

O TEATRO ARGENTINO DISSIDENTE DAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Sara Rojo
UFMG/CNPq

RESUMO

Neste trabalho, será analisado o teatro dissidente argentino do período ditatorial até os dias atuais. Esta resposta artística beligerante aos modelos políticos sociais autoritários está determinada pelos diferentes contextos e pelas duas vertentes nas quais atua: micropolítica, que busca criar um lugar alternativo, e micropolítica, que aspira ser macropolítica (Dubatti. *Cartografía teatral*).

PALAVRAS-CHAVE

Argentina. Teatro contemporâneo. Política. Literatura Hispano-Americana.

Durante o período ditatorial, o teatro foi uma das trincheiras fundamentais onde se combateu o regime. Por ser um meio de comunicação menos massivo, talvez fosse menos reprimido e pôde constituir-se como uma das vozes dos silenciados quando a legalidade foi rompida. Bartís, referindo-se ao teatro do período ditatorial, diz:

Relacionei-me com o teatro através dos códigos da militância: a sensação de poder me dedicar ao grupo, na expressão, no campo associativo, não exatamente ideias, mas algo dos procedimentos: a desolação, a confusão, a dor (...) e a bronca, o ódio (...) Em momentos de tanta negatividade, as expressões de afirmação da cultura, ou afetações de índole vibrante, como ver alguns espetáculos, me permitiram compreender aos poucos que se podia ter um grande compromisso ideológico e político com o campo da produção estética.¹

Segundo Dubatti, o teatro atua em duas linhas: pode produzir um imaginário que ratifica o *status quo* dos imaginários coletivos mais extensos e arraigados... e, no sentido contrário, o teatro pode constituir-se como o lugar de construção de territórios de subjetividade alternativa, micropolítica fora da subjetividade e das representações

¹ BARTÍS *apud* DUBATTI. *Cartografía teatral*, p. 122. “Me relacioné con el teatro a través de los códigos de la militancia: la sensación de poder volcar en el grupo, en la expresión, en el campo asociativo, no exactamente ideas sino algo de los procedimientos: la desolación, la confusión, el dolor (...) y la bronca, el odio (...) En momentos de tanta negatividad, las expresiones de afirmación de la cultura, o afectaciones de índole vibrante, como ver algunos espectáculos, me permitieron comprender de a poco que uno podía tener un gran compromiso ideológico y político con el campo de la producción estética.”

macropolíticas.² Foi este último papel que o teatro dissidente desempenhou no período ditatorial, em que parte do movimento teatral – talvez até por seu alcance menos massivo ao qual já nos referimos – pôde continuar criando, naquele contexto, lugares políticos de resistência.

Ildelber Avelar assinala que “a década de noventa foi aquela em que na Argentina até o peronismo domesticou seu antigo componente popular e se converteu em instrumento de implementação do neoliberalismo”.³ De fato, esse foi um período no qual até os cinemas e teatros foram transformados em templos de novos cultos, entre outras coisas, por serem mais rentáveis que a arte (esta mudança não foi exclusiva da Argentina). Foi um momento no qual foram estabelecidos como prioridades o consumo e o bem-estar individual. Se algo não servia para o mercado, era descartado. Nesse baile, descartou-se, inclusive, a indústria nacional – neste ponto, talvez, o caso mais agudo da América do Sul tenha sido o do Chile –, o que evidentemente provocou o empobrecimento de grandes setores sociais:

A virada em direção à utopia neoliberal de um mercado puro e perfeito, possibilitado pela política de desregulação financeira, é realizada através da ação transformadora e, deve-se dizê-lo muito claramente, destruidora de todas as medidas políticas (a mais recente destas é o A.M.I., *Acuerdo Multilateral de Inversiones* (Acordo Multilateral de Investimentos), destinado a proteger as empresas estrangeiras e seus investimentos contra os Estados nacionais) tendentes a pôr em questão todas as estruturas coletivas capazes de obstaculizar a lógica do mercado puro: nação, cuja margem de manobra não deixa de diminuir; grupos de trabalho com, por exemplo, a individualização dos salários e das carreiras em função das concorrências individuais e a atomização dos trabalhadores, sindicatos, associações, cooperativas; inclusive família, que, através da constituição de mercados pela “faixa etária”, perde uma parte de seu controle sobre o consumo.⁴

