

COM QUANTOS PRATOS LIMPOS SE FAZ UMA VANGUARDA? GÊNERO, CLASSE E AUTORIDADE CULTURAL NO DEBUT DE GRISELDA GAMBARO NA DRAMATURGIA^{1 2}

HOW MANY CLEAN DISHES IS A VANGUARD MADE OF? GENDER, CLASS, AND CULTURAL AUTHORITY IN GRISELDA GAMBARO'S DEBUT AS A PLAYWRIGHT

Brunela Succi*

Introdução

Em 1970 fiz uma viagem com Somigliana e Talesnik aos Estados Unidos, onde tivemos um convite para ver teatro por um mês. Eles não se aproximavam ao Di Tella nem tinham visto nenhuma de minhas obras, e estavam surpresos com que eu fosse uma mulher, entre parênteses, simples. Porque não sei que imagens eles tinham feito de mim. (TCHERKASKI, 2016, p. 113)³

Griselda Gambaro é atualmente uma das dramaturgas contemporâneas mais emblemáticas da Argentina e da América Latina. Além de volumosa, obstinada e refinada, sua produção teatral se destaca pelos modos como se reinventou e se manteve sempre fresca, crítica e desafiadora frente às mais diferentes realidades sociais, políticas e econômicas atravessadas ao longo de mais de cinco décadas. Quando da anedota que conta na epígrafe acima, Gamba-

* Doutoranda em Antropologia Social, pela Universidade de Campinas – Unicamp – (Campinas/SP/BR), e em Ciências Sociais, pela Universidade de Buenos Aires – UBA – (Buenos Aires/AR). E-mail: brunela.succi@gmail.com

1. Este trabalho é parte da minha atual pesquisa de doutorado, que aborda as relações entre gênero e classe na trajetória da dramaturga Griselda Gambaro, e que é realizada sob a orientação da Profa. Dra. Heloisa Pontes.

2. Parte dos documentos que analiso neste trabalho foram acessados entre agosto e outubro de 2018 em dois arquivos situados na cidade de Buenos Aires: o *Archivo del Instituto Torcuato Di Tella*, e o *Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Gostaria de agradecer a todos os funcionários e trabalhadores desses arquivos por fazerem possível a salvaguarda e o acesso aos documentos, e em especial aos seus respectivos responsáveis à época – Paola Menna e Carlos Fos – que além das autorizações, me prestaram todo o tipo de informações e ajuda ao seu alcance durante os meses em que visitei ambas instituições várias vezes por semana.

3. Todas as citações diretas de documentos foram traduzidas do espanhol por mim.

ro ainda não era, no entanto, reconhecida como escritora ou dramaturga, e muito menos como uma intelectual. A despeito da grande repercussão de algumas das peças que havia estreado entre 1965 e 1970, era vista como uma “senhorita *snob*” e tratada com condescendência por seus pares homens (que, neste caso, eram inclusive mais jovens que ela), quando não referida diretamente como “mais uma artista do *Di Tella*”, em sentido pejorativo.

Quando comecei era uma época na qual se fazia um teatro mais aceito de corte naturalista, costumbrista, realista. (...) 1965 era um momento em que havia um grupo de autores muito coeso e com uma identificação política de esquerda. (...) Somigliana, Gorostiza, Hualac. O cúmulo foi que eu estreio no *Di Tella*, que esses autores rechaçavam. E com uma peça que era completamente distinta, *El Desatino*, que foi dirigida por Jorge Petraglia, que também sofria muita resistência nessa época. (TCHERKASKI, 2016, p. 112)

Seu *debut*⁴ como escritora de teatro ocorre em 1965, pouco tempo depois da publicação de seus dois primeiros livros de narrativas curtas. Tratava-se de um

momento de forte demanda por um teatro nacional “de vanguarda”, e por uma estética que diferisse daquelas então tidas como conservadoras, em especial o *realismo*⁵, que predominava no *teatro independente*, e do qual Ricardo Talesnik e Carlos Somigliana eram expoentes, mas também outros gêneros típicos do teatro comercial, como a revista, o cabaré, o *sainete*⁶ etc. Somava-se a isso, a necessidade quase paradoxal de encontrar, em um momento de extrema politização do campo artístico e cultural em toda a América Latina, um teatro de arte que fosse politizado e, ao mesmo tempo, diferente do teatro político também afeito à estética realista (VERZERO, 2013).

*El Desatino*⁶ foi o texto que melhor correspondeu às expectativas dos artistas nucleados no então flamante *Instituto Torcuato Di Tella*, em Buenos Aires, e que se dedicavam a essa busca. Estreada ali em 1965, a peça foi sempre referida como o *debut* de Gambaro na dramaturgia, apesar de ter sido a sua segunda peça a encontrar o público. A primeira, *Las Paredes*⁷, havia estreado pouco tempo antes no interior do país e, da mesma forma que o conto que lhe deu origem⁸, a montagem teatral já

4. *Debut*: termo de origem francesa que, traduzido ao português brasileiro, significa estreia. Aqui, vou utilizá-lo como termo nativo, da mesma forma e com o mesmo significado que tem na variação argentina do espanhol, onde é utilizado de maneira ampla como sinônimo de estreia e/ou de algo que é feito pela primeira vez. Também por se tratar de termo êmico, utilizei sua forma verbal *debutar*, a qual, gostaria de esclarecer, não tem o significado limitado que tem no português brasileiro, como ritual de apresentação e ingresso de jovens adolescentes do gênero feminino à vida adulta.

5. Sobre o realismo naturalista no teatro, ver Pellettieri (2003).

6. Na Argentina do século XX, o *sainete* é um subgênero dramático caracterizado por ter apenas um ato sem pausa, pelo tom alegre e satírico, e caráter popular. Pode ou não ser musical. Ver Pellettieri (2008) e Rodrigues (2019).

7. Ver Gambaro (2011).

8. Trata-se de um conto homônimo publicado em 1962 junto a outros contos breves da autora no livro *Madrigal en ciudad*. A publicação desta coletânea de narrativas literárias, por sua vez, tinha sido possível graças ao prêmio-subsídio do *Fondo Nacional de las Artes*, recebido por Gambaro neste mesmo ano.

havia rendido à autora um prêmio ASTI⁹ de melhor peça¹⁰. Além disso, *Las Paredes* foi novamente estreada em Buenos Aires em 1966 passando, aí sim, a também fazer parte desse nascente repertório do teatro nacional de vanguarda. Se *Las Paredes*, portanto, estreou e foi galardoada antes de *El Desatino*, porque é esta, e não aquela, a experiência fundante da trajetória de Griselda Gambaro e do teatro de vanguarda argentino?

Aparentemente irrelevante, a inversão da importância histórica e simbólica entre as duas primeiras peças da dramaturgia nos oferece uma ponta do fio da meada de relações e disputas estéticas e políticas que caracterizaram o campo artístico argentino dos anos 1960, de maneira geral, e o campo teatral, em particular. Tais contendas tinham como epicentro a cidade de Buenos Aires, e frequentemente encontraram no *Instituto Torcuato Di Tella* um dos seus principais ringues. É a partir desta peça e associada às estéticas, pesquisas, experimentos e escândalos envolvendo o *Instituto*, que a autoridade cultural¹¹ da dramaturgia se constrói, por um lado, e por outro, opondo-se a estereótipos que circulavam a respeito dos artistas do *Di Tella*. Nesse sentido, o caso de Griselda Gambaro é excepcional não somente porque não havia mulheres renomadas, autoridades no

ofício da dramaturgia, mas principalmente porque a construção de sua trajetória se orientou, por várias razões, na direção oposta às de outros artistas, em especial das atrizes, cantoras e bailarinas.

Neste artigo, analiso documentos sobre a estreia de *El Desatino* (críticas de teatro, entrevistas em jornais e revistas, relatos, entre outros), publicados em meios impressos entre os anos de 1965 e 1970, e algumas entrevistas concedidas pela dramaturga em momentos diversos, buscando compreender o início da sua trajetória no teatro e a sua peça de estreia simultaneamente como produtos e produtores das disputas ao redor da definição de uma vanguarda teatral nacional; tensionadas por marcadores sociais como o gênero e a classe, e também pela relação entre a produção cultural e a cidade. Minha aposta é a de que, observar este momento ainda inicial da trajetória de Griselda Gambaro (que vai pelo menos até 1977) – quando a sua incipiente consagração ainda está sob questionamento e ameaça de reversibilidade – permite observar o fiar das estratégias de construção da sua autoridade no campo artístico e de viabilização da trajetória, em face dos desafios, tensões e constrangimentos sociais interpostos como obstáculos aos seus propósitos pessoais. Procurarei apontar algumas dessas estratégias, dando especial atenção

9. Prêmio anual oferecido pela *Asociación Santafesina de Teatros Independientes*.

10. A julgar pelo ano de publicação do livro e pela data da estreia de *Las Paredes* em Santa Fé, a adaptação de conto a peça de teatro foi realizada pela autora no ano de 1963, ano que consta em alguns lugares como a data de “nascimento” da peça. Sobre isso, ver Gambaro (2011).

