

A DRAMATURGIA DE GRISELDA GAMBARO E A PARTILHA DO SENSÍVEL: MULHERES EM EVIDÊNCIA

Cássia Peres Martins¹
Roselene de Fátima Coito²

Resumo: O presente artigo destaca de forma breve a trajetória da dramaturga argentina Griselda Gambaro, no que se refere aos movimentos artístico-culturais do teatro contemporâneo argentino, ao tempo em que traz algumas considerações de críticos e estudiosos de literatura sobre sua obra. Tomando como exemplo as protagonistas de *El nombre* (1974) e de *Del sol naciente* (1984), evidenciamos o lugar ocupado pelas mulheres na sociedade latino-americana, quando elas são colocadas à margem desta mesma sociedade, mobilizando o entendimento de Jacques Rancière (2009) sobre o regime representativo e o regime estético das artes, tanto para voltar o olhar sobre o modo de/do fazer teatral de Gambaro como para, a partir desse modo evidenciar a instauração do político – do histórico-social e do seu procedimento de escrita teatral- , quando propicia a partilha do sensível, isto é, como a dramaturgia de Griselda Gambaro afeta e é afetada pelo meio que a produz.

Palavras-chaves: dramaturgia, modo de/do fazer, partilha do sensível, denúncia, resistência.

THE DRAMATURGY OF GRISELDA GAMBARO AND THE SHARING OF THE SENSITIVE: WOMEN IN EVIDENCE

Abstract: This article briefly focuses the trajectory of the Argentinian playwright Griselda Gambaro, with regard to the artistic-cultural movements of Argentine contemporary theater, and brings some considerations of critics and literary scholars about Gambaro's work. Taking as an example the protagonists of *El nombre* (1974) and of *Del sol naciente* (1984), we evidence the place occupied by women in Latin American society, when they are placed on the margins of this same society, mobilizing the understanding of Jacques Rancière (2009) about the representative regime and the aesthetic regime of the arts, so much to focus on Gambaro's theatrical way of doing, as well as, from this way, the establishment of the political - of the social history and its writing procedure -, propitiates the sharing of the sensitive, that is, how Griselda Gambaro's dramaturgy affects and is affected by the medium

1 Doutoranda do PLE – Programa de Pós Graduação em Letras (UEM), Técnica em Assuntos Educacionais (UTFPR-SH), e-mail: cperesm@gmail.com

2 Doutorado em Estudos Literários (UNESP), pós-doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales, sob a supervisão do Prof. Dr. Roger Chartier. Professora associada (UEM). e-mail: roselnfc@yahoo.com.br

that produces it.

Keywords: dramaturgy, way of doing, sharing the sensible, denouncement, resistance.

Introdução.

Griselda Gambaro, hoje, com 95 anos de idade, 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 a ditadura 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)³. Em consequência da situação instituída de perseguição aos intelectuais da época, Gambaro esteve exilada em Barcelona, Espanha, durante o último período de ditadura militar da Argentina. 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.

Diante disso, neste trabalho, buscaremos explorar a interseção entre estética e política no teatro, utilizando a perspectiva proposta por Rancière (2009) como lente analítica. Isso será realizado por meio de uma breve análise da trajetória dramática de Griselda Gambaro, discussões de estudiosos e críticos literários, e pela análise de duas de suas peças de teatro, *El nombre* (1974) e *Del*

sol nascente (1984).

Nossa análise será voltada para as protagonistas das peças teatrais mencionadas, destacando a evidente preferência de Griselda Gambaro por protagonistas femininas. Nossas considerações serão de acordo com o que Rancière chama de partilha do sensível, ao discutir estética e política. Partilha do sensível, grosso modo, é a partilha do mundo que é comum a todos, que contempla “sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis” (RANCIÈRE, 2009, p. 63).

Trata-se, portanto, de uma pesquisa bibliográfica de cunho literário e filosófico, na qual pretendemos destacar o estético e o político, este entendido por Rancière como uma luta de classes entre aqueles que estão numa lógica policial e aqueles que estão numa lógica da igualdade onde o social se dá em uma parte que não tem parte, isto é, nos sujeitos os quais, não legitimados socialmente, são invisibilizados na e pela sociedade, como veremos na obra de Gambaro, tomando como exemplo duas peças, cujas protagonistas são mulheres. Pretendemos evidenciar o que Rancière chama de “modos de fazer” e “formas de visibilidade” das artes, voltando nosso olhar à denúncia e à resistência que a obra de Gambaro representa na Literatura e Dramaturgia Argentina.