Em 2001, estoura a crise do modelo neoliberal na Argentina, e um movimento de massas espontâneo tenta parar sua ação e suas repercussões. As assembleias de bairro demonstravam uma nova forma de fazer política, as pessoas começavam a se encarregar de suas necessidades e a resolver seus problemas por si mesmas. O interessante é que esta reação já tinha aparecido no teatro através do movimento *Teatro Aberto*, que se inicia em 1981 e termina em forma de uma *teatrada* – quarenta e oito horas de teatro – em 1985:

² DUBATTI. *Cartografía teatral*, p. 115.

³ AVELAR. *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, p. 35.

⁴ BOURDIEU. *Seis artículos de Pierre Bourdieu publicados por Le Monde Diplomatique*, p. 10-11. “El giro hacia la utopía neoliberal de un mercado puro y perfecto, posibilitado por la política de desregulación financiera, se realiza a través de la acción transformadora y, hay que decirlo muy claro, destructora de todas las medidas políticas (la más reciente de éstas es el A.M.I., Acuerdo Multilateral de Inversiones, destinado a proteger las empresas extranjeras y sus inversiones contra los Estados nacionales) tendentes a poner en cuestión todas las estructuras colectivas capaces de obstaculizar la lógica del mercado puro: nación, cuyo margen de maniobra no deja de disminuir; grupos de trabajo con, por ejemplo, la individualización de los salarios y de las carreras en función de las competencias individuales y la atomización de los trabajadores, sindicatos, asociaciones, cooperativas; incluso familia, que, a través de la constitución de mercados por “clase de edad”, pierde una parte de su control sobre el consumo.”

Teatro Aberto foi um movimento dos artistas teatrais de Buenos Aires que surgiu em 1981 sob o regime militar e desapareceu em 1985, um ano depois de a democracia ser recuperada. Nasceu pelo impulso de um grupo de autores dispostos a reafirmar a existência da dramaturgia argentina isolada pela censura nas salas oficiais e silenciada nas escolas de teatro do Estado. (...) *Teatro Aberto* foi inaugurado dia 28 de julho de 1981 no Teatro do Picadeiro, uma sala da periferia do centro portenho, recém-inaugurada, e, desde a primeira sessão, provocou uma convocatória de público entusiasmado que superou os 300 lugares previstos (...). Uma semana depois de inaugurado, um comando ligado à ditadura (que se disse pertencente à Marinha) incendiou as instalações da sala. Assim como o público, os militares também advertiram que estavam diante de um fenômeno mais político que teatral. O atentado provocou a indignação de todo o meio cultural. Quase vinte donos de salas, incluídas as mais comerciais, se ofereceram para assegurar a continuidade do ciclo.⁵

Esta forma teatral resistente e rebelde consistia na representação, durante dois meses, de vinte obras breves por dia, durante sete dias. Esta ação foi construída a partir da utopia de que o teatro tinha que responder de alguma maneira ao que estava acontecendo. Penso que o *Teatro Aberto* foi uma antecipação do movimento de massas e das assembleias de bairro que surgiram nos anos 1990 na Argentina. Um dramaturgo, com uma longa trajetória de compromisso com as transformações sociais, Osvaldo Dragún, referindo-se a esse movimento, escreve:

“A utopia não é uma meta, mas sim uma via, e sua função reside no fracasso, que é o único modo de abrir caminho para outra utopia.” A frase não é minha, é de Juan Gelman, nosso mais importante poeta contemporâneo. Isso foi *Teatro Aberto*, uma utopia que, como todas, terminou quando teve que terminar. Um sonho desses que são alcançados raras vezes e do qual teve que despertar para poder sonhar de novo. Porque isso é claro: sem sonhos não se pode viver.⁶

Uma das dramaturgas que participou ativamente com suas peças no Movimento do *Teatro Aberto* foi Griselda Gambaro. Nessa ocasião, me deterei em sua peça, *La malasangre*, publicada em 1984. Nessa obra, observo duas construções-chave: uma ida ao passado, especificamente ao período de Rosas, caracterizado analogicamente pelo

