

RESUMEN:

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

PALABRAS CLAVES:

Teatro Argentino, Dramaturgia de Mujeres, Griselda Gambaro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

Graciela Ravetti
UFMG

RESUMO:

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

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura Latino-Americana, Teatro, Dramaturgo.

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

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



multiplicidade², no qual se colocam em jogo signos, estados de coisas, cadeias de significado, significantes diversos, mas tudo em um mesmo nível, sem que pareçam existir, acima e abaixo, unidades maiores totalizantes, poderes organizadores que determinem algum tipo de centralização de sentido. A fragmentação opera aqui como uma cadeia de situações, de vozes, de gestos, de silêncios, de mensagens e de contra-mensagens, de dizeres que se complementam na contigüidade, no decorrer de um tempo que é também descontínuo, fragmentado e aleatório. O texto não se propõe como integrante de nenhum metadiscorso, não se explica como pertencendo a um corpo maior; partilha da discursividade da pós-modernidade com o propósito da desconstrução dos sistemas universalizantes e da própria noção de “sistema”. Posiciona-se como o fluir da vida, do acontecer, que estaria regido por um tipo de sorte ou azar ou, ainda, por alguma lei desconhecida sobre a qual é impossível pontificar; vida que somente é acessível pensada como um mapa cujas rotas podem ser seguidas, que nem sempre têm um ponto de chegada e nunca um objetivo que esteja sobredeterminando uma interpretação “verdadeira”. Uma cartografia na qual os espaços e os acontecimentos vão-se encadeando sem responder a árvores genealógicas nem a fatos definitivos. Não há, no universo deleuziano de *El continente negro*, leis que determinem o passado, o presente ou o futuro, pelo menos com razoável verossimilitude. Não se trata de estabelecer genealogias e, sim, alianças. Um movimento como aquele que, da perspectiva deleuziana, caracterizaria o inconsciente: não como um teatro, e sim como uma usina de produção.

A presente análise “crítica”, como a escrita-objeto, desenvolve-se assim em um nível único de hierarquia, sem que exista um eixo organizador, nem ideológico nem textual. Ante um texto rizomático como este, a crítica defronta-se com configurações que desestabilizam modos canônicos de leitura e vê-se obrigada a progredir do mesmo modo, em uma leitura que, de alguma maneira, recuse a interpretação universalista. Trata-se de perseguir, para reconhecer, *agenciamentos* que se multiplicam em um processo de produção contínua e criativa, que não responde a poderes repressores e tirânicos no afã organizativo e cujas linhas de desenvolvimento escapam-se por caminhos inimagináveis *a priori*; são verdadeiras linhas de fuga. São mapas, sobre os quais Deleuze disse: “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um

2. DELEUZE, 1995. Cap. 1.

indivíduo, um grupo, uma formação social”³. Então, as situações cênicas aparecem, nesta peça, impregnadas da vertigem do acontecer rápido; propõem-se como possíveis encenações ao compasso de um ritmo violento, em uma espécie de desarticulação dos membros constitutivos. As marcações do diretor se orientam nesse sentido estabelecendo, com a forma teatral, uma experiência especular à da realidade. Se o mundo se apresenta como um fluir em que as coisas se influenciam por conexão e contigüidade e não pela origem, a cena de *El continente negro* se propõe dessa mesma forma: cortes, superposições, desenvolvimentos não simétricos, falsas contigüidades. Vemos desenvolver-se histórias que têm traços em comum, que confundem a recepção e que poderíamos lê-las como Robert Altman lê Carver para fazer *Short Cuts*. Suas palavras: “Eu quis dizer que pensei em todos os contos de Carver como um conto único. Sabe, sinto que todos os contos de Edgar Allan Poe são, na realidade, um único grande conto. Penso nas peças de Shakespeare como uma única grande história”⁴. De la Parra parece escrever também uma única história desarticulada na qual, segundo suas próprias palavras, “parece uma série de obras breves mas é uma só”⁵. Superposições como as dos personagens de Luisa e Mario – que vivem a relação amorosa clássica de aluna/jovenzinha-professor/maduro – e a de Claudio e Natalia no motel, na qual Claudio faz referência a uma experiência sua com uma aluna, experiência essa que muito bem poderia ser a de Luisa e Mario. Por um lado, se dá uma simples acumulação de situações semelhantes, por outro, a ambigüidade produzida pela primeira cena, quando o leitor/espectador não sabe por que Mario abandona a Luisa, recebe um choque na segunda, quando Claudio lapida uma experiência semelhante dizendo da tal aluna: “La juventud... Vírgenes, inexpertas, llenas de hormonas. No me aguanto, te juro. Nos arrancamos juntos. Era alumna mía. (...) Las huevadas que hace uno. Rica, la tonta”⁶. Outras situações nas quais se ensaia um efeito semelhante: Cristina teve um amante de nome Braulio e a mãe de Luisa teve um caso com seu cunhado, Braulio; a irmã de Luisa se chama Carmen, como outro personagem que vive uma história aparentemente sem conexão com a de Luisa; o mesmo sucede com outros personagens e situações.

