

Como profetas do fardo: Griselda Gambaro e Jorge Díaz no contexto latino-americano da década de 1960²³.

Bruno Verneck²⁴

RESUMO: A argentina Griselda Gambaro (1928-) e o chileno Jorge Díaz (1930-2007) são dois dos mais importantes dramaturgos latino-americanos da segunda metade do século XX. A maior parte da crítica e da historiografia que tratou da obra dos autores recorrentemente emarca sua produção na chamada “dramaturgia do absurdo”, em que o referente histórico coevo estava completamente ausente, privilegiando-se, no interior das peças, questionamentos metafísicos. A presente comunicação tem como objetivo reavaliar a produção dos autores e sua relação com a história a partir das peças *Topografía de un desnudo* (1965) de Jorge Díaz e *El Campo* (1967) de Griselda Gambaro. Busca-se revisar a reverberação problemática dos textos na crítica e na produção posterior dos dois escritores. As duas peças, lidas na década de 1990 como profecias de eventos posteriores, revelam um profundo ceticismo no período em que grande parte da produção artística latino-americana se radicalizara.

Palavras-chave: Teatro e história; Drama Moderno; Dramaturgia Comparada.

A argentina Griselda Gambaro e o chileno Jorge Díaz despontam no contexto latino-americano da década de 1960 em meio a polêmicas que se estenderiam pelas duas décadas posteriores. No contexto portenho, a estreia de *El Desatino* de Gambaro, em 1965, foi a responsável por trazer à tona os incômodos de dois espaços da cena teatral argentina. Ao ser eleita, no início de 1966, a melhor obra do teatro argentino contemporâneo pela revista *Teatro XX*, a peça catapultava sua autora para o centro dos debates. “De imediato, dois dos jurados renunciaram à revista, em desacordo com a escolha. A partir daí a polêmica se generalizou”

23 O presente texto é um desdobramento dos projetos de pesquisa “Estado de agonia: teatro e política em Jorge Díaz e Griselda Gambaro”, desenvolvido no Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP, e “Los orígenes de una categoría: un estudio sobre el concepto de vanguardia en la historiografía teatral chilena”, desenvolvido na Facultad de Letras da Pontificia Universidad Católica de Chile (com supervisão do Professor Doutor Cristián Opazo), ambas orientadas pela Professora Doutora Laura Janina Hosiasson e financiadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP.

24 DLM-FFLCH-USP

(PELLETIERI, 1992: 14), estavam em tensão dois grupos: os realistas, críticos à escolha, e os vanguardistas, grupo que incluía a *damaturga*.

Do lado chileno, o conflito se daria com outros matizes: Jorge Díaz integrava no início da década de 1960 o recém-criado ICTUS. O grupo independente, formado por estudantes egressos do Teatro Ensayo de la Universidad Católica, passava a centralizar a vida teatral de Santiago. Apesar de fugirem do berço de ouro da Universidade, que financiava viagens de atualização pela Europa, as menções a polêmicas são imprecisas. No entanto, parte da crítica jornalística da época era bastante enfática: os jovens “vanguardistas” do ICTUS são uma farsa. Despontava a oposição entre diferentes gerações que se enfrentam não só em suas propostas estéticas, mas também no modo de avaliar o “novo” diante “do velho” ou “o tradicional” versus “a vanguarda”²⁵.

Não tardou para que a polêmica ideia de vanguarda proliferasse também na crítica. Deslocadas de seu *locus*, as peças de Gambaro e Díaz ocuparam e, ainda ocupam, as páginas das historiografias teatrais dedicadas ao estudo das vanguardas, da arte pela arte, resumidas à alcunha de *drama do absurdo*. Para o crítico argentino Osvaldo Pelletieri (1992: 13), a produção vanguardista-absurdista de Gambaro primava por estruturas circulares, recorrendo a repetições, sem “causalidade explícita”, valendo-se de “metáforas opacas” e propensão à “autonomia total da obra dramática” frente à história. Com relação à Díaz não foi diferente. Mesmo antes da popularização da ideia de *Teatro do absurdo* cunhada pelo crítico húngaro Marin Esslin em livro de mesmo nome, as primeiras resenhas à obra de Díaz já o colocavam como um discípulo de Ionesco, de seu “anti-teatro”, expresso pelo “caos formal” dos textos e sua “inquietud metafísica”²⁶, igualmente alheia ao infortúnio histórico.