⁵ “*Teatro Abierto* fue un movimiento de los artistas teatrales de Buenos Aires que surgió en 1981 bajo el régimen militar y desapareció en 1985, un año después de recuperada la democracia. Nació por el impulso de un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina aislada por la censura en las salas oficiales y silenciada en las escuelas de teatro del Estado. (...) *Teatro Abierto* se inauguró el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero, una sala de la periferia del centro porteño recién inaugurada, y desde la primera función provocó una convocatoria de público entusiasmado que desbordó las 300 localidades previstas (...). Una semana después de inaugurado, un comando ligado a la dictadura (se dijo que pertenecía a la Marina) incendió las instalaciones de la sala. Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral. El atentado provocó la indignación de todo el medio cultural. Casi veinte dueños de salas, incluidas las más comerciales, se ofrecieron para asegurar la continuidad del ciclo.” Disponível em: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm>.

⁶ “La utopía no es una meta sino un cauce, y su función reside en el fracaso, que es el único modo de abrir camino para otra utopía’. La frase no es mía, es de Juan Gelman, nuestro más importante poeta contemporáneo. Eso fue *Teatro Abierto*, una utopía que como todas terminó cuando tuvo que terminar. Un sueño de esos que se alcanzan rara vez y del que hubo que despertar para poder sonar de nuevo. Porque es claro: sin sueños no se puede vivir.” Disponível em: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/dragun001.htm>.

vermelho grená e pela data de 1840, que é informada na primeira didascália. O vermelho grená representa a cor dos partidários de Rosas e a época, o momento dos acontecimentos que serão apresentados. A atualização da temática é realizada na contextualização da revolta universalizada através da rebeldia feminina da filha – *Dolores* – que rompe com o autoritarismo patriarcal, possível em qualquer momento histórico. Então, se por um lado a peça nos circunscreve a um período, por outro, o abre. Esta dinâmica rompe com a análise determinada exclusivamente pela visão cronológica dos fatos.

A rebeldia feminina aparece, primeiramente, por meio da resposta adolescente inconsciente de *Dolores* – autoafirmação, revolta contra a debilidade da mãe, luta irracional contra o autoritarismo do pai. Essa resposta, que pode ser lida analogicamente como a subversão do movimento espontâneo de massas que estava sendo gestada nesse momento na Argentina, aparece, em segundo lugar, como uma resistência consciente quando *Dolores* estabelece uma aliança com os mais fracos – escolhe para amar um professor corcunda – e é nesse silêncio ativo que podemos ler, de novo, analogicamente, o silêncio da Argentina ditatorial: “(Dolores com uma voz abalada e irreconhecível): O silêncio grita! Eu me calo, mas o silêncio grita!”⁷ Evidentemente, não podemos fechar a obra somente nessas leituras políticas, pois equivaleria a cercear-lhe outras que partem da psicologia ou da estética, mas também não podemos negá-las. A obra, ao se referir a um passado traumático, realiza um movimento performático de dinamização do presente. Isto se realiza por meio de um resgate do passado, mas incorporado ao presente. Por isso, as imagens utilizadas têm relação com ambos os períodos, mas não nos permitem ler diretamente nenhum deles em sua totalidade. São fragmentos espaço-temporais que pretendem produzir uma resposta do público capaz de re-significar ambos os períodos de maneira ativa, pois o passado, queiramos ou não, modifica o presente e este só é possível de ser lido em sua relação com o futuro. Os apontamentos anteriores, baseados em uma peça específica, mas que também aparecem em outras da autora, como *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986), me permite considerar a literatura dramática de Griselda Gambaro como um ato de resistência histórico e genérico – a mulher é quem pode possibilitar uma mudança se unindo aos mais fracos.

Assim, observamos que o compromisso com a realidade foi a tônica que sustentou e sustenta muitos artistas argentinos de dentro e de fora de seu país. Isto não significa realismo, nem teatro panfletário, nem sequer dramaticidade – no sentido clássico da palavra. Pelo contrário, muitas vezes estes criadores refletem sobre a violência e a repressão através de formas extremamente metafóricas ou transmitem a pressão, que esta produz, através de deslocamentos energéticos, como o fez Daniel Veronese com o grupo *Periférico de objetos*, em que a manipulação era exercida no corpo do boneco e no corpo do ator, e onde a tônica principal não era nem contar uma história nem o desenvolvimento *in crescendo* de uma ação dramática.