Este estudo é relevante tanto para os “fazedores de arte”, como atores, atrizes e diretores de teatro, quanto para os estudiosos de literatura que buscam reflexões que contribuam para uma compreensão mais profunda das manifestações artísticas e da resistência cultural na América Latina.

Sobre a importância dos estudos da literatura da América Latina, consideramos o seguinte:

³ el decreto que censura esta obra muestra su preocupación por la profesionalidad y la inteligencia con que fue escrita: la es altamente destructiva de los valores, con la peligrosa característica de haber sido realizada con maestria (COCCO, 2011, p. 74)

Podemos dizer que enunciadores e enunciados de grande parte da arte destas terras (sujeitos e objetos que podem ser os mesmos) carregam o conflito e o consenso. Nossos países não consolidaram nossas nações ao mesmo tempo e nem da mesma maneira; não possuem economias, rendas per capita ou desenvolvimentos tecnológicos igualitários, nem se quer os sofrimentos que padecem suas regiões são da mesma intensidade (violência, pobreza, fenômenos naturais); mas, ainda assim, estamos sentindo e referindo-nos à América Latina, especialmente no campo artístico, como uma unidade que nos fere e/ou encoraja para escrever, pensar ou fazer arte. (ROJO, 2017, p. 259)

A partir, então do que Rojo enuncia sobre a produção artística na América Latina, em conflito e em consenso por questões histórico-sociais diferenciadas, no campo das artes, os modos do(s) fazer(es) artístico(s) evidenciam a necessidade de uma libertação daquilo que aprisiona, mais especificamente, a violência e a pobreza. Neste sentido, Griselda Gambaro, no seu modo de fazer e proceder na/da escrita, produz, por meio da arte, o grito silenciado da violência, sendo que no recorte aqui realizado, trazemos as protagonistas mulheres das duas peças teatrais citadas.

1 O teatro argentino e o percurso de Griselda Gambaro: breves apontamentos

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”⁴ na Argentina. Pelletieri ainda

4 Teatro do absurdo é o nome criado em 1961 pelo crítico húngaro radicado na Inglaterra, Martin Esslin (1918 – 2002), para se referir a um agrupamento de obras de dramaturgos de vários países que estavam produzindo peças teatrais no final dos anos 40, logo ao final da Segunda Guerra Mundial, e durante os anos 50 e 60. As obras tinham em comum a forma inusitada e inesperada de tratar o cotidiano huma-

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), como, por exemplo, a protagonista de *El Campo* (1967), de Gambaro.

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)⁵.

no. São algumas de suas principais características: sentido tragicômico – alternância entre elementos cômicos e imagens horríveis ou trágicas; evidenciar vida e sentimentos humanos fazendo críticas a sociedade; personagens presas a situações sem solução; paródia ou desligamento da realidade. (<https://escolaeducacao.com.br/teatro-do-absurdo/>. Acesso em março de 2021)

5 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.).

Gambaro ainda precisava conquistar um espaço até então dominado por homens,

Silvio Lang, especialista na obra da autora, comenta que sua saída do Instituto Di Tella, 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 estreitar obras, precedida apenas por Salvadora Medina Onrubia, avó de Copi”, destaca Lang. (YÉVENES, 2023, n.p., tradução nossa)⁶.

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)

O reconhecimento da crítica chegou mais tarde; 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

6 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 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.).

a ser entendida para além de sua proposta vanguardista, ligada ao contexto local, mas à sua maneira.

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).

Pelletieri (1992) ainda ressalta que, quer seja por meio do “realismo reflexivo” ou do absurdo, ou ainda por meio do intertexto do “sainete” e o “grotesco criollo” 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). 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).

Nessa mesma linha da interpretação da realidade, o sainete, “pequena peça burlesca ou cômica de um único ato do teatro espanhol clássico” (O QUE... 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, sendo que o dramaturgo Armando Discépolo introduziu no sainete uma “pegada” mais dramática e sombria, movimento que ele mesmo chamou de grotesco crioulo, 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”.

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).

Características dos movimentos artístico-culturais acima mencionados são evidenciadas na dramaturgia de Griselda Gambaro ao longo de sua trajetória.

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”⁷, ape-

7 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 as situ-

ções, se desvincilhando de seus opressores, apresentando mais claramente o jogo de ação e reação entre as personagens, se filiando a uma estética menos absurda e mais realista.

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)⁸

8 Clara: Gracias.

Em Puesta en Claro o texto 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).

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

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

Clara: No dudo.

Doctor: ¡Sí! No soñó por suspicacia. Em 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 um zapato Y se pone em la mano. Clara lo deja caer, asustada. El Doctor ríe silenciosamente, infantilmente): ¿Qué quiere? (GAMBARO, 1987, p. 132)

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)

A preferência 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, no auge do “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).