A nomenclatura parecer levar as discussões a uma abstração “universalizante”, toda ela trabalhada nessa forma do caos que, creio, por seu afã de amplitude abarca uma produção bastante diversa tornando o conceito inespecífico, errático e, paradoxalmente, redutor. A apropriação do conceito

25 Para uma discussão expandida do vanguardismo como polêmica no teatro de Griselda Gambaro e Jorge Díaz do período Cf. VERNECK, Bruno. Absurdos, alienados e vanguardistas: itinerários de uma polêmica. In: *Revista Entrecaminos*, v. 3, p. 10-19, 2019.

26 Os termos são retirados das críticas publicadas nos jornais *El Mercurio* e *El diario ilustrado* aos primeiros textos estreados do autor. Cf. VERNECK, 2019.

terminou por fixá-los na crítica e historiografia teatral posterior como dramaturgos “fora de seu tempo”, “fora da história”. Nesse sentido, cabe examinar brevemente duas peças centrais na biografia dos autores: *El campo* de Griselda Gambaro, de 1967, e *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz, de 1965. Interessa pensar os ruídos que a representação dos textos adquire, avaliando a ressonância do tema na produção posterior dos escritores.

A peça de Gambaro se vale da dupla acepção do vocábulo *campo*: primeiro como o lugar idílico que os personagens veem pelas frestas das apertadas janelas. Janelas, por sua vez, de outro campo: campo de concentração em Buenos Aires. Emma e Martin, os protagonistas se apaixonarão de maneira doce, ela, uma prisioneira do local, ele, um jovem oficial que está ali à causa de uma sedutora oportunidade de trabalho. No entanto, Martin rapidamente vai se dando conta de que sob seus pés, nos porões do edifício, há algo que lhe provocaria um mal estar tão colossal que seria melhor continuar olhando pela janela e vendo a beleza da vida campestre. Tanto a cena de tortura que fecha a peça, como a agonizante sensação de um mal a espreita provocaram, segundo Kive Staiff (1992), uma recusa completa à peça que parecia deslocada da Argentina da década de 1960.

Topografía de un desnudo de Jorge Díaz foi recebida com a mesma estranheza no Chile. Escrita na Espanha, estreada na Cuba revolucionária em 1965, a peça chegou a Santiago em 1967. O enredo foi tirado de uma manchete de jornal sobre um caso ocorrido no Brasil. Seu protagonista, Rufo, começa como cadáver. Trata-se de um morador de um lixão assassinado em circunstâncias misteriosas. Rufo se levantará e assumirá a posição de narrador épico e preambulará pelos espaços que antes ocupara. Empreenderá uma investigação que permite descobrir que, por trás do suposto acidente, há uma ação higienizadora do estado sendo levada a cabo. Ele buscará rever sua história, mesmo ciente de que “los muertos no tienen memoria”. A obra, munida de gesto épico, procura ocupar-se do espaço público, extrapolando as limitações da vida privada, e mostrando como na desgraça deste homem influem os interesses de políticos, banqueiros, policiais e jornalistas. O corpo de Rufo torna-se assim um mapa em que inscreve o massacre dos pobres.

Em sua estreia no Chile, a peça causou bastante estranhamento no grupo do Teatro de Ensayo. Segundo o ator e diretor Raúl Osório, surgiram nos ensaios

“polémicas absurdas, como, por ejemplo, si lo que se estaba haciendo era ballet o teatro” (apud PIÑA, 2004: 18). Tampouco foi calorosa a recepção do público chileno: conseguiu uma escaça cifra de 4 mil pessoas em 47 sessões. A metade obtida pelo mesmo teatro com o drama burguês *La Niña en la Palomera*.

