, porque estes implicam a demarcação de relações baseadas na distinção e nas coibições identitárias, ao passo que na dobra o dentro e o fora se intercambiam. (Gama-khalil, 2020, p. 3).

Segundo Gama-Khalil, os autores de “A dobra: psicologia e subjetivação” defendem, guiados pela filosofia do francês Michel Serres, que a vida dos homens está sempre ligada a objetos e, por isso, a dobra, “responsável por uma subjetivação de si e pela resistência às práticas objetivadoras, acontece sempre na relação com um objeto”. Dessa forma, a pesquisadora ainda destaca o seguinte: “Não se pode falar de processos de subjetivação sem

referir-se a dobras, mas não se pode falar de dobras sem referir-se ao objetual” (Domènech; Tirado; Gómez, 2001, p. 128 *apud* Gama-Khalil, 2020, p. 3).

Gama-Khalil (2020) recorda que frequentemente os objetos habitam as narrativas ocidentais e orientais, por vezes assumindo funções mágicas, como nos contos d’As mil e uma noites: os tapetes mágicos, anéis, lâmpadas mágicas; e nos contos de fadas ocidentais: varinhas de condão, capas invisibilizadoras, sapatos de cristal, tesouros encantados – objetos que conferem poderes mágicos aos seus portadores. Em outras situações, os objetos também servem para definir os personagens, a exemplo da mitologia greco-romana, na qual não lembramos de Poseidon (Netuno) sem o seu tridente, ou Dionísio (Baco) sem sua taça de vinho.

Conforme Gama-Khalil:

Na literatura, podemos encontrar ficcionalizadas as relações intrínsecas e dialógicas entre objetos e sujeitos; o objeto nem sempre é configurado apenas como elemento subalterno e secundário; algumas vezes ele é alçado à função de aliado nas ações da personagem protagonista e em outras pode assumir, inclusive, a função de protagonista ou antagonista narrativo. (Gama-Khalil, 2020, p. 3).

Nesse sentido, o casaco xadrez abrigado pelo suporte teatral está longe de ser mero adereço: trata-se de um objeto que transcende a função de estímulo da ação, assumindo a função de personagem, trazendo para a cena a personagem da velha, como já dissemos.

Outros objetos utilizados no palco contribuem significativamente para o processo de subjetivação da personagem, construindo uma narrativa de sua relação com os objetos das casas nas quais trabalhava. O pedaço de tecido que Maria utiliza em cena para cobrir a mesa da sala de jantar (caixa de feira) representa a toalha de mesa. Ao sentar-se à mesa, a pedido da velha, Maria se encanta, pois sentava-se à mesa com toalha de mesa, objeto reservado apenas para os patrões. Esse objeto nos conta sobre a vida de Maria, privada de luxos, ao tempo que revela suas fantasias/desejos com os mesmos luxos. Da mesma forma que o encosto da cadeira, utilizado como espelho na primeira parte do espetáculo, quando Maria narra que se sentia como uma princesa, sozinha no quarto depois do trabalho (quarto sem janelas), nos revela uma Maria vaidosa, cuidando de sua imagem, que gostaria sim de se sentir a princesa de uma casa, filha amada de uma família.

Fotografia 12 – Gravação em auditório fechado, maio de 2023 –  
 Maria, ao se sentar, toca a toalha de mesa.



Consultando diretamente o texto de Domènech, Tirado e Gómez, chama-nos a atenção o seguinte excerto desenvolvido pelos autores, a partir dos dizeres de Serres:

Para Serres não existe vida humana sem diferença; precisamos de uma dobra para onde nos retirarmos, mesmo que seja apenas por um pequeno lapso de tempo. (...) Precisamos de algo que nos permita diferenciar-nos, uma membrana que nos dê um limite. E o que permite que apareça a mínima diferença é o caráter objetual, um pertencimento, uma propriedade. Ao defender essa perspectiva, Serres traz à baila a vida de vagabundos consumados, pobres consumados, carentes de quase tudo. E no “quase” é que está a questão. Diógenes, São Francisco, Jesus Cristo, caracterizados por sua renúncia dos bens materiais não podem evitar possuir alguma propriedade, algo que não tenha nada a ver com os demais. O tonel é a propriedade de Diógenes – tomando-se propriedade em sua dupla acepção: aquela coisa que é possuída e atributo ou qualidade essencial de uma pessoa, como a porciúncula, no caso de São Francisco, ou a túnica, no de Jesus Cristo. (Domènech, Tirado; Gómez, 2001, p. 127-128).

Essa reflexão nos leva a notar mais um fio tensivo que conduz a narrativa em “*El nombre*”. Desde o suporte literário há uma tensão entre o ter e o não ter, entre o quase nada e o quase tudo. Vejamos: a personagem Maria interrompe a narrativa algumas vezes, procurando ou acreditando ter encontrado algo que procurava; o que exatamente a personagem procura não é explicitado, fica a cargo da imaginação do leitor/espectador, o que parece ser um objeto, um objeto inexistente, parte de seu delírio, metaforicamente sua verdadeira identidade que lhe é arrancada a cada casa que trabalhava. Utopicamente, Maria

foi princesa, mãe, filha de uma senhora rica, cidade, rio, sem conseguir ter posse da própria identidade.

Em várias passagens no texto é destacada a importância da posse, como quando a personagem fala de seu quarto na primeira parte do espetáculo:

Eu tinha um quarto para mim, sem janelas. Lindo sim, com um cobertor marrom para o inverno e um travesseiro... branco. Fiquei com um pouco de nojo no começo, porque estava manchado com... não sei, mas fiz uma capa e descansei a cabeça sem lembrar que lá embaixo havia... manchas. Era como uma princesa, lá, no meu quarto, depois do trabalho. Estava sozinha, nada me incomodava, exceto Tito, que às vezes acordava com pesadelos e me chamava: “Ernestina! Ernestina!”. Não é um nome bonito. (Gambaro, 1989, p. 155, tradução nossa)<sup>65</sup>.

Nessa primeira parte da peça, Maria, que é chamada de Ernestina pelos patrões, cuidava do garoto Tito e precisa de uma dobra para se refugiar: o seu quarto cumpria o papel de dobra, local onde se retirava para ser o que queria ser. Quando Tito cresce e a mandam embora, Maria então se dá conta de que a única coisa que realmente tinha posse era a capa do travesseiro:

Ela me disse: “Ernestina, procure outro emprego”. Tito chorou, eu acho... eram suas últimas lágrimas de menino. Eu... eu chorei também, menos, não? Porque eu era a empregada, não tinha por que gostar dele. Tirei a capa do travesseiro, porque era minha, (enxuga) a capa era minha, e fui embora. (Gambaro, 1989, p. 156, tradução nossa)<sup>66</sup>.

A capa do travesseiro não é mais mencionada no texto de partida, nem mesmo nas rubricas. Já quando o texto é acolhido pelo suporte teatral, a capa do travesseiro segue com Maria para a segunda parte da narrativa, é transformada em adereço de cabeça, uma bandana, que, como já mencionamos no capítulo anterior, arranca o corpo-espaco de Maria para o corpo-espaco da velha, ao tempo que reitera imagetivamente a sua posição social subalterna. Desse modo, o objeto contribui para a subjetivação das personagens.

E, mais uma vez, para falar da velha, o discurso da personagem ressalta a importância da propriedade para o processo de subjetivação, conforme os seguintes trechos:

<sup>65</sup> Tenía una pieza para mí, sin ventana. Linda sí, con una frazada marrón para el invierno y la almohada... blanca. Me dio un poco de asco al principio porque estaba manchada de... no sé, pero le hice una funda y apoyé la cabeza sin acordarme de que abajo había...manchas. Era como una princesa, ahí, en mi pieza, después del trabajo. Estaba sola, nadie me molestaba, salvo Tito que a veces se despertaba con pesadillas y me llamaba: “¡Ernestina! ¡Ernestina!”. No es un lindo nombre. (Gambaro, 1989, p. 155)

<sup>66</sup> Me dijo: “Ernestina, buscate otro trabajo”. Tito lloró, creo que... fueron sus lágrimas de chico. Yo... yo también lloré, menos, ¿no?, porque yo era la sirvienta, no tenía por qué encariñarme. Saqué la funda de la almohada, que era mía, (seca) la funda era mía, y me fui. (Gambaro, 1989, p. 156)

Doente e ruim. E bem que fazia, por que não havia de ser ruim? Tratavam ela como um móvel. Apenas murmurava: “Eu quero...”, e lhe diziam: “fique quieta, mãe. Você tem tudo.”

Como podiam ter certeza? O que sabem sobre o que pode faltar a alguém? (...)

A pobre velha não tinha nada, nada próprio, nem mesmo o sol nem aquele calorzinho que o sol dá no inverno, nem isso. “Está frio, tire-a do quintal, Lucrecia”, me diziam. E sabiam eles quando os ossos precisam de sol? E nem mesmo no verão. Eles a colocavam na sombra fresca e a velha queria sol. Ela não tinha nada. Só a mim. Então não me deixava tranquila, porque se lhe tiram tudo, você fica amarga e se afasta das pessoas. (Gambaro, 1989, p. 157, tradução nossa)<sup>67</sup>.

A personagem Maria questiona o ter e o não ter, a riqueza e a pobreza. Ao descrever a velha, destaca que, apesar de ser uma senhora rica, a velha nada tinha de próprio, nem ao sol podia ficar, já que os filhos lhe tiram tudo. E, neste jogo entre o ter e o não ter, a velha é descrita como uma pessoa amarga. Consequentemente, Maria acaba falando de si como alguém com mais posses que a velha, menos amarga, porque afinal ela tinha ao menos a capa do travesseiro. A capa de travesseiro seria o único objeto de pertencimento de Maria que a auxilia em seu processo de subjetivação.

No suporte teatral, Maria traz consigo outros objetos, entra em cena carregando um saco de algodão cru, sujo, abraça esse saco junto ao corpo, e à medida que vai contando sua vida, deixa o saco ao seu lado e dele retira e guarda outros objetos que lhe auxiliam na narrativa. São objetos que se relacionam com a narrativa e que ao mesmo tempo, obedecendo uma certa verossimilhança, poderiam compor um rol de objetos possíveis para uma moradora de rua. Poderiam ser lembranças das casas nas quais trabalhou ou utensílios que tenha encontrado nas ruas. Como o texto de Griselda Gambaro não dá pistas sobre o passado de Maria antes dos 16 anos, e deixa também a cargo da imaginação do leitor/espectador o que ocorreria com Maria depois, estes objetos também não têm sua origem explicada, apenas colaboram para a narrativa no instante da cena.

O que vemos no suporte teatral é que Maria possui um saco, com demais objetos que contam algo sobre ela. Os utensílios, por exemplo, bandeja, canecas de alumínio, itens com aspecto de prata envelhecido, bem como o tecido que serve de toalha de mesa, representam o luxo ao qual Maria nem sempre tinha acesso. O casaco xadrez, juntamente com a fronha do travesseiro (enquanto conta sobre a velha) representam o corpo-espaco da velha, a lembrança que Maria tem da velha, sua imaginação a respeito da velha. E, de acordo com a própria fala

<sup>67</sup> Enferma y mala. Y bien mirado, ¿por qué no iba a ser mala? La trataban como a un mueble. Apenas balbuceaba “quiero...”, le decía, “Callate, mamá. Tenés todo”. ¿Cómo podían estar seguros? ¿Qué saben lo que a una puede faltarle? (...) La pobre vieja no tenía nada, nada propio, ni el sol, el calorcito en invierno que da el sol, tampoco eso. “Hace frío, sáquela del patio, Lucrecia”, me decían, ¿qué sabían ellos cuándo del patio los huesos necesitan sol? Y ni siquiera en verano. La ponían al fresco y la vieja quería sol. No tenía nada. Sólo a mí. Entonces no me dejaba tranquila, porque si a uno le sacan todo, se pone malo y se la desquita con alguien. (Gambaro, 1989, p. 157)

de Maria, “uma mulher precisa ter seus mortos apertados assim no punho”, ela guarda essas lembranças de volta no saco, ao final da cena, como quem guarda novamente retratos ou lembranças das pessoas que se foram.

O jogo entre as (des) dobras do texto e as (des) dobras do corpo, o jogo teatral é concretizado por meio do corpo e da voz que emana do corpo, juntamente com todos os elementos disponíveis ao suporte teatral: objetos (composição do cenário e adereços), figurino, iluminação e sons mecânicos ou mídias (quando utilizados).