11. A noção de autoridade cultural com a que trabalho aqui é devedora das reflexões de dois autores em especial: a de Chartier (2014) a respeito da autoridade do autor de enunciar o que escreve, e que se relaciona à posição que este ocupa na hierarquia social; e a de Pontes (2010) que se refere às flexões do gênero na autoria de mulheres não somente escritoras e intelectuais, mas também de outras modalidades artísticas, como o interpretação teatral, permitindo pensar a autoridade, por um lado, como dispositivo que enfeixa diversos tipos de disputas e relações sociais para além da classe, e, por outro, como problema que abarca outras modalidades expressivas que não só a escrita.

àquelas que se desdobraram no manejo, através da burla¹² dos constrangimentos sociais de gênero e classe, a saber: a formação autodidata, as parcerias artísticas e amorosas, os fluxos e contaminações de prestígio entre a dramaturga, outros artistas e o próprio *Instituto Di Tella*, e a relação com a cidade, que joga luz sobre dinâmicas de consagração que extrapolam os domínios do campo artístico e cultural.

1. Uma família humilde e numerosa, dentre as tantas do bairro de La Boca

- É verdade que sua mãe nunca leu suas peças?
- Sim, ela mal conseguia ler o jornal. Entretanto, tenho recordações de uma relação maravilhosa. Acho que escrevi tudo o que ela nunca pôde dizer. Às vezes penso que minha mãe me deu a palavra em um sentido físico e também através de suas atitudes. Ela nunca pôde ter uma vida mais fácil, menos sacrificada. Viveu em uma época em que as classes operárias passavam muitas privações. (MORENO, 1999)

Griselda Gambaro nasceu em Buenos Aires, em 28 de julho de 1928, nos meses finais da presidência do aristocrata Marce-

lo Torcuato de Alvear (1922-1928). Filha de Isabel Russo, dona de casa, e de José Gambaro, que foi operário, marinheiro e pintor de paredes, ela foi a caçula do total de cinco irmãos: “Em minha casa éramos quatro mulheres e um homem, e quem estudou foi ele. Isso marcou algo” (YÉVENEZ, 2015). Com exceção da célebre irmã mais nova, o primogênito Obdulio é o único sobre cuja vida se tem algumas poucas informações públicas, devido à sua carreira como assistente no ateliê de Juan Carlos Distéfano¹³, artista de renome internacional e marido de Griselda.

Como muitas famílias do bairro de La Boca¹⁴, tradicional bairro popular portenho até os dias de hoje, os Gambaro Russo e seus filhos foram, respectivamente, a primeira e a segunda geração de descendentes de imigrantes italianos. As levas de imigrantes pobres vindas do interior do país e da Europa, e que ali se instalaram entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do XX, tiveram um papel fundamental não somente no perfilamento socioeconômico do bairro, mas principalmente na conformação de uma identidade cultural e de um sentido de pertencimento diferenciados e circunscritos a La Boca e às regiões lindeiras. Alocados,

12. A noção de burla provém da ideia de “burla de gênero”, cunhada por Pontes (2010), e originalmente se refere a ações, estratégias, técnicas, deliberadas ou não, mediante as quais os sujeitos suspendem momentaneamente os constrangimentos sociais decorrentes da diferença de gênero. Aqui, tomo emprestada a ideia de burla para pensar, além de situações de suspensão dos efeitos da diferença de gênero, também aqueles produzidos com a diferença de classe.

13. Atualmente, Juan Carlos Distéfano é escultor consagrado de longa trajetória, e um dos expoentes da neofiguração argentina. Para acessar uma biografia do artista, ver Lauria e Llambías (2008).

14. Atualmente, o bairro é um dos principais alvos de grande especulação imobiliária e gentrificação, mas ainda conserva certa identidade cultural e o perfil sócio econômico popular de classes baixas descendentes das grandes levas de migrantes vindos do interior do país e da Europa até meados do século XX. Conhecido internacionalmente por seu valor turístico e cultural, La Boca abriga o estádio de um dos times de futebol mais conhecidos do mundo, o Boca Juniors, além de mais uma dezena de atrativos como o Caminito, a feira de artesanato, o Museu de Arte Quinquela Martín, o passeio público às margens do Riachuelo, a ponte que cruza o mesmo e demarca a fronteira Sul da Capital com o conurbano bonaerense, entre outros, sem falar na controversa fama de ter sido o berço do tango no final do século XIX.

em sua maioria, em atividades portuárias ou fabris, esses imigrantes pontilharam o bairro com centenas de associações de todo o tipo, que frequentemente albergavam mais de uma finalidade. Assim, conviviam, nos mesmos espaços, agrupações políticas (de maioria anarquista), centros culturais, sociedades artísticas, teatros, ateliês ou mesmo associações de ajuda mútua, onde se falava *cocoliche*¹⁵ ou diretamente o dialeto genovês¹⁶, e onde a vida social girava em torno do trabalho, do associativismo e da cultura. Esse microcosmo diferenciado de outras zonas e, especialmente, do centro da cidade, favoreceu o surgimento de diversos movimentos, grupos e correntes artísticas que alcançaram certo grau de autonomia em relação ao centro, relativizando a sua hegemonia e, em alguns casos, contribuindo para grandes transformações. Tal é o caso dos *Artistas de La Boca*¹⁷, importantes atores da modernização das artes plásticas no país¹⁸.

Provenientes da Itália Meridional no final do século XIX, os avós de Griselda Gambaro fincaram, também ali, suas raízes, e adubaram o terreno sociopolítico sobre o qual a identidade cultural, política e artística de sua descendente floresceria. Já na vida adulta, essa espécie de patrimônio simbólico produzido pela experiência da imigração e da pobreza, e legado de seus antepassados, será alavancado a capital cultural, e mobi-

lizado, tanto na narrativa quanto na dramaturgia de Griselda, como princípio ético e político, e como inspiração:

Agradei inclusive a dura pobreza que marcou suas vidas, porque essa pobreza, ao cabo dos anos, me permitiu identificar-me não somente por meio do raciocínio, senão do sangue e de seu desejo de justiça, com os que, nesta época, sofrem parecidos pesares. Sem entrar no mérito dos resultados estritamente literários, pude escrever o que escrevi em minhas peças sobre os marginais e desamparados porque aprendi deles, no ensinamento inexpresso que transmitem as gerações. (...) Agradeço-lhes por terem me permitido falar a partir deste lado da justiça, com um impulso visceral e uma consciência de classe já fora de moda, para a nossa desgraça. (GAMBARO, [s.d.])²⁰

Além das informações que se filtram de breves e raros relatos pessoais como este – e de outras coordenadas sociais que se deixam ver por meio do perfil socioeconômico do lugar de nascimento, da descendência italiana, e da origem pobre –, sobre a infância e juventude de Griselda sabemos apenas que transcorreram naquelas mesmas ruelas próximas das margens do Riachuelo, entre a casa familiar, o Liceo número 13 – onde conquistou o título de

15. O cocoliche é um *pidgin* resultante da mistura entre o castellano falado na Argentina com o italiano, e alguns dos dialetos provenientes do Sul e do Norte da Itália.

16. Haja vista que os imigrantes italianos chegaram a compor 40% da população da cidade de Buenos Aires entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX.

17. Embora não tenham propriamente formado um grupo, mantiveram, ao longo de décadas, práticas e afinidades estéticas que forjaram uma identidade artística comum. Sobre isso, ver Battiti e Mezza (2006).

19. Mais informações também em Battiti e Mezza (2006).

20. Extraído de um documento de 7 páginas datilografado por Griselda Gambaro intitulado “*El mar que nos trajo*”, localizado na *Carpeta de Recortes* de Griselda Gambaro que foi doada por ela ao *Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Tal documento foi acessado por mim em outubro de 2018.

*bachiller*²¹ –, e as longas e frequentes tardes de leitura e escrita na biblioteca pública do bairro, onde “às vezes demorava tão pouco em ler [um livro], que tinha vergonha de fazer um novo empréstimo” (YÉVENEZ, 2015). Foi ali que, desde prematura idade, Griselda compensava, ainda que intuitivamente, as desvantagens de não pertencer a uma família patriciana e cultivada, onde provavelmente teria herdado, junto com o sangue, também riqueza, prestígio, acesso a instâncias de formação privilegiadas (como instituições de tradição, mentoria de artistas especialistas, ou longos períodos de residência no exterior), entre outros instrumentos valiosos na composição do capital social e cultural de uma escritora.