Ao analisar a disposição formal das duas peças, nota-se um curioso *pessimismo de forma* mesmo que estas possam ser pensadas na obra dos autores como diretamente engajadas. Na história de Rufo, a possibilidade que a forma dramática encontra de resistência – permitir que este corpo violado se torne narrador – não reverte os acontecimentos, tampouco previne as atrocidades vindouras. Rufo, consegue avisar sua esposa Téó que a fuga que empreenderá será malsucedida, mas ela não pode deixar de executá-la. Eduardo Guerrero, crítico de teatro, ao apresentar o texto na importante antologia *Um siglo de dramaturgia chilena* afirma: tratava-se de um texto profético para o que viria a ser Chile sob o governo ditatorial (2010: 367).

Em *El Campo*, a possibilidade dada a Emma e Martin para que fujam do campo e voltem para suas casas é ainda mais assustadora: os sussurros das celas, os arrepios incontidos do mal-estar gerado pelo pouco que se viu – e que acena para o horror daquilo que não se quis ver – termina por torná-los escravos da experiência jamais elaborada. Ao final, recebem a marca de identificação, voltam a ser integrados ao *Campo*, porque não há nada no mundo que deixe de ser como as masmorras que conheceram, ou melhor, que tiveram notícias.

É interessante notar que a forma dramática reluta em dar espaço às utopias que caracterizaram sua contemporaneidade – entendendo as décadas de 60 e 70 na América Latina como época, a partir do trabalho de Claudia Gilman, *Entre la Pluma y el Fusil*. Recusando as utopias sociais de seu tempo e buscando flagrar a agonia dos subjugados, o que as peças de Díaz e Gambaro terminam por mostrar é que o sonho de mudança foi, nesse momento e nesses dois países, sonho de uma classe.

Da imagem profética lançada por Kive Staiff (1992) e Eduardo Guerrero (2010) chegamos à leitura do realismo nos textos. Os campos de concentração, imagens que nos 60 pareciam longínquas e descabidas para as sociedades latino-americanas, nos anos 80 geravam um mal-estar ao constatar que a história havia

dado razão ao negativo vislumbre dos autores, uma vez que os porões da CNI, no Chile, e do Campo de Mayo, na Argentina, eram parte da dura realidade dos dois países.

Em outubro de 1968, a crítica de Buenos Aires recebeu a estreia da peça [*El Campo*, de Gambaro] com frieza, associando seu sentido aos campos de concentração nazistas, como se o tema do autoritarismo e da violência não fosse, lamentavelmente, muito argentino. Em julho de 1984 (...) à luz dos novos acontecimentos políticos e sociais ocorridos no país durante aqueles últimos anos, a peça tinha adquirido um “realista” caráter antecipatório, verdadeiramente assustador. (PELLETIERI, 1992: 13-14)

Neste fragmento de Osvaldo Pelletieri, o realismo como categoria torna a aparecer não como um dado de construção verossímil, mas sim como a representação daquilo que pode ser verificado lendo as páginas dos jornais. A ideia de que a obra de arte serve à medida que vale como acusação ou glorificação do mundo por trás das paredes, como não poderia deixar de ser, tropeça em uma visão rígida da história. Nesta perspectiva, haveria uma verdade a ser descoberta, cujo valor é dado por sua representação panegírica ou acusatória. No entanto, as “verdades” do mundo parecem ser mais complexas e menos evidentes do que esta visão supõe.

Walter Benjamin, em suas “Teses sobre o conceito de história”, afirma que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1987: 229). O gesto que propõe o filósofo alemão tem como objetivo “fixar uma imagem do passado” de modo a evitar os usos e versões conformistas que o poder das classes dominantes pode lhe atribuir.