Quanto ao figurino, já relatamos que optamos por uma vestimenta que nos parecesse mais possível para uma moradora de rua. Inspirados em uma senhora que pode ser vista perambulando pelas imediações da escola de artes, vestimos nossa personagem com sobreposição de peças, uma camisa branca suja sobrepondo uma blusa de manga longa púrpura; a personagem também veste uma calça de moletom surrada em tom de azul escuro. Tal como os objetos, as roupas que vestimos também fazem parte do processo de subjetivação, construindo uma imagem do sujeito, deixando transparecer o lugar ao qual o sujeito se vincula e a posição que assume na sociedade. Conforme Nilton Milanez (2012, p. 585), “há, portanto, uma ordem discursiva para o figurino, na qual não devemos/podemos usar qualquer roupa em qualquer lugar”.

Nilton Milanez, pesquisador que costuma tecer reflexões ancoradas no pensamento foucaultiano acerca de materiais linguístico-literários e das visualidades, aponta para a existência de um campo de memória, destacando o seguinte: “para Foucault ‘o campo de memória’ está ligado às formas de hierarquia e de subordinação que regem os enunciados de um texto, sendo que texto no quadro arqueológico foucaultiano deve ser compreendido em seu *lato sensu*” (Milanez, 2012, p. 582). Segundo Milanez, um campo de memória que perpassa a interpretação de uma visualidade é a interpretação das cores. Esse movimento entre memória histórica, cores e as posições que elas suscitam, o referido pesquisador denomina de cromático-discursivo.

Aqui, o cromático discursivo nos ajudará a refletir sobre dois elementos do suporte teatral: figurino e iluminação.

Dessa maneira, buscamos pela simbologia, ao longo da história, de cada cor que compõe o figurino da personagem, de modo a pensar sobre os significados que conversam com o enredo ou mesmo possam colaborar para a produção de sentidos da peça teatral, lembrando que o texto de Griselda Gambaro não sugere ou descreve o figurino de Maria, deixando a cargo do encenador essa tarefa. Portanto, nesse caso, o figurino que descrevemos é encontrado somente no suporte teatral.

Primeiramente, temos o branco da camisa de Maria, que é rapidamente associado à pureza, paz, ao bem, em contraposição ao preto que frequentemente nos remete ao mal. Esses são significados cristalizados ao longo da história. Consultamos o livro do Barão Pierre Paul Frédéric de Portal, publicado pela primeira vez em 1837, “Symbolic Colours”, que, de acordo com Allan Armstrong, no prefácio da versão em língua inglesa da obra, preocupa-se com o simbolismo da cor empregado pelos eruditos das gerações anteriores, não se detendo à aplicação científica nem à compreensão filosófica da cor. Sobre a cor branca, Portal ressalta que: “deve ser o símbolo da verdade absoluta, daquele que é. Somente ela reflete todos os raios luminosos; é a unidade de onde emanam as cores primitivas e os mil matizes que colorem a natureza” (Portal, 2011, n.p., tradução nossa)<sup>68</sup>. Portal ainda destaca que, ao longo dos anos, o branco cristalizou-se como símbolo da sabedoria divina; quando aplicado a um jovem, denota virgindade; a um acusado, inocência; a um juiz, justiça; como sinal de pureza, exibe um sinal de esperança após a morte.

Sobre o azul profundo, Portal (2011) levanta que, juntamente com o verde e o preto, indica o mundo nascido das profundezas das águas primitivas e o primeiro grau de iniciação. O azul representa a regeneração ou a formação espiritual do homem e, ainda quando associada ao preto, é o atributo daquele que destrói os portões da morte espiritual pelo poder da verdade.

É curioso encontrar registros da ligação simbólica entre as cores branca e azul com a verdade, uma vez que já destacamos, por meio do olhar foucaultiano, que desde o teatro barroco, frequentemente, a personagem do louco diz a verdade, demonstra saber mais que os outros personagens.

Quanto à púrpura da blusa que Maria usa por baixo da camisa branca, trata-se de uma cor composta, que, segundo Portal (2011, n.p., tradução nossa), “no simbolismo das cores compostas, a predominante dá a significação geral, e a tonalidade subordinada, o significado modificado; conseqüentemente, a púrpura indica amor à verdade”<sup>69</sup>, por ser predominantemente vermelha, com nuances de azul. Frequentemente, vemos essa cor associada a personagens malévolas também, associando a cor ao mal e à falsidade.

Essas cores conversam com o texto de Gambaro, pois o branco pode se associar à luminosidade do sol e o azul, considerada uma cor fria, que também simboliza as águas,

---

<sup>68</sup> The white colour should be the symbol of absolute truth, of Him who is. It alone reflects all the lumis rays; it is the unity whence emanate the primitive colours, and the thousand hues which colour nature. (Portal, 2011, n.p.)

<sup>69</sup> In the symbolism of compound colours, the predominating gives the general signifiation, and the subordinate tint the modifiedi meaning; consequently, purple indicates the love of thuth. (Portal, 2011, n.p.)

remete à chuva. No texto, a personagem ora fala do sol, ora fala da chuva, pois, morando nas ruas, expõe-se ao sol e à chuva. As palavras “sol” e “chuva” se fazem presentes no texto de Gambaro já na primeira cena:

MARÍA: Que sol lindo! (Estende a mão como se estivesse recebendo a chuva) Molhada... e quente. (Gambaro, 1989, p. 155, tradução nossa)<sup>70</sup>.

Como já descrevemos, na montagem da peça as palavras citadas acima foram substituídas por gestos. Mais à frente na narrativa, após contar que depois da morte da velha foi despedida, Maria se lembra do sol e da chuva:

Procurei outro emprego e pensei que poderia ter algum tempo para mim. Mas como? E que faria com ele?  
A transparência do tempo que mostra apenas o que está vivo... (Estende a mão) O sol parou. Ou era chuva? (Gambaro, 1989, p. 159, tradução nossa)<sup>71</sup>.

Assim como os objetos suscitam um jogo do ter ou não ter, o sol (ou luminosidade) *versus* a chuva (ou obscuridade), metaforicamente, também podem ser ligados ao jogo do ter ou não ter, ou ao jogo das verdades expostas à luz ou escondidas na escuridão. Pois, ao longo da narrativa, como já destacamos, Maria conta que tinha um quarto só para ela, lindo, mas sem janelas. Conta-nos que a velha não tinha nada próprio, nem mesmo o sol, ou ainda mais ao final da peça, quando vai se dando conta de que não tinha mais nem mesmo um nome próprio, ela diz:

E depois de um tempo comeci a falar. Falava como se tivesse Tito e fosse Ernestina, ou cuidava a velha e era Lucrecia, ou tinha os nomes que me deram as patroas, e quando me lembrava que tinha sido uma cidade, então murmurava como um rio que atravessa a cidade, e todo mundo ria de mim e eu não gostava. (Ela cantarola com a boca fechada, balançando) Eu lhes dava este nome e eles não entendiam.  
O sol tem um lindo nome. Curto e brilhante, (fecha os olhos) me cega. (Gambaro, 1989, p. 159-160, tradução nossa)<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> MARÍA: ¡Qué lindo sol! (Tiende la mano como si recibiera lluvia) Moja... y caliente. (Gambaro, 1989, p. 155)

<sup>71</sup> Busqué otro trabajo y pensé si podía tener un tiempo mío. ¿Pero cómo tenerlo? ¿Y qué haría con él? La transparencia del tiempo que sólo muestra lo que está vivo... (Tiende la mano) Paró el sol. ¿O era lluvia? (Gambaro, 1989, p. 159)

<sup>72</sup> Y después se me dio por hablar. Hablaba como si tuviera a Tito y fuera Ernestina, o cuidara a la vieja y fuera Lucrecia, o tuviera los nombres que me pusieron las señoras, y cuando me acordaba que había sido una ciudad, entonces murmuraba como río que pasa por la ciudad, y todos se reían de mí y a mí no me gustaba. (Canturrea con la boca cerrada, meciéndose) Yo les daba este nombre y no entendían. El sol tiene lindo nombre. Corto y luminoso, (cierra los ojos) me enceguece. (Gambaro, 1989, p. 159-160)

E, assim, o sol se alinha à luminosidade: ao tempo que mostra também esconde, pois fere e cega o olhar. Do mesmo modo, Maria tem e não tem e, por ser louca, não ter o real domínio sobre si, vê e não vê a verdade e não sabe que está vendo a verdade.

### **3.2. Do suporte literário ao suporte teatral - no contexto da encenação: luz e som**

Antes de falarmos da iluminação e sonoplastia utilizadas na peça, gostaríamos de chamar a atenção para uma diferença fundamental entre o suporte literário e o suporte teatral. Na encenação teatral, conforme Zumthor (2007, p. 65), “a ‘recepção’ vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença”.

Citamos Zumthor para nos ajudar a pensar sobre algo que diz respeito ao teatro e que facilmente é esquecido quando voltamos nosso olhar para os registros, as filmagens da peça, quando olhamos para o teatro como que para um arquivo. O teatro é uma arte da presença, da presença corpórea do transmissor e do receptor, e, tradicionalmente, uma transmissão não será necessariamente o resultado final, estanque, de uma montagem, pois o espetáculo tende a se renovar a cada sessão e em cada concretização se desdobra em outro.

A grosso modo, as mudanças de uma encenação para outra podem ser sutis, como uma entonação de voz diferente, a depender do modo como as emoções são acessadas e demonstradas pelos atores, ou mesmo algum esquecimento involuntário do texto a ser dito, inversões e/ou palavras que brotam sem estarem lá previamente (involuntárias ou improvisadas). O fato é que cada sessão é uma experimentação do “aqui agora” e alguns resultados podem aparecer na sessão seguinte, permanecendo em outras repetições, de modo que o espetáculo vai se moldando, também, após a cada representação pública.

O resultado do que se apresenta ao público também tem muita relação com os recursos que o espaço que acolhe a representação tem a oferecer. Fazer teatro no interior do Paraná, longe dos grandes centros urbanos, acarreta alguns desafios. O município de Marechal Cândido Rondon ainda não dispõe de um teatro municipal, aqui falando enquanto espaço arquitetural, projetado para acolher espetáculos. A escola municipal de artes utiliza para suas aulas e apresentações um salão adaptado, no qual colocou-se um palco, cujo chão é revestido de linóleo e adornado com cortinas escuras, demarcando as coxias que dão acesso a dois camarins, um a cada lado do palco. Mas, o local não dispõe de boa acústica nem tampouco há bloqueio de luminosidade externa, o que não permite a execução de grandes projetos de

iluminação para espetáculos a qualquer hora do dia. De todo modo, a escola não dispõe de equipamentos de iluminação adequados, nem mesmo de sonorização. Na maioria das vezes, o professor de teatro é também o técnico de iluminação e som, com os poucos recursos que a escola possui ou mesmo com equipamentos pessoais de pequeno porte. Não precisamos mencionar que as peças teatrais desenvolvidas pelos estudantes não possuem um orçamento específico para custear eventuais despesas da produção do espetáculo, e em nossa região também não conseguimos contar com grandes investidores da iniciativa privada para projetos culturais.

Trazemos à tona essas observações para destacar que as mudanças que se fazem a cada sessão de uma peça muitas vezes fogem ao total controle da direção do espetáculo. Por vezes se relacionam com a falta ou disponibilidade de bons equipamentos da técnica, ou ainda é fruto da experimentação espontânea de sujeitos que vão se envolvendo no processo. Como, por exemplo, a ideia do blackout. Na época de estreia da peça, o que ocorreu em fevereiro de 2023, a Secretaria Municipal de Cultura disponibilizou um técnico de iluminação e som, bem como equipamentos que são utilizados em shows de bandas musicais, geralmente composta por canhões de led. Embora tivéssemos um projeto de iluminação para o espetáculo, sabíamos que nem sempre seria possível colocá-lo em prática. O fato é que o técnico não esteve nos ensaios, apenas acompanhou duas apresentações de pré-estreia, realizadas em uma sala de aula do Colégio Estadual Eron Domingues. Nesta ocasião, o professor ajudou a posicionar as luzes, de modo a delimitar o espaço cênico, mas não foi executada nenhuma variação de cor e/ou intensidade de luminosidade durante a peça. Era a primeira vez que o técnico estava tendo contato com a peça. Dois dias depois, a peça estreou no salão alemão, com o mesmo técnico acompanhando. Então, na estreia oficial, algumas variações de cor e intensidade luminosa foram realizadas e eis que na cena na qual Maria apaga a vela, o técnico realizou espontaneamente uma espécie de blackout: diminuiu bruscamente a intensidade da luz que permaneceu bem baixa por alguns segundos, reduzida em resistência, em tom azul, retomando a luminosidade plena quando a atriz retoma o texto. Dessa maneira, o técnico de iluminação deixou sua significativa contribuição para o espetáculo, pois desde então, sempre que possível, quando o local e equipamentos disponíveis permitem, realizamos o blackout nesta cena. Em algumas ocasiões, realizamos o blackout total mesmo e ao retornar a narrativa, retorna a iluminação.