Desde pequena lia meio às escondidas porque em casa não se fazia muito isso. Acho que decidi escrever porque nunca tive muitos talentos. Nem para cantar, nem para dançar, nem para pintar. Venho de uma família muito humilde e a cultura não era para gente com problemas de subsistência, com muitos filhos. (MORENO, 1999, p. 2)

Muito embora tenha se beneficiado, como filha caçula, de certas liberdades e da flexibilização das expectativas sociais e familiares sobre si, que o seu gênero e o seu lugar na fratria lhe permitiam, a dedicação à escrita literária e teatral experimentada, por um lado, como rebeldia contra a autoridade paterna e, por outro, como uma espécie de traição de gênero e classe contra as origens humildes e contra a submissão da mãe – “muito boa, porém débil de caráter” – esteve, ao longo de muitos anos, revestida de vergonha e segredo:

“...não tive tantos problemas com meu pai por [causa] da minha vocação, ainda que vergonhosa e secreta por muitos anos. Meu pai era anarquista e tinha consciência de classe, mas eu gostaria que minha mãe tivesse se rebelado diante de certas atitudes dele”. (MORENO, 1999, p. 2)

Ao mesmo tempo, a dedicação a um ofício que a afastava das normativas de gênero e de classe, que regiam as obrigações e expectativas das moças de famílias pobres daquela época (como a dedicação exclusiva à família, a abdicação das ambições profissionais, o recato e o recolhimento ao espaço privado etc.), exigiu da autora o desdobramento de estratégias de purgação da culpa, que se dilatava à medida em que ia acessando as primeiras instâncias de consagração (a publicação de livros, as estreias de novas peças, as nomeações e os prêmios recebidos etc.). Tais estratégias, terminaram por imprimir, à sua escrita, marcas indelévels, entre as quais, a perspectiva dos subalternos e desfavorecidos como lugar de enunciação e de autorização da escrita, e a tentativa, paradoxal e concomitante, de não misturar sua própria voz às de seus personagens:

Suponho que haja muito de minha voz na de Rita [*Penas sin importancia*, 1990]. Em minhas primeiras peças, tomava cuidado para não misturar a minha voz entre as dos personagens, porque isso pode ser fatal. Mas com o tempo fui tendo mais segurança. A Dolores de *La Malasangre* [1981] também tem algo de mim. (SCHANTON, 2013a).

21. O *Bachiller* corresponde ao diploma do ensino secundário, ou nosso atual Ensino Médio.

2. Autodidatismo e parceria amorosa, e mais constrangimentos de gênero e classe

Meus pais, no sentido da escrita, nem me apoiavam nem deixavam de me apoiar, em todo caso me ignoravam. Lembro-me que alguém me disse que uma vez meu pai foi comprar o jornal e apontou a minha foto: ‘Essa é a minha filha’. Mas como ele era muito severo, não me disse nada. (MORENO, 1999)

Apesar da ausência de referentes próximos e do pouco incentivo, no que dependeu da jovem autodidata, nenhum clássico que caiu em suas mãos ficou relegado a passatempo de fim de semana. Entre as milhares de intimações que escrevia aos inadimplentes da editora onde trabalhou por alguns anos, ou durante as longas horas de espera por clientes que nunca chegavam, despendidas atrás do balcão da lojinha de aviamentos que montou perto de sua casa: ainda que fossem poucos, os momentos em companhia de Dostoiévsky, Flaubert ou Nietzsche valiam por vários dias consumidos em outras atividades, e faziam as horas passarem mais depressa. Foi somente quando sua loja, que “de tão pobre, não tinha nem nome” (PRIMERA PLANA, 1968), faliu, que Griselda teve a sorte de encontrar um trabalho que lhe proporcionava mais tempo livre, na tesouraria do *Club Independiente*.

O novo trabalho lhe permitiu intensificar a dedicação à leitura e à escrita, que se tornaram atividades praticamente diárias. Datam dessa época (princípio da década de 1950) as suas primeiras incursões no ofício, os primeiros rascunhos e experimentos de escrita, dentre os quais um livro de narrativas, cuja publicação foi custeada por

amigos. Relíquias ambivalentes, entretanto, e às quais a escritora madura nunca mais quis retornar, embora reconheça que “já apontavam as obsessões que mais tarde se transformariam em peças de teatro” (PRIMERA PLANA, 1968). Em sua análise sobre a trajetória de Jorge Luis Borges, Miceli (2007) observa um movimento similar de ocultamento das arestas, dos esforços vãos e dos fracassos do engenho nos trabalhos da mocidade do autor, e que tem como efeito mais direto a cristalização da figura falaciosa do escritor “puro”, aquele com uma trajetória sem máculas, predestinado à consagração total por seu talento inato.

Talvez para o caso da literatura, que tem repercussão mais lenta e recepção mais difusa, seja mais fácil esconder os constrangimentos sociais e investimentos falidos dos quais os escritos da mocidade são testemunhas e documentos. Já o texto teatral, cuja recepção pelo público é imediata, expõe escritores, mas também atores e diretores a uma repercussão muito mais rápida tanto de suas vitórias quanto de suas derrotas, dificultando um pouco mais o ocultamento das marcas da experiência social nele impressas. O contraste entre o rebuliço em torno da estreia e da premiação da peça *El Desatino* – que tratarei mais à frente – e a repercussão quase nula do conto homônimo que lhe deu origem, publicado em livro anos antes, é sintomático dessa diferença.

Depois de oito anos trabalhando no *Club Independiente*, Griselda é demitida. Embora esse episódio provavelmente tenha implicado incertezas financeiras, ela recebe uma boa indenização, que serviu para adiantar a obra da casa que construía com Juan Carlos Distéfano em Don Bosco²², e para inteirar

22. Don Bosco é uma pequena cidade da zona sul do conurbano bonaerense, que fica a 15 minutos de trem da capital.

o valor das duas passagens que, logo em seguida, levaram os recém casados à Itália, em dezembro de 1955. Aquele foi um dos anos mais críticos da história argentina recente, devido ao golpe militar que havia culminado com a queda do presidente Juan Domingo Perón em 16 de setembro. Com a proscrição do peronismo, a intervenção nos sindicatos, crescente violência política, e a adoção de uma orientação oposta àquela que havia alavancado a popularidade do governo deposto, inaugura-se um longo período de instabilidade política, perseguição a opositores, crise econômica e aumento da desigualdade.

Em face do clima hostil que se instalara no país, mas especialmente das aspirações artísticas do jovem casal²³, a intenção era a de morar por algum tempo no velho continente, “porque Juan Carlos precisava ver muitos museus” (PRIMERA PLANA, 1968). Griselda e Juan Carlos haviam se conhecido em 1951 através de Obdulio Gambaro, irmão mais velho dela e melhor amigo e colega de trabalho dele na Compañía General Fabril Financiera²⁴. Quando se casaram, em 1955, Griselda tinha ao redor de 27 anos, e Juan Carlos 22. Como a sua esposa, o jovem também conduzia um projeto artístico em paralelo aos trabalhos que lhe pagavam as contas (a gráfica e a docência): aspirava a tornar-se artista plástico e, para tanto, tinha cursado uma segunda formação, na Escola de Bellas Artes “Manuel Belgrano”. A sonhada viagem à Europa que produziria um salto qualitativo e de prestígio especialmente na formação artística de Distéfano, entretanto, durou apenas três meses. “Por

causa da saudade”, mas especialmente por não terem conseguido trabalho para se manterem por lá, voltaram nos primeiros meses de 1956, instalando-se provisoriamente na casa dos pais de Griselda, até que a deles fosse concluída (PRIMERA PLANA, 1968).

Embora não tenha sido totalmente frustrada, como primeiro investimento compartilhado do casal em suas carreiras artísticas, a viagem interrompida prematuramente expõe, uma vez mais, as restrições enfrentadas por artistas e intelectuais despossuídos e de origens humildes. Por outro lado, também sinaliza a solidez da parceria amorosa (PONTES, 2010) que se estabelecera logo que se conheceram, em 1952, e começaram a compartilhar leituras de Albert Camus, Thomas Mann, Herman Hesse, e o interesse pelo teatro (LAURIA e LLAMBÍAS, 2008). De fato, as poucas informações que se tem sobre a escritora durante o período transcorrido entre 1956 e 1963, são inferências e deduções feitas a partir da biografia de Juan Carlos Distéfano, cuja trajetória se desenvolveu de modo mais regular, contínuo e, em grande medida, junto a instituições públicas e privadas. Já Griselda, era autodidata e sempre escreveu livros e peças em casa, em sua famosa máquina de escrever da marca Olivetti.

Diferentemente da pintura e depois da escultura, para ele, que trabalhava fora e mantinha ateliês separados da casa, o trabalho artístico, para ela, jamais deixou de concorrer por tempo e por espaço, com a obrigações sociais de uma mulher adulta, em especial, o trabalho doméstico e o trabalho de cuidado. Provavelmente, o nasci-

23. Juan Carlos era um jovem desenhista gráfico e professor de desenho recém formado, a quem Griselda havia sido apresentada em 1951.

