

**O teatro de Griselda Gambaro:  
novas leituras sobre antigos enfrentamentos**

***Griselda Gambaro's theater: new perspectives on old clashes***

Laureny Aparecida Lourenço da Silva

Universidade Federal de Alagoas, Maceió, Alagoas / Brasil

laurenylourenco@yahoo.com.br

**Resumo:** Na peça *Del sol naciente* (1984), de Griselda Gambaro, a personagem Suki desarticula o discurso do dominador através de suas atitudes, tanto nos diálogos quanto nas rubricas da peça. Ela toma para si a fala da reflexão e faz com que o poder instituído, no caso o guerreiro Obán, saia – literalmente – de cena antes do final da peça. O poder opressor cai. Suki se desfaz de seus simulacros de gueixa – estereótipo esperado da mulher oriental – e se veste de Suki, somente dela mesma, sem nenhum atributo socialmente imposto. Ela junta-se aos semi-seres, os “semi” no sentido de meio, de pouco, de quase nada, que a sociedade criou (e continua criando) e, junto a eles, encontra seu verdadeiro corpo, seu verdadeiro lugar. Chamo a este dismantelamento de Suki de grotesco desarticulador pelo fato de a personagem conseguir desarticular, de forma sábia e serena, todos os elementos socialmente opressores. Através de suas falas irônicas e questionadoras, ela desafia e enfrenta o poder instituído, desarticulando o discurso dominador.

**Palavras-chave:** Griselda Gambaro; Grotesco desarticulador; Teatro latino-americano.

**Abstract:** In the play *Del sol naciente* (1984), of Griselda Gambaro, the character Suki dismantles the dominant discourse through her attitudes, both in the dialogues as in the play items. She takes it upon herself to speak of reflection and makes the power set up in case the Oban warrior,

exit – literally – the scene before the end of the play. The oppressive power falls. Suki disposes of her geisha semblance - expected stereotype of oriental woman – and dresses as self, only herself, without any socially imposed attribute. She joins the semi-beings, “semi” meaning half being, almost nothing, that society has created (and continues to create) and, with them, finds her true body, her true place. I call this dismantling of Suki grotesque because the character manages to dismantle, wisely and quietly all socially oppressive elements. Through her ironic and questioning speeches, and she challenges and defies the established power, dismantling the dominant discourse.

**Keywords:** Griselda Gambaro; Grotesque dismantle; Latin American theater.

Recebido em 27 de janeiro de 2016

Aprovado em 23 de maio de 2016

Após a leitura de vários estudos que delimitam a obra de Griselda Gambaro em fases, que classificam suas peças de acordo com os períodos histórico-políticos– e categorizam suas peças por temáticas como a da violência, do poder, da vítima e algoz – pretendo analisar a peça *Del sol naciente* (1984) tendo como eixo norteador as personagens grotescas presentes na obra: os semi-seres,<sup>1</sup> Oscar e Tísico, através da teoria do abjeto e a contestação da imagem feminina pré-determinada socialmente, pela protagonista Suki, através da teoria do grotesco feminino. No que diz respeito à classificação estética da escrita dramática de Gambaro, a peça não é nomeada como pertencente ao teatro do absurdo ou ao teatro grotesco. Os desacordos quanto à sua delimitação, a um estilo ou outro, não será o foco principal de minha análise, até mesmo porque concordo com Osvaldo Pellettiere (1997) e Susana Tarantuviez (2007), que localizam a peça *Del sol naciente* (1984) como pertencente ao realismo crítico. A obra de Gambaro é extensa e atual, trazendo sempre temas polêmicos que tratam do humano em todos seus aspectos.

---

<sup>1</sup> De acordo com Graciela Ravetti e Sara Rojo (Comentário: Do sol nascente, p. 71) os semi-seres são personagens que constroem uma atmosfera de decadência e podem estar conectados ao realismo grotesco bakhtiniano revelando, simbolicamente, os males sociais.

O teatro de Griselda Gambaro é uma resposta literária à situação política do país e reflete a instigante multiplicidade de tendências, estilos e temas do teatro argentino. Dessa combinação surgiu um teatro multiforme, que às vezes se mantinha no marco do experimento estético, outras vezes se ocupava de temas individuais e pessoais, mas, em muitos casos, concebia a realidade política e social do país. Nesse sentido, de uma obra “poliestilística”, é que a peça *Del sol naciente* (1984) pode ser localizada dentro do realismo crítico, sem deixar de apresentar imagens, personagens, lugares, temáticas etc. do universo grotesco. Assim, acredito que seja um diferencial para os estudos da produção dramática de Griselda Gambaro analisar uma peça que, mesmo não sendo localizada, pela maioria de seus estudiosos e estudiosas, dentro do teatro grotesco, apresente elementos que me levam a buscar as configurações do grotesco nessa obra.

