



O GROTESCO E A DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA: UM (RE)ENCONTRO POSSÍVEL

THE GROTESQUE AND THE DRAMATURGY OF FEMALE AUTHORIZING:
A FEASIBLE (RE)ENCOUNTER

Laureny A. Lourenço da Silva¹

Resumo: Griselda Gambaro pratica em suas obras teatrais, sejam elas do período neogrotesco ou posteriores a ele, um grotesco feminino como categoria estética e política. O grotesco está, no seu cerne, conectado ao feminino e, portanto, às relações de gênero. Assim, o corpo feminino e as questões de gênero são lugares promissores para os quais o grotesco se direciona com mais intensidade e que se destacam nas obras aqui analisadas *Puesta en Claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986).

Palavras-chave: Grotesco; Feminino; Teatro; Argentina.

Abstract: Griselda Gambaro practices in her theatrical works, be they of the neogrotesque period or later to him, a feminine grotesque like esthetic and political category. The grotesque is at its core connected to the feminine and, therefore, to gender relations. Thus, the feminine body and the gender issues are promising places to which the grotesque is directed more intensely and that stand out in the works analyzed here: *Puesta en Claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) and *Antígona furiosa* (1986).

Keywords: Grotesque; Female; Theater; Argentina.

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: laurenylourenco@yahoo.com.br.

No século passado, a tendência histórica do pensamento científico e a esperança utópica passaram por transformações significativas. O esgotamento das grandes utopias marcou a transição da modernidade, em que o modo de pensar a sociedade e o mundo em geral, deu lugar a relatos menores. Houve a busca pela tradição com a emergência da memória cultural, noções de alteridade, preocupação com a história, deslocamentos e diásporas, tornando-se, portanto, preocupações sociais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Essas mudanças têm tido efeitos decisivos no âmbito da literatura contemporânea, assim como em outras artes. O que ocorre nas produções literárias mais recentes é a presença de textos que já não estão preocupados em somente negar, reprimir, totalizar ou instaurar uma verdade única; pelo contrário, as produções artísticas contemporâneas buscam falar por uma coletividade: pelos vários diferentes.

As/os autoras/es contemporâneas/os, em sua maioria, não manifestam o desejo de consagrar nem mesmo a própria imagem autoral; junto com a imagem do/a herói/heroína, a imagem do/a autor/a vem sendo cada vez mais desmitificada pela literatura contemporânea e o novo sistema que deduz a morte do/a autor/a nomeia no/a leitor/a “o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem” (COMPAGNON, 1999, p. 51). As mulheres escritoras contemporâneas estão buscando, também, um espaço para sua escrita, “um espaço que podemos analisar como aquele no qual é possível, de algum modo, lutar contra os legados colonialistas para se auto-constituir” (RAVETTI, 1998, p. 222); porém ainda é um espaço problemático.

Diante do exposto, vejo os textos dramáticos de Griselda Gambaro localizados nesse espaço da busca da representação, do lugar, do pertencimento, da escrita, conectados aos estudos de gênero através da luta pela transformação dos legados “colonialistas” em novos discursos contestatórios. As peças da autora, das décadas de 70 e 80, revelam-nos personagens femininas que contestam o poder estabelecido, em todas suas manifestações, e buscam dar voz às mulheres silenciadas tanto na literatura – como autoras – quanto na sociedade – como ainda marginais do aparelho opressor vigente.

Griselda Gambaro, como mulher, ocupa uma posição necessária para a escrita da voz subalterna que parece requerer um signo ou “mancha” da subalternidade a partir do espaço da enunciação (gênero feminino, raça, mestiçagem). A partir desta perspectiva e em sua formulação mais concreta, a obra teatral de Griselda Gambaro nos [anos] oitenta entra na trajetória da escrita latino-americana que

aporta uma nova construção do feminino – significante do outro – como rechaço às técnicas da violência exercida pela retórica do poder. Com Gambaro, as maneiras da subalternidade geram resistência (OLCOZ, 1995, p. 7, tradução nossa).²

No livro, *El neogrotesco argentino: apuntes para su historia* (1994), a estudiosa do teatro latino-americano, Ileana Azor Hernández, parte dos primeiros momentos teatrais nos quais se verificaram a presença de um grotesco nas obras portenhas, começando pelo grotesco *criollo*³, passando pela atualização do grotesco argentino (releituras do termo, polêmicas e novas experiências na década de 70 e os primeiros sintomas do neogrotesco); seguindo com uma análise histórico-literária detalhada, na busca pela definição do termo neogrotesco portenho. Para Azor (1994), um fator que proporcionou o reconhecimento da interface entre a linguagem e as muitas representações teatrais, e seus discursos, durante os vinte anos desse movimento foi, exatamente, o neogrotesco.