24. Recém formado em desenho gráfico pela Escola de Artes Gráficas, Distéfano ingressa, no ano seguinte, na Escola de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, perseguindo o desejo de formar-se como artista plástico.

mento de Andrea, a primeira filha do casal, em 1961, e o consequente avultamento das tarefas do lar tenham impactado muito mais diretamente a sua produção do que a dele. Em várias ocasiões, Gambaro relata as dificuldades em conciliar o cotidiano doméstico com as exigências do trabalho artístico e intelectual. Após perguntar-lhe se tinha o costume de ver teatro ou mesmo de assistir os ensaios de suas peças, a revista *Primera Plana* reporta, em 1968:

Sua metodologia – reter na memória as situações chave e os personagens reelaborados com base no diálogo – se desenvolve todas as manhãs na casa de Don Bosco: a essa pontualidade deve submeter-se até que Andrea (6) e Lucas (3) – seus filhos – partam rumo à escola. ‘Quando as crianças estão – diz, e adota uma feição candorosa de dona de casa – não posso escrever.’ Durante as férias, tem que fazê-lo de noite, ‘se não estou muito cansada’, apesar de que conta quase sempre com a colaboração de sua irmã Elsa, ‘que me ajuda em todas as tarefas domésticas’. Pressa a essa tirania, Griselda deve fazer malabarismos cada vez que decide ir a algum espetáculo: ‘Para assistir a estes ensaios, tive que vencer verdadeiras batalhas’. (PRIMERA PLANA, 1968)

Ao me deter sobre esses fatos, não pretendo simplesmente sublinhar a existência da divisão sexual do trabalho e das atribuições no interior das parcerias amorosas – aspecto das relações de gênero já bastante conhecido – e engessar a complexa experiência social de mulheres e homens na polarização estanque entre submissas e dominantes. A estabilidade do relacionamento conjugal, seu sucesso ou seu fracasso, como bem argumentou Pontes (2010), é crucial também no desenvolvimento das

trajetórias de artistas homens, muitas vezes apreendidas erroneamente como independentes dos assuntos do universo privado da família e do lar. Observar a parceria entre Gambaro e Distéfano no momento em que confluem os primeiros anos do casamento com o nascimento da primeira filha e os esforços para fazer engrenarem as respectivas carreiras artísticas, nos permite perceber a parceria amorosa como uma tecnologia social bastante mais complexa, capaz de articular elementos muitas vezes insuspeitados e produzir resultados inéditos.

Nesse sentido, é interessante notar que, no mesmo período em que as atividades artísticas do casal parecem escassear devido aos imponderáveis do cotidiano (sustento, casa, filhos etc.), sabe-se que Juan Carlos consumia seus dias trabalhando para diversas agências como desenhista gráfico autônomo até 1960, quando assume o cargo de diretor do *Departamento de Diseño Gráfico* do *Instituto Di Tella*. Apesar do nome e da estabilidade do cargo, o trabalho em si passava longe daquilo que aspirava como artista plástico. E um dos indicativos dessa distância é o fato de que, em 10 anos de trabalho como diretor de um dos seus departamentos, ele tenha participado de apenas uma mostra de arte coletiva organizada pelo *Instituto*. É somente em 1976, depois de desligar-se do estúdio de desenho gráfico que abrira com um colega, que ele decide dedicar-se exclusivamente à carreira artística (LAURIA e LLAMBIAS, 2008).

Enquanto isso, Griselda continuava trialhando, ainda que talvez com menos celebridade do que gostaria, o caminho almejado na escrita literária, e já começava a adentrar na dramaturgia. Desta etapa, resultam as publicações daqueles que considera seus primeiros dois livros de narrativas, e de cujas adaptações sairão algumas de suas primeiras

peças: o primeiro, *Madrigal en Ciudad*, é um livro de relatos e contos publicado pela editora Goyanarte em 1962, por intermédio do prêmio-subsídio do *Fondo Nacional de las Artes*; e *El Desatino*, o segundo, é também uma coletânea de narrativas curtas publicada e laureada com o prêmio Emecé em 1963, época em que a autora já trabalhava na adaptação do conto *Las Paredes* (presente em *Madrigal*) para o teatro.

A reiterada menção às dificuldades de conciliar o cotidiano da escrita com o da casa contrasta, ainda, com a descrição que Gambaro sempre manteve em relação à sua vida pessoal e familiar. Mas se esse contraste, por si só, não permite inferir muita coisa, se olhado em conjunto com outros aspectos de sua persona pública – como a solidez da parceria amorosa com Distéfano, o reforço de seus atributos de dona de casa e mãe, a parcimônia de suas aparições públicas, a temperança com que sempre lidou com as críticas – permite vislumbrar a constelação de elementos que modelam um perfil intelectual, sóbrio e atilado para a dramaturga, perfil este que afasta a cadeia de significantes indesejados que a imagem de “artista de vanguarda” ou “artista do *Di Tella*” evocava, e que parecem ter sido a origem da confusão de Ricardo Talesnik e Carlos Somigliana diante da mulher que escreve teatro mas que, como reza a anedota, é surpreendentemente simples.

3. A chegada à *Manzana Loca*: contaminações de prestígio, de modernidade, de vanguardismo, e de insolência

Em 1960 e, depois de ter sido vencedor de um concurso de cartazes em homenagem aos 50 anos da empresa *Siam/DiTella*, Distéfano é imediatamente convidado

a dirigir o *Departamento de Diseño Gráfico* do então recém criado *Instituto Di Tella*. Criado em 1958 com o objetivo de “promover o estudo e a pesquisa de alto nível no que tange ao desenvolvimento científico, cultural e artístico do país, e sem perder de vista o contexto latino-americano no qual se localiza a Argentina”, o *Instituto*, fundado pelos herdeiros da mencionada empresa de eletrodomésticos e automóveis, tomava as rédeas do processo de modernização do país, intimamente vinculado ao desenvolvimento industrial pelo qual passava, e ao sucesso na atração de capitais internacionais para a indústria desde os anos 1950 (GIUNTA, 2001; PINTA, 2013).

Formatado nos moldes americanos de financiamento corporativo e privado da produção cultural e artística, o *Di Tella* também tinha o apoio de organismos estrangeiros, como as Fundações Ford e Rockefeller, cujos perfis também ajudaram a organizá-lo em centros de pesquisa especializados e divididos em áreas temáticas, como artes, ciências sociais, economia, urbanismo, etc. Entre outros objetivos, cada uma dessas áreas visava, finalmente, contribuir na promoção da cidade de Buenos Aires como um centro de referência da cultura na América Latina e no mundo, combatendo o “provincianismo” do panorama cultural local, e conectando a pesquisa e a produção de novos artistas locais às novas tendências europeias nas artes.

Em poucos anos, o *Instituto* já ocupava um lugar central no campo artístico, cultural e científico do país, elevando seu status ao de uma das principais instituições privadas de pesquisa de vanguarda, através da projeção de uma primeira geração de profissionais, artistas e acadêmicos de destaque den-

tro e fora da Argentina²⁵. Por outra parte, ao incorporar materiais vulgares, elementos considerados de gosto duvidoso, exuberâncias emprestadas da publicidade e da moda, mas também a defesa da liberação sexual, do pacifismo, do anti-imperialismo e de novas linguagens como o *happening* e a *performance*, as propostas artísticas do *Di Tella* colocavam em crise o cânone artístico argentino e suas concepções de beleza, bom gosto e função da arte (PINTA, 2013).

É compreensível, portanto, que estas sejam algumas das muitas razões pelas quais o *Di Tella* rapidamente se tornará alvo de críticas e distanciamento, tanto por parte de intelectuais e artistas de esquerda, quanto de direita. Enquanto para alguns tratava-se de uma instituição promotora de discursos capitalistas,

fomentadora dos modismos elitistas e outras frivolidades estrangeirizantes – como a cultura pop –, para outros, o *Di Tella* havia se transformado em um antro decadente, indecente e reprodutor de discursos marxistas, que, ainda por cima, atraía cotidianamente a atenção dos policiais da *Comisaría 15* e de outros agentes do Estado preocupados com a defesa da moral e dos bons costumes²⁶. A isso se referia a famosa alcunha de *Manzana Loca*²⁷, dada à região do microcentro da cidade que circunscrevia o pedaço da rua Florida, onde se situava a sede do *Instituto*, e algumas ruas adjacentes onde se encontravam os bares, cafés e teatros²⁸ por onde circulavam e se aglomeravam os *melenudos*²⁹ que frequentavam a zona por causa do *Instituto* (KOSTZER, 2016).

25. Dentre eles, podemos mencionar: Marta Minujín, León Ferrari, Antonio Berni, Antonio Seguí, Edgardo Giménez, Jorge de la Vega, Julio Le Parc, Dalila Puzzovio, Luis Wells e Gyula Kosice nas artes plásticas, Les Luthiers na música, os historiadores Tulio Halperin Donghi e Ezequiel Gallo, os economistas Héctor Diéguez y Rolf Mantel, os cientistas político e social Natalio Botana e Juan Carlos Torre.

26. A respeito disso, Kostzer ironiza a perseguição policial aos artistas e frequentadores do *Instituto* e da *Manzana Loca* como uma debilidade dos agentes, que teriam profunda vocação de cabeleireiros e estilistas e que, por isso, “saíam à caça de todo homem jovem cuja cabeleira passasse dos dois centímetros impostos pela média americana, e cuja vestimenta se apartasse do estabelecido pelas convenções de elegância e sobriedade argentinas. Apesar de métodos tão persuasivos como raspar os parados ou detidos com a ‘dupla zero’, os teimosos habitués da zona se negavam sistematicamente a seguir os ditames da moda policial” (2016, p. 18).

27. O “Quartirão Maluco”, que circunscrevia trechos das ruas Florida, Paraguay, Maipú e Marcelo T. de Alvear, estava compreendido pela principal zona de circulação da “luxuosa boemia” portenha da década de 1960.