Entendemos que no teatro a iluminação é capaz de provocar a percepção do espectador da cena, guia o olhar do receptor, definindo o espaço da cena, destacando o ator, criando atmosferas emocionais e/ou ilusões, contribuindo significativamente para a produção

de sentidos do espetáculo. Nesse aspecto, a imaginação do técnico de iluminação é resultado da relação que ele estabelece com o texto, “devolutiva do lado de dentro do profissional técnico (pensamento interior, sua impressão frente ao texto) para o lado de fora (relação com o que ocorria no palco)”, efetivando uma possibilidade textual, uma (des) dobra do “texto fonte”.

Fotografia 13 – Pré-estreia, Colégio Estadual Eron Domingues, segundos após Maria apagar a vela.



Fotografia 14 – Estreia, Salão Alemão, segundos após Maria apagar a vela.



Fotografia 15 – Festival Téspis, Salão Alemão, segundos após Maria apagar a vela.



O espetáculo que montamos permite apresentações mais intimistas, como no caso da apresentação no Colégio. Fizemos algumas apresentações em salas ou auditórios menores, e também em locais que não são necessariamente preparados para o teatro, como, por exemplo, a sala de atividades e reuniões do Centro de Atenção Psicossocial I de Marechal Cândido Rondon – PR. Na ocasião em que estivemos lá, não utilizamos nenhum recurso de iluminação ou som mecânico.

No que tange à questão do espaço no qual se realiza a representação, Zumthor (2007, p. 40) chama a atenção para a ideia “de que o corpo do ator não é o elemento único, nem mesmo o critério absoluto da “teatralidade””: para ele, o que mais conta é o reconhecimento de espaço de ficção. Zumthor se reporta ao artigo de Josette Féral, publicado em 1988, na Revista Poétique, para defender que a presença do ator não é necessária para registrar teatralidade, quando o “espaço nos aparece como portador de teatralidade porque o sujeito (espectador) aí percebe relações, uma encenação” (Féral *apud* Zumthor, 2007, p. 40).

Bem, a questão apresentada por Féral era a seguinte: “Você entra numa sala de teatro onde uma disposição cenográfica espera visivelmente o começo de uma representação. O ator está ausente. A peça não começou. Pode-se dizer que aí há teatralidade?”. Segundo o autor da questão, “uma semiotização do espaço teve lugar, o que faz com que o espectador perceba a teatralização da cena e teatralidade do lugar.” (Féral *apud* Zumthor, 2007, p. 40).

Acreditamos que é o que ocorre com nossa proposta, quando o espectador adentra o espaço, seja ele um teatro, auditório ou sala de aula, não importa, os dois pedaços da cadeira (acento e encosto) já estão lá dispostos e a caixa de feira também, e, quando utilizada, a iluminação técnica já está demarcando o local da cena. Obviamente que as pessoas são

avisadas do que irá ocorrer ali, então, sim, já há teatralidade no lugar, o espectador poderá perceber essa teatralidade, aguardando a entrada da atriz, para a concretização da peça teatral. Por fazermos uso de poucos objetos, conseguimos levar a peça para diversos espaços possíveis.

Após essas observações, gostaríamos de voltar nosso olhar para a iluminação cênica realizada em três sessões distintas, três registros da representação da peça. Trata-se da pré-estreia realizada em 13 de fevereiro de 2023, em uma sala de aula do Colégio Estadual Eron Domingues; da estreia realizada no Salão Alemão, em 15 de fevereiro de 2023; e da filmagem em auditório fechado, realizada em maio do mesmo ano.

Muito embora não estejamos tratando diretamente da problemática que envolve a recepção teatral, vale ressaltar que as práticas teatrais frente ao público também são constitutivas. É na frente da plateia que verificamos o funcionamento das cenas, pois o público, por meio de suas reações, é também um assistente de direção.

Como já mencionamos acima, o texto de Gambaro não apresenta descrições e/ou sugestões quanto à iluminação das cenas e, mesmo havendo um projeto de iluminação para o espetáculo, este sofre interferências do técnico de iluminação na ocasião da estreia. Podemos dizer que foi definida uma performance mais ou menos estável, após a pré-estreia e estreia da peça teatral. E é na filmagem em auditório fechado de um centro cultural, espaço adequado para apresentações artísticas, com bloqueio de luminosidade externa e uma acústica mais adequada, que conseguimos registrar essas escolhas.

Na pré-estreia realizada no colégio, o espectador adentra a sala e encontra o espaço cênico preparado da seguinte forma: os objetos que descrevemos (pedaços da cadeira e caixa de feira) já estão dispostos e a cena já está demarcada com a iluminação, mesmo que baixa (em resistência) as cores já estão iluminando a cena. Foram utilizados dois canhões em azul nas laterais voltados para cima, de modo a produzir dois pilares de luz em tom de azul e a cena é iluminada, então, com canhões voltados da plateia para o palco, em tom de amarelo solar. Quando a atriz entra em cena, a luz fica mais alta, mais intensa, mantendo-se assim por toda a narrativa, voltando a baixar em resistência ao final da peça, quando a atriz realiza o grito.

Já na estreia, aconteceram mais variações na iluminação cênica conforme as cenas iam acontecendo: manteve-se a utilização da cor azul vinda de trás da cena, foram dispostos os canhões no chão ao fundo do palco, criando uma atmosfera sombria e misteriosa. Observamos, na filmagem, que essa luz vinda do fundo do palco confere um aspecto espectral para o corpo da atriz. A iluminação geral, de cima e partindo do lado da plateia para o palco,

oscilou entre uma luz mais clara, mais voltada para o branco, e uma mais solar, voltada para o amarelo. As oscilações de cor acompanhavam o texto de modo que quando a atriz utilizava outros sons diferentes da fala, como o murmúrio da canção e o chiado que fazia imitando a chuva, a luz permanecia somente em azul e, como já relatamos, quando a atriz apaga a vela, ao contar sobre a velha, a luz permanece em resistência em tons de azul, por alguns segundos.

Nota-se que, em termos de cores, elas permaneceram alinhadas com o figurino, reforçando a ideia de sol e chuva e mostrar e esconder a verdade, que sugere o texto.

Visualizar essas experimentações em cena permitiram que o diretor do espetáculo vislumbrasse alguns movimentos de iluminação que enfim contribuíam para a concretização cênica do texto. Dessa maneira, podemos observar na filmagem realizada em auditório fechado, em maio de 2023, um projeto de iluminação mais amadurecido, no qual já se nota a inclusão da cor vermelha.

Observando a filmagem de maio de 2023, notamos que a iluminação não é colocada mais ao fundo da cena, pois a iluminação emana da plateia para o palco (do olhar do espectador para a cena). O azul no início da peça é mantido; evolui-se para o amarelo solar e uma luz mais branca. Quando a atriz conta como foi mandada embora da casa em que cuidava de Tito, relatando que o menino chorou, temos a cena iluminada em azul, e ao falar que de fato Maria foi embora, a cena fica em vermelho. Assim, de modo geral, a cena é iluminada em luz branca e amarela, lembrando o sol. A cena é iluminada em vermelho quando a atriz simula uma barriga com a fronha do travesseiro e a deixa cair, cena já descrita anteriormente (ver fotografias 08, 09 e 10).

O vermelho, na iluminação, também é utilizado quando Maria fala da morte da filha da velha, demonstrando sua raiva frente ao fato de que a filha havia morrido sem que a velha se desse conta e os filhos não disseram. Nesta cena, a luz vermelha se apresenta de modo intermitente, produzindo um efeito de uma espécie de tremor da cena, terminando com um ligeiro blackout. As palavras finais da cena que antecedem o blackout são as seguintes: “Por que uma mulher precisa ter seus mortos assim cerrados no punho?! Nada!”.

Ao dizer essas palavras, a atriz estende o punho fechado e, ao abrir, constata que não há nada, é quando o blackout é realizado. Novo blackout acontece quando se apaga a vela e Maria conta sobre a morte da velha. Outro breve blackout ocorre quando Maria é mandada embora novamente e diz: “E me vi na rua”.

Ao final da peça, quando a atriz murmura uma música se balançando e emite um grito de desespero, também é utilizado o vermelho e a luz cai em resistência.

Ao longo da história, a cor amarela carrega consigo significados positivos, quando é associada à luminosidade do sol ou ao dourado, mas também pode acarretar significados negativos, conforme é levantado na pesquisa de Portal:

Em um sentido celestial, luz, ouro e amarelo evidenciam o amor divino iluminando o entendimento humano; no sentido infernal, denota aquele egoísmo odiosamente orgulhoso que não busca a sabedoria mas sim em si mesmo, que se torna seu próprio deus, seu próprio princípio e fim. (Portal, 2011, n.p., tradução nossa)<sup>73</sup>.

Também podemos ver a cor amarela associada a uma certa tensão: significa alerta, em nosso cotidiano; no trânsito, o amarelo denota atenção, ao tempo que o vermelho nos diz que devemos parar, associado ao perigo. Portal ainda destaca que “Em vários países, a lei ordena que os judeus se vistam de amarelo, por terem traído o Senhor: na França, a porta dos traidores era pintada de amarelo (...) Nos vitrais da igreja de Ceffonds, em Champanhe, que datam do século XVI, Judas está vestido de amarelo” (Portal, 2011, n.p., tradução nossa)<sup>74</sup>.

De todo modo, na filmagem da peça de maio de 2023, o amarelo transita nas cenas para a aplicação do vermelho, cenas associadas diretamente à perda, morte, ira e desespero.

Ao falar da cor púrpura, já destacamos a ligação do vermelho com o amor. Curiosamente, Portal menciona: “o amor sempre foi simbolizado pela cor vermelha e pela infância. Cupido é uma criança; o amor celestial é representado no simbolismo cristão por anjos bebês” (Portal, 2011, n. p., tradução nossa)<sup>75</sup>.

Essa memória histórica que relaciona a cor vermelha ao amor e à infância não se distancia das cenas que são iluminadas em cor vermelha. Assim, o filho que Maria não teve, a filha que a velha perdeu e o sentimento de Maria frente às suas perdas, pois perder o emprego significa perder as pessoas que gostava, são narrativas que se relacionam com o simbolismo atribuído à cor vermelha também no que tange o amor e às crianças.

Dessa forma, o que Nilton Milanez chamou de cromático discursivo, este movimento de acessarmos o simbolismo histórico das cores, por meio do figurino e da iluminação, elementos disponíveis ao suporte teatral, relaciona a concretização cênica da peça com o texto de partida, reforçando a dobra da cena em direção ao texto.

---

<sup>73</sup> In a celestial sense, light, gold, and yellow, evince divine love enlightening the human understanding; in the infernal sense it denotes that odiously proud egotism which seeks not wisdom but in itself, which becomes its own god, its own principle, and end. (Portal, 2011, n.p.)

<sup>74</sup> In several countries, the law ordains that Jews be clothed in yellow, because they had betrayed the Lord: in France, the door of traitors was daubed with yellow.(...) On the windows of the church of Ceffonds in Champagne, which date from the 16th century, Judas is clothed in yellow. (Portal, 2011, n.p.)

<sup>75</sup> love always had a red colour for the symbol of infancy. Cupid is a child; celestial love is represented in Christian symbolism by infant angels. (Portal, 2011, n.p.)

No que diz respeito à utilização de sonoplastia mecânica durante o espetáculo, também tivemos modificações à medida que aconteciam as sessões.

Em princípio, questionamo-nos se a peça necessitava de alguma música, se a história acessaria diretamente mais alguma composição musical, além daquela que já se fazia de maneira orgânica, por meio do murmúrio (de boca fechada) que a atriz realizava em cena. A pergunta que nos fazíamos era: “Será que precisa?”.

O texto de Gambaro, apesar das poucas rubricas, orientações para o encenador, carrega consigo uma potência discursiva muito forte. O texto de partida sugere que a atriz deve cantar uma música de boca fechada, e em determinado momento conta que a personagem murmurava como um rio (então a atriz executa um chiado). Ao final da peça, o canto, que é um murmúrio de boca fechada, transforma-se em um interminável grito. Esses sons orgânicos, emanados do corpo da atriz, além da voz que executavam as palavras, já nos pareciam suficientes para a concretização teatral.