Já nos anos 1990, na própria Argentina, diversos grupos de contracultura começam a duvidar da democracia e de suas representações. É um momento bastante delicado em termos históricos, como aponta Adriana Petra:

⁷ GAMBARO. *La malasangre*, p. 110. “(Dolores con una voz rota e irreconocible) ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!”.

Esta contracultura, eminentemente juvenil, flutuava sobre o leque das diversas manifestações que encontraram suas vertentes no espaço reconquistado da liberdade de expressão e no contexto de um projeto de modernização cultural largamente postergado, e que o governo alfonsinista soube inicialmente concretizar com facilidade em terrenos como a educação, os meios de comunicação, a vida acadêmica e o sistema científico, e as relações familiares (este último mediante a aprovação da lei do divórcio). No entanto, o avanço nestes campos teve sua contra-cara no particular momento internacional em que a Argentina (e a América Latina em geral) iniciou seu caminho de recuperação democrática, quadro nada favorável, no qual convergia o auge conservador iniciado pelo capitalismo metropolitano e encabeçado por Margaret Thatcher e Ronald Reagan com a resolução doutrinária, e em termos de políticas públicas, do “impasse” deixado pela crise do keynesianismo mediante a aplicação em grande escala das políticas econômicas neoliberais.⁸

Grupos *Punks*, de *ocupa* etc. vão criando formas de expressão que dimensionam a cultura a partir de outros referenciais, os quais nem sempre são racionalmente assimilados. É uma forma política móvel que se constrói na medida em que se estabelecem as relações, faz-se arte ou se confronta a sociedade. Busca, além de teorizar, criar certas práticas diferenciais em nível comunitário.

Nessa linha, Dubatti distingue o teatro que exerce uma micropolítica alternativa, criando um lugar diferenciado e articulado como contrapoder – representado pelos autores aos quais nos referimos anteriormente – do teatro, que, exercendo uma micropolítica ideologicamente forte, pretende construir-se como alternativa macro.⁹ Segundo a análise de Dubatti, dois nomes fundamentais na linha da micropolítica são Eduardo Pavlovsky e Daniel Veronese. O primeiro diz que a função da resistência é

a criação de espaços de produção de subjetividade diferentes daqueles impostos habitualmente. São espaços experimentais de busca, de pesquisa, de criação, de descobertas de novos tipos de solidariedade, de novas formas do ser nos grandes grupos, novos territórios existenciais a serem inventados.¹⁰

Veronese, desde o título de sua coletânea de obras dramáticas, *Cuerpo de prueba*, sinaliza o fato de que as entende como um material para ser experimentado no palco.

⁸ “Esta contracultura eminentemente juvenil fluctuaba sobre el abanico de las diversas manifestaciones que encontraron sus vertientes en el espacio reconquistado de la libertad de expresión y en el contexto de un proyecto de modernización cultural largamente postergado y que el gobierno alfonsinista supo inicialmente concretar con facilidad en terrenos como la educación, los medios de comunicación, la vida académica y el sistema científico, y las relaciones familiares (este último mediante la aprobación de la ley de divorcio). Sin embargo, el avance en estos campos tuvo su contracara en el particular momento internacional en que Argentina (y Latinoamérica en general) inició su camino de recuperación democrática, cuadro nada favorable en el que convergían el auge conservador iniciado por el capitalismo metropolitano y encabezado por Margaret Thatcher y Ronald Reagan con la resolución doctrinaria y a nivel de políticas públicas del “impasse” dejado por la crisis del keynesianismo mediante la aplicación a gran escala de las políticas económicas neoliberales” Disponível em: <www.clasco.org.ar>.

⁹ DUBATTI. *Cartografía teatral*, p. 116.

¹⁰ PAVLOSVKY *apud* DUBATTI. *Teatro completo I*, p. 27. “La creación de espacios de producción de subjetividad diferente de los impuestos habitualmente. Son espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas del ser en los grupos, nuevos territorios existenciais a inventar.”