Seguindo a reflexão benjaminiana, a leitura do presente que faz Gambaro é desde este “momento de um perigo”, em que as promessas de mudança se contrastam com a brutalidade em que a vida cotidiana segue amparada. O otimismo pode ser danoso na medida em que ele não vê (ou não permite ver) articulações perversas que desdizem a retórica de um progresso que está sempre por vir, mas não chega. Em percurso parecido, o momento de denúncia de Díaz termina com um saldo amargo que acena para uma sociedade tão enrijecida que as perguntas pela

história daqueles que sucumbem à força dos donos do poder tornam-se uma “indagación inútil”.

Apropriar-se do ontem, como é o caso de Díaz em *Topografía de un desnudo*, é estar ciente de que “o passado dirige um apelo”, tendo em vista que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1987: 225). O uso de experiências recentes permite ampliar o escopo da observação e indagar um acontecimento não como mera exceção, acidente de percurso, mas como parte de uma engrenagem que continua trabalhando.

Não se trata de enfrentar a “realidade” das coisas como aparentam ser, mas de se debruçar sobre aquilo que está oculto no presente através do olhar apurado de um analista desencantado. Este é o princípio formal de outra peça de Gambaro, *Las Paredes* (1966): trata-se de perceber que a situação de suposta exceção, ao encontrar eco de outras vozes emparedadas, dá conta de algo que, apesar de dissimulado no discurso, é de impiedosa cotidianidade.

Lidas, no caso de Díaz, como um exemplo do engajamento apaixonado ou, no caso de Gambaro, como escapismo “europeizante”, as duas peças da década de 60 projetam-se para a contemporaneidade com dissabor profético. No pós-golpe militar, em que os projetos revolucionários naufragavam, a matéria negativa permanece, mas com inflexões ainda mais lancinantes.

Se a forma de *Topografía de un desnudo* parece habitar um lugar entre o engajamento transformador e a negatividade reflexiva, em *Muero, luego existo*, peça que Díaz escreve em solo espanhol em 1985, não há qualquer saída para a situação extrema em que se encontra o protagonista: vivendo da módica quantia que ganha em troca de sucessivas doações de sangue. Em *Decir Sí*, escrita por Gambaro em 1974, dispensa-se certo ritual de dominação, sugerido em *Las Paredes*, e a brevidade do texto acompanha a rapidez com que um homem pode ser subjugado em uma sociedade autoritária. A negatividade não só acompanha o olhar dos autores, como também se aprofunda após os golpes militares que acometeram os dois países.

No caso argentino, em que as polêmicas dos 60 legaram à Gambaro um lugar quase “fora da história”, é interessante observar os desdobramentos que as obras dos realistas reflexivos ganham na década de 80. Em *Lejana tierra prometida*,

de Ricardo Halac, os personagens fabulam realidades paralelas para não serem obrigados a confrontar a brutalidade que os cerca, já em *Gris de ausencia*, Roberto Cossa cria uma ação que se desenvolve nos fundos de uma cantina mantida por argentinos exilados na Itália que choram nostalgicamente o desterro. O gesto de adentrar o tema pelas beiradas resulta, do ponto de vista das imagens que engendra, muito menos acachapante que em *Decir Sí* ou *Oficial Primero* de Carlos Somigliana, peça cuja cena vai sendo preenchida por cadáveres à medida que o juiz protagonista nega os requerimentos de *habeas corpus* apresentados pelos advogados de presos políticos. As duas últimas peças enfrentam o horror representando-o, sem oferecer a seus personagens qualquer possibilidade de exílio – seja ele físico ou psicológico²⁷.

Na já referida peça de Díaz, *Muero, luego existo*, o lugar do exilado é bastante diferente da representação que recebe em *Gris de ausencia*. Zoilo, o protagonista, foge da ditadura de Pinochet no Chile para amargar uma situação miserável na Espanha. O exilado aqui luta por sua sobrevivência e chega às últimas consequências: vender-se como cadáver para garantir que a família possa subsistir. Quando contrastamos este texto com *Gris de ausencia*, vemos no texto de Díaz o interesse por desdobrar uma questão socioeconômica. O direito à saudade meditativa é também prerrogativa de classe, especificamente de uma classe média que pode chorar suas mágoas no estabelecimento próprio aberto na Itália.