Esses elementos sublinham uma propriedade dramática, não literária, do teatro de Gambaro, como sons, gestos, movimentos, luzes, gritos, onomatopeias, objetos visuais, estão presentes em outras peças teatrais da autora, contribuindo para uma aproximação que a crítica fez de sua obra com o teatro da crueldade proposto por Antonin Artaud.

Para a pesquisadora Ana Sánchez Acevedo (2012), os procedimentos que Griselda Gambaro emprega em sua dramaturgia compõem um conjunto de características do que hoje estudamos como seu teatro neovanguardista (1963-1974). Para Acevedo, o teatro gambariano é caracterizado por uma densa metafóricidade, confrontando os moldes convencionais do realismo.

São textos que articulam estruturas simbólicas que, embora inscritas em coordenadas racionais muito poderosas, constroem uma correlatividade autônoma, exasperada e separada do cotidiano, cujas âncoras referenciais parecem veladas, deformadas e adiadas. A lógica causal dos conflitos tende a permanecer deliberadamente implícita e obscurecida, sem nunca esclarecer as motivações que explicam o comportamento de muitos personagens. Os acontecimentos anteriores ao presente da obra também participam dessa imprecisão: ou não nos é dada nenhuma informação sobre a “pré-história”, ou ela aparece tingida de confusão, enigmática e essencialmente ambígua. O mesmo acontece com os finais, quase sempre truncados, imprecisos, não resolvidos no sentido tradicional, rompendo com o desejo de verificação do público. Os protagonistas desse universo dramático são, em geral, seres anticatárticos, carentes de complexidade e profundidade psicológica, cujo enfrentamento é mediado por situações predominantemente estáticas, baseadas no deslocamento de processos comunicativos e na modulação de uma tensão sustentada e progressivamente exacerbada. E é a partir desse teatro “neovanguardista” que a crítica começou a levantar, com mais ou menos nuances, tanto a influência do “teatro do absurdo” europeu na obra de Gambaro, quanto — ainda que em menor

medida, (...) — os possíveis vínculos entre a dramaturgia de Gambaro e as teorias teatrais de Artaud (Acevedo, 2012, p. 104, tradução nossa)<sup>76</sup>.

No entanto, por meio das considerações do crítico Fernando de Toro, Acevedo adverte que confundiram o conteúdo dramático com a encenação artaudiana, pois a crueldade no teatro de Gambaro se apresenta em nível de conteúdo, a crueldade gambariana vem da “vitimização que uma sociedade inteira sofre passivamente, sem se rebelar. É isso que Gambaro ataca e subverte através da crueldade” (Toro *apud* Acevedo, 2012, p. 107, tradução nossa)<sup>77</sup>, confrontando o espectador com a crueldade que existe em sua própria sociedade e em seu ambiente imediato, tal como ocorre em “*El nombre*” (1974), que nos apresenta a crueldade que permeia as relações de poder no ambiente doméstico, ao tempo que, conforme Toro, “a proposta artaudiana estava fundamentalmente preocupada com a encenação, com a construção de uma nova espetacularidade, e não com a dramaturgia, como é o caso de Gambaro” (Toro *apud* Acevedo, 2012, p. 107, tradução nossa)<sup>78</sup>.

Assim como se manifestou acerca da influência do Grotesco Criollo em sua dramaturgia, assunto já tratado no primeiro capítulo desse trabalho, Gambaro também se manifestou a respeito da influência artaudiana em sua obra:

No que me diz respeito, eu diria que Artaud alimentou, junto com outros, o impulso transgressor que toda obra deve ter. O que me interessa é sua ideia de cultura em ação, sua expansão de fronteiras, esse desejo irreprimível de liberdade, sua imersão em sonhos, sua rejeição à vida cotidiana empobrecida. Eu recebo de Artaud essa paixão pela desestruturação da cultura, já que a cultura (o teatro) tende a se concentrar em seus resultados, e é justamente isso que causa sua morte. Eu tomo outros critérios de Artaud seletivamente. Eu, que sou autora, acredito na palavra como uma necessidade inestimável, nunca uma palavra escrita (mesmo que esteja no texto), mas uma palavra-ação, uma palavra-gesto, que não se encerra o caminho para

<sup>76</sup> Se trata de textos que articulan entramados simbólicos que, si bien inscritos en coordenadas racionales muy poderosas, construyen una co-realidad autónoma, exasperada y desligada de lo cotidiano, cuyos anclajes referenciales aparecen velados, deformados, diferidos. La lógica cau sal de los conflictos tiende a permanecer deliberadamente implícita y opacada, sin que lleguen a aclararse mínimamente las motivaciones que explican el com portamiento de muchos personajes. Los acontecimientos previos al presente de la obra participan igualmente de esta vaguedad: o directamente no se nos aporta dato alguno acerca de la “prehistoria”, o bien ésta aparece teñida de confusión, enigmática y esencialmente ambigua. Otro tanto sucede con los desenlaces, casi siempre cercenados, imprecisos, irresueltos en un sentido tradicional, rompiendo con el deseo de verificación del público. Los protagonistas de este universo dramático son seres por lo general anti-catárticos y carentes de complejidad o profundidad psicológica, cuyo enfrentamiento se vehicula a través de situaciones predominantemente estáticas, basadas en la dislocación de los procesos comunicativos y en la modulación de una tensión sostenida y progresivamente exacerbada. Y es de este teatro “neovanguardista” de donde ha partido la crítica para plantear, con más o menos matizaciones, tanto la influencia del “teatro del absurdo” europeo en la obra de Gambaro, como — aunque en menor medida, (...) — las posibles vinculaciones entre la dramaturgia gambariana y las teorías teatrales de Artaud. (Acevedo, 2012, p. 104)

<sup>77</sup> victimización que toda una sociedad sufre pasivamente, sin rebelarse. Es esto lo que Gambaro ataca y subvierte a través de la crueldad. (Toro *apud* Acevedo, 2012, p. 107)

<sup>78</sup> La propuesta artaudiana tenía que ver fundamentalmente con la puesta en escena, con la construcción de una nueva espectacularidad, y no de una dramaturgia, como es el caso de Gambaro. (Toro *apud* Acevedo, 2012, p. 107)

seu valor significativo, pois para mim eles formam uma única entidade teatral. Sou sempre grata a ele por nos alertar para a construção insensível, a forma vazia, esse valor de “reação” em seu discurso, que surgiu justamente em resposta ao teatro francês de sua época: racional, discursivo, “cuidadoso”. (Gambaro *apud* Acevedo, 2012, p. 109, tradução nossa)<sup>79</sup>.

Acevedo, por meio das considerações de Tarantuviez, ainda adverte que, embora Gambaro aceite que o texto, como proposta literária, é uma coisa diferente da encenação, defende que “o pensamento original deve ser respeitado: que o texto deve chegar à cena sem trair o autor, respeitando-o” (Taranduviez *apud* Acevedo, 2012, p. 118, tradução nossa)<sup>80</sup>, diferente de Artaud, que rejeita o texto anterior e preeminente à encenação. Ainda, segundo Acevedo,

Se tomarmos as afirmações de Artaud rigorosa e literalmente, Gambaro não teria, em sua opinião, o direito de se chamar propriamente de autora, de criadora, já que ela nunca assumiu “o comando direto da cena” (Artaud, p. 133) e, portanto, em nenhum caso poderia assimilar a totalidade orgânica do arcabouço de ideias do teatro da crueldade. (Acevedo, 2012, p. 118, tradução nossa)<sup>81</sup>.

Feita a digressão a fim de destacar a significativa e assumida contribuição de Artaud para a dramaturgia de Gambaro, entendemos ainda que a crítica apresentada por Artaud em seu livro “o teatro e seu duplo” é realmente um grande alerta também para os encenadores e que, muito embora o teatro da crueldade não tenha se concretizado em sua totalidade como um movimento, tal como idealizou o próprio Artaud, tem suas ideias reverberando até os dias atuais no teatro ocidental.

Voltando ao nosso processo de constituição da concretização cênica da peça “*El nombre*”, no que tange à utilização de sonorização mecânica ou não, realizamos a sessão de pré-estreia da peça sem interferências sonoras, somente com os sons orgânicos, emanados do corpo da atriz. Já na estreia, realizada no Salão Alemão, em 15 de fevereiro de 2023, a atriz

---

<sup>79</sup> En lo que a mí respecta diría que Artaud ha alimentado, con otros, el impulso transgresor que debe tener toda obra. Lo que me interesa es su idea de la cultura en acción, su ampliar límites, ese deseo irreprimible de libertad, su inmersión en el sueño, su rechazo de la cotidianeidad empobrecida. Yo tomo de Artaud esa pasión de desestructuración de la cultura, ya que la cultura (el teatro) tiende a fijarse en sus resultados, y esto es precisamente lo que ocasiona su muerte. Otros criterios de Artaud los tomo selectivamente. Yo, que soy autora, creo en la palabra como una invalorable necesidad, nunca palabra escrita (aunque lo sea en el texto) sino palabra-acción, palabra-gesto, lo que no cierra el camino a su valor significativo, ya que para mí forman teatralmente una sola entidad. Siempre le agradezco que nos ponga sobre aviso respecto a la construcción insensible, la forma vacía, ese valor de ‘reacción’ que tiene su discurso, surgido precisamente frente al teatro francés de su época, racional, discursivo, ‘cuidado’. (Gambaro *apud* Acevedo, 2012, p. 109)

<sup>80</sup> “Debería conservarse el pensamiento original: ese texto tiene que llegar al escenario sin traicionar al autor, respetándolo”. (Taranduviez *apud* Acevedo, 2012, p. 118)

<sup>81</sup> Si tomásemos rigurosa y literalmente las afirmaciones de Artaud, Gambaro carecería a su juicio del derecho de llamarse propiamente autora, creadora, pues nunca ha tomado “a su cargo el manejo directo de la escena” (Artaud, p. 133), y por tanto en ningún caso podría asimilar la totalidad orgánica del entramado de ideas del teatro de la crueldad. (Acevedo, 2012, p. 118)

utilizou um microfone sem fio, pois o local é bastante amplo e a voz humana não é propagada com qualidade. Entendemos que atuar com um microfone sem fio requer um pouco mais de cuidado com a emissão de sons mais intensos, entonação da voz, pois movimentações muito bruscas podem ocasionar sons indesejados e, ainda, é preciso contar com uma boa perícia do técnico na equalização do microfone. Ou seja, já não se trata da voz do ator em sua emissão pura, o que se evidencia é um som de certa forma “decodificado” eletronicamente, para garantir uma recepção mais plena por parte do espectador.

Após a estreia do espetáculo, retomamos a discussão acerca da necessidade ou não de uma música que pudesse colaborar com a produção de sentidos da peça. Consideramos que se o receptor adentrar o espaço ouvindo uma música, ela contribui para a instalação de uma teatralidade, juntamente com os objetos no espaço cênico e a iluminação que o demarca. Assim, o receptor acessaria essa teatralidade, conforme apontou Zumthor (2007), por meio da vista e da audição ao mesmo tempo. O diretor chegou a cogitar também um cheiro: pensou em alguma espécie de fumaça que também pudesse instigar o olfato do espectador, de modo a transportá-lo para um beco sujo das ruas, mas abortamos a ideia, temendo afugentar os espectadores mais sensíveis, sensorialmente falando.

Ao longo do tempo em que estávamos montando a peça, selecionei algumas músicas que, a meu ver, dialogavam de alguma forma com o tema de “*El nombre*”, utilizando-as durante meu aquecimento corporal e vocal. Disponibilizei a lista de reprodução para o diretor para que ele pudesse ouvir e verificar se alguma delas também lhe faria sentido e pudesse ser utilizada no espetáculo.

Então, para iniciarmos a peça, durante a filmagem que realizamos em maio de 2023, utilizamos a música “*Canción para bañar la luna*” (1963)<sup>82</sup>, de Maria Elena Walsh, uma poetisa, romancista, musicista, dramaturga e compositora argentina, que era conhecida, principalmente, por suas canções e livros infantis. Utilizamos a música interpretada pela dupla argentina Las Magdalenas<sup>83</sup>, formada por Julieta Dorronsoro e Mery Vanborder, que se dedicam a músicas infantis, em sua maioria dedicadas a primeira infância.