Esse material e a subjetividade consequente se elaboram como um exercício de memória em diversos planos de *Rojos globos rojos*, de Eduardo Pavlovsky, que separei na análise a seguir somente para explicitar, pois, na obra, constroem uma rede. *Rojos globos rojos* nasceu como reescritura de outro texto, *El último poeta* (1987), do mesmo autor, que, após um trabalho intenso com Miguel Dão, deu origem a *El Cardenal*, estreada em 1994, e que hoje se conhece como *Rojos globos rojos*. Posso dizer, portanto, seguindo Renato Cohen (1998), que nasce como um *work in progress*. Por outro lado, o texto possui uma característica que acentua esta condição de processo: omite toda indicação de palco com o objetivo de entregar absoluta liberdade às sucessivas montagens que possam surgir dele. Eduardo Pavlovsky, inclusive, em um breve prólogo, esclarece que as personagens deverão mudar de acordo com cada montagem. Portanto, a peça é construída como obra aberta. A resistência, proposta por Pavlovsky nessa obra, aparece desde a primeira fala da personagem *El Cardenal*, quando este realiza um apelo ao público para gravar, filmar etc., tudo altamente proibido dentro do esquema de autoria individual de direção, de dramaturgia etc. Essa tese se sustenta nas palavras já analisadas do prólogo; trata-se de conceber a obra como sujeita a mudanças e em processo contínuo. Segundo Dubatti:

Neste sentido de “resistência”, *Rojos globos rojos* se vincula com a ampla frente de textos “anti-pós-modernos”, quer dizer, os que manifestam uma atitude de reação ou questionamentos diante dos leques de uma mentalidade “pós-moderna” na sociedade argentina, concebida como oposta e hostil em relação aos valores da modernidade.¹¹

Uma terceira característica dessa pulsão rebelde é a forma como lança piscadelas à literatura e ao teatro do começo ao fim do texto, especialmente a Oliverio Girondo, através do diálogo direto com sua lembrança, e a Samuel Beckett, por meio da referência. Estas intertextualidades provocam uma reflexão sobre a palavra, a existência, o sucesso, o progresso, a massificação, a cultura como mercadoria, e, especificamente com o teatro, como paixão ou como conflito entre o texto dramático e o texto espetacular. Como se evidencia, a obra se transforma em metaliteratura, e, em alguns casos, mais em metateatro, que reflete tanto sobre si mesmo como sobre a sociedade. O quarto movimento da peça é contextual, trata-se de uma crítica à economia argentina e às características que essa sociedade tem assumido. Isto é realizado por meio da revisão histórica do papel que cumpriram algumas pessoas do teatro na Argentina, como Pepe Arias, Gene e Dragún. Desse modo, faz-se uma exposição da realidade do teatro nacional e do conflito que significa sua sobrevivência dentro de uma economia neoliberal. O quinto, realiza-se através da análise das bases da cultura globalizada, cultura construída por meio das imagens do cinema norte-americano ou europeu. Nesse contexto, aparecem as referências cinematográficas a *Casablanca* ou a Fellini. Isto permite extrapolar a discussão da Argentina e de seu imaginário para o mundo global. Finalmente, chega-se ao eu subjetivo e a suas próprias memórias, que o atingem, por um lado ou por outro, reflexões que envolvem o

¹¹ PELLETTIERI. *Una historia interrumpida*. Teatro argentino moderno (1949-1976), p. 232. “En este sentido de ‘resistencia’, *Rojos globos rojos* se vincula con el amplio frente de textos ‘antiposmodernos’, es decir, los que manifiestan una actitud de reacción o cuestionamientos frente a los avances de una mentalidad ‘posmoderna’ en la sociedad argentina, concebida como opuesta y hostil hacia los valores de la modernidad.”

teatro, as mulheres, a idade, o jogo entre “o inventado e o real”, as cicatrizes no corpo e a indiferença social ante o indivíduo. É este o eu que está exposto e massacrado pela sociedade neoliberal. Sabemos que o sujeito se constrói e é construído pelos espaços que habita em um movimento constante, e é isto o que a obra coloca em evidência. Posso afirmar que a peça resiste ao modelo, tanto na forma como no conteúdo, já que subverte as experiências do relato de uma história e cria um lugar de indeterminação no qual nos exige, como leitores ou/e espectadores, entrar no jogo proposto. Segundo Irázabal, “Pavlosky – e, por seu lado, Griselda Gambaro no Instituto Di Tella – entendeu questões que o teatro ainda não podia entender, como a impossibilidade referencial da linguagem, a ambigüidade do sujeito, a ausência de um olhar lógico-causal sobre o mundo etc”.¹²