As intertextualidades se acoplam ao discurso como formas de integração essenciais porque, entre outras coisas, não existem enunciados que

3. DELEUZE, op. cit. p. 22.

4. Entrevista que Robert Stewart fez a Robert Altman para o *The NYT Book Review*, reproduzida na *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17/10/93.

5. DE LA PARRA, 1995.

6. DE LA PARRA, op. cit. p.37.

podem assumir-se como próprios, *autorais/da autoridade, patriarcais/do pai*. O que podemos separar são desenvolvimentos mais ou menos significantes, contatos, como a conexão que se evoca desde o título, que atrai uma ausência⁷, a da possível ambigüidade entre o espacial – o continente negro/África – e o visual, ecoando *La próxima*, romance do poeta chileno Vicente Huidobro, um dos maiores poetas hispano-americanos da Vanguarda. Intertextualidade essa que adianta o que, ao longo da peça, será uma espécie de resposta pós-moderna ao tópico das utopias modernistas das primeiras décadas do século XX. O espaço-objeto do desejo em *La próxima*, de Huidobro, é alguma parte da África; é o lugar da construção de uma nova vida para a humanidade, uma etapa na qual a prosperidade e o progresso tecnológico viriam da mão da humanização das relações sociais, da propagação das “boas idéias” e do “fim da história” com o trunfo da igualdade social e a felicidade geral. Se esse romance de Huidobro pode ler-se como um sub-texto, é porque de alguma maneira o olhar do dramaturgo de *El continente negro* se volta para o passado – a Vanguarda, as ilusões socialistas – para reescrever um presente com um macro-signo diferente e que contradiz o anterior em sua essência. Nesse romance dos anos 20, os personagens construíam a utopia inflamados de ideais e assistiam consternados ao fracasso dessa construção. Como defesa para manter a própria integridade de sujeitos pensantes da modernidade, em lugar da utopia desfeita, os personagens de *La Próxima* colocavam outro metadiscurso totalizante: o da utopia marxista segundo o roteiro adaptado na Rússia. A África deixava de ser o lugar da utopia para dar lugar à Rússia, que retoricamente conotava “revolução comunista”, conceito que, ao mesmo tempo, remetia à consolidação de um sonho, estabelecendo relações com “outros”, distanciados no espaço e no tempo do *locus* da cultura de qualquer latino-americano, como o próprio Huidobro, que não era outra coisa que um nômade entre os signos mutantes e tentadores do cosmopolitismo. No caso de De la Parra, os apelos provêm da territorialidade globalizada, do contexto dos anos 90, no qual os lugares estão se redistribuindo e os territórios com passado colonial recente, como a América Latina, ocupam um lugar no qual a diferença adquire significados mutantes: ou a globalização homogeneiza tudo, pasteuriza a diferença, ou a globalização, ainda assumindo a monotonia política da dominação planetária, deixa um espaço para que as diferenças culturais “ofereçam” seu “toque de cor” na paisagem entediante e de um único tom – como o grilo de Rubén Darío que toca “la única nota que está en su guitarra”.

7. DERRIDA, J., 1989. p. 16-17. Fala de «la ausencia pura – no la ausencia de esto o aquello, sino la ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia – (que) puede inspirar, dicho de otro manera, trabajar, y después hacer trabajar».

O território urbano ocidental, na peça, é o dos cenários em que as histórias se desenvolvem em fragmentos e rupturas; o território que evoca o nomadismo é o da África-Índia-Ásia, que surge como possível linha de fuga no meio de um sistema no qual, como diz um dos personagens ao final da peça, “não há uma saída”, enquanto um outro responde: “tem que ter uma saída”.

A linguagem de cada um dos personagens da peça é de tipo monológico, o que, paradoxalmente, permite a pluralidade polifônica do conjunto. Os personagens falam e falam, fazem gestos e desenvolvem rituais que soam familiares mas que não conseguem estabelecer o elo comunicativo que conduza ao outro, ao encontro; levam, com cética naturalidade, ao desencontro amoroso, ao não-diálogo, subentendido o diálogo não somente como intercâmbio e compreensão mútuos, mas também como conceito teórico de análise textual e ideológico de linhagem bakhtiniana. O que se percebe é uma carnavalização da comunicação humana, com uma proposta na ordem do positivo – deixar à mostra a confusão já que, embora as chagas humanas da mesquinhez fiquem expostas, ao menos se conseguiria uma iluminação de certa “verdade” humana, num tipo de “realismo sujo”, à Carver – ; na ordem do negativo, a comunicação entre as pessoas, que poderia ser vista como a grande utopia humana, ao ser revelada em suas facetas ocultas, escuras, mostra o fracasso como resultado final. Sobre esse fracasso não se choram lágrimas sentimentais nem se fazem reflexões agudas. O fracasso é constatado, mais nada.