---

<sup>82</sup> Canción para bañar la luna: Ya la luna baja en camión/ A bañarse en un charquito con jabón/ Ya la luna baja en tobogán/ Revoleando su sombrilla de azafrán/ Quien la pesque con una cañita de bambú/ Se la lleva a Siu Kiu/ Ya la luna viene en palanquín/ A robar un crisantemo del jardín/ Ya la luna viene por allí/ Su kimono dice no, no y ella sí/ Quien la pesque con una cañita de bambú/ Se la lleva a Siu Kiu/ Ya la luna baja muy feliz/ A empolvase con azúcar la nariz/ Ya la luna en puntas de pie/ En una tacita china toma té/ Quien la pesque con una cañita de bambú/ Se la lleva a Siu Kiu/ Ya la luna vino y le dio tos/ Por comer con dos palitos el arroz/ Ya la luna baja desde allá/ Y por el charquito-quito nadará/ Quien la pesque con una cañita de bambú/ Se la lleva a Siu Kiu.

<sup>83</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_xypgGbBsck](https://www.youtube.com/watch?v=_xypgGbBsck), acesso em: jun. 2025.

Assim, à medida que a cena é iluminada, mostrando os objetos do cenário (pedaços da cadeira e caixa de feira) podemos ouvir a primeira estrofe da canção, a atriz entra em cena murmurando outra canção<sup>84</sup>, e o volume de “*Canción para bañar la luna*” é diminuído gradativamente, cedendo lugar para a canção murmurada da atriz, até sumir definitivamente. Essa canção do início é retomada ao final da peça. Após a última cena, temos o blackout e ficamos somente com a música. Na edição do vídeo, ouvimos a música ao tempo em que visualizamos os créditos da peça, realização e instituições que a apoiaram.

Destacamos no capítulo anterior que, de acordo com os ensinamentos de Foucault, determinado enunciado tem suas margens povoadas de outros enunciados, constituindo-se, desse modo, um nó de uma rede de relações. Pontuamos, ainda, por meio dos dizeres de Gama-Khalil e Milanez, que o ponto em comum entre o nó discursivo e o povoamento de suas margens pode ser chamado de campo de memória. Assim como as cores do figurino e as cores das luzes utilizadas na iluminação do espetáculo, a música utilizada também traz consigo um campo de memória, enunciado que se relaciona com enredo da peça direta ou indiretamente.

Por meio da leitura, no suporte literário, o texto de Gambaro já evoca outros enunciados. Como já mencionamos, somos levados a pensar em outros enunciados que tratam do tema da subalternidade feminina, como os filmes “Gritos e sussurros” e “A que horas ela volta?” ou, ainda, a canção “Maria Maria”. A ação de submetermos o texto ao suporte teatral nos concede a possibilidade de, além de estabelecer relações com outros enunciados, “jogá-los/jogar com eles” (para) dentro da peça teatral, de modo a amalgamá-los ao enredo, integrando-os ao produto final que é o espetáculo.

Escolher uma canção infantil, em língua espanhola, composta também por uma dramaturga e romancista argentina, contemporânea de Gambaro, sendo Gambaro também, reconhecidamente, uma autora de livros infantis, vai além de uma mera relação com o enredo da peça. A canção de Maria Elena Walsh, revisitada por Las Magdalenas, uma dupla que se dedica a canções infantis, além de poder ilustrar com leveza a relação da personagem Maria com o menino Tito, conectando a peça com o imaginário infantil argentino, relaciona-se com a autora Griselda Gambaro e até com outra de suas peças. A música nos faz lembrar da peça “*Del sol naciente*”, por mencionar na letra elementos da cultura oriental como o uso de quimono, sombrinha de açafão, palanquim e comer arroz com palitos. De algum modo, ao acessarmos essa canção, mantivemo-nos conectados ao que chamamos anteriormente de

---

<sup>84</sup> A canção “mandei caiá meu sobrado” é apenas murmurada, cantarolada com a boca fechada.

“universo gambariano”, ou pelo menos com a leitura que fizemos aqui no Brasil, neste momento, desse universo.

No entanto, na apresentação da peça durante o festival Téspis, realizado em setembro de 2023, em Marechal Cândido Rondon, novamente no Salão Alemão, há uma troca da música que inicia o espetáculo. Na verdade, essa troca já havia ocorrido em sessões anteriores, das quais não temos filmagens. O diretor já havia reconsiderado sua escolha, optando por outra música da lista que havíamos selecionado. De todo modo, o resultado final se constitui em outro produto, outra (des) dobra do texto de partida.

Na ocasião mencionada acima, foi utilizada a música “Hasta la raíz”<sup>85</sup>, de autoria da artista mexicana Natalia Lafourcade em parceria com Leonel García.

O tema central da letra da música é a ausência de um ente querido do eu lírico, corroborando para o sentimento de perdas que envolve a personagem Maria na narrativa. A relação mais direta com o texto, bem como com os demais elementos do suporte teatral, a exemplo do figurino e iluminação propostos, se dá por meio dos seguintes versos: “Continuo atravessando rios, andando por florestas, amando o sol” e “quando escrevo seu nome na areia branca com fundo azul”. Esses versos reforçam a combinação de águas (rio e chuva) com o sol e com as cores branca e azul, conforme discutimos acima ao abordarmos a noção do cromático discursivo. Também, pode ser estabelecida uma relação direta com o afastamento da personagem Maria do menino Tito, por meio dos versos: “Eu te levo dentro (de mim), até a raiz/ E por mais que cresça, você vai estar aqui”.

A narrativa da letra da música lamenta uma perda e trata de recordações, dialogando mais amplamente com todo o enredo da peça teatral, pois dialoga também com a morte de Lucrécia, filha da velha, mais uma vez reforçando os dizeres da personagem Maria: “uma mulher precisa levar seus mortos assim cerrados no punho”. Por ser a peça toda também fruto

---

<sup>85</sup> Sigo cruzando ríos, andando selvas, amando el Sol/ Cada día, sigo sacando espinas de lo profundo del corazón/ En la noche, sigo encendiendo sueños/ Para limpiar, con el humo sagrado, cada recuerdo/ Cuando escriba tu nombre en la arena blanca con fondo azul/ Cuando mire al cielo, en la forma cruel de una nube gris, aparezcas tú/ Una tarde, suba una alta loma, mire el pasado/ Sabrás que no te he olvidado/ Yo te llevo dentro, hasta la raíz/ Y por más que crezca, vas a estar aquí/ Aunque yo me oculte tras la montaña/ Y encuentre un campo lleno de caña/ No habrá manera, mi rayo de Luna/ Que tú te vayas/ Ouh, oh, uh, oh/ Oh, uh, oh, oh/ Ouh, oh, uh, oh/ Oh, uh, oh, oh/ Pienso que cada instante sobrevivido al caminar/ Y cada segundo de incertidumbre/ Cada momento de no saber/ Son la clave exacta de ese tejido/ Que ando cargando bajo la piel/ Así, te protejo/ Aquí, sigues dentro/ Yo te llevo dentro, hasta la raíz/ Y por más que crezca, vas a estar aquí/ Aunque yo me oculte tras la montaña/ Y encuentre un campo lleno de caña/ No habrá manera, mi rayo de Luna/ Que tú te vayas, que tú te vayas/ Yo te llevo dentro, hasta la raíz/ Y por más que crezca, vas a estar aquí/ Aunque yo me oculte tras la montaña/ Y encuentre un campo lleno de caña/ No habrá manera, mi rayo de Luna/ Que tú te vayas, que tú te vayas/ Ouh, oh, uh, oh (oh, uh, oh)/ Oh, uh, oh (oh, uh, oh)/ Ouh, oh, uh, oh (oh, uh, oh)/ Oh, uh, oh (oh, uh, oh)/ Ouh, oh, uh, oh (oh, uh, oh)/ Oh, uh, oh (oh, uh, oh)/ Ouh, oh, uh, oh (oh, uh, oh)/ Oh, uh, oh (oh, uh, oh)/ Yo te llevo dentro, hasta la raíz/ Y por más que crezca, vas a estar aquí/ Aunque yo me oculte tras la montaña/ Y encuentre un campo lleno de caña/ No habrá manera, mi rayo de Luna/ Que tú te vayas

das recordações da personagem Maria, enunciados que valorizam as recordações são bem vindos às margens do texto e dentro do espetáculo, pois que o suporte teatral nos permite o movimento de entrelaçarmos enunciados, sendo que a canção “Hasta la raíz” poderia muito bem ser um lamento interno da personagem Maria frente a suas perdas e recordações.

A canção também pode ampliar o sentido de latinidade da peça. Um dos vídeos mais acessados na plataforma YouTube, com a canção “hasta la raíz”, composta por uma artista mexicana, trata-se de um projeto conjunto entre o Comitê Internacional da Cruz Vermelha (CICV) e a Playing For Change para o Dia Internacional dos Desaparecidos<sup>86</sup>. Filmado durante os tempos de pandemia, conta com imagens gravadas em nove países latino-americanos com a participação de mais de quinze músicos. Na descrição do vídeo, encontramos os seguintes dizeres: “Todos os dias, dezenas de pessoas desaparecem na América Latina por vários motivos, incluindo conflitos armados, violência, desastres naturais, migração e muito mais. Muitas famílias esperam notícias de seus entes queridos há mais de 20 anos”. Ao relacionar a música com o desaparecimento de pessoas, mantemo-nos conectados à grande teia de relações que envolve o nome da autora Griselda Gambaro, exilada durante a ditadura militar argentina e cujo discurso literário frequentemente é associado às injustiças e crimes praticados durante a ditadura. Consequentemente, é possível a relação com os desaparecidos durante a ditadura militar (de qualquer país latino-americano, seja o Brasil, Argentina, Chile ou Bolívia), e com o movimento argentino, mundialmente conhecido como “mães da praça de maio”, que teve seu início em 30 de abril de 1977: em plena ditadura militar, quatorze mulheres se reuniram na praça de maio, em frente à sede do governo em Buenos Aires, para protestar por seus filhos desaparecidos.

O que pretendemos elucidar com essas considerações é que o texto no suporte literário constitui-se em um nó de uma rede, relacionando-se na regularidade e na dispersão com outros dizeres anteriores ou posteriores ao momento histórico no qual foi escrito. Quando o texto é acolhido pelo suporte teatral, o texto se (des) dobra em outro, e o que antes estava em sua margem pode entrar no jogo da cena como elemento constitutivo do espetáculo em sua totalidade, a exemplo da música. O teatro, por ser suscetível a modificações, pelo seu caráter efêmero, cada concretização cênica se torna mais uma (des) dobra, e a escolha e/ou troca desses elementos disponíveis ao suporte teatral, tais como sonoplastia, objetos, figurino e iluminação, acarretam relações outras, ampliando ou mesmo tecendo uma nova rede de relações.

---

<sup>86</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cUaKBGnn2DQ>, acesso em jun. 2025.

Assim, em nosso percurso analítico, entendendo o processo de subjetivação descrito por Foucault, da perspectiva deleuziana, como dobra (o lado de dentro do pensamento é uma dobra do lado de fora, uma dobra das relações com os outros sujeitos e com os objetos), mobilizando a noção discursiva corpo-espaço (dobra), bem como o conceito de campo de memória e, a partir deste, o cromático-discursivo, podemos verificar os movimentos da dobra na concretização cênica da peça teatral “*El nombre*”, de Griselda Gambaro.

Vimos que o texto, quando é acolhido pelo suporte teatral, pode se amalgamar a elementos disponíveis a esse suporte, tais como objetos, figurinos e iluminação, que não estão previstos no texto de partida, para se (des) dobrar em direção ao texto de partida, que primeiramente está acolhido pelo suporte literário. Cada um desses elementos é capaz de estabelecer novas relações para o texto, ampliando a grande teia de relações que o envolve. Visualmente e sonoramente, figurino, iluminação e músicas são elementos teatrais capazes de produzir movimentos de dobra, pois interferem, significativamente, na tessitura do espetáculo.

De forma global, em termos de espetáculo, a peça teatral encenada se constitui em dobra da escrita de si. A escrita de si da atriz ao criar a personagem a partir de suas vivências, suas emoções, suas relações com o externo, sua realidade frente ao texto de partida, dobra-se em direção a escrita de si da personagem e da autora contidas no texto de partida.

Todos esses movimentos dizem respeito ao corpo, pois contribuem para a subjetivação do corpo, que ao tempo em que é corpo é também espaço, também de maneira amalgamada. O corpo-espaço da personagem se (des) dobra do suporte literário para o suporte teatral por meio do corpo-espaço da atriz.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Assim como o sol tem um nome curto, o texto “*El nombre*” é, relativamente, curto. No tempo do palco, que é outro, diferente do relógio, por ser recortado, ter caráter de festa, o texto se faz mais rápido ainda. Após o grito da personagem, permanecemos ali, esperando mais, e essa espera fica conosco por mais tempo, até dias. Não somente uma vez, a plateia permaneceu ali por alguns instantes, longos instantes, estática, aguardando, imaginando que em algum momento a luz iria se acender e Maria contaria mais um episódio. No entanto, ela já havia contado tanto e poderia contar infinitamente.