Considerando as fases da obra de Gambaro, conforme já destacadas por Pelletieri, partindo do teatro do absurdo, passando pelo realismo reflexivo até culminar com características do realismo crítico, também em consonância com as duas fases já apontadas por Rojo, a partir da perspectiva de gênero, a pesquisadora brasileira Laurenny Aparecida Lourenço da Silva analisa três peças de Gambaro, *Puesta em Claro* (1974), *Del sol naciente* (1984), *Antígona furiosa* (1986), para defender a existência do grotesco feminino. Essas três peças pertencem ao segundo momento da escrita gambariana, conforme a classificação sugerida por Sara Rojo.

Após um percurso teórico sobre o grotesco crioulo e o grotesco feminino, Silva conclui sua tese:

Assim, com as personagens de Gambaro, encontro meu caminho no percurso do grotesco. Ele é desconstrutor, desarticulador, desapropriador. O grotesco feminino na dramaturgia de Griselda Gambaro é libertador. O grotesco feminino é o viés da leitura crítica que faço sobre a configuração das personagens de Gambaro, não sendo o corpo físico das protagonistas a principal marca do grotesco feminino e, sim, seus discursos, suas posições e ações nas peças.....Desconstruir, desarticular e desapropriar os conceitos pré-estabelecidos de beleza, de comportamento e de pensamento. Assim, Clara se alia aos oprimidos e diz, em sua última fala que *Si estás despierto,veo* [Se está acordado,vejo], confirmando sua parceria e a necessidade de unir-se aos demais marginais do sistema para ver. Suki assume-se como mulher, como mãe e retira de si a imagem da gueixa, rompendo com o imaginário pré-estabelecido da beleza e sensualidade oriental *¿Me ves? Soy Suki* [Me vê? Sou Suki]. E, *Antígona*, dá-se à morte, com fúria, para mostrar que não tem medo do poder dominante, não cede, e nunca cederá, aos desmandos e injustiças do opressor. Ainda que *El resto es silencio* [O resto seja silêncio]. Essas mulheres/protagonistas me levaram ao entendimento do grotesco feminino libertador proposto, nos entre diálogos, de Griselda Gambaro. (SILVA, 2014, p. 161)

Considerando a análise que a estudiosa Sara Rojo faz da obra de Griselda Gambaro, dividindo-a em dois momentos, um primeiro momento no qual suas protagonistas femininas apenas observam o poder, a violência e o terror, e um segundo momento no qual as protagonistas passam a interferir no mundo e agir para mudar suas vidas, conforme mencionado acima, voltaremos nosso olhar para duas peças que representam exemplos dessas duas fases, *El nombre* (1974), da primeira fase, e *Del sol naciente* (1984), que pertence a segunda fase.

Primeiramente, faz-se importante uma breve descrição de seus respectivos enredos.

El nombre se trata de uma peça de teatro curta escrita em 1974. Sugere ao palco um único personagem, Maria, que conta sua trajetória de vida, trabalhando desde os 16 anos como empregada doméstica. E desde os seus 16 anos lhe tiram seu nome; a cada casa que trabalhava era chamada por um nome diferente, de acordo com os caprichos ou conformidades de seus patrões, perdendo, de certa forma, sua identidade. Segundo Jasmín Carbonell (2018), Griselda Gambaro escreveu a referida peça quando as sombras do horror vivenciado por seu país, durante seu último período de ditadura, começavam a se instalar. Adverte, por meio de seu texto, que a despersonalização seria o início da tortura. De maneira metafórica e sem marco específico, Gambaro trata do tema universal: relação entre amo e escravo, pois o poder que exercem pessoas sobre outras pessoas existe desde que há acumulação de riquezas, portanto esta obra resiste ao tempo e ao espaço, mantendo uma contemporaneidade.

Em *El nombre*, Maria narra sua vida, trabalhando como empregada em casas de família. Morava no trabalho, alojada em condições sub-humanas, obedecendo caprichos dos patrões, por vezes sofrendo

humilhações e privações. Sobrevivendo em um mundo sem esperanças, aceita de forma passiva a vida que leva, deixando os amores, passeios, realizações femininas e até mesmo a maternidade no mundo dos sonhos e das considerações do “se eu tivesse feito diferente”. Algumas passagens sugerem uma pitada de humor, podendo causar o riso ao leitor ou ao espectador. 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.