A peça em estudo foi encenada em 1984, no Teatro Lorange de Buenos Aires e faz parte do segundo período da produção gambariana, que se caracteriza pela escrita consciente de seu papel de gênero. A intriga central da peça é a relação de poder que se estabelece entre as personagens principais Suki, Ama e Obán, além de uma interpretação possível sobre a natureza dos personagens enquanto “semi-seres”, representações dos mortos da Guerra das Malvinas e/ou dos desaparecidos políticos do período ditatorial argentino. *Del sol naciente* (1984) também aborda a imagem cultural do Oriente com seu marcado papel de submissão e passividade da mulher, especialmente por parte das gueixas, controvendo-a através de Suki e de sua rebeldia ao sistema patriarcal, ao consumismo e ao desrespeito à mulher.

A caricatura da realidade argentina é dada através do espaço cênico onde as personagens desenvolvem a intriga, ou seja, no Japão, mas em um olhar caricaturado ocidental. No comentário da peça *Del sol naciente* (1984), no livro *Antologia bilingue de dramaturgia de mulheres latino-americanas* (1996), as autoras caracterizam o espaço e o tempo como ambíguos, trazendo à cena uma espécie de pastiche do que seria um “habitat japonês”. A rubrica inicial da peça informa sobre o cenário e o posicionamento de Suki: sua vestimenta e sua postura corporal. Suki é um ícone, um corpo indiferente ao mundo ao seu redor, distanciado e calado, porém também é um corpo sonoro e resistente. “Suki, vestida com traje de cortesã, sonhadora e bela como uma estampa de Hokussai, está sentada e toca *biwa*, um instrumento de corda. As notas soam lentas

e pausadas”<sup>2</sup>. Seu corpo secreto, oculto entre as notas do *biwa*, pode ser uma armadilha para Obán. Suki consegue abrir um espaço na descrição de enunciados histórico-sociais que sintetizam sua identidade como uma objetivação, convertendo-se em intérprete do mundo que pretende traduzir: a Argentina da guerra, da pós-ditadura, da crise econômica e política.

A articulação e manipulação do discurso nos textos de Gambaro pouco têm a ver com **ismos** europeus, mas sim com uma realidade argentina, latino-americana, na qual a ambigüidade do discurso e sua manipulação não vem determinada simplesmente por um esteticismo pseudo-filosófico ou por um falso espírito vanguardista, senão pela realidade mesma que impõe o contexto social e que determina uma prática de escrita.<sup>3</sup>

Assim, essa articulação e manipulação do discurso, na escrita gambariana, vêm seguidas da representação num espaço propositalmente distanciado – o imaginário oriental –, do real lugar dessas ações e representações: a Argentina dos anos 80. A relação discursiva estabelecida entre vítimas e opressores é uma representação das relações de poder que se estabelecem entre o Estado e a Sociedade, na esfera pública estilhaçada pela ditadura, e suas consequências. E é através dos diálogos, situação básica no teatro, que essa relação discursiva acontece. O jogo dialético que se estabelece entre, por exemplo, Obán e Suki, direciona a escolha do pronome de tratamento para que a relação discursiva demonstre a manipulação que pode oferecer.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 77.

<sup>3</sup> “La articulación y manipulación del discurso en los textos de Gambaro poco tienen que ver con **ismos** europeos, pero sí con una realidad argentina, latinoamericana, donde la ambigüedad del discurso y su manipulación no viene determinada simplemente por un esteticismo seudo-filosófico o por un falso espíritu vanguardista, sino por la realidad misma que impone el contexto social y el cual determina una práctica de escritura.” DE TORO. Griselda Gambaro o la desarticulación semiótica del lenguaje, p. 42. Grifo do autor. Todas as traduções neste artigo são de minha autoria, salvo quando indicado de outro modo.

<sup>4</sup> “Las diferencias que el sistema lingüístico español reconoce entre la forma familiar y la forma de la segunda persona encuentra en las técnicas discursivas de Gambaro una aplicación fructífera. Piénsese en el distinto peso emocional y en la diversa

O discurso (ou a ausência dele) é sempre instrumento de poder, operando, por vezes, como instrumento de opressão “[...] da posição inicial indiferente e em momento dócil, o discurso de Suki se constrói sobre estratégias tendentes a reverter seu lugar no mundo dramático da peça e, metaforicamente, na realidade”<sup>5</sup> e em outras, como instrumento de resistência. A presença da ditadura com seus mecanismos de tortura ainda se faz sentir, agora infiltrada nas relações da vida cotidiana. Ainda de acordo com Castellví de Moor, o lugar que se confere a Obán é uma projeção do papel masculino representativo de uma sociedade patriarcal. Por isso, o sistema de referências internas de seu discurso conceda a ele uma posição de privilégio. Já para Suki, esse mesmo sistema patriarcal, lhe confere a função de objeto de prazer sexual, objeto de conquista, verbal e física. Nas palavras da autora:

O lugar de Suki está determinado, assim, por seu papel secundário de passiva aceitação, reflexo da função que a mesma sociedade concede à mulher com relação ao homem. Sem outra definição que a de vítima, Suki define, por sua parte, Obán como agressor. A partir destas diferenças, toda a obra é uma dramatização do processo de redefinição do lugar de cada um por meio da **prática discursiva**.<sup>6</sup>

---

intencionalidad de las formas ‘tú’, ‘vos’ y ‘usted’, según que el hablante se aproxime o aleje del destinatario de su discurso, y en las posibilidades de manipulación del discurso que esto ofrece.” CASTELLVÍ de MOOR. El drama pronominal entre “Yo-Tú/ Vos-Usted” en el discurso de *Del sol naciente* de Griselda Gambaro, p. 112.

<sup>5</sup> “[...] de la posición inicial indiferente y en momentos dócil, el discurso de Suki se construye sobre estrategias tendientes a revertir su lugar en el mundo dramático de la pieza, y metafóricamente, en la realidad.” CASTELLVÍ de MOOR. El drama pronominal entre “Yo-Tú/ Vos-Usted” en el discurso de *Del sol naciente* de Griselda Gambaro, p. 115.

<sup>6</sup> “El lugar de Suki está determinado, así, por el rol secundario de pasiva aceptación, reflejo de la función que la misma sociedad adjudica a la mujer con respecto al hombre. Sin otra definición que la de víctima, Suki define a su vez a Obán como el agresor. A partir de estas diferencias, la obra toda es una dramatización del proceso de redefinición del lugar de cada uno por medio de la práctica discursiva.” CASTELLVÍ de MOOR. El drama pronominal entre “Yo-Tú/ Vos-Usted” en el discurso de *Del sol naciente* de Griselda Gambaro, p. 115.

A linguagem adquire na peça *Del sol naciente* (1984) um viés de protesto, talvez mais subversivo do que o esperado para um período de opressão e silenciamento político. No entanto, Griselda Gambaro não se intimida e utiliza-se de um procedimento discursivo muito recorrente em sua dramaturgia: a ironia. Porém, agora, tingida pelas práticas discursivas feministas realizadas pela personagem Suki. Pode-se identificar a ironia como figura retórica recorrente na peça através, por exemplo, das expressões diminutivas que Suki usa para tratar Obán quando volta da guerra. Enquanto lhe abraça as pernas, ironicamente, chama-o de “meu menininho” e “menininho meu”.

As reações de Suki, tanto verbal como gestual, são respostas aos pedidos – na verdade, exigências de Obán – de demonstrações de amor por parte da gueixa. O grande samurai precisa do reconhecimento por parte de Suki de seus feitos heroicos na guerra. No entanto, ela não considera que um guerreiro que volta limpo e sem escoriações tenha lutado e tenha sido justo em sua batalha. Ele se justifica dizendo: “Que não lutei? Se não me afundei na neve e no barro foi para poder mandar. Para que me vissem claramente, no meio da batalha! Esse bando de inexperientes que tive”,<sup>7</sup> Suki ironiza as “conquistas” de Obán, ironiza sua “luz” – imagem que seria atribuída a grandes samurais –, não valoriza os presentes que ele lhe traz e, menos ainda, encanta-se com sua beleza ou se apaixona por ele. Pelo contrário, Suki o abomina e demonstra seu asco através de suas ironias discursivas, como pode ser explanado no estudo sobre os pronomes de tratamento, por exemplo, e também através de suas falas diretas e ações concretas.

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

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

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

<sup>7</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 95.

*Suki*: Amor? Os outros vinham e pediam um bom momento. Quem exige muito acaba ficando sem nada. “Pouco” é a água que escorre entre as mãos e “muito” também.<sup>8</sup>

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

*Suki*: O que você viu?

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

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

*Ama*: Se eu cair, não posso garantir nada. (*Espera. Já que Suki não se comove...*) A senhora se impressiona facilmente. Não seja tão irônica. Qualquer dia eu me canso e volto para minha cidadezinha. Apesar de ser uma empregada, preciso de estímulo.<sup>9</sup>

De acordo com Hutcheon (2000), a ironia complicadora está vinculada à ambiguidade que pode gerar incompreensão e “é isso, realmente, o que provoca a irritação daqueles que sentem ou são levados

---

<sup>8</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 97.