28. Entre os locais que compunham, junto ao *Di Tella*, a *Manzana Loca*, Kado Kostzer menciona: o Bar Moderno, a Galería del Este, o Florida Garden, o Augustus, “numerosas galerias de arte” e a Biblioteca Lincoln pertencente ao Departamento Cultural da Embaixada dos Estados Unidos, onde se podia ter acesso a livros, discos, revistas e jornais que “traziam as novidades do mundo da arte, da moda e do teatro em Nova York” (KOSTZER, 2016, p. 18).

29. O adjetivo deriva de “melena”, que significa cabeleira farta, mas que era uma forma pejorativa de se referir aos jovens que frequentavam os espaços da vanguarda artística e cultural da cidade à época. Além de conotar a diferença visível na corporalidade desses jovens – frequentemente cabeludos, barbudos, vestidos à moda porém muito diferentes daquilo que a etiqueta “adulta” ditava – a palavra também comporta uma condenação moral àquilo que defendiam e praticavam, como a liberdade sexual e o consumo de maconha, só para citar alguns exemplos.

Localizado na rua Florida, 936/940 – onde antes haveria funcionado “um teatro de gênero alegre” para o público masculino³⁰ – o *Centro de Experimentaciones Audiovisuales* do *Instituto Di Tella* (doravante CEA) não ficava aquém dos comentários a seu respeito. Em 1964, a revista *Primera Plana* (1964) publica uma pequena reportagem sobre a transformação da região com a instalação de modernas galerias³¹ e várias novas salas de teatro, e aproveita para destacar a nova sala de espetáculos do Centro como o supracumulado do que havia de mais moderno e arrojado em termos de tecnologias audiovisuais. Equipada com seis projetores de slides combináveis com um gigantesco telão de cinema, a sala de 250 lugares era estruturada internamente como um set de televisão, e despida dos elementos arquitetônicos característicos dos teatros tradicionais, como o fosso, as varas de luz, as camadas de cortinados e bambolinas, e um palco de determinadas dimensões. Com tamanho despojamento e arrojo, a Sala do CEA prometia abrigar toda a sorte de experimentos estéticos inovadores e ousados, mas também desafiava a concepção e a montagem dos espetáculos a estarem à altura desse estilo nada convencional (PRIMERA PLANA, 1964).

No auge do cometa que foi a curta, porém intensa vida do *Di Tella*, é que Griselda Gambaro estreia como dramaturga, em 1965, depois que o texto de *El Desatino*

teria chegado a Roberto Villanueva, diretor do CEA, pelas mãos do seu colega Juan Carlos Distéfano. Por intermédio de Villanueva, o texto chegou a Jorge Petraglia (PRIMERA PLANA, 1968), o jovem diretor e ator que seria o responsável pela montagem de *El Desatino*, e que andava, à época, envolvido nas buscas por textos dramáticos nacionais afins aos ideais de modernização tecnológica, artística e cultural encabeçados pelo *Instituto Di Tella*.

4. O atinado desatino: estopim sem público de uma vanguarda escandalosa

Embora seja considerado como a estreia de Griselda Gambaro como dramaturga, *El Desatino* foi, como disse antes, a segunda peça dela a estrear, e percorreu um caminho similar à primeira, *Las Paredes*. Como esta, também havia surgido da adaptação de um conto homônimo que, por sua vez, também dava nome a outra coletânea de narrativas curtas da autora, publicada em 1964 e laureada com o prêmio Emecé de narrativa. Da mesma forma que antes, a adaptação do conto *El Desatino* para o teatro rendeu, aos envolvidos na montagem, três prêmios *Teatro XX* de 1965 entregues na cerimônia de 1966: o de melhor atriz a Lilian Riera, o de melhor diretor a Jorge Petraglia, e o de melhor obra argentina à sua autora, Griselda Gambaro (TEATRO

30. Segundo a descrição que faz Kostzer, era um tipo de cabaré que visava fazer frente às proibições de exibição explícita da nudez feminina em estabelecimentos públicos. Por isso, os espetáculos consistiam em números de mágica e outros *sketches* de variedades durante os quais belas mulheres nuas – as “treackers” – atravessavam o fundo do palco, provocando os aplausos e ovações da plateia masculina (2016, p. 17).

31. Galerias Pacifico, Gath & Chaves, Lutz Ferrando, Harrods, Grimoldi, Richmond, El Ateneo, Galeria Van Riel, a gótica Mayorga, e os cinemas Gran Florida e Novedades (KOSTZER, 2016, p. 16).

32. Em uma reportagem publicada semanas antes da estreia de *El Desatino* em Buenos Aires, a edição da Revista *Teatro XX* de 05 de Agosto de 1965 menciona, além dos prêmios Emecé em 1964 e *Fondo Nacional de las Artes* em 1962, um outro prêmio recebido por Griselda Gambaro, do *Instituto Nacional*

XX, 1966)³². A estreia ocorreu em 28 de Agosto de 1965, alguns dias mais tarde do que o planejado, devido a “razões de ordem técnica” (CRÓNICA MATUTINA, 1965). Fazia, no entanto, bom tempo, como indicam os registros de bilheteria³³, e foram apresentadas duas sessões consecutivas, uma às 18h30, e outra às 22h30. Contudo, o clima de estreia daquele sábado era múltiplo não somente em razão desta dupla apresentação, mas porque naquela noite sucederam-se várias outras estreias, novidades, ineditismos e *debuts*.

Em primeiro lugar, *El Desatino* era a primeira peça de teatro argentina, e apenas a segunda peça realizada na aclamadíssima e recém inaugurada sala de teatro/auditório do CEA³⁴. Consequentemente, era a segunda peça realizada pelos artistas do *Di Tella*, então organizados sob o nome de *Compañía Estable de Teatro de Buenos Aires*. Em segundo lugar, era a primeira vez que o CEA estreava uma peça de autoria de uma mulher – algo por si só pouco comum no universo teatral de então –, com o agravante de que se tratava de um texto inédito,

e de uma dramaturga jovem, considerada ainda inexperiente, e completamente desconhecida. Em terceiro lugar, era o primeiro texto de Griselda Gambaro a ser encenado na Capital Latinoamericana do Teatro.

Finalmente, tratava-se da primeira peça nacional de vanguarda, não por ter sido a primeira peça de vanguarda a ser encenada no país, mas por ter marcado um antes e um depois nas tradições teatrais argentinas (PELLETTIERI ET AL, 1989; PELLETTIERI, 2003). Em outras palavras, por ter inaugurado simbolicamente a vanguarda como uma corrente estética de relevo na história do teatro nacional e de ter, com isso, assentado elementos fundamentais e característicos da dramaturgia argentina por longas décadas, senão até os dias de hoje. Embora ainda não fosse possível imaginar que *El Desatino* teria esta repercussão posteriormente, e muito menos que se converteria em um divisor de águas, os envolvidos na produção e montagem da peça estavam conscientes de que se tratava de uma empreitada pouco convencional, para não dizer bastante ousada.

de Cinematografía, pelo roteiro *La infancia feliz de Petra*. Sobre o roteiro e sobre este último prêmio não encontrei, no entanto, mais informações. Além disso, a reportagem menciona duas peças posteriores a esse prêmio que seriam, no entanto, anteriores à peça *El Desatino: Los siameses e Matrimonio*. Sabe-se que *Los siameses* estreou em 1967 também no *Instituto Di Tella* e sob direção de Jorge Petraglia, mas não consegui encontrar nenhuma informação sobre qualquer estreia anterior desta mesma obra. Pela edição de referência, o texto foi escrito, no entanto, em 1965. Já sobre a peça *Matrimonio* dispõe-se de quase nenhuma documentação. Em seu balanço anual do “campo do teatro independente”, o jornal *La Nación* (1965) comenta rapidamente que, a mesma autora havia estreado, no Teatro 35, a peça breve *Viejo Matrimonio*. Finalmente, em Gambaro (2011) registra-se que a peça *Viaje de Invierno* estreia em 1965 sob o nome de *Matrimonio*, no Teatro 35 de Buenos Aires, com direção de Oscar Barney Finn. Em Schanton (2013b), Eduardo Pavlovsky confirma ter visto a peça no Teatro 35, e diz que se lembra disso porque foi a única vez que ele e Gambaro estiveram em cartaz em um mesmo teatro e ao mesmo tempo. Afirmação que ela confirma.

33. Os registros de bilheteria estão disponíveis no *Archivo do Instituto Torcuato Di Tella* e foram acessados por mim em outubro de 2018.

34. A primeira havia sido *Lutero*, de John Osborne, também dirigida por Jorge Petraglia e em temporada no primeiro semestre de 1965.

Disso dão testemunho, de um lado, o desinteresse do público, que minguava mais e mais, a cada semana da temporada; e de outro, a tempestade de críticas contraditórias e contundentes que não só impediram que a peça fosse ignorada pelo campo teatral, como desafiavam a tomar posição “não somente frente a um fato circunstancial, mas diante de todo o teatro argentino; o atual e o de sempre” (CONFIRMADO, 1966). Voltemos, porém, ao texto e à sua primeira montagem para entender um pouco de que tipo de ousadas – infames e heréticas, ou brilhantes e disruptivas, a depender do crítico – se falava quando se trata de *El Desatino*.