Ela acabou morrendo e não levou nem os vivos nem os mortos com ela. Mentira, isso 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 por que 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: “Mãe morreu. Lucrecia, não precisamos mais de você. Te agradeço, Lucrecia! Obrigada, Lucrecia” (GAMBARO, 1989, p 159, tradução nossa)⁹

Del sol naciente propõe ao palco cinco personagens, sendo elas: Suki (Gueixa Japonesa), Ama (serviçal de Suki), Obán (poderoso e arrogante Guerreiro), Oscar e o Tísico (semi-seres, que representam o povo

9 Acabó por morirse y no se llevóni a los vivos ni a los muertosconella. Una mentira, eso se llevó, aunque pensándolobien, se moría y me apretabala mano, y yoqueríadecirle: “Abuelita, no tengamiedo”, pero no podíadecirleabuelita, no era nada de ella, y no sé si al final laviejano se diocuenta porque me soltóla 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 murióahímismo y yodormítresdías seguidos para desquitarme, y quizásPor esto o por la mala palabra, laseñora me llamó y me dijo, llorando: “Mamá murió. Lucrecia, no te necesitamos más. ¡Te agradezco, Lucrecia!”

oprimido e faminto e os soldados mortos na guerra). Estes semi-seres “conformam atmosferas de decadência e de realismo grotesco, revelando simbolicamente os males sociais” (Ravetti; Rojo, 1996, p.71). Resumidamente, Oban quer dominar Suki e, apesar de declarar seu amor à prostituta, a trata como propriedade, com violência e humilhação. Suki, por sua vez, despreza o amor de Obán, não se rendendo aos seus presentes e dinheiro, enfrentando seu gênio autoritário e violento, renunciando seu papel de mulher prostituída para assumir o papel de mulher mãe, acolhendo os desvalidos. Ama, serviçal de Suki, não tem muita consciência da exploração que vivencia, segue sonhando com amores e com o lugar de Suki, por julgar que o lugar de Suki é mais privilegiado, porque ela tem o amor de Obán e recebe ricos presentes.

Em Del sol naciente, a protagonista Suki projeta uma imagem feminina forte e capaz de modificar seu destino, no entanto, há uma oposição da personagem Suki e a personagem Ama, sua empregada, que é incapaz de rebelar-se ou projetar-se. Em Del sol naciente, a figura da empregada doméstica permanece aceitando sua vida subalterna, sonhando com condições econômicas melhores ou realizações pessoais sem agir para alcançá-las; a empregada doméstica continua doando-se para o conforto dos patrões. Na narrativa, Ama é também humilhada, desencadeando a presença de um certo humor em algumas cenas:

OBÁN: Pois trabalhará pouco. (Vê a ama que abre a sombrinha, insegura e a faz girar, enquanto sorri para Obán com uma leve agitação, cheia de esperança e se inclina em reverências.) Que linda! Belo quimono, acho que o conheço...

AMA: A senhora me....

OBÁN (delicadamente): Emprestou ou presenteou?

AMA: Presen...Emprestou.

OBÁN: E que sombrinha...Mas é para usá-la fora, para que o sol não danifique sua pele acetinada...

AMA (enganada pelo tom de voz): Oh, sim...!

OBÁN... Sua pele curtida, sua pele de couro, sua pele de elefante velho, elefanta.

AMA: Me perdoe, senhor!

SUKI: Foi minha ideia.

OBÁN: Percebi.

SUKI: Pois então, não me pertencem, as coisas que ganho?

OBÁN: O que dou "a você", sim ... Mas está fortemente unido por um fio àquele que presenteou, que diz: somente para Suki, comprado para ela, pensado para ela.

AMA: (com esperança): O senhor prestou atenção em mim, senhor?

OBÁN: Não abra a boca! Para a cozinha! Vá vestir seus trapos. E se te encontro de novo, usando o que não é seu, te cortarei a cabeça! (A ama chora e sai). Ama! (Ela volta. Obán ri brincalhão, mas cordial.) Fizeram uma boa transformação em você! Me agrada mais da outra forma....

AMA: Verdade?

OBÁN: Verdade. (A ama sai enxugando as lágrimas). (GAMBARO, 1996, p. 86-87)

Grínor define Del sol naciente como um pastiche orientalista, um "pastiche descarado e feito assim tanto por razões 'pós-modernas', quer dizer, pela suposta complacência desta autora argentina para com as demandas de estética hoje em voga, quanto por (eu conjecturo) motivos de segurança" (Rojo, 1996, p. 9). Grínor Rojo faz a observação acima, considerando a data de estreia da peça, 1984. Para ele não é improvável que tenha sido escrita durante os últimos anos da ditadura dos quarenta generais, na Argentina.