<sup>9</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 78.

a sentir que ‘perderam’ ironias”.<sup>10</sup> Quando Suki diz à Ama que “quem rola como cachorro pode se machucar”, a Ama não compreende o que Suki quis dizer-lhe e apela ao emocional de Suki dizendo que um dia se cansaria, de tanta humilhação, e voltaria para sua cidadezinha. Já a função agregadora da ironia está diretamente pautada nas relações de poder e autoridade. Neste caso, Suki é extremamente irônica com Obán na cena a seguir quando “devolve” as reverências a ele de forma exagerada e crítica. Obán se engana, pois pensa que Suki era uma senhora desprotegida, quando na verdade, ela é uma prostituta e sua fragilidade é apenas aparente. Trata-a com reverências e com cortesia. Chama-a de “senhora”, “minha senhora”. Ele, definitivamente, não entende a ironia nas palavras e atitudes de Suki e se irrita com ela.

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

*Obán:* Para prestar minhas homenagens.

*Suki:* Aceito. Você não errou de casa?

*Obán:* Que casa é esta?

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

*Obán:* Droga! Me enganei. Devolva-me minhas reverências.

(*A ama*) Idiota. Por que não me avisou?

*Ama:* O senhor não me perguntou?

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

*Suki:* Inclino-me (*Se inclina muitas vezes, diante e atrás dele*).<sup>11</sup>

Outra função da ironia presente na peça de Gambaro é a de oposição que tem um caráter especificamente contradiscursivo. Suki utiliza-se da ironia em função de oposição todas as vezes que é obrigada a fazer o que Obán manda. Ele dissimula, algumas vezes, fazendo parecer que seu gesto é um pedido ou um agrado, mas sempre se impõe através do gesto violento. Suki se vale da ironia de oposição para subverter a dominação de Obán, representante do poder patriarcal, e para desarticular sua fala opressora. Suki toma para si a responsabilidade de defender os oprimidos – Oscar, Tísico e a Ama – e, assim, essa função da ironia

<sup>10</sup> HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 78.

<sup>11</sup> GAMBARO. *Do sol nascente*, p. 83.

representa uma saída possível para as lutas de “gênero, raça, classe e sexualidade”.

Até a primeira cena, Suki trata muito bem a Obán, pois pensa que ele é um cliente. Os tempos estavam difíceis e ela necessitava de dinheiro para cuidar da casa, comprar comida e sustentar à Ama e ela própria. As relações de poder e autoridade estão presentes em quase todos os diálogos entre a gueixa e o guerreiro e a ironia do discurso de Suki se apresenta “nesse funcionamento agregador [...] e é aí que ela é *sentida*, onde ela é inferida e, às vezes, pretendida”.<sup>12</sup>

Suki “vestida com traje de cortesã, sonhadora e bela como uma estampa de Hokussai” (p. 77) está longe de ser a impaciente donzela que espera amorosamente o cavalheiro para render-lhe homenagem por suas façanhas. Esta gueixa “aportenhada” joga fora a imagem da mulher-objeto de beleza buscando para si outra imagem.<sup>13</sup>

Do mesmo modo, temos identificadas na peça *Del sol naciente* (1984) as funções da ironia, segundo as teorizações de Hutcheon (2000), desde as de carga afetiva mais altas – agregadora e de oposição – até as de carga afetiva mais baixas – complicadora.<sup>14</sup> Gambaro flexiona o uso da ironia nesta peça de acordo com seu intuito crítico e contestador. Normalmente, nos diálogos com a Ama, a função irônica é das categorias mais baixas. Do contrário, quando se trata de diálogos estabelecidos entre Suki e Obán, o grau de carga afetiva é mais alto, ou seja, “onde geralmente

---

<sup>12</sup> HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 87.

<sup>13</sup> “Suki “vestida con traje de cortesana, distante y hermosa como una estampa de Hokusai” (p. 77), está lejos de ser la impaciente doncella que espera amorosamente al caballero para rendir homenaje a sus hazañas. Esta geisha aporteñada echa por tierra la imagen de la mujer-objeto de belleza buscándose otra imagen”. CASTELLVÍ de MOOR. El drama pronominal entre “Yo-Tú/ Vos-Usted” en el discurso de *Del sol naciente* de Griselda Gambaro, p. 112.

<sup>14</sup> De acordo com Linda Hutcheon (*Teoria e política da ironia*, p. 75), as funções discutidas em seu livro não são invenções da autora, ela apenas as ordenou de forma esquemática e “as organizei num tipo de escala móvel, desde a mais benigna em ambos tom e motivação inferida (na parte inferior) até a metade onde a temperatura crítica, por assim dizer, começa a subir e daí para as zonas mais contenciosas, em que geralmente se aceita a ironia como uma estratégia de provocação e polêmica”.

se aceita a ironia como uma estratégia de provocação e polêmica”.<sup>15</sup> Nesse sentido, a ironia pode ser lida como um elemento pertencente ao grotesco feminino na sua forma contradiscursiva, especialmente porque Suki deveria submeter-se ao poder instituído, na ocasião, representado por Obán. Então, Suki “se submete”, mas à sua maneira: entregando-se eroticamente (e talvez com amor) ao corpo grotesco de Oscar. Ela desarticula o discurso do poder, em todas suas extensões de mando – autoritarismo, violência, submissão etc. – e se coloca na cena como protagonista de suas próprias falas e atitudes.