O signo teatral recebe uma ênfase especial não a partir da palavra, que se assume como banal ou óbvia, e sim dos movimentos cênicos fragmentários que aparecem como o que Julia Kristeva chama de “a memória infinita da significação”, o jogo de todas as coisas que se relacionam com a memória como espelhos oblíquos e distantes, possibilidades textuais ilimitadas que Kristeva chama *geno-texto*⁸ e sobre as quais Derrida observa que, “a ausência de um significado último abre um espaço ilimitado para o jogo da significação”. No caso do teatro ampliamos estas idéias para levá-las à linguagem que pretende ser cênica. O jogo de proporções ilimitadas às quais De la Parra nos convida em sua peça obriga-nos a abandonar o que Derrida chama de *desejo nostálgico de um significado original ou transcendente* e nos estimula à dinâmica da produção contínua, à reescrita trabalhosa e incessante dos legados da modernidade a partir dos próprios acenos que o texto nos faz. Neste caso, diríamos com Barthes, que

8. Discutido em CULLER, 1978. p. 346.

9. CULLER, op. cit. p. 347.

se trata de um texto “escrivível”, passível de ser reescrito¹⁰. Uma escrita na qual a fascinação do tempo representado consiste na impossibilidade de apreciá-lo (sentir gosto ou prazer) de acordo com os parâmetros oficiais, ligados ao imaginário que tem o poder em nossa sociedade. Não se sabe ao certo a época em que se desenvolvem as cenas, se são contemporâneas ou distanciadas no tempo, se existem relações cronológicas sucessivas entre elas. Quando foi que Luisa viveu sua história de infância? Em que anos está sendo já uma mulher? E Marcelo e Natalia: a ação no motel é antes ou depois do encontro de Natalia com Marcelo?

Esse convite à reescrita-leitura desconstrutiva abre um espaço para leituras diversas, como um quebra-cabeças que se pode montar de diferentes maneiras e no qual as peças que compõem o jogo se servem da intercessão de diversas linguagens artísticas que também atuam como sub-textos. Incita também à absorção de formas artísticas não literárias que revelem as condições (psicológicas, artísticas, sociais) da enunciação, a posição que o autor assume ante os legados da modernidade e os da colonização cultural e econômica. Nesse sentido, De la Parra determina seus precursores nesta peça: “Ha sido inspirada por los relatos de Carver, la pintura de Balthus, Hopper y Antonio López y cierto cine (movimientos de Tarkowski, recuerdos de Bergmann, escenas de Kieslowski, algo de Rohmer, el Altmann de *Short Cuts*. Hay relecturas de Chéjov y de James, de Edith Wharton”¹¹. Não há, como fica em evidência na citação anterior, uma explícita elaboração latino-americanista, não há um referente espacial ou cultural forte que construa “o latino-americano” e não observamos nenhuma preocupação, nem de longe, com as já caducas interrogações sobre “identidade latino-americana”. Tampouco é possível afirmar que a obra se fecha no imaginário ocidental puro porque o próprio título – de ressonância cartográfica – desvirtua essa pureza. A reflexão que suscita sobre o território não estabelece formas hierárquicas nas quais as fronteiras apareçam claras, nem mesmo que existam fronteiras. No há limites, só continuidades, “rizomas”.

As subjetividades, nucleadas ao redor da construção de personagens, ambivalentes como o sujeito pós-moderno, surgem de uma tradição na qual as memórias dos sujeitos se confrontam, lutam com seus próprios fantasmas e se vinculam a modos de ser da arte e da língua, do gesto, do teatro; isso põe em movimento distintos sistemas de percepção “das coisas da vida”. Os sedimentos