A versão publicada de *Cámara Gesell*, de Daniel Veronese, é a que surge após o espetáculo do *Periférico de objetos*, em 1994, portanto, depois da experiência do palco e da vivência do texto na montagem da obra dirigida pelo próprio Veronese e por Emilio García Wehbi. A peça, com esta nova forma de escritura, obtém o prêmio de melhor obra dramática de 1994. Nessa obra, o primeiro fato que chama a atenção é a ausência de diálogos *strictu sensu* –; quando aparecem são apresentados por meio de um estilo indireto do relato –; o segundo, é que a ênfase está na descrição das ações antirrealistas, com priorização da instantânea fílmica, isto é, com priorização de imagens que se reiteram com pequenas mudanças. Pareceria que tudo, mesmo quando o indivíduo procura transformá-lo, fosse o mesmo: estruturas fechadas e falsas de poder que, através do simulacro, afogam o indivíduo até sua própria destruição. Trata-se, sem dúvida, de um teatro violento, mas de uma violência psicológica, de atmosferas; mais que de sangue disseminado. Veronese o descreve com as seguintes palavras: “deveríamos tentar a existência de uma misteriosa ondulação, um ritmo de emergência e ocultação, de exposição e segredo na eleição dos signos teatrais (...) teatro de uma realidade revelada, degradada, que abra, que descomponha os limites do real ”.¹³

No seu livro, *Delirium teatro* (1999),¹⁴ Vicente Zito Lema, representante, segundo Dubatti, da segunda tendência – a do teatro que, sendo micropolítica, aspira converter-se em macropolítica – realiza, segundo suas próprias palavras com as quais intitula o prólogo da obra, uma “radiografia do hospício”. Seu objetivo é descrevê-lo e, evidentemente, como já enuncia com esse título, revelar as condições sub-humanas de existência dos reclusos. Trata-se de levar o leitor/espectador a analisar a repressão legalizada que essa situação implica como parte de um sistema maior e a entender os problemas mentais – a loucura – como um ato de rebeldia ou de desajuste ante o sistema que tem fechado outras possibilidades ao indivíduo. Remitamo-nos a suas palavras:

¹² IRÁZABAL. *El giro político*. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas), p. 110. “Pavlosky (y Griselda Gambaro por su lado en el Instituto Di Tella) entendió cuestiones que el teatro todavía no podía entender, como la imposibilidad referencial del lenguaje, la ambigüedad del sujeto, la ausencia de mirada lógico-causal sobre el mundo, etc.”

¹³ VERONESE *apud* DUBATTI. *Cuerpo de Prueba I*, p. 24. “Deberíamos intentar que exista un misterioso oleaje, un ritmo de emergencia y ocultamiento, de exposición y secreto en la elección de los signos teatrales (...) teatro de una realidad develada, degradada, que abra, que descomponga los límites de lo real.”

¹⁴ Quase todas as peças desta obra nascem do contato do autor com pessoas reclusas no hospício.

O nascimento do hospício é simbolizado como um avanço da razão sobre a obscuridade dos preconceitos e o pavor animal do desconhecido. A ciência que derrota os ácidos sopros da loucura: a moral que afunda sua justa espada na carne de um mal tão absoluto e gratuito que se torna insuportável. (...) Mais além dos símbolos e legitimações, os reclusos nos hospícios foram marcados como bodes expiatórios da alienação natural de um modelo de produção e cultura.¹⁵