Uma peça que não se evade da postura de representações humanas através de alegorias determinantes para o grotesco feminino: a voz dada à gueixa, à mulher. Daí a tese de que o grotesco feminino – vindo da escrita de uma dramaturga – coloca em xeque os modelos pré-estabelecidos, neste caso, literários, e rompe com suas prerrogativas. Gambaro não desenha uma gueixa submissa aos desejos do samurai. Pelo contrário, ela nos apresenta uma mulher forte, que sabe o que quer para seu futuro e que luta, lado a lado, pelos direitos dos oprimidos e marginalizados. Suki através de sua prática discursiva – com o uso irônico, subversivo e questionador dos dêiticos pronominais – revela sua inteligência e sagacidade ao contrapor sua forma de tratamento para com Obán – usa “usted”<sup>16</sup> quando lhe interessa e “vos” quando quer demonstrar que não é inferior a ele.

Através de seu “protesto discursivo”, nos termos de Brandão (2012), Gambaro revela – por meio de sua personagem Suki – a busca literária e social pelo lugar de aceitação às práticas femininas do corpo e da linguagem. Esse duo, corpo-linguagem, toma forma na caracterização de Suki: uma gueixa, que não deseja mais ser prostituta, que busca a liberdade de seu corpo e a encontra na aliança com seres também desejosos de liberdade e aceitação. Temos a união dos marginais sociais para a saída política e humana do cenário opressor no qual estavam inseridos. A referência histórico-política é inevitável e a metáfora de Suki como a mãe-pátria que se une a seus filhos para salvarem suas vidas – seja na Guerra das Malvinas, ou nos conflitos que geraram os

---

<sup>15</sup> HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 75.

<sup>16</sup> “Usted” equivale a senhor e “vos” equivale a você.

desaparecimentos e mortes da ditadura militar – é sonora aos ouvidos quando lemos o pedido de socorro de Oscar: “Mããããe! Mããããe!”<sup>17</sup>

Na tessitura da peça, logo na segunda cena, o guerreiro Obán, irritado pela solidariedade de Suki com Oscar e os demais famintos, planeja sua vingança através de um jogo duplo entre o amor de uma cortesã e a(s) necessidade(s) de um tuberculoso. Obán força Suki a manter relações sexuais com Oscar, começando pelo beijo com todos os detalhes descritivos que revelam seus pormenores cruéis; alguns diriam detalhes grotescos ou abjetos.<sup>18</sup>

*Obán:* Ou a beija ou te quebro o pescoço.

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

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

*Suki:* O inferno? (*Aponta para ele.*) A graça? Vaidoso. Farei amor com ele, não com você. Nunca mais!<sup>19</sup>

[...]

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

*Suki:* Não, Obán!

*Obán:* Sim!

*Suki:* Não simularemos nada. Faremos amor.

*Obán (ri):* Sim, façam. Que ele trague sua saliva leve e você a saliva amarga dele, viscosa? (*Ri.*)<sup>20</sup>

<sup>17</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 119-120.

<sup>18</sup> Julia Kristeva, em seu livro *Poderes de la pervesión*, lançado em 1988, aqui utilizada a versão em língua espanhola de 2004.

<sup>19</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 90-91.

<sup>20</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p.91.

Ao tocar o corpo do Tísico, Suki se une à sua dor para dar-lhe presença e voz diante de Obán. Ela passa a ser uma testemunha desse Outro – e talvez de si mesma – porque, junto ao Tísico, Suki se coloca na posição do marginal, assumindo suas debilidades e enfermidades. A negação de Suki pela união com o corpo tuberculoso reclama a utopia igualitária do subalterno, do marginal, do idoso, do pobre, da mulher. Podemos fazer referência ao grotesco bakhtiniano, quanto às excreções do corpo que, no caso da peça, vincula-se aos fluidos sexuais associados aos fluidos tuberculosos do tísico, que se misturam “e por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador [...]”.<sup>21</sup> Neste momento Suki se entrega eroticamente e, talvez, amorosamente ao tuberculoso. O seu amor por este semi-ser desconstrói o ideal de beleza e perfeição associado ao amor e ao prazer. Ela subverte a cena esperada – que seria de nojo e asco – por uma cena amorosa: “Não simularemos nada. Faremos amor”. Assim, o que seria um ato próprio do grotesco em sua versão negativa – de destruição, de asco, de rebaixamento – transforma-se em um ato regenerador, formador de uma nova vida. E contestador da ordem ditatorial, uma vez que há uma imposição de Obán para que o ato aconteça e ele o fez por expressão de poder. Suki e o Tísico obedecem, mas ao fazê-lo com amor desconstroem a imposição de asco embutida na ordem de Obán. Todas as margens se unem e reforçam a saída para o centro desse lugar de poder. Obán não é mais a luz. Suki inicia sua transformação para um novo corpo.