Neste percurso através dos anos que figuram entre 1930 e 1965, aproximadamente, o grotesco nos textos dramáticos reproduziu padrões da modalidade *criolla* de inícios do século, mas foi adquirindo uma voz distinta; diversificou-se em várias linhas estilísticas, de acordo com a modalidade básica com a qual se associou (AZOR, 1994, p. 106, tradução nossa).⁴

E continua com uma explicação muito interessante sobre a representação do grotesco nessa época da história teatral argentina. Azor coloca em destaque a condição com a qual venho trabalhando em minhas pesquisas: a conexão entre a estética do grotesco e o gênero teatral grotesco. Para ela, a peça *Puesta en claro* (1974), de Griselda Gambaro, marca a entrada da dramaturga no neogrotesco

² [Griselda Gambaro, como mujer, ocupa una posición necesaria para la escritura de la voz subalterna que parece requerir un signo o “mancha” de la subalternidad desde el espacio de la enunciación (género femenino, raza, mestizaje). Desde esta perspectiva y en su formulación más concreta, la obra teatral de Griselda Gambaro en los ochenta entra en la trayectoria de la escritura latinoamericana que aporta una nueva construcción de lo femenino – significante del otro – como rechazo a las técnicas de la violencia ejercida por la retórica del poder. Con Gambaro las maneras de la subalternidad generan resistencia].

³ O grotesco *criollo*, ao fazer ficção sobre uma zona determinada da realidade portenha – os imigrantes italianos que fracassaram e engrossaram os setores marginais de maiores carências econômicas da cidade – deixava aberto uma categoria de variantes políticas e sociais sobre a Argentina de princípios do século que o neogrotesco não contempla (AZOR, 1994, p. 171).

⁴ [En este recorrido a través de los años que medían entre 1930 y 1965 aproximadamente, el grotesco en los textos dramáticos reprodujo patrones de la modalidad *criolla* de principios de siglo, pero fue adquiriendo una voz distinta; se diversificó en varias líneas estilísticas, de acuerdo con la modalidad básica con la cual se asoció].

portenho. A própria Gambaro declara, em uma de suas entrevistas, que o grotesco dos anos 70 é um novo grotesco (neogrotesco): “O grotesco é sempre o mesmo, só que hoje, a forma que ele adota [...] responde a outras alternativas” (GAMBARO apud AZOR, p. 167, tradução nossa).⁵ E os críticos sempre se perguntaram: então, o neogrotesco é o mesmo grotesco dos anos 30? Mas, ao mesmo tempo, é diferente? O que mudou: a temática, os recursos artísticos, a *performance*⁶ dos/das atores/atrizes?

Como anúncio ou hipótese em ensaios dos anos setenta e com maior precisão em editoras e artigos da década de oitenta, o grotesco volta a ser retomado pela crítica com suas modulações atuais e aparece associado a algumas peças, a uns poucos autores, sobretudo a recorrências temáticas e linguísticas que rememoravam aos canonizadores do estilo, em seu momento; às condutas humanas similares, porém mais amargas, depois de quase cinquenta anos de vida em que se volta a desmoronar um projeto de país (AZOR, 1994, p. 113, tradução nossa).⁷

Diante desse cenário, os meios culturais e teatrais da época percebem, sem duvidar, a forte presença do grotesco nas representações teatrais. No entanto, o impasse se encontrava na definição de seu conceito. Uma das razões para essa dificuldade era a diversidade estilística utilizada pelos/as dramaturgos/as em seus textos dramáticos e, também, pelos/as diretores/as em suas adaptações para a montagem das peças. Porém, como muitos/as dramaturgos/as afirmam, e a própria Gambaro também o faz, cada autor/a tem a liberdade de transgredir, de mudar, de ir além ou aquém dos limites de um determinado gênero ou estilo teatral. E daí, a grande renovação do neogrotesco

⁵ [El grotesco es siempre el mismo, solo que hoy la forma que adopta [...] responde a otras alternativas].

⁶ O termo *performance* está citado em sua relação teatral. De acordo com Paul Zumthor (2007, p. 30): “As regras da *performance* – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance”.