A peça começa com Alfonso, interpretado pelo próprio diretor Jorge Petraglia, sentado em sua cama e preso por um dos pés a um misterioso artefato de ferro escuro e pesado, de aproximadamente quarenta centímetros de largura, e do qual lhe parece impossível livrar-se. As tentativas de soltar-se da armadilha cessam logo no início da peça e são colaterais, uma vez que as ações dramáticas giram em torno da resignação do protagonista a essa condição, e de sua covardia, transmutada em negação da degeneração dos vínculos familiares e afetivos aos quais se aferra. Interpretada pela consagrada atriz Lilian Riera, a libidinosa mãe de Alfonso, Viola, é uma combinação histriônica entre egoísmo, vulgaridade e mesquinharia.

Da mesma forma Luis, o melhor amigo de Alfonso, interpretado pelo também cenógrafo Leal Rey, encarna todo o oposto do que o seu vínculo com o protagonista sugere: é um déspota e aproveitador que, enquanto negligencia os pedidos de ajuda do amigo, seduz a sua mãe e também cede aos caprichos indecorosos dela. Além disso, Luis aparece nas imaginações de Alfonso

sempre aludido como o amante de sua voluptuosa esposa Lily, interpretada pela jovem Claudia Durán. Já esta personagem é uma espécie de alucinação ou sonho, que só aparece para Alfonso quando ele está só, e vestida como uma estrela de cinema, movendo-se sensualmente, e falando como se estivesse em um universo paralelo: uma “ilusória sublimação de todas as frustrações afetivas e sexuais [de Alfonso]” o crítico da revista Teatro XX Jorge H. Andrés à época (ANDRÉS, 1965).

A peça é uma sucessão de cenas e situações delirantes, que se emanam das deturpadas relações entre cada um dos personagens e os demais: o oportunismo e negligência crescentes de Luis e Viola contra o protagonista, cada vez mais vulnerável e resignado diante da progressão da gangrena no pé que se mantém preso ao artefato; as mútuas investidas sexuais edípicas e escandalosas entre Luis e Viola; as insinuações de traição a Alfonso perpetradas por Luis e Lily; as dinâmicas incestuosas entre o infantilizado Alfonso e sua mãe Viola, que tenta ocupar o lugar simbólico e físico da esposa do próprio filho.

Tudo isso é interrompido por algumas incursões de um Rapaz desconhecido que, no entanto, é o único que age para livrar o pobre homem de seu fardo. Apesar de ser o único personagem humano e compassivo – e por tudo isso, forjado em um registro mais próximo ao realismo – é o tempo todo hostilizado pelo protagonista, que o rechaça e se nega a consentir a sua ajuda. A peça termina com uma cena dantesca, na qual Viola dá uma festa dionisíaca – em comemoração à gravidez de sua misteriosa nora Lily – e convida uma turba de vizinhos enlouquecidos que, no entanto, sequer registram a presença de Alfonso, que define sobre a cama. Em meio ao espetá-

culo perturbador, o protagonista agoniza e finalmente morre sem que ninguém se dê conta, no mesmo instante em que o Rapaz consegue finalmente libertá-lo do artefato.

Além de delirantes em seu acionar e na maneira distorcida com que encarnam relações afetivas arquetípicas, os personagens de *El Desatino* também causam estranhamento por meio do manejo da língua castelhana. Isso se dá através de duas estratégias combinadas. Por um lado, o uso, por momentos verborrágico, de xingamentos e expressões de baixo calão. Por outro e, contrastando-se a isso, o uso deslocado do “tu” e da conjugação em segunda pessoa do singular. Embora esta seja uma forma correta e, também, a mais comum em países de língua hispânica, causa desconforto para o público argentino não somente por não pertencer à variação local do castelhano³⁵, mas também porque denota distanciamento e imposição de hierarquias entre os que a utilizam. Como se trata de um contexto no qual os personagens são família e melhor amigo do protagonista, essa desnaturalização radical do trato entre eles chega a soar como ruído, inclusive aos ouvidos do espectador menos informado das convenções linguísticas e teatrais da época³⁶.

Ainda sobre as intervenções na linguagem e na fala, outro ponto bastante explorado pelo elenco e observado pela crítica foi a dicção dos atores principais. Enquan-

to Jorge Petraglia é criticado por dar ao seu personagem um timbre demasiado espasmódico, Lilian Riera é unanimemente elogiada por dominar com perfeição todos os aspectos da composição de sua personagem, incluindo aqui uma demanda específica da peça: a oscilação do ritmo das récitas, entre calmo e frenético. Já Leal Rey será o principal alvo das críticas negativas, que o acusam de assassinar a fonética com um insistente ceceo, e de uma oscilação no volume da voz que tornava suas frases, por momentos, ininteligíveis. Contudo, poucos sabiam que o ator teve a dicção propositalmente piorada através do uso de uma dentadura que havia sido confeccionada exclusivamente para a peça (DIARIO LA NACIÓN, 1965), e que tinha como o objetivo intervir sobre a língua e a fonética e produzir incômodo. Através de um dispositivo bastante simples, como se percebe, reforçava-se a tensão sobre certas mecânicas assentadas pela tradição teatral na forma de convenções naturalizadas e praticamente intocáveis.

Usadas por Gambaro de maneira consciente, justamente como “uma espécie de instrumento para fazer ressaltar a falsidade de uma situação” (REVISTA TEATRO XX, 1965), essas interferências ressoaram como heresias para alguns, ou engenhosidade para outros. Acostumados ao teatro herdeiro da tradição declamatória espanhola – no qual

35. Na variante argentina do espanhol, a segunda pessoa do singular é o “vos” ao invés do “tu”, e os verbos também se modificam para uma conjugação próxima da terceira pessoa do singular. Já no plural, ao invés de usar-se o “vosotros”, utiliza-se o “ustedes” acompanhado do verbo conjugado não na segunda pessoa do plural, mas na terceira. A isso, dá-se o nome de “voseo”, enquanto a variação castelhana regular leva o nome de “tuteo”.

36. A noção de convenção teatral provém de Williams (2010) e designa um conjunto de métodos e técnicas sancionado por um determinado público em um determinado momento histórico. No pacto de que deriva a convenção, ficam estabelecidos tanto os critérios de legitimação dos feitos teatrais, bem como as expectativas a respeito do que é aceitável ou não como teatro.

o castelhano é castiço, a dicção é perfeita, a prosódia é ideal e o vocabulário é polido –, alguns críticos não puderam suportar o indecoroso “atentado” contra a língua, e terminaram por atribuí-lo às supostas ânsias da jovem e ainda desconhecida dramaturga por originalidade e transcendência. Outros, mais próximos dos movimentos rupturistas que ocorriam nas artes de maneira geral e, expectantes em relação às transformações também no teatro, entenderam esta estratégia como um sinal de inteligência e sensibilidade, de uma originalidade complexa e bem fundamentada, e aliada ao desdobramento de elaboradas figuras de linguagem, à abundância de símbolos e significados ocultos, e a um domínio muito particular da língua, que terminavam por possibilitar múltiplas interpretações e efeitos de humor imprevisíveis e raros.

5. Griselda grotesca ou Gambaro absurda? Fluxos do prestígio entre elenco, texto e dramaturga

Pelo que vimos até agora, o texto de *El Desatino* não só correspondia muito bem aos anseios de ruptura artística dos ditellianos, como ainda exibia engenhosidade de sobra. Contudo, é necessário considerar que a ourivesaria das palavras não teria logrado o seu desígnio sem a ourivesaria do corpo, diligência dos atores e instância onde se encontram a razão de ser do texto dramático e o fundamento último da teatralidade. Em outras palavras, o elenco de *El Desatino* é outra peça fundamental do complexo quebra cabeças de que resultam os rudimentos da nascente vanguarda teatral sessentista e da própria autoridade da autora e de seu trabalho.

Como havia mencionado anteriormente, *El Desatino* não foi feita sob

encomenda, e tampouco foi pensada para satisfazer o desejo de um elenco ou diretor específico. O texto resultava da adaptação de uma narrativa já publicada em livro, e chegou às mãos de Roberto Villanueva e de Jorge Petraglia através de seu colega Juan Carlos Distéfano. Como diretor do CEA e responsável pela programação da novíssima sala de espetáculos, Villanueva – que não tinha alcançado, com *Lutero* (de John Osborne), uma repercussão à altura das circunstâncias da inauguração da Sala – era responsável direto por dar carne, também no teatro, às transformações que o projeto de modernização cultural argentina prometia sob a ideia de vanguarda. E Petraglia, como nenhum outro, apresentava-se como o cúmplice perfeito para a realização dessa missão.

Como muitos atores, produtores, diretores e artistas de teatro de sua geração, ambos haviam sido estudantes da Faculdade de Arquitetura da Universidad de Buenos Aires, considerada, à época, um dos principais redutos pequeno burgueses de jovens que desejavam, na verdade, desviar-se para o mundo do teatro. Ali, Villanueva conheceu Jorge Petraglia e Leal Rey, que pertenciam ao grupo dos futuros dissidentes da arquitetura. Os dois veteranos de Villanueva, que já se conheciam, haviam participado da fundação do *Teatro de Arquitectura*, grupo que, após a montagem de vários espetáculos, acabou se notabilizando na cena teatral portenha pela ousadia de ter feito uma montagem de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em 1956, quando os aplausos à peça emblema do Teatro do Absurdo europeu mal tinham parado de soar em Paris (KOSTZER, 2016).