O discurso de Obán presencia seu próprio desmoronamento até silenciar-se com uma ameaça, quando Obán deixa, literalmente, o mundo dramático na penúltima cena “Esta dirá a última palavra!”, grita, mostrando a espada depois de ter atravessado Oscar com ela. Sabemos que a última palavra é a do morto que volta em busca de seu próprio lugar. O gesto substitui a palavra, mostrando a incapacidade do guerreiro para articular uma linguagem que não seja a da violência.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, p. 19.

<sup>22</sup> “El discurso de Obán presencia su propio desmoronamiento hasta silenciarse con una amenaza, cuando Obán deja literalmente el mundo dramático en la penúltima escena “¡Esta dirá la última palabra!”, grita, señalando la espada después de haber atravesado a

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

Existem riscos especiais para mulheres e outros grupos excluídos e marginalizados dentro do carnaval, embora até o duplo perigo que descreverei possa sugerir um deslocamento ambivalente de tabus em torno do corpo feminino visto como grotesco (o corpo grávido, o corpo velho, o corpo irregular), e como indisciplinado quando solto na esfera pública.<sup>23</sup>

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

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

*Tísico: Perdão, senhora (Estende a mão, e a deixa no ar. Ela a segura e a coloca sobre seu seio. Tudo é triste, mas de repente desce sobre eles um ar pacificador, como de um encontro muito além do que Obán ordena.). É belo.*

---

Oscar con ella. Sabemos que la última palabra es la del muerto que vuelve, en busca de su propio lugar. El gesto reemplaza a la palabra, mostrando la incapacidad del guerrero para articular un lenguaje que no sea el de la violencia”. CASTELLVÍ de MOOR. El drama pronominal entre “Yo-Tú/ Vos-Usted” en el discurso de *Del sol naciente* de Griselda Gambaro, p.117.

<sup>23</sup> RUSSO. *O grotesco feminino*: risco, excesso e modernidade, p. 72.

Verdade, senhora, que já não me lembrava. É tão belo...!  
(*Suki olha para ele e sorri*).<sup>24</sup>

A conceituação de discurso como prática social, já exposta por Michel Foucault, em *A Arqueologia do Saber* (2009), e posteriormente em *Vigiar e punir* (1999b), sublinha a ideia de que o discurso sempre se produziria em razão de relações de poder. E, mais tarde, nos três volumes de sua *História da sexualidade* (1998, 1999a, 2005), o pensador mostra explicitamente que há duplo e mútuo condicionamento entre as práticas discursivas e as não discursivas, embora permaneça a ideia de que o discurso seria constitutivo da realidade e produziria – como o poder – inúmeros saberes.

[...] gostaria de [...] destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva [...] não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse **mais** que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever.<sup>25</sup>

Assim, para essa redefinição de seu lugar, também pelo gesto corporal, para fazer esse “mais” – que nos disse Foucault – tornar-se visível, Suki se “liberta” de seu quimono e de sua peruca, em um **rito parcimonioso de desprendimento**, na última cena da peça: “(Lentamente Suki leva a mão à cabeça, **tira a peruca**)” “(Lentamente Suki **tira a maquiagem** com um guardanapo)” “(Vagarosamente, Suki **tira sua faixa, depois o quimono, até ficar só com sua túnica de baixo**)”.<sup>26</sup> Suki se desnuda da função de gueixa, demonstrando que “[...] para a mulher, ostentar o feminino é uma **possibilidade** do tipo pegar-e-largar”.<sup>27</sup> Estes eram os elementos constitutivos de uma simulação imperfeita, como se propunha, da imagem da mulher oriental – Suki e a Ama não tinham os

<sup>24</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p.92.

<sup>25</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 54-55.

<sup>26</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 117-118. Grifo meu.