Essa sensação paradoxal também se faz aqui, nessas páginas, pouco mais de cem. Parece-nos que o texto Gambariano nos levou por tantos caminhos e reflexões e tantas outras podem surgir, infinitamente. Poderíamos ter tomado tantos outros caminhos em nosso percurso analítico ou, ainda, poderíamos incluir outros roteiros na viagem, pois nos sentimos ainda longe de esgotarmos as possíveis reflexões. Conforme ainda afirma o professor e pesquisador Nilton Milanez (2012, p. 589), “a falta nos é constitutiva”.

O que fizemos aqui foi descrever como esse texto, tão curto, mas ao mesmo tempo tão denso, foi lido por nós. Um texto no qual cada “palavra gesto” conquista seu espaço, tornando-se indispensável. A proposta era descrever e analisar esse processo de leitura, do suporte literário ao suporte teatral, por um viés filosófico-discursivo, predominantemente ancorado no pensamento foucaultiano.

No primeiro capítulo, descrevemos o levantamento que fizemos acerca da autora e de sua obra, como a crítica a recebeu e a descreveu ao longo das décadas que sucederam o teatro de vanguarda argentino dos anos 1960. Em primeira instância, um levantamento de informações importantes para o artista que se dispõe a encenar um texto. Desse modo, além da leitura de algumas análises críticas, feitas por pesquisadores e estudiosos de literatura e teatro, lemos algumas de suas peças teatrais, contos, bem como conferências e entrevistas concedidas pela própria autora, a fim de compreendermos melhor o contexto sócio-cultural no qual a peça fora escrita, bem como sua relação com o restante da obra de Gambaro.

Pudemos evidenciar, por meio da leitura de suas peças, bem como do próprio discurso atribuído à autora, que em sua obra havia uma predileção por protagonistas femininas, com uma grande preocupação de que as histórias deveriam fazer sentido para as mulheres da época na qual as peças foram escritas. E, dessa maneira, falando da realidade feminina de sua época, Gambaro fala de si mesma, revelando, conforme os pressupostos de Michel Foucault, uma espécie de projeto de escrita de si.

Pontuamos que, apesar de ser considerada a autora precursora do teatro do absurdo na Argentina, sua obra também apresenta características do realismo reflexivo argentino, bem como sofre as influências, admitidas pela própria autora, do movimento teatral argentino conhecido como grotesco criollo e da crítica de Antonin Artaud acerca do teatro ocidental e sua proposta para a encenação conhecida como teatro da crueldade.

Diante dessa heterogeneidade de características e influências, fomos levados a entender a escrita gambariana, conforme nos ensina o filósofo Jacques Rancière, como uma partilha do sensível, um modo sensível de colocar o político na arte, uma vez que suas histórias denunciam, criticam e colocam em xeque as tradições patriarcalistas, dando visibilidade às massas, principalmente à mulher subalterna. O modo de/do fazer teatral de Gambaro se dá numa técnica de mestiçagem, sem se prender a um único movimento estético, seja de vanguarda ou não, exemplificando o que Rancière considera como uma implosão do regime representativo, estabelecendo, dessa maneira, um regime estético próprio.

Ainda nesse primeiro movimento de nossa pesquisa, debruçamo-nos mais atentamente sobre a personagem Maria da peça *“El nombre”* (1974), uma personagem cujo corpo é disciplinado de modo análogo ao que descreve Foucault em seu livro *“Vigiar e Punir”*. Apesar de Maria viver relações de poder que se dão na domesticidade, ambiente no qual normalmente se predomina a vontade do patrão ou seu capricho, Maria se disciplina e seu corpo se torna dócil, produtivo, de maneira a contemplar as características da disciplina descritas por Foucault: celular (pela repartição espacial, o único espaço para Maria era o quarto sem janelas); orgânica (tinha atividades definidas nas casas nas quais morava e trabalhava); genética (pela acumulação do tempo, no caso de Maria era somente para o trabalho, por vezes não havia tempo nem para dormir) e combinatória (a força de Maria era única e exclusiva para o trabalho).

Maria é uma personagem que dá sinais de loucura e vive nas ruas, transgredindo os limites impostos à mulher pela sociedade. Por tratar-se de um monólogo, o leitor/espectador conhece a história por meio da voz de Maria: é a própria personagem que fala de si e de suas relações, caracterizando também uma escrita de si da personagem. É neste ponto da pesquisa que começamos a pensar a peça teatral como uma dobra, uma dobra da escrita de si.

Consequentemente, no segundo capítulo exploramos a noção discursiva corpo-espaço, também uma espécie de dobra, defendendo que, por se tratar de personagem da dramaturgia, o corpo-espaço de Maria está destinado a se (des) dobrar no corpo espaço de uma atriz no palco.

Durante o terceiro capítulo, dedicamo-nos a descrever o processo de montagem da peça e o que chamamos de movimentos de dobra que são realizados no palco, mobilizando a noção discursiva corpo-espço, o conceito foucaultiano chamado de campo de memória e o que, a partir desse conceito, chamou-se de cromático discursivo, além de destacarmos a importância dos objetos no processo de subjetivação. Para tanto, valemo-nos de três filmagens/registros de sessões realizadas, em diferentes datas, de modo a considerar o caráter efêmero do teatro, bem como a filmagem de uma representação realizada em auditório fechado, sem a presença do público. E é neste terceiro capítulo que recorreremos a Deleuze, pelo menos ao olhar que Deleuze direciona à obra de Foucault, no que diz respeito à dobra, pois, segundo Deleuze, “A ‘dobra’ sempre obcecou a obra de Foucault” (Deleuze, 1996, p. 116).

Instigados por Deleuze, evidenciamos que, desde a década de 1960, Michel Foucault, ao tratar da literatura, já a considerava fruto de uma dobra ou, melhor dizendo, tratava a literatura como uma linguagem capaz de se voltar a si mesma (se curvar, se dobrar), infinitamente. Ao tempo em que também entendemos o processo de subjetivação, melhor descrito por Foucault, em seus últimos estudos, já na década de 1980, como dobra, ou seja, no processo de subjetivação, o lado de dentro do pensamento se consiste em uma dobra do lado de fora, uma dobra das relações com os outros sujeitos e com os objetos.

Podemos concluir que na peça “*El nombre*”, acolhida pelo suporte literário, faz-se uma “escrita de si” de Gambaro, por meio da “escrita de si” da personagem Maria. Quando a peça é acolhida pelo suporte teatral, há uma “escrita de si” da atriz ao criar a personagem Maria, que, por sua vez, curva-se (aponta) para a Maria do suporte literário. Dobras da escrita de si, que produzem ecos (efeitos) de autoria(s).

Os movimentos de dobra do texto e do corpo que se realizam no suporte teatral, ocorrem simultaneamente de forma amalgamada, pois ao tempo em que o corpo-espço de Maria está justaposto ao corpo-espço da atriz, é arrancado de forma utópica e heterotópica (se justapondo novamente) para outros corpos-espços: Ernestina, Lucrecia, Velha, princesa, rio, etc. O figurino e os objetos utilizados em cena contribuem significativamente para esse movimento ao tempo em que corroboram o processo de subjetivação da personagem no palco, promovendo a (des) dobra do texto, quando não descritos no texto de partida.

Dessa forma, constatamos que o suporte teatral tem à sua disposição elementos como figurino, iluminação e músicas que, visualmente e sonoramente, produzem movimentos de dobra, constituindo uma tessitura plissada para o espetáculo.

Quando o texto é acolhido pelo suporte teatral, ele se (des) dobra em outro, e enunciados que antes estavam à sua margem, compondo sua teia de relações, podem entrar no jogo da cena, a exemplo das músicas, contribuindo para que o mesmo se constitua em uma (des) dobra do texto de partida.

Após todo esse processo de criação da personagem para o suporte teatral, atrelado ao percurso da pesquisa acadêmica, chego a algumas considerações pessoais.

Sempre acreditei que uma pesquisa na área das linguagens muito tem a dizer sobre o pesquisador. O objeto de estudos e análises muito tem a ver com a forma como pesquisador se relaciona consigo e com os outros, e denota a maneira com a qual resiste ou consente as relações de poder que vivencia.

Tenho a convicção de que, sendo a pesquisa acadêmica uma tarefa árdua, o pesquisador precisa estar apaixonado por seu objeto de pesquisa para que tenha motivações suficientes para continuar. Nesse sentido, a escrita de Griselda Gambaro – depois que superei o estranhamento inicial que a leitura do espanhol argentino causou, e depois que pude compreender o funcionamento da cena inspirada no grotesco criollo argentino – a escrita de Gambaro me arrebatou, intrigou-me, emocionou-me.

Claramente terminei esse processo diferente de como era no início ou, pelo menos, compreendendo melhor algumas situações.

Por meio da pesquisa a respeito da obra atribuída a Griselda Gambaro, compreendo a importância da autoria feminina para a personagem feminina de teatro, ou minimamente entendo melhor o que me incomodava em alguns textos de dramaturgos como Plínio Marcos ou Nelson Rodrigues, famosos por textos incrivelmente densos e transgressores. Entendo, agora, que o que me angustiava não era o escancaramento da violência, da loucura, da nudez, da crueldade contida nas narrativas. O que me incomodava eram as reações mediadas pela loucura ou inércia das personagens femininas frente à nudez que lhes era imposta e à violência que as acometia, reações, algumas vezes, violentas também. De acordo com o alerta da própria Griselda Gambaro, a respeito da autoria masculina, os autores descrevem as personagens femininas para dizer “é assim que elas são”. Faz-se, então, necessário que a mulher também ocupe a posição de autora, para que suas personagens femininas possam dizer: “é assim que eu falo, é assim que somos”.

Assim, minha angústia pessoal tem muito mais a ver com a falta de identificação, a falta de identificação com a subserviência de Neusa em “Navalha na Carne”, e a falta de identificação com a obsessão de Geni em “Toda nudez será castigada”. Essa falta de identificação, talvez, também explique por que não me sinto confortável na leitura de “Anjo

Negro” (1946), de Nelson Rodrigues, mas consigo ler e reler “*Puesta en Claro*” (1974) de Griselda Gambaro, apesar da possível relação intertextual entre as duas peças teatrais, apontada pela pesquisadora Laurenny A. L. Silva (2014), por conta da cegueira das personagens Clara em “*Puesta en Claro*” e Ana Maria em “Anjo Negro”, bem como da crueldade humana exposta nos dois textos, de forma “absurdamente” direta.

Por meio da leitura e de análises da peça “*El Nombre*”, pude compreender o quão as mulheres se comportam de maneira distinta dos homens frente às perdas, porque de fato “uma mulher precisa ter seus mortos assim apertados no punho”. O significado atribuído pelas mulheres às lembranças, ou melhor, à velha caixa de lembranças, é bem distinto do significado atribuído pelos homens. Não por coincidência, no famoso movimento conhecido como “as mães da praça de maio”, na Argentina, são as mães que reivindicam os corpos de seus filhos e não os pais, isso não quer dizer que os homens não sintam nada a respeito, mas a relação com a perda é de outra perspectiva.

Talvez, estejam me perguntando agora acerca de uma direção teatral masculina. Penso que o olhar masculino para uma obra teatral de autoria feminina é complementar e constitutivo, uma vez que é o teatro também produto, produzido para plateias de maneira democrática, sem distinção de gênero, e a direção masculina complementa a obra. Afinal, o que as mulheres de teatro buscam não é uma superação do olhar masculino e sim uma simultaneidade, que o peso desses olhares (masculino e feminino) sejam equivalentes, mesmo que de perspectivas diferentes.

Termino esse processo diferente de antes (na verdade, reverbera em mim a sensação de não terminar o interminável). Não sei dizer se estou melhor ou pior, mas a atriz que mora em mim tem ainda sede de atuar; a professora, de ensinar e a pesquisadora ainda cultiva curiosidades para continuar, infinitamente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

3 Princípios para utilizar a técnica Meisner no teatro, disponível em:

<https://teatrolimeira.com.br/2021/06/16/3-principios-para-utilizar-a-tecnica-meisner-no-teatro/>. Acesso em: 18 de jul. 2025.

ACEVEDO, Ana Sánchez. Griselda Gambaro y el teatro de la crueldad artaudiano: un lugar crítico revisitado. *Pholologia Hispalensis*, Sevilha, v.26-3/4, p. 97-120, 2012.

CANTON, Luciana Giannini. **A técnica Meisner e as sementes do sistema stanislavskiano plantadas em solo americano**. 2019. 183f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. Tradução: Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EduFScar, 2021.