Locas por Gardel, uma das peças que integram a obra citada anteriormente, de Vicente Zito Lema, foi iniciada em 1976 e concluída depois do exílio do autor, em 1990. A peça pode ser lida, intertextualmente, com a *Divina comédia*, pois trata-se de um homem perdido na culpa depois da morte de sua mãe que entra no inferno – Hospício – e, na medida que a história se desenvolve, atravessa círculos infernais que terminam em sua morte. Esta personagem se converte, para um grupo de mulheres que realizam uma homenagem a Gardel, na encarnação do cantor e, por isso, pelo menos no início, vão envolvendo até não ter mais saída. Essas mulheres representam o mais degradado do gênero: velhas, sozinhas, usadas como objetos e com uma carga de violência expressa na linguagem e nos gestos que culminam no assassinato de um homem quando este decide ir-se. Cabe agora discutir o chamado performático que Vicente Zito Lema realiza por meio dessas mulheres. Trata-se apenas de uma busca de tolerância ou de uma prática integradora da diferença? Eu me inclino, pela potência da denúncia, ao primeiro, pois o segundo implicaria cair em um conflito de pano de fundo. Posto que, seguindo Irázabal, “toda ideia de ‘tolerância’ em si mesma apresenta uma estrutura hierárquica, a do tolerante diante do tolerado”.¹⁶ Toda a peça está construída no clima trágico dos tangos que as mulheres cantam e culmina com a morte do homem-objeto do desejo. Elas o usam como um boneco de baile até que *Inés*, aborrecida, que é quem dirige o jogo durante toda a peça, assinala que cantarão um bolero. Pareceria que o câmbio arbitrário de música funcionasse como analogia do que a sociedade faz com o indivíduo que, por alguma razão, não entra na via do sucesso: “*Inés*: (ao piano) – Venham, minhas filhotinhas! Venham, meus anjos do céu! Estou farta de tangos e desse puto de Gardel! Venham, cantemos um bolero!”¹⁷

É necessário destacar, para finalizar, que hoje na Argentina se destacam vozes novas que se caracterizam pela violência das imagens e da linguagem. Patricia Zangaro, em *Por un reino* (1997), entrega uma cidade em crise, invadida e disputada por dois grupos: os mendigos e os delinquentes. O questionamento da desumanização, aqui, alcança estes setores que deixam de ser vistos somente como vítimas, senão que também

¹⁵ ZITO LEMA. *Delirium teatro*, p. 5. “El nacimiento del hospicio es simbolizado como un avance de la razón sobre la oscuridad de los prejuicios y el pavor animal de lo desconocido. La ciencia que derrota los agrios sopros de la locura: la moral que hunde su justa espada en la carne de un mal tan absoluto y gratuito que se vuelve insoportable (...) Más allá de los símbolos y legitimaciones los reclusos en los hospicios fueron marcados como chivos expiatorios de la alienación natural de un modelo de producción y cultura.”

¹⁶ IRÁZABAL. *El giro político*. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas), p. 27. “Toda idea de “tolerancia” en sí misma presenta una estructura jerárquica, la del tolerante frente al tolerado.”

¹⁷ ZITO LEMA. *Delirium teatro*, p. 66. “*Inés*: (desde el piano) -¡Vengan mis pichoncitas! ¡Vengan mis ángeles del cielo! ¡Estoy harta de tangos y de ese putazo de Gardel! ¡Vengan cantemos un bolero!”

como gestores. Luis Cano, em *Murmullos* (2002), apresenta um universo de seres fragmentados e um grito de ódio às mortes ocorridas na Argentina, ao fracasso de um projeto revolucionário, mas também ao abandono do ser humano que ambos os fatos produziram. Ambas as peças se afastam, por um lado, do tratamento cuidadoso da margem e das vítimas da ditadura; elas mostram de maneira não realista o lado perverso de ambas as realidades. Este novo enfoque, ideologicamente, dá mais um passo na busca por novos caminhos, pois, descarnadamente, o leitor/espectador é posto frente ao fracasso de um sistema e de quem poderia transformá-lo. Mas, se bem seja certo, isto, em primeira instância, aparece como tremendamente niilista – sem heróis nem movimentos que possibilitem a mudança –; em uma leitura mais detida descobrimos que na raiva das mulheres – *Pochi* em *Por un reino* e *Rosario* em *Murmullos* – existe o poder de uma convocatória e, portanto, de uma força performática de transformação.