<sup>27</sup> RUSSO. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*, p. 87. Grifos da autora.

traços físicos de japonesas: os olhos eram ocidentais, por exemplo – para recuperar sua imagem, sua identidade. “*Suki*: Abra. /*Ama*: Para que? Não é o senhor. /*Suki*: Eu é que terei de abri-la. Como não vou fazê-lo se devo sair? Não posso atravessar nenhuma porta deixando de ser eu mesma”.<sup>28</sup>

Novamente, o corpo de Suki passa do lugar de repressão ao lugar de libertação; do lugar de desejo ao lugar de identidade; do lugar de opressão ao lugar de liberdade: encontra-se em seu lugar de enunciação. “Apertado, protegido! Assim, comigo! [...]Não te negarei. Nem a terra nem o fogo negarão vocês. Nem o futuro negará vocês. Me vê? Sou Suki. Comigo! Me abrace, me console! Assim, comigo!”.<sup>29</sup> No entanto, a liberdade de Suki só será alcançada quando “a própria ideia de liberdade, como fuga do corpo, levanta voo, por assim dizer, a partir das próprias formas e movimentos que deixa para trás”.<sup>30</sup>

Em meados dessa sexta cena, o Tísico e Oscar, que na configuração das personagens dessa peça representam a mesma pessoa “o morto-vivo”, ressurgem mais uma vez. O Tísico está lá fora irritando o cavalo de Obán e Oscar entrou pela cozinha. “*Ama*: O outro... o gago... Aquele que se chama Oscar... está aí! (*Apona para as costas de Suki.*) /*Ama*: Perto do fogo! (*Aparece Oscar, meio oculto, imóvel. As duas o olham.*) Vê? O Tísico está lá fora assustando o cavalo e ele... aqui...”.<sup>31</sup> E, com a chegada de Obán, novamente Oscar é morto pela espada do guerreiro. São sucessivas as mortes de Oscar pelas mãos de Obán e todas as vezes a ressurreição de Oscar acontece com ele voltando à casa de Suki, buscando abrigo do frio, buscando calor. Seria mesmo o calor térmico que ele buscava? Seria a morte o final dessa suposta “vida-morte” desses soldados insepultos da guerra? Suki começa a entender que não.

Após uma terrível cena, de duplo afogamento, lembrando que Oscar já tinha sido “morto” pela espada de Obán – que saiu limpa (sem sangue); Obán ordena à Ama que enterre Oscar numa cova bem profunda e com terra bem compactada. “*Ama*! Enterre essa carniça mesmo que ainda esteja gemendo”.<sup>32</sup> No início da sexta cena, está Suki sentada “na mesma posição

<sup>28</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 118.

<sup>29</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 120.

<sup>30</sup> RUSSO. *O grotesco feminino*: risco, excesso e modernidade, p. 68. Grifo meu.

<sup>31</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 113-114.

<sup>32</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p.109.

do começo”,<sup>33</sup> mas, desta vez, não toca o *biwa*. A cena segue-se e Obán volta da rua furioso porque “eles” tocaram-no e por isso ele está fedendo. Pede à Ama que lhe prepare um banho, mas, agora, quer que Suki entre na tina com ele. Obán demonstra toda sua agressividade com Suki, agora não somente com palavras, mas também com atos: “*Suki*: Não desejo me banhar, meu senhor/ *Obán (segura-a pelo pescoço)*: O desejo escraviza. Esqueça o que deseja. Vai se banhar com roupas... ou sem roupas?”<sup>34</sup> A única saída de Suki é dizer que não pode banhar-se com ele porque está menstruada<sup>35</sup> e, assim, o mancharia de sangue. Ele imediatamente diz que não a quer mais. Na sétima cena da peça, temos a última volta de Oscar do mundo dos mortos. Obán foi silenciado, de fato, nesta cena. Suki e Oscar são as personagens principais desse momento final.

Dando lugar e voz aos sempre silenciados – os marginais do sistema instituído – falam os personagens semi-seres e Suki. Oscar e Tísico estão vinculados a uma atmosfera de decadência e de realismo grotesco, como apontam Ravetti e Rojo (1996) e, também, podemos identificá-los como personagens que trazem em sua composição corporal o grotesco abjeto.<sup>36</sup> A teoria do abjeto de Kristeva (2004) fornece subsídios para pensar nos efeitos do grotesco e, assim, contribui para uma melhor compreensão sobre o conceito, uma vez que as personagens aqui analisadas frequentemente são percebidas como seres abjetos que causam, paradoxalmente, sentimentos de fascínio e horror nas pessoas que as observam. As teorias sobre o grotesco (Bakhtin, Kayser, Harpham) e os estudos sobre a *performance* de gênero (Butler) estão intimamente ligadas aos estudos do abjeto. Já Suki representa o lugar do protesto. Seu corpo e seu discurso se unem na busca pelo direito de ser quem, de fato, a gueixa quer ser: “¿Me ves? Soy Suki” [Me vê? Sou Suki]. Ela, simplesmente, Suki: sem máscaras, sem truques, sem trajes sociais.

Na última cena, a sétima, Suki se desfaz de sua máscara de cortesã japonesa, retirando sua peruca, sua maquiagem, seu quimono.

<sup>33</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p.110.

<sup>34</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 112.