A *Esperando Godot*, sucederam-se, no repertório de peças irascíveis e rebeldes do diretor Jorge Petraglia, outras pérolas

de “absurdistas” como Samuel Beckett³⁷, Harold Pinter³⁸, Adamov³⁹, e Ingman Bergman⁴⁰, até chegar à dobradinha da conterrânea Griselda Gambaro no *Di Tella*⁴¹. Como a escolha do texto e a do diretor, a escolha do elenco de *El Desatino* não foi, portanto, arbitrária. Entre Petraglia e Leal Rey, que faria o co-protagonista, havia não só uma experiência comum, como também códigos compartilhados e consensos a respeito do que deveria ser a interpretação de um personagem de vanguarda, de como deveria ser lido e incorporado um texto de vanguarda, e de que tipos de transgressões às convenções tratava-se de realizar.

Tanto as críticas elogiosas quanto as detradoras de *El Desatino* dão conta, de diferentes maneiras, da existência dessas confluências e acordos tácitos entre a direção, o elenco, e o texto. Tais acordos se faziam presentes no palco, por exemplo, através da adesão às propostas de intervenção sobre a língua e a fonética que já abordei na seção anterior. Um segundo indicativo desses consensos aparece nas apreciações do trabalho corporal dos intérpretes. A esse respeito, a maioria das críticas defende que Jorge Petraglia é muito melhor diretor do que ator, já que não consegue imprimir ao seu personagem o grau de estranhamento que se espera que tivesse. É curioso que as apreciações positivas sobre a interpretação deste ator vêm da parte dos críticos que não gostaram da peça, enquanto a maioria das apreciações positivas da peça tendem a elo-

giar o trabalho de Petraglia como diretor, e a relativizar a qualidade da sua interpretação.

Sobre Leal Rey, as críticas são unânimes em elogiar a sua cenografia e os seus figurinos inspirados nas tendências da última moda, mas se polarizam quando se trata de sua interpretação. Poucos são os que o elogiam como ator, e estes são justamente aqueles que apreciam o conjunto disparatado composto pelas roupas espalhafatosas, a afetação e a artificialidade descarada da corporalidade e da fala. Apreciação que, procedente ou não, se alinha ao principal objetivo comum ao texto e à direção: causar estranhamento, mostrar a artificialidade das relações, produzir incômodo (REVISTA TEATRO XX, 1965).

Já sobre a impecável Lilian Riera, as críticas são unânimes em celebrar a interpretação de altíssimo nível, instalada predominantemente sobre um registro cômico próprio do *sainete*. À época, Riera era uma atriz veterana consagrada, de longa trajetória, e que havia conquistado grande prestígio como intérprete cômica de *sainete* e grotesco. Sem querer desmerecer a sua interpretação, desconfio, no entanto, que a unanimidade em relação ao seu trabalho se deve muito menos ao sucesso de quaisquer ousadas vanguardistas, do que ao pleno domínio que exibia de convenções de interpretação canônicas, que tornavam seu trabalho inteligível e louvável para a totalidade dos críticos.

Um terceiro tipo de consensos entre peça, direção e elenco interceptado pela

37. Em 1960, Jorge Petraglia dirige *Krapp's last Tape*, também de Samuel Beckett (PELLETTIERI, 2003).

38. Também de Harold Pinter, ele dirige *El cuidador (The Guardian)*, em 1962 (PELLETTIERI, 2003).

39. *Aquello que amamos*, data de estreia desconhecida (KOSTZER, 2016).

40. *Pintura sobre madera*, data de estreia desconhecida (KOSTZER, 2016).

41. Além de dirigir e atuar em *El Desatino* em 1965, Petraglia também dirige e atua a segunda peça de Gambaro estreada em 1967, *Los siameses*, no qual contracenava com o amigo e diretor do *Centro de Experimentaciones Audiovisuales*, Roberto Villanueva.

crítica foram justamente as aproximações estéticas entre o texto de Gambaro e os de autores do Teatro do Absurdo europeu, em especial Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Franz Kafka. Inúmeras vezes questionada a esse respeito, Griselda sempre afirmou não ter ideia sobre o que era o Teatro do Absurdo na época em que escreveu *El Desatino*. Com certeza tinha lido Kafka, e tinha uma vaga ideia da existência de Ionesco, embora algumas de suas peças já tivessem sido traduzidas e estreadas em Buenos Aires desde a década de 1950. Já o nome de Harold Pinter lhe soava completamente novo. E, finalmente, com Beckett, tinha tido um contato feliz, porém superficial, por exemplo, através da montagem de *Esperando Godot* realizada por Petraglia, em 1956, que tinha-a deixado muito impressionada. Confessava, porém, que se deliciava mais com vê-lo encenado do que com a difícil leitura de seus textos (SCHANTON, 2013b).

Apesar disso, a crítica e alguns historiadores do teatro, imediata e reiteradamente, identificaram no Teatro do Absurdo os ascendentes estéticos da autora, desconsiderando, inclusive, as confluências de sua dramaturgia com a de autores argentinos, cujos textos ela declarou abertamente ter tomado como inspirações, em especial as peças do *grotesco criollo* de Armando Discépolo, de quem lhe fascinava o pitoresco efeito de humor que emanava das situações mais trágicas.

Considerações finais: "uma escritora que lava pratos", autoridade e fluxos de prestígio

Em 05 de agosto de 1965, a revista Teatro XX (1965) publica uma matéria sobre

Griselda Gambaro e a peça que estrearia em breve. Logo no início, a dramaturga é descrita como uma "mulher inesperada", "de uma simpatia límpida e humana ressaltada mais ainda pela futura maternidade"⁴², e que se comporta "completamente diferente à maioria de seus colegas". Em resposta à pessoa que a entrevista, Gambaro arrisca uma hipótese sobre a razão da diferença: "talvez porque sou uma escritora que também lava pratos". A imagem da artista "diferente dos seus pares" se completa com uma foto que encabeça a matéria, na qual a vemos sentada em uma aconchegante cadeira de balanço de madeira e estilo campestre, vestindo calça e blusa sem manga, com os braços apoiados sobre a barriga, enquanto olha de lado, encarando a câmera sem sorrir, em uma atitude que denota sobriedade e também tranquilidade.

Em 27 de setembro do mesmo ano, o jornal Clarín publica uma entrevista com o diretor de *El Desatino*, de cujo título podemos deduzir o mote: "Jorge Petraglia: O Centro Audiovisual não é um Reduto 'Snob'" (1965). O entrevistado é apresentado por uma foto de rosto de tipo "documento de identidade" na qual se vê sério e refinado, usando gravata e roupa social. Ao lado da foto, a seguinte descrição: "magro, nervoso e sensível, consome abundantes cigarros negros e bebe café, enquanto espera as perguntas em silêncio, para responder em seguida, com uma parcimônia quase cênica". Na sequência, o diretor conta que é arquiteto, mas que estudou teatro em Paris durante um ano, com uma bolsa que consistia basicamente em ver muitos espetáculos, quase todos os dias. "A penúltima per-

42. No momento da entrevista, Gambaro se aproximava do último mês da gravidez de seu filho Lucas, que nasce menos de um mês depois da estreia de *El Desatino*.

gunta chega ao núcleo da entrevista: o que o “senhor” pode dizer sobre isso [de o *Di Tella* ser qualificado como reduto ‘snob’]?”

Já a revista Síntesis de 3 de setembro (1965) publica uma crítica da peça recém estreada, na qual, além de escrever errado o nome da autora (Antonia Gambaro), acusam-na de plagiar outros dramaturgos, dentre os quais Ionesco, e de pertencer a uma “seita de demiurgos e snobs” (os artistas do *Instituto Di Tella*), cuja “religião” seria a arte moderna e o “esoterismo da vanguarda”. Depois de desfiar uma gama de impropérios, arremata afirmando que semelhante “arremedo artístico” torna conveniente internar a autora, o diretor, os intérpretes e os diretores do CEA em um estabelecimento psiquiátrico.

Apresentando pontos de vista completamente contrastantes, os três documentos, entretanto, apresentam um fundamento em comum, que está presente em parte expressiva dos demais documentos analisados. Trata-se do pressuposto de uma espécie de continuidade entre autora, elenco, instituição e vanguarda. Tal continuidade tem a ver, por um lado, com o modo como a autoridade cultural de cada um dos indivíduos, mas também dessa vanguarda de contornos ainda indefinidos, vai se construindo na relação com o prestigioso *Instituto Di Tella*. Ao acolher em seu manto de prestígio a cada artista e oferecer legitimidade às suas práticas, a instituição também os contamina com outros aspectos da sua reputação – como a fama de “moderno”, “vanguardista”, “arrojado”, “jovem”, ou mesmo “snob”, “indecente”, “despolitizado”, “de direita” etc.