RESUMEN

En este trabajo se analizará el teatro argentino disidente desde el período dictatorial hasta nuestros días. Esta respuesta beligerante es a los modelos políticos sociales autoritarios y está determinada por los contextos diferentes y por las dos vertientes en las cuales actúa: micropolítica que busca crear una zona alternativa y micropolítica que aspira a ser macropolítica (Dubatti. *Cartografía teatral*).

PALABRAS-CLAVE

Argentina. Teatro. Política.

REFERÊNCIAS

TEXTOS DRAMÁTICOS

CANO, Luis. Los murmullos. Disponível em: <<http://celcit.org.ar>>. Acesso em: 17 out. 2008.

GAMBARO, Griselda. La malasangre. In: _____. Teatro. Buenos Aires: Ediciones La flor, 1984. p. 54-110.

PAVLOVSKY, Eduardo. Rojos globos rojos. In: _____. Teatro Completo I. Buenos Aires: Atuel, 1997. p. 75-101.

VERONESE, Daniel. Cámara Gesell. In: _____. Cuerpo de Prueba I. Buenos Aires: Atuel, 2005. p. 183-190.

ZANGARO, Patricia. Por um reino. In: _____. ALEXANDRE, Marcos Antônio; ROJO, Sara. Por um reino de Patricia Zangaro. Texto, pesquisa e prática teatral. Belo Horizonte: FALE, 2000. p. 41-68.

ZITO LEMA, Vicente. Locas por Gardel In: _____. Delirium teatro. La Plata: Ed. La Campana, 1999. p. 25-66.

TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. Ensayos argentinos. Buenos Aires: Espasa Calpe, Ariel, 1997. 287p.

AVELAR, Ildelber. Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 303p.

BOURDIEU, Pierre. La Esencia del neoliberalismo. In: _____. Seis artículos de Pierre Bourdieu publicados por Le monde Diplomatique. Santiago: Ed. Aún Creemos en los Sueños, 2002a. 60p.

BOURDIEU, Pierre. Seis artículos de Pierre Bourdieu publicados por Le monde Diplomatique. Santiago: Ed. Aún creemos en los sueños, 2002b. 60p.

DUBATTI, Jorge. Estudio preliminar. In: _____. PAVLOVSKY, Eduardo. Teatro completo I. Buenos Aires: Atuel, 1997. p.7-44.

DUBATTI, Jorge. La nueva versión de rojos globos rojos de Eduardo Pavlovsky. In: _____. PELLETTIERI, Osvaldo. Tradición, modernidad y posmodernidad. Buenos Aires: Galerna, 1999. p. 229-238.

DUBATTI, Jorge. Estudio preliminar. In: _____. VERONESE, Daniel. "Cámara Gesell" apud Cuerpo de Prueba I. Buenos Aires: Atuel, 2005. p. 5-39.

DUBATTI, Jorge. Filosofía del teatro I. Buenos Aires: Atuel, 2007. 223p.

DUBATTI, Jorge. Cartografía teatral. Buenos Aires: Atuel, 2008. 217p.

IRÁZABAL, Federico. El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas). Buenos Aires: Ed. Biblos, 2004. 170p.

PELLETTIERI, Osvaldo. Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976). Buenos Aires: Argentina, 1997. 282p.

RICCEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Trad. Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007. 535p.

ZITO LEMA, Vicente. A manera de prólogo. Radiografía del hospicio. In: _____. ZITO LEMA, Vicente. Delirium teatro. Buenos Aires: Ed. De la Campana, 1999a. p. 5-12.

ZITO LEMA, Vicente. Delirium teatro. Buenos Aires: Ed. De la Campana, 1999b.

SITES DE INTERNET

COSSA, Roberto. Tiempo de silencio. In: _____. Teatro del Pueblo. Disponível em: <<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/cossa001.htm>>. Acesso em: 24 maio 2008.

DRAGÚN, Osvaldo. Cómo lo hicimos. In: _____. Teatro del pueblo. Disponível em: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/dragun001.htm>. Acesso em: 17 jun. 2008.

PETRA, Adriana Petra. Anarquistas: Cultura y lucha política en el Buenos Aires finisecular. El anarquismo como estilo de vida. Disponível em: <hclacso.org.ar>. Acesso em: 9 set. 2007.

Teatro abierto. Disponível em: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm>. Acesso em: 17 jun. 2008.