que restaram do vivido e as interpretações de uns e outros misturam-se deixando os personagens perplexos e descentrados; os mesmos feitos aparecem vividos por subjetividades diferentes em contextos diferentes e são passíveis de interpretações diversas. Cada situação entranha uma possibilidade de leitura mas nos entrega um mapa para desenhar um percurso que estará impregnado também de nossa subjetividade, de nossos silêncios – obrigatórios ou optativos – ; nossa experiência trabalha em uma espécie de intercessão com as que o texto (des)escreve. Os sentimentos propõem uma idéia de metamorfose multiplicativa na qual já se evaporaram os psicologismos freudianos à procura das origens e não nos resta mais que o conjunto de nossas ilusões, nosso próprio imaginário, para seguir a cartografia proposta. Ilusões das que o sujeito pós-moderno é consciente. “Continuaremos sonhando”, dizia Nietzsche, “mas sabendo que sonhamos”¹². Questionados os conceitos de transcendentalidade, de essencialidade, de totalidade, de “verdade” dos grandes metarrelatos da modernidade – religiões universais, ideologias explicativas, etc. – e os conceitos tradicionais de verdade, sobretudo as pretensões da existência de uma verdade absoluta e monológica, a pergunta é: o que sobra de tudo isso? É possível algum resgate, especialmente quando nos vemos ante uma peça como *El continente negro*? Que podemos concluir a partir de uma enunciação – desta vez explícita – pós-colonial e com claro referente de construção do “latino-americano”? Propor, então, uma espécie de “pedagogia des(cons)trutiva”, como a proposta por Spivak, para fazer surgir novas formas de leitura e escrita, reivindicando a

subjetividade das histórias alternativas acontecendo de um modo frequentemente não analisado. Uma pedagogia literária, com uma seleção cuidadosa de textos, pode ao menos preparar outro espaço que torne visíveis as lacunas dos slogans do iluminismo europeu – nacionalismo, internacionalismo, secularismo, culturalismo, baluartes do nativismo – sem participar em sua destruição?¹³

Estamos falando, então, de uma divergência, não entre os métodos de construção da obra e os da elaboração desta leitura que se pretende crítica, particular, e sim entre os objetivos últimos que a peça e este estudo pretendem demonstrar. Propor, para nosso trabalho, uma pedagogia des(cons)trutiva é “uma

10. BARTHES, 1970. p. 11-12. «Par que razão é o escrevível o nosso valor? Porque o que está em jogo no trabalho literário (na literatura como trabalho) é fazer-se do leitor não só um consumidor, mas um produto do texto.(...) A por do texto escrevível estabelece-se, então, o seu contra-valor, (...) o legível. Chomamos clássico o todo o texto legível.»

11. DE LA PARRA, op. cit. p. 15.

12. VATTIMO e outros, 1994. p. 18. «Es lo que Nietzsche, en una página de la *Gaia Ciencia*, llama ‘continuar soñando sabiendo que estoy soñando’. ¿Es posible algo por el estilo? La esencia de lo que Nietzsche llamó el «superhombre», el *Uebermensch*, está aquí plenamente; y es el cometido que él asigna a la humanidad del futuro, precisamente en el mundo de la comunicación intensificada.»

13. SPIVAK, 1994. p. 204

saída”, não deixa de ser um ideal utópico que tenta reconstruir-se a partir das ruínas do sistema, uma interpretação que, em última instância, convida a uma reparação.

Tradução: Zenólia Maria de Oliveira

RESUMEN:

Reflexiones sobre la pieza de teatro El continente negro, del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, actualmente escenificada por el grupo de teatro hispánico Mayombe, de la Facultad de Letras, UFMG. A partir de perspectivas abiertas por la teoría de la desconstrucción, este artículo analiza el texto evidenciando las articulaciones de una sistema/rizoma como el que Deleuze y Guattari describen desde los principios de conexión, de heterogeneidad y de multiplicidad.

PALABRAS-CLAVES:

Literatura Latinoamericana, Teatro, Dramaturgo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. Tradução portuguesa de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, s/d.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloiso (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama, 1978.
- DE LA PARRA, Marco Antonio. *El continente negro*. Buenos Aires: Teatro/Celcit, 1995.
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platós*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- SPIVAK, Gayatri. *Quem reivindica a alteridade?*. In: BUARQUE DE HOLLANDA, op. cit.
- VATTIMO G. e outros. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994.

VOZES AFRO-AMERICANAS: A ALTERIDADE EM SUAS VÁRIAS FACES

Maria Nazareth Soares Fonseca
PUC-MG

Yambambó, Yambambé!
Repica el congo solongo
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo,
baila yambó sobre el pie.

(N. Guillén - Cuba)

o negro pronto
está se fazendo sempre
ponto por ponto
na decifração das marcas
transpirando povo.

(Cuti - Brasil)

RESUMO:

Este artigo pretende refletir sobre a presença de imagens que anunciam, em textos literários produzidos na América Latina, a recuperação da cultura africana e sua importância na construção de discursos sobre a alteridade do continente.

PALAVRAS-CHAVE:

Afro-americanidade, Alteridade, Literatura, Imaginário Social.

Retorno, neste trabalho, a um artigo do escritor Milan Kundera, publicado em 1991 com o sugestivo título de “Beau comme une rencontre multiple”, e com ele relembro encontros significativos que propiciaram o diálogo entre a rebeldia do Surrealismo francês e as expressões da alteridade cultural