Da mesma forma, a maneira com que Gambaro se esquivava dos aspectos indesejados dessa reputação, é a reposição da experiência social que, paradoxalmente, a

separa e a mantém no raio de irradiação do prestígio da instituição. É assim que a sua singularidade em relação aos demais artistas se expressará pela interperelação das marcas de gênero e classe, ou seja, pelo reforço da imagem de mulher humilde, mãe, e dona de casa. Que escreve teatro, mas que nunca deixou de lavar os pratos. A entrevista com Petraglia confirma a mesma observação, mas a partir de seu avesso: não é possível persuadir o leitor de que o *Di Tella* não é um reduto snob enquanto a entrevista evoca as marcas de sua experiência burguesa, como a formação em arquitetura contígua à formação teatral em Paris, a postura ansiosa (fuma muito e bebe café) e ao mesmo tempo de uma parcimônia artificial (quase cênica) que pauta inclusive o ritmo da entrevista (rápida e curta, impaciente), e a carreira teatral trilhada praticamente sem desvios.

Todavia, a contaminação de prestígio que contribui com a autorização da dramaturga não circula somente no sentido instituição-autora. O seu teatro é elucidativo da variada gama de aspectos que confluem na produção de sua autoridade. Por essa razão é que o domínio de convenções narrativas e a maestria na escrita por si sós não garantiram o “selo” da vanguarda a *Las Paredes* enquanto a peça não foi finalmente estreada em Buenos Aires, em 1966. Foi necessário, portanto, que a dramaturga já tivesse acumulado a experiência da estreia de *El Desatino* na capital latinoamericana do teatro e estivesse inserida no contexto de modernização artística e de criação da vanguarda. Por fim, o elenco de *El Desatino* também contamina a peça e sua autora com o prestígio e reputação adquiridos nas experiências teatrais prévias que envolvem a estética do Teatro do Absurdo, principal corrente de vanguarda europeia nos anos 1960. Eis aí uma das principais razões pelas

quais resulta tão difícil para Griselda convencer a crítica de que nem sequer conhece o Teatro do Absurdo.

Como descrevi, em diferentes momentos desta etapa inicial da trajetória de Gambaro, as estratégias de burla de constrangimentos sociais, em especial o gênero e a classe, foram indispensáveis para negociar possibilidades de ação. A própria escrita foi, na infância e juventude da autora, um dos instrumentos de transgressão da autoridade paterna e de reversão de algumas desvantagens da origem pobre. Também a parceria amorosa com o marido foi aproveitada de modo a viabilizar a trajetória como escritora e dramaturga. Mas, diferente do que se pensa a respeito, por exemplo, da divisão sexual tradicional do trabalho doméstico e reprodutivo e o seu impacto na vida profissional das mulheres, para o caso específico de Gambaro e Distéfano, a possibilidade de permanecer em casa, ainda que isso não tenha sido uma escolha dela, garantiu que a sua produção não se interrompesse completamente por longos períodos, como foi o caso do marido.

Por fim, o efeito mais surpreendente e de maior alcance das burlas de gênero e classe que compreendem a sua trajetória, é a modelagem de uma persona pública de corte intelectual, coerente e homogênea, assentada na imagem sóbria da dona de casa e mãe exemplar que, ao mesmo tempo que blinda sua vida pessoal e familiar, também coloca entre parênteses certos inconvenientes da vida pública e do prestígio.

Referências

ANDRÉS, J. H. Originalidad y humor. *Teatro XX*, Revista, Buenos Aires, 2 set. 1965.

BATTITI, FLORENCIA; MEZZA, C. *Los Artistas de La Boca*. 2006. Disponível em: <http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/la_boca/4_histo1.php>.

CHARTIER, R. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

CONFIRMADO, R. El absurdo no es un mito. *Revista Confirmado*, Buenos Aires, p. 45-48, 24 mar. 1966.

CRÓNICA MATUTINA, D. "El Desatino" de Griselda Gambaro. *Diario Crónica Matutina*, Buenos Aires, 26 ago. 1965.

DIARIO CLARÍN. Jorge Petraglia: El Centro Audiovisual no es un Reducto "Snob". *Diario Clarín*, Buenos Aires, 27 set. 1965.

DIARIO LA NACIÓN. "El desatino", una pieza de humor cruel. *Diario La Nación*, Buenos Aires, 4 set. 1965.

GAMBARO, G. *El mar que nos trajo*, Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires, [s.d.].

GAMBARO, G. *Teatro Reunido 1*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2011.

GIUNTA, A. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Arte argentino en los años 1960. Buenos Aires: Paidós, 2001.

KOSTZER, K. *La generación Di Tella y otras intoxicaciones*. Buenos Aires: Eudeba, 2016.

LA NACIÓN, D. Balance y perspectiva en el campo del teatro independiente. *Diario La Nación*, Buenos Aires, 26 dez. 1965.

LAURIA, A.; LLAMBÍAS, E. Juan Carlos Distéfano. *Centro Virtual de Arte Argentino - CVAA*, [s. l.], 2008. Disponível em: <http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/distefano/03_intro_2.php>. Acesso em: 12 maio. 2020.

MICELI, S. Jorge Luis Borges: *História Social de um escritor nato*. *Novos Estudos - CEBRAP*, [s. l.], n. 77, p. 155-182, 2007.

MORENO, M. De profesión, terrenal. *Suplemento Las/12, Diario Página/12*, Buenos Aires, p. 2-4, 9 jul. 1999.

PELLETTIERI ET AL, O. *Teatro argentino de los '60 - Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor, 1989.

- PELLETTIERI, O. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna, 2008.
- PELLETTIERI, O. et al; *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad 1944-1976 (vol. IV)*. Buenos Aires: Galerna, 2003.
- PINTA, M. F. *Teatro expandido en el Di Tella*. 1. ed. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- PONTES, H. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. 1a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2010.
- PRIMERA PLANA, R. Cuatro paredes y un techo. *Revista Primera Plana*, Buenos Aires, 29 dez. 1964.
- PRIMERA PLANA, R. Griselda en el país de las pesadillas. *Revista Primera Plana*, Buenos Aires, 8 out. 1968. Disponível em: <<http://www.magicasruinas.com.ar/literatura/escritora-griselda-gambaro.htm>>
- REVISTA SÍNTESES. “El Desatino”, o como el absurdo incoherente puede dar que hablar. *Revista Síntesis*, Buenos Aires, 3 set. 1965.
- REVISTA TEATRO XX. Un artefacto de hierro, negro... *Revista Teatro XX*, Buenos Aires, 5 ago. 1965.
- RODRIGUES, A. A. *O imigrante italiano no sainete argentino na primeira metade do séc. XX: memória e estereótipo em um recorte da obra de Alberto Novión*. 2019. Universidade de São Paulo, [s. l.], 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-04092019-162944/pt-br.php>>
- SCHANTON, P. De la crueldad a la misericordia. *Revista Ñ*, Buenos Aires, p. 78, 27 abr. 2013a.
- SCHANTON, P. El teatro de la herida absurda. Entrevista a Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky. *Revista Ñ*, Buenos Aires, p. 76-77, 27 abr. 2013b.
- TCHERKASKI, J. *Rebeldes exquisitos: entrevistas*. 1a. ed. Buenos Aires: Leviatán, 2016.
- TEATRO XX, R. Afiche del Acto de Entrega del Premio Teatro XX de 1965. *Revista Teatro XX*, Buenos Aires, 3 mar. 1966.
- VERZERO, L. *Teatro militante*. Radicalización artística y política en los años 70. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- WILLIAMS, R. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- YÉVENEZ, C. Griselda Gambaro: “El teatro se muere si no se conecta con lo social”. *Fundación Teatro Mil*, [s. l.], 2015. Disponível em: <<https://www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/griselda-gambaro-el-teatro-se-muere-si-no-se-conecta-con-lo-social/>>

RESUMO

Através da análise de documentos sobre o *debut* de Griselda Gambaro como dramaturga e de sua peça *El Desatino* publicados majoritariamente entre os anos de 1965 e 1970, proponho descrever algumas das estratégias de construção e autorização de sua trajetória artística no contexto das disputas ao redor da definição de uma vanguarda teatral argentina nos anos 1960 em Buenos Aires. Em especial, foco aquelas estratégias que visam viabilizar a sua trajetória e sua autoridade no campo teatral através da burla dos constrangimentos de gênero e classe, a saber: a formação autodidata, as parcerias artísticas e a amorosa, a circulação do prestígio entre a dramaturga, outros artistas e o *Instituto Di Tella*, e a relação com a cidade.

PALAVRAS-CHAVE

Griselda Gambaro. Teatro Argentino. Análise de Trajetória. Gênero. Classe. Autoridade Cultural.

ABSTRACT

Through the analysis of documents about Griselda Gambaro's debut as a playwright and about her play *El Desatino*, mostly published between 1965 and 1970, I propose to describe some of the strategies for building and authorizing her artistic trajectory in the context of disputes around the definition of an Argentine theatrical avant-garde in the 1960s in Buenos Aires. In particular, I focus on those strategies that aim to make their trajectory and their authority in the theatrical field viable by circumventing gender and class constraints, namely: self-taught training, artistic and loving partnerships, the circulation of prestige among the playwright, other artists and the Di Tella Institute, and the relationship with the city.

KEYWORDS

Griselda Gambaro. Argentine Theater. Trajectory Analysis. Gender. Class. Cultural Authority.

Recebido em: 10/02/2020

Aprovado em: 20/05/2020