COCCO, Marta. **La resistencia cultural a la ditadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado**. 2011. 253 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, King's College London, Londres, 2011.

CORBONELL, Jasmín. El nombre: el derecho a la identidad em la mirada de Griselda Gambaro. **La Nación**. Buenos Aires, 28 jun. 2018. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-nombre-el-derecho-a-la-identidad-en-la-mirada-de-griselda-gambaro-nid2147993/>. Acesso em: 26 maio 2020.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução: Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DOMÈNECH, Michel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Trad.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 111-136.

ESPINOSA, Patrícia. Entrevista a Miguel Guerberof. In: **Picadero**. Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro, Ano 3, nº 8, enero/febrero, p. 6-7, 2003.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do Saber**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade, Política**. Ditos e escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017, p. 141-157.

FOUCAULT, M. A linguagem ao Infinito. In: \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 47-59.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: \_\_\_\_\_. **Estratégia, poder-saber.** Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 203-222.

FOUCAULT, M. Linguagem e Literatura. In: \_\_\_\_\_. **A grande estangeira:** sobre literatura. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. E-book.

FOUCAULT, M. **Loucura, linguagem, literatura.** São Paulo: UBU, 2024.

FOUCAULT, M. Loucura, literatura, sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Problematização do sujeito:** psicologia, psiquiatria e psicanálise. Ditos e escritos I. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 210-234.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico:** As heterotopias. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: \_\_\_\_\_. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a, p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica:** para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão. In: \_\_\_\_\_. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b, p. 28-46.

FOUCAULT, M. **Subjetividade e verdade:** curso no Collège de France (1980-1981); tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016a.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão; tradução de Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1983.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins, Assombramento e Medonho: o objeto na atmosfera gótica de um conto de Coelho Neto. **Organon**, Porto Alegre, v. 35, n.69, p. 1-17, 2020.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; MILANEZ, Nilton. Corpo-espço organização e funcionamento de uma noção discursiva. **Moara**, Belém, v. 1, n. 57, p. 143-162, 2020.

GAMBARO, Griselda. Do Sol Nascente. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. **Antologia Bilingue de Dramaturgia de Mulheres Latino-Americanas.** Tradução de: Prosolina Alves Marra. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 1996. p. 75-119.

GAMBARO, Griselda. *El Nombre*. In: GAMBARO, Griselda. **Teatro 3.** Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989, p. 153-160.

GAMBARO, Griselda. *El teatro vulnerable*. 1. Ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2015. E-book.

GAMBARO, Griselda. Puesta en claro. In: GAMBARO, Griselda. **Teatro 2.** Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987, p. 130-185.

IRAZABAL, Federico. Entrevista a Osvaldo Pelletieri. In. **Picadero**. Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro, Ano 3, nº 8, enero/febrero, p. 13-15, 2003.

JESUS, Nathalia. **Por que não usar o termo “humor negro” na definição de gênero cinematográfico?** 2021. Disponível em:

<https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-161367/>. Acesso em: 21 nov. 2021.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MILANEZ, Nilton. A “Casa de Usher” de Roger Cor’man o campo de memória e o cromático discursivo no discurso fílmico. **R. Let. & Let.**, Uberlândia-MG, v. 28, n.2, p. 579-590, 2012.

O QUE é sainete? 2021. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-sainete>. Acesso em: 30 maio 2023.

PELLETIERI, Osvaldo (org.). **Teatro Argentino Contemporâneo**. Tradução de: Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PORTAL, Frederic de. **Symbolic Colours: Their significance in antiquity, the Midle Ages & Modern Times**. Bristol, Inglaterra: Imagier Publishing, 2011, E-book.

PORTAL GELEDÉS, **A história dos negros argentinos: por que eles quase “sumiram do mapa por lá**. Disponível em <https://www.geledes.org.br/historia-dos-negros-argentinos-por-que-eles-quase-sumiram-do-mapa-por-la/> . Acesso em: 29 de dez. 2021.

QUINTAS, Fátima. A indumentária em tempos patriarcais. **Ciência & Trópico**, Recife, v. 33, n. 1, p. 41-66, 2009.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de: Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Exo Experimental Org.; Editora 34, 2009.

RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. Comentário: Do Sol Nascente. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. **Antologia bilíngue de dramaturgia de mulheres latino-americanas**. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 1996. p. 71-74.

RODRIGUES, Nelson. A falecida. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo. V. 3 – Tragédias Cariocas I**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

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

ROJO, Sara. Aspectos estéticos e políticos na tradução teatral latino-americana. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria (org.). **Teatro e tradução de teatro: estudos**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. v.1. p. 255-266.

SAINETE – Grotesco: Un reencuentro con la tradición. **Picadero**. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, Año 3, nº 8, enero/febrero, 2003.

SCHANTON, P. De la crueldad a la misericordia (entrevista) Disponível em: <https://blogteatrolapлата.blogspot.com/2004/01/>, Acesso em: jun. 2025

SILVA, Laurenny Aparecida Lourenço da. **O grotesco feminino em Griselda Gambaro**: três atos com a cega, a gueixa e a louca. 2014. 241 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

SIQUEIRA, Vinícius. **Os corpos doces** – Michel Foucault. Disponível em <https://colunastortas.com.br/corpos-doces/> Acesso em: 26 jul. 2024.

SUCCI, Brunela. Com quantos pratos limpos se faz uma vanguarda? Gênero, classe e autoridade cultural no debut de Griselda Gambaro na dramaturgia. **Repocs**, São Luís, v. 17, n. 34, jul. /dez, p. 215-236, 2020.

VOIGT, Andressa Cristina; ROLLA, Cinthia Elizabet Otto; SOERENSEN, Claudiana. *O conceito de mimesis segundo Platão e Arisóteles: Breve Considerações*. **Travessias**, Cascavel, Vol.10. n. 0224, p. 225-235, 2015.

WITZEL, Denise Gabriel. Discurso, corpo utópico e escrita de/em si. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, v. 52, n. 2, p. 281-297, 2022.

YÉVENES, Constanza. *Griselda Gambaro: “El teatro se muere si no se conecta con lo social”*. Disponível em: <https://teatroamil.cl/noticias-2019/griselda-gambaro-el-teatro-se-muere-si-no-se-conecta-con-lo-social/>. Acesso em: 18 maio 2023.

ZANGARO, Patricia. El texto como propiciador de interrogantes. In: **Picadero**. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, Año 3, nº 8, enero/febrero, p.12, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## GLOSSÁRIO

**Coxias:** Espaços de serviço e circulação não visíveis ao público, localizados nos extremos laterais e de fundo do palco, determinando o movimento de cenografia e acesso de atores. As laterais com uma dimensão mínima da metade do palco e o fundo com espaço suficiente para passagem de atores.

Fonte: <https://teatroemescala.com/dicionario/>, acesso em jul. 2025.

**Entremez:** Peça curta cômica, no decorrer de uma festa ou entre os atos de uma tragédia ou de uma comédia, onde se representam os personagens do povo. Lope de Rueda, Benavente, Cervantes e Calderón foram mestres do gênero.

Fonte: Dicionário de teatro Patrice Pavis, 3 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 129

**Fé cênica:** é uma expressão cunhada pelo teatrólogo, pedagogo, diretor e ator russo Constantin Stanislavski, para designar a capacidade do ator de acreditar tanto na ficção a ponto de convencer a plateia de que aquele universo ficcional é real.

Fonte: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/voce-ja-ouviu-falar-em-fe-cenica>. Acesso em jul. 2025

**Grotesco:** A) Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. Assim, Th. Gautier, em *Les Grotesques* (1844), propõe reabilitar os autores “realistas” do início do século XVII expondo as “deformações literárias” e os “desvios poéticos” deles. B) Aplicado ao teatro – dramaturgia e apresentação cênica – o grotesco conserva sua função essencial do princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso do concreto e do detalhe realista. A forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas.

Fonte: Dicionário de teatro Patrice Pavis, 3 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 188

**Grotesco Criollo:** Gênero de teatro que surge na Argentina resultado de uma combinação entre o sainete espanhol, o grotesco italiano e formas circenses. Inicialmente chamado de “sainete criollo”, caracterizou-se como uma reflexão dos costumes da vida nos cortiços, agregando aos elementos humorísticos um conflito sentimental e uma notícia trágica.

Armando Discépolo, citado pelos historiadores do teatro como o responsável pela cristalização do gênero teatral, introduziu no sainete uma “pegada” mais dramática e sombria, ele mesmo chamou o movimento de grotesco crioulo, nas peças: *Meteo* (1923); *El organito* (1925); *Stéfano* (1928); *Cremona* (1932); *Relojero* (1934). Para alguns estudiosos, o gênero se parece com o sainete, porém mais triste ou, talvez, mais realista.

Fontes: *Sainete – Grotesco: Un reencuentro con la tradición. Picadero*. Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro, Ano 3, nº 8, enero/febrero, 2003;

SILVA, Laurenny Aparecida Lourenço da. **O grotesco feminino em *Griselda Gambaro***: três atos com a cega, a gueixa e a louca. 2014. 241 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014. p. 62

**Linóleo:** Tapete formado por várias lâminas ou passadeiras, usado especialmente para dança.  
Fonte: <https://teatroemescala.com/diccionario/>. Acesso em jul. 2025.

**Mimese:** A mimese é a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, porém esta “pessoa” podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus. Na poética de Aristóteles, a produção artística (poiesis) é definida como imitação (mimese) da ação (práxis).

Fonte: Dicionário de teatro Patrice Pavis, 3 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 241.

**Parte alta do palco:** é a parte do palco mais próxima do fundo de cena, assim como a parte baixa do palco é a parte mais próxima à boca de cena (início/frente da cena).

Fonte: <https://teatrolimeira.com.br/2019/12/11/termos-tecnicos-de-teatro/>. Acesso em jul. 2025

**Ponto:** A função do ponto foi criada no século XVIII. O ponto ajuda os atores em dificuldade, falando em voz baixa, soprando, articulando bem, mas sem gritar, a partir dos bastidores ou do buraco, mascarado por um nicho (o “capô”) no meio e na frente do palco. Sopra-se a palavra ou, se o ator se embaralha na frase, a frase seguinte, tomando cuidado com os tempos de extensão variável para não confundi-los com lapsos de memória. O bom ponto deve saber, ao observar os atores, antecipar o erro ou a dificuldade e interferir no momento exato.

Fonte: Dicionário de teatro Patrice Pavis, 3 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 297.

**Rubrica:** Também chamada de didascália ou indicação cênica. As rubricas são instruções dadas pelo autor a seus atores, para interpretar o texto dramático. Constitui-se, muitas vezes,

em um texto secundário que desempenha um papel metalinguístico.

Fonte: Dicionário de teatro Patrice Pavis, 3 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 96.

**Sainete:** O sainete é, na origem, uma peça curta cômica ou burlesca em um ato no teatro espanhol clássico; serve de intermédio (entremez) ao curso dos entreatos das grandes peças. No final do século XVII, vem a substituir o entremez, torna-se uma peça autônoma, principalmente nas composições de Ramón DELA CRUZ, que faz dele uma peça popular para relaxar e divertir o público. O sainete fica em voga até o final do século XIX. Apresentado com poucos recursos e grossos traços burlescos e críticos um quadro animado e pegado da realidade a sociedade popular, o sainete obriga o dramaturgo a opor-se a seus efeitos, a acentuar os caracteres cômicos e a propor uma sátira muitas vezes virulenta do seu círculo. Ele aprecia a música e a dança e não tem nenhuma pretensão intelectual.

Fonte: Dicionário de teatro Patrice Pavis, 3 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 349.

**Teatro do Absurdo:** Movimento cuja origem remonta a CAMUS (O Estrangeiro, O Mito de Sísifo, 1942) e a SARTRE (O ser e o nada, 1943). No contexto da guerra e do pós-guerra, estes filósofos pintaram um retrato desiludido de um mundo destruído e dilacerado por conflitos e ideológicos. O ato do nascimento do teatro do absurdo, como gênero ou tema central, é constituído por “A cantora careca” de IONESCO (1950) e “Esperando Godot” de BECKETT (1953). ADAMOV, PINTER, ALBEE, ARRABAL, PINGET são alguns de seus representantes. A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga nem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos. A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional.

Existem várias estratégias do absurdo:

- O absurdo niilista, no qual é quase impossível extrair a menor informação sobre a visão de mundo e as implicações filosóficas do texto e da representação. (IONESCO, HILDESHEIMER).
- O absurdo como princípio estrutural para refletir o caos universal a desintegração da linguagem e a ausência de imagem harmoniosa da humanidade (BECKETT, ADAMOV, CALAFERTE).
- O absurdo satírico (na formulação e na intriga) dá conta de maneira suficientemente realista o mundo descrito (DÜRRENMATT, FRISCH, GRASS, HAVEL).