⁷ [Como anuncio o hipótesis en ensayos de los setenta y con mayor precisión en editoriales y artículos de la década del ochenta, el grotesco vuelve a retomarse por la crítica con sus modulaciones actuales y aparece asociado a algunas piezas, unos pocos autores, sobre todo a recurrencias temáticas y lingüísticas que rememoraban a los canonizadores del estilo en su momento, a conductas humanas similares, pero más amargas, después de casi cincuenta años de vida en que se vuelve a desmoronar un proyecto de país. Por primera vez, los propios creadores se reconocieron en un movimiento que años atrás hubieran sentido ajeno y se habla de grotesco con la mayor naturalidad para definir tantos caracteres y momentos del teatro argentino actual, que su campo termina por confundirse].

é que não se deseja colocá-lo em um padrão pré-estabelecido, dar-lhe uma etiqueta ou marca.

O neogrotesco surge, a partir da década de 70, como uma nova tendência no cenário da dramaturgia argentina. Fruto do ressurgimento do movimento grotesco *criollo*, o novo movimento se coloca no cenário nacional como uma variável mais complexa, dada pelo cenário político-social no qual se encontrava a Argentina. Dentro desse novo movimento apresentam-se duas tendências diferentes. Uma pela qual transitaram Griselda Gambaro e Eduardo Pavlosky; e outra na qual se destaca o dramaturgo Roberto Cossa. Da primeira – que me interessa especialmente – temos um teatro que muitos identificam como próximo ao teatro da crueldade e do absurdo, caracterizados por influências europeias de autores como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter, Jean Genet e Fernando Arrabal. Segundo Beatriz Trastoy (1987, p. 100, tradução nossa), o sentido grotesco das obras deste grupo de dramaturgos aprofunda-se em mostrar “[...] a crescente desumanização da sociedade, a preocupação pela identidade pessoal, o crescendo das tensões psicológicas, [...] a apresentação de temas relacionados com a violência (o poder, a tortura, a fagocitose) e a consequente ritualização da agressão.”⁸

Perante essa nova roupagem do grotesco, o neogrotesco, pesquisadores/as e críticos/as argentinos/as reuniram-se, em 1987, para realizar uma oficina de estudos sobre o novo grotesco. Essa reunião, posteriormente, tornou-se famosa na história das artes argentinas e fez parte das *Cuartas Jornadas Nacionales* que, até hoje, é organizada, anualmente, pela Associação de Críticos e Pesquisadores Teatrais da Argentina. Naquela oficina de estudos, ficou acordado que o grotesco, na dramaturgia argentina, seria datado no marco de estréia da peça *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik. Essa postura de incorporação do grotesco foi muito particular: com uma releitura das características marcantes do grotesco *criollo* e com o respeito à liberdade artística de cada autor/a. Dentro dessa perspectiva, 36 obras teatrais foram nomeadas grotescas.

Entre os critérios que ali se expuseram, insistiu-se na diferenciação com o grotesco *criollo*, seu modelo original, partindo de que as necessidades, o público e a realidade tenham mudado, mas que não existe na dramaturgia argentina outro gênero que tenha a presença do grotesco, pois, além disso, somente nele

⁸ [...] la creciente deshumanización de la sociedad, la preocupación por la identidad personal, el crescendo de las tensiones psicológicas, [...] la presentación de temas relacionados con la violencia (el poder, la tortura, la fagocitosis) y la consecuente ritualización de la agresión].

encontram-se essas dimensões: uma proposta ideológica negativa frente ao projeto do país que distorceu os ideais das gerações de vinte e de sessenta (TRASTOY, 1987, p. 101, tradução nossa).⁹

Uma das primeiras respostas, às interrogativas anteriores, sobre as definições de grotesco *criollo* e de neogrotesco, seria delimitar a que peças estamos tratando no universo do neogrotesco portenho. Para Azor, a grande pergunta é a seguinte: o neogrotesco é um gênero, um estilo ou um sistema teatral? Seguramente, afirma a estudiosa, é mais que uma categoria, trata-se de uma variação do gênero teatral, pode-se dizer que é um modo genérico no teatro.