<sup>35</sup> Sobre esse tema do sangue, há um importante estudo no livro *A louca da casa* (2008) de Rosa Montero que reivindica a criação de novas “metáforas do sangue” pelas mulheres: “Existem algumas pequenas zonas da realidade que só nós mesmas podemos nomear” (MONTERO. *A louca da casa*, p. 127). Recorro a essa citação sem nenhum sentido essencialista.

<sup>36</sup> KRISTEVA. *Poderes de la pervesión*, 2004.

Suki, após chamar por Oscar, vê sair de trás do biombo uma figura sub-reptícia. Oscar se transformou, após suas várias mortes, em uma mistura de homem e réptil. É a “mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo [...] o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados”.<sup>37</sup> Oscar geme alta e longamente e Suki se ajoelha no chão para acarinhá-lo. Suki entende qual é o calor que Oscar busca – e todos que ele representa: a paz.

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

*Suki (abraça-o)*: Sim! Assim! Comigo!

*Suki*: Apertado, protegido! Assim, comigo! Morto sem glória e sem mentiras. Protegido na rua, caminhando comigo, me colocando palavras na boca. Revelado. Não te negarei. Nem a terra nem o fogo negarão vocês. Nem o futuro negará vocês. Me vê? Sou Suki. Comigo! Me abraçe, me console! Assim, comigo!<sup>38</sup>

O detalhe realista – próprio do realismo crítico – explica-se se entendermos o grotesco como imagem de uma realidade que é em si mesma uma fusão de elementos opostos, o cômico e o trágico, assim como é a vida real. O grotesco se sustenta na concepção de que a arte deve ser representativa da realidade, local e/ou universal, mas pode afastar-se em demasia dela; relevando suas incongruências, ambiguidades, incompletudes, metamorfoses “A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução”.<sup>39</sup> Oscar representa este ser em transformação, em metamorfose, que volta da morte – de muitas mortes – para a vida em formas físicas deformadas, uma “figura sub-reptícia”. Suki também tem seu corpo transformado, pois já não é mais a gueixa da primeira cena – já não usa a peruca, o quimono e a maquiagem que a “travestiam” de cortesã –, “[...] as assimetrias do travestismo, que, de certa forma, para a mulher, é sempre necessário se ela quer participar de um mundo masculino [...] Vestir a feminilidade

---

<sup>37</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, p. 277.

<sup>38</sup> GAMBARO. Do sol nascente, p. 119-120.

<sup>39</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, p. 21-22.

com exagero sugere o poder de despi-la”.<sup>40</sup> Ela agora é Suki, somente. “Sou Suki”. Esse “novo” corpo pode ser entendido pelo olhar do corpo transgressor bakhtiniano, “um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo”.<sup>41</sup> A transformação, a ambiguidade, a metamorfose – da vida para a morte e vice-versa – aplicadas ao próprio corpo são indicativos de uma releitura da crítica sobre os modos de representação realizados: do privado e íntimo ao público e coletivo. Atua como espelho e reflexo de outra maneira de se enxergar, a si próprio, e de deixar-se ver pelos outros.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BRANDÃO, Izabel. A Vênus Negra: poder e resistência na representação do corpo grotesco feminino em duas autoras contemporâneas. In: CONGRESSO DA ABRAPUI, III, 2012. *Atas...* Florianópolis: UFSC, 2012.

CASTELLVÍ de MOOR, Magda. El drama pronominal entre “Yo-Tú/ Vos-Usted” en el discurso de *Del sol naciente* de Griselda Gambaro. In: PELLETTIERE, Osvaldo (Org.). *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna, 1989. p. 111-122.

DE TORO, Fernando. Griselda Gambaro o la desarticulación semiótica del lenguaje. In: MAZZIOTTI, Nora (Org.). *Poder, deseo y marginalización. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 1989. p. 41-53.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão José Augusto Guilhon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

<sup>40</sup> RUSSO. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*, p. 87.

<sup>41</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 23.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão José Augusto Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999a.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão de José Augusto Guilhon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão de José Augusto Guilhon Albuquerque 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999b.
- GAMBARO. Do sol nascente. Tradução de Prosolina Alves Marra. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. *Antologia bilingue de dramaturgia de mulheres latino-americanas*. Belo Horizonte: Armazém das Ideias, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. 5. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- OLCOZ, Nieves Martínez de. *Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro*. *Revista Latin American Theatre Review*. Kansas, v. 28, n. 2, p.7-18, Spring 1995.
- PELLETTIERI, Osvaldo. *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. Comentário: "Do sol nascente". In: \_\_\_\_\_. *Antologia bilingue de dramaturgia de mulheres latino-americanas*. Belo Horizonte: Armazém das Ideias, 1996.
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- TARANTUVIEZ, Susana. *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