Fonte: Dicionário de teatro Patrice Pavis, 3 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 1-2.

**ANEXOS:**

Links para os registros das performances teatrais:

- 1) Pré-estreia da peça “El nombre”, Colégio Estadual Eron Domingues, em 13 de fevereiro de 2023:

<https://youtu.be/w4WVDiQpdMM>

- 2) Estreia da peça "El nombre", no Salão Alemão, em 15 de fevereiro de 2023:

<https://youtu.be/ITQMz8DEvJ0>

- 3) Gravação em teatro fechado, Centro Cultural de Entre Rios do Oeste – PR, em maio de 2023:

<https://www.youtube.com/watch?v=smHo-sSAEAg>

- 4) Participação no Festival Téspis, em Marechal Cândido Rondon, Salão Alemão, 20 de setembro de 2023:

[https://youtu.be/5Pxb46MEU\\_E](https://youtu.be/5Pxb46MEU_E)

Cópia digitalizada da peça *El Nombre* (1974) de Griselda Gambaro.

# GRISELDA GAMBARO

---

**Viaje de invierno  
Sólo un aspecto  
La gracia  
El miedo  
Decir sí  
Antígona furiosa  
y otras piezas breves**

---

# TEATRO 3



Ediciones de la Flor

**El nombre**

1974

154

*Un banco largo.*

*Entra María, se sienta. Levanta la cabeza, mirando.*

*María: ¡Qué lindo sol! (Tiende la mano como si recibiera lluvia) Moja... y caliente.*

*La primera señora fue muy buena. Yo tenía 16 años. (Se le pierde la mirada en un punto del suelo. Se levanta) Me parecía que acá había... No, me equivoqué. (Vuelve a sentarse) Tenía una pieza para mí, sin ventanas. Linda sí, con una frazada marrón para el invierno y la almohada... blanda. Me dio un poco de asco al principio porque estaba manchada de... no sé, pero le hice una funda y apoyé la cabeza sin acordarme de que abajo había... manchas.*

*Era como una princesa, ahí, en mi pieza, después del trabajo. Estaba sola, nadie me molestaba, salvo Tito que a veces se despertaba con pesadillas y me llamaba: "¡Ernestina! ¡Ernestina!". No es un lindo nombre.*

*La señora me dijo: "¿Cómo te llamás?"*

*Es lo primero que preguntan porque necesitan saber cómo se llama una. Tiran el nombre y una debe correr detrás: "¿Señora?"*

“María”, le dije. Le gustó el nombre, pero me lo cambió. ¿Y por qué no? ¿Qué importancia tiene un nombre? Cualquiera sirve.

Las muchachas no paraban en la casa y Tito podía ser feroz. (*Mira un punto*) Me parece que ahí hay... (*Se sujeta al banco. Lucha por no levantarse*) Miro. (*Se levanta y observa*) No, no hay nada.

(*Vuelve a su asiento*) Una vez me puso un sapo en la cama, qué susto. Empecé a gritar y la señora se enojó mucho conmigo. Creo que a Tito le dio lástima, quizás porque a él también le gritaban. Tito no era muy inteligente, tenían miedo de que fuera... (*Un gesto*). Por eso, para no embrollarlo con tantos cambios, todas las muchachas se llamaban igual: Ernestinas. Yo también me llamé Ernestina. No sé de dónde habían sacado el nombre, de una abuela o... (*no recuerda*) Me encariñé mucho con Tito, y él también conmigo, sobre todo después de lo del sapo. No se me despegaba en todo el día. La señora salía mucho y aprovechábamos. Se venía a mi cama, tenía seis años, y dormíamos juntos, con las manos apretadas, como dos perdidos. (*Sonríe*) Me enseñó a jugar a las damas, pero ya lo olvidé. Yo también soy un poco...

Pero después creció. Y para qué, entonces, iba a necesitar a alguien como yo que lo cuidara. Yo no podía cuidarlo en lo importante, en sus penas de muchacho que crece y se hace hombre. Así que la señora un día me llamó y me dijo: “Ernestina”. (*Extiende la mano*) Me estoy mojando. Me dijo: “Ernestina, buscate otro trabajo”.

Tito lloró, creo que... fueron sus últimas lágrimas de chico. Yo... yo también lloré, menos, ¿no?, porque yo era la sirvienta, no tenía por qué encariñarme. Saqué la funda de la almohada, que era mía, (*seca*) la funda era mía, y me fui. No quise cuidar a otro chico, una se encariña y es tonto, porque los chicos no son de una. (*Se toca el vientre*) Quizás, yo también... ¿no? Me cayó una vieja... No sé si los viejos me gustan. Con ésta no me encariñé. Estaba enferma, le

tenía pena, pero no cariño. ¡Ni pena le tenía! No me dejaba dormir, “Lucrecia, Lucrecia”, de día y de noche. Creo que... era mala. Enferma y mala. Y bien mirado, ¿por qué no iba a ser mala? La trataban como a un mueble. Apenas balbuceaba “quiero...”, le decían: “Callate, mamá. Tenés todo”. ¿Cómo podían estar tan seguros? ¿Qué saben lo que a una puede faltarle? *(Levanta con cuidado el pie y lo baja, como si sujetara algo)* Hay algo acá, bajo mi pie. *(Levanta el pie, mira)* No, nada. *(Retoma sin transición)* La pobre vieja no tenía nada, nada propio, ni el sol, el calorcito en invierno que da el sol, tampoco eso.

“Hace frío, sáquela del patio, Lucrecia”, me decían, ¿qué sabían ellos cuándo los huesos necesitan sol? Y ni siquiera en verano. La ponían al fresco y la vieja quería sol. No tenía nada. Sólo a mí. Entonces no me dejaba tranquila, porque si a uno le sacan todo, se pone malo y se la desquita con alguien. Me tenía a mí, a quien pagaban para eso, como quien paga la ausencia de un remordimiento.

A mí sí me decía “quiero”. “Lucrecia, quiero”, “Lucrecia, dame”. Porque me llamaba Lucrecia. Lucrecia era una hija que se le había muerto sin que se diera cuenta. *(Furiosa)* ¡Y esto no es una ganga! No se dio cuenta y no se lo dijeron. Yo le hubierta abierto la cabeza de arriba abajo para meterle adentro que se le había muerto la hija. Porque una debe tener sus muertos apretados así, ¡en el puño! *(Abre la mano, mira)* Nada. Y fui Lucrecia. ¿Qué me costaba? Un nombre vale lo que otro. *(Sonríe)* Además, nunca había sido la hija de una señora rica. No la llamaba mamá, pero le celebré el cumpleaños. Los hijos habían venido a felicitarla, ¡pero de comer...! A la vieja se le iban los ojos. “Te hace mal, mamá”, decía la señora, y le apartaba la mano. Los otros comían y la vieja tragaba en seco, miraba ansiosa, como un chico. ¿Qué podía pasarle? Una apoplejía. *(Ríe)* Eso fue un sábado y el domingo quedamos solas en la casa. Yo tenía la mirada de la vieja acá. *(Se señala la frente)* Le hice una fiesta. Casi se cae de espaldas. *(Ríe)* En lu-

gar de llevarle la sopa aguada a su pieza, la traje al comedor. Compré todo con mi plata, hasta una torta de cumpleaños. ¡Cómo comió! Primero me miraba como pidiéndome permiso, pero después, ¡directamente al buche! Yo le servía y en una de éstas me dice: “¿Qué hacés ahí, parada como una momia? Sentate”. Y me senté a la mesa, con mantel. No sé si en ese momento se dio cuenta de que yo no era la hija, que hubiera tenido como sesenta años, porque estaba achispada y me dijo: “¿No tenés novio?”

A mí me preguntó, que me pasaba los lunes en el cine, sola, viendo cómo los otros vivían juntos, les pasaban cosas juntos. A mí no me pasaba nada, (ríe) sólo la vieja.

“No, señora”, le dije.

“¡Qué señora! Trago lo que me da una sirvienta. ¡Qué señora!” Y estaba furiosa. Pero la furia se le pasó enseguida. Se puso triste.

“No llegués a vieja”, me dijo.

“¿Por qué no, señora?”

“No llegués a vieja. No es lindo.”

“¡Qué no va a ser lindo!” Y le encendí la velita de la torta.

“Piense un deseo”, le dije.

“¿Y se cumple?”

“Sí.”

Entonces la vieja me miró fijo y cerró los ojos. ¡Qué cara tenía con los ojos cerrados! Se le borraba la maldad. Parecía buena, desconsolada... (Ríe) ¡Tardó tanto en desear algo! “¡Vamos, termínela!”, le dije. Pero no abrió los ojos. Me dio miedo. Vaya a saberse lo que estaba deseando. Lloraba. (Sonríe) ¡Borrachera de vieja! Y me incliné y le besé la mejilla, sobre las lágrimas, para que no deseara lo que estaba pensando...

Fue la única vez... y no me rechazó. Raro. Porque era mala. Me hacía perrerías. La llevaba al baño, la limpiaba y a los dos minutos... Me tenía loca. “Lucrecia, hija mía, no me vas a heredar”, me decía la bruja, “atendé bien a tu mamá”. Le hubiera dado cianuro.

Acabó por morirse y no se llevó ni a los vivos ni a los muertos con ella. Una mentira, eso se llevó, aunque pensándolo bien, se moría y me apretaba la mano, y yo quería decirle: "Abuelita, no tenga miedo", pero no podía decirle abuelita, no era nada de ella, y no sé si al final la vieja no se dio cuenta porque me soltó la mano, me largó una mala palabra y se fue sola y bien a la muerte. Sí, una mala palabra. Hija de puta, me dijo.

Suerte que se murió ahí mismo y yo dormí tres días seguidos para desquitarme, y quizás por esto o por la mala palabra, la señora me llamó y me dijo, llorando: "Mamá murió, Lucrecia, no te necesitamos más. Te agradezco, Lucrecia, ¡te agradezco, Lucrecia!"

Y yo también lloré un poco porque me había encariñado con la vieja, (*rectifica, dura*) no cariño, pena, aunque me largó con esa palabra, era su hija, ¿no?, y me encontré en la calle.

Busqué otro trabajo y pensé si podía tener un tiempo mío. ¿Pero cómo tenerlo? ¿Y qué haría con él? La transparencia del tiempo que sólo muestra lo que está vivo... (*Tiende la mano*) Paró el sol. ¿O era lluvia? Y entonces, estuve en varias casas porque no sabía trabajar bien, me echaban. Me quedaba dormida sobre los platos sucios, iba a comprar y me perdía... buscaba... (*Mira*) No sé. En una casa me llamé Florencia porque la señora era de Florencia y quería recordar su ciudad y yo me sentí contenta por un tiempo porque parece que es una ciudad que... (*se olvida*) ¿Cómo? Me enfermé y en el hospital me llamaban La Muda porque hablaba poco. No sabía qué decir. Y después se me dio por hablar. Hablaba como si tuviera a Tito y fuera Ernestina, o cuidara a la vieja y fuera Lucrecia, o tuviera los nombres que me pusieron las señoras, y cuando me acordaba que había sido una ciudad, entonces murmuraba como un río que pasa por la ciudad, y todos se reían de mí y a mí no me gustaba. (*Canturrea con la boca cerrada, meciéndose*) Yo les daba este nombre y no entendían. El sol tiene lindo

nombre. Corto y luminoso, *(cierra los ojos)* me enceguece. Un médico del hospital me llevó a su casa. Necesitaba una muchacha. Y la señora me dice, sin maldad, "¿Cómo te llamas?" Yo vacilé un poco, canturreé como el río, y la señora se asustó. No entendía. Quería un nombre de persona, de gente. Entonces pensé, para darle gusto, y elegí el nombre más hermoso: Eleonora. Y la señora, qué casualidad, se llamaba como yo, Eleonora. Y me dijo: "No, te pido un favor, ¿puedo llamarte María? Es tu nombre. María". Y casi sonaba bien como lo decía ella. María. Pero no quise. "¿De quién es ese nombre, señora? No mío. Cámbiese usted el nombre. Usted se llama señora, ¡señora!"

*(Mira, se inclina, ríe)* Acá encontré... Acá encontré, por fin... *(Se endereza, como si trajera algo en la mano. Mira)* Nada.

Ni siquiera quise ese nombre, Eleonora. Se lo dejé a ella. Este no me lo quita nadie.

*Se balancea canturreando, pero de pronto, abre la boca y el canto se transforma en un largo, interminable grito)*