Portanto, negar que haja em Díaz e Gambaro interlocução nos 60 com a história política de seus respectivos países é aderir uma expectativa de certo “realismo” que oferece uma visão chapada da realidade (e da história). Esta leitura, que creio ter sido forte na contemporaneidade das peças, vem acompanhada de outra: a de que os autores possam desligar-se de seu solo e aderir a “problemas universais”, sem que isto signifique passar pela bagunça do pátio.

As importações da vanguarda (e todas as formas das crises e crises das formas) de que lançaram mão Díaz e Gambaro não se aderem à sua dramaturgia

27 As peças referidas de Halac, Cossa e Somigliana foram todas representadas no *Teatro Abierto*, reunião de dramaturgos entre 1981 e 1983, durante a ditadura civil-militar iniciada em 1976 na Argentina. Este ciclo de peças buscava congrega dramaturgos para difundir o teatro em peças que contestassem os efeitos do regime militar sob a sociedade argentina. As peças de Halac e Cossa em 1981, no primeiro ciclo ao lado de *Decir Sí* de Gambaro, e a peça de Somigliana em 1982, no segundo ciclo.

de modo transparente. A tal prática vanguardista de Díaz e Gambaro se consuma no momento em que dá forma à agonia de seu tempo. Nada poderia soar mais *avant-garde* do que as “profecias” negativas lançadas pelos autores. Estes textos não aparecem apenas como produto do engenho dramático, mas também de uma leitura crítica e urgente da história contemporânea de seus respectivos países. Os diálogos vários e intermináveis com tantas outras tradições (e suas respectivas escolas, visões, teorias, práticas, etc.) não implicam filiações restritivas, afinal, como explicar a Ionesco que *Topografía de un desnudo* saída das estranhas de seu “absurdismo”²⁸.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. "Teses sobre o conceito de história". In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

CASTEDO-ELLERMAN, Elena. *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1982.

DÍAZ, Jorge. *El resplandor de la memoria*. Obras esenciales. Santiago: RIL editores, 2017.

DÍAZ, Jorge. *La orgástula y otros actos inconfesables: antología de teatro breve*. Santiago: Universidad Andrés Bello, 2000.

DÍAZ, Jorge. *Antología de la perplejidad*. Santiago: Edebé, 2003.

GAMBARO, Griselda. *Decir Sí. La Malasangre*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 2011.

28 No estudo de Castedo-Ellerman (1982), por exemplo, a peça de Díaz aparece com o conjunto de sua obra no capítulo “Absurdismo” que ironicamente antecede a seção “Brechtianismo”.

GAMBARO, Griselda. *El campo*. In: *Teatro Argentino Contemporáneo*. Antología. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.

GAMBARO, Griselda. *Teatro reunido 4*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2011.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GUERRERO, Eduardo. "Profetizando una dolorosa realidad chilena". In: *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Vol.2. Santiago: Bicentenario, 2010.

HURTADO, María de la Luz & Ochsenius, Carlos. *Teatro Ictus*. Santiago: CENECA, 1980.

PELLETIERI, Osvaldo. "Trinta años de teatro argentino". In: *Teatro argentino contemporáneo*. Traducción de María Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PIÑA, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago: Taurus, 2014.

PIÑA, Juan Andrés. "Topografía de un desnudo y el teatro latinoamericano de los sesenta" In: OYARZÚN, Carola. (org). *Colección Ensayos Críticos: Jorge Díaz*. Santiago: Ediciones UC, 2004.

STAIFF, Kive. "Una profecía perturbadora". In: FERNÁNDEZ, Gerardo. *Teatro Argentino Contemporáneo*. Antología. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 223-229.

VERNECK, Bruno. Absurdos, alienados e vanguardistas: itinerários de uma polémica. *Revista Entrecaminos*, v. 3, p. 10-19, 2019.