2 Da partilha do sensível em Gambaro: modos de por em visibilidade as protagonistas.

Quando tratamos de teatro, é praticamente impossível nos desconectarmos da noção de representação ou de mimesis¹⁰ no sentido platônico e aristotélico, os mais tradicionais para os estudiosos das artes dra-

10 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).

máticas.

Jacques Rancière coloca em xeque o “fazedor de mimeses” no sentido platônico e aristotélico 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 consequentemente 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).

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

Griselda Gambaro se utiliza do processo de absurdização do que pretende representar, se fazendo 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 presentes no sainete criollo e no grotesco criollo, 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 Gri-

selda, propõe do absurdo como uma forma de poder dizer o que não poderia ou deveria ser dito. Ao se apropriar dos elementos do absurdo, do sainete e do grotesco criollo, Griselda, ao dizer aquilo que não pode ou não poderia 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 telefônicas¹¹ (COCCO, 2011, p.30, tradução nossa)

A excelência da escrita de Gambaro faz pensar e transformar, o que não desmente a tese de um grotesco feminino libertador proposto nos entredialogos, tal como a defende a pesquisadora Laurenly Silva.

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

11

de trabalho, produto comprado, utilizado e descartado, como representado na cena citada anteriormente? 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*, a relação com o período de opressões da ditadura é total. 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.

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).

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, coloquei 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).

As personagens em tela, embora de maneiras diferentes, ocupam lugares subalternos. Em *El nombre* (1974) temos Maria, uma empregada submissa, que não questiona os padrões, 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 re-partilha 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.

Considerações finais

Longe de esgotarmos as possíveis reflexões do ponto de vista filosófico acerca da obra da escritora argentina Griselda Gambaro, destacamos a importância da dramaturgia gambariana para a evolução do teatro na Argentina, bem como no cenário político da América-latina, tradicionalmente uma sociedade patriarcalista.

A partir da análise de duas peças de Griselda Gambaro, *El noble* (1974) e *Del sol naciente* (1984) é que, em consonância com os pressupostos de Rancière, pudemos destacar que a dramaturga se dedicou a representar o político por meio do humano, sendo este político engendrado por práticas, e engendrando práticas de repetição ou de resistência, sua narrativa produz o efeito das ocupações destes sujeitos na sociedade da época e de outras épocas, uma vez que sua obra permanece resistindo ao tempo e segue produzindo sentidos.

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. Na análise que conduzimos, a autora utiliza de três personagens femininas para evidenciar três maneiras de ocupar lugares subalternos, Maria, a empregada submissa, em *El nombre* (1974); Suki, a prostituta que não se deixa dominar pelo poder masculino e nem se deixa levar pelo poder que o dinheiro pode proporcionar; e Ama, a empregada de Suki, uma sonhadora seduzida pelos luxos que o dinheiro pode proporcionar.

Destacamos 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 excluída, sobre o feminino marginalizado, denunciando, perturbando, resistindo, transformando os modos de por em evidência as invisibilidades em seu fazer teatral pelo seu procedimento de escrita, ou seja, Gambaro dá visibilidade às atividades encarceradas da mulher, e questiona essas atividades, partilha sensível nas maneiras de ser destas mulheres e nos lugares que ocupam na sociedade, quando o “produto” estético implo- de a barreira mimética e evidencia as ocupações sociais, 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).

Referências Bibliográficas:

COCCO, Marta. La residencia cultural a la dictadura 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.

CORBONEL, Jasmín. El nombre: el derecho a la identidad em la mirada de Griselda Gambaro. La Nacion. 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.

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

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

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.

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. São Paulo: Iluminuras, 1992. Tradução de: Maria Angélica Keller de Almeida.

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. 2. ed. São Paulo: Exo Experimental Org., Editora 34, 2009. Tradução de: Mônica Costa Netto.

RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. Comentário: Do Sol Nascente. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. Antologia Bilíngue de Dramaturgia de Mulheres Latino-Americanas. Belo Horizon-

te: Armazém de Ideias, 1996. p. 71-74.

ROJO, Grínor. Prólogo. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. Antologia Bilíngue de Dramaturgia de Mulheres Latino-Americanas. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 1996. p. 7-12.

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 v.1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. p. 255-266.

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.

VOIGT, Andressa Cristina; ROLLA, Cinthia Elizabet Otto; SOERENSEN, Claudiana. O conceito de mímeses segundo Platão e Aristóteles: breves considerações. Travessias, Cascavel, v. 9, n. 2, p. 225-235, 30 ago. 2015. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/775>. Acesso em: 26 nov. 2021.

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.

Submissão: junho de 2023.

Aceite: agosto de 2023.