Peças canônicas do neogrotesco, como *La Nona* (1977) ou *Puesta en claro* (1974) aparecem no cenário teatral como tentativas de definir as modelizações que adquiriram alguns projetos do neogrotesco, aqui, exemplificadas através de seus autores fundamentais: Roberto Cossa e Griselda Gambaro, respectivamente. No entanto, é importante deixar claro que, neste trabalho, meu objetivo não é classificar a peça de Gambaro em gênero, estilo ou sistema neogrotesco. Essa é uma questão da crítica Ileana Azor (1994, p. 154, tradução nossa, grifo meu) da qual utilizo, apenas, as características levantadas por ela sobre a obra *Puesta en claro* (1974). A saber:

O elaborado discurso verbal é que sorteia com inteligência as imagens visuais que recebe o espectador. Quase sempre é o jogo de palavras que consegue os *efectos de comicidad* e, ao criar o *contraste com o angustiante* das situações, produz o *efecto neogrotesco*.¹⁰

E é justamente na busca de produzir esse efeito que Gambaro privilegia as ações vindas de personagens femininas. As mulheres de Gambaro utilizam-se do cômico, – e do contraste acima apontado – da ironia¹¹ de suas falas e ações,

⁹ [Entre los criterios que allí se expusieron, se insistió en la diferenciación con el grotesco criollo, su modelo original, partiendo de que han variado las necesidades, el público y la realidad, pero que no existe en la dramaturgia argentina otro género que tenga la presencia del grotesco, pues además sólo en él se encuentra en esas dimensiones una propuesta ideológica negativa frente al proyecto del país que distorsionó los ideales de las generaciones del veinte y del sesenta].

¹⁰ [El elaborado discurso verbal es el que sorteia con inteligencia las imágenes visuales que recibe el espectador. Casi siempre es el juego de la palabra el que logra los *efectos de comicidad* y, al crear el *contraste con lo angustiante* de las situaciones, produce el *efecto neogrotesco*]. Frigos da autora.

¹¹ Uso o conceito de ironia de acordo com os pressupostos apresentados por Linda Hutcheon em seu livro *Teoria e política da ironia* (2000, p. 19), no sentido de que a ironia em cena “é a

para mostrar a realidade angustiante na qual vivem que se manifesta em uma sociedade machista, ainda patriarcal, preconceituosa e que delega aos marginais do sistema um lugar “adequado”: o outro lugar; o do diferente, do disforme, do feio, do aleijado, do sujo, do pobre, do oriental, do negro, da mulher. Então, retomo minha tese de que Griselda Gambaro pratica em suas obras teatrais, sejam elas do período neogrotesco ou posteriores a ele, um grotesco feminino como categoria *estética e política*.

No fervilhar das novas tendências teóricas sobre os estudos de gênero, procuro pensar a questão da representação identitária da mulher, na literatura de autoria feminina, através do conceito de grotesco feminino desenvolvido, principalmente, por Mary Russo (2000). Também as teorias sobre a *performance* de gênero propostas por Judith Butler (2010) e sobre a abjeção apontada por Julia Kristeva (2004) compõem o referencial teórico mais adequado para o questionamento dos conceitos e dos padrões de conduta considerados aceitáveis na sociedade contemporânea. Segundo Bakhtin (2010), em seu estudo sobre o grotesco, as imagens grotescas

conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética clássica, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa (BAKHTIN, 2010, p. 22).

Se caminharmos com Bakhtin (2010), a definição do corpo grotesco é sublinhada pela imagem das velhas grávidas de Kertch, “cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. [...] é a morte prenhe, a morte que dá à luz” (BAKHTIN, 2010, p.23). Além disso, elas estão rindo de *algo*, “[...] haverá uma nova pergunta, a pergunta que não ocorreu a Bakhtin diante das estatuetas de terracota de Kertch – De *que* estas bruxas velhas estão rindo?”, como observa Mary Russo (2000, p. 90, grifo da autora). Revela-se aqui um dos pontos-chave para o entendimento da ambivalência do realismo grotesco bakhtiniano em relação ao corpo grotesco: a constante transformação.

Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente

ironia ‘em uso’, no discurso, que é a sua preocupação primeira: a ‘cena’ da ironia é uma cena social e política”.

contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo (BAKHTIN, 2010, p. 23).

Para Bakhtin, a imagem grotesca se caracteriza pelo processo de metamorfose, de transformação: nada é ou está estático. As velhas estão grávidas, início e fim do ciclo da vida, e estão rindo. Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou de outra, um corpo novo. Bakhtin tratava do contexto do carnavalesco, do riso do carnaval, na Idade Média, cujo significado era a crítica social através do riso. Segundo Mary Russo, o carnaval e o carnavalesco

[...] sugerem um deslocamento ou contraprodução da cultura, do conhecimento e do prazer. Nas suas brincadeiras oposicionistas polivalentes, o carnaval recusa-se a se render às ferramentas críticas e culturais da classe dominante e, neste sentido, o carnaval pode ser visto, principalmente, como um local da insurreição, e não apenas de retração (2000, p. 79).

Então, expandindo os conceitos de grotesco estudados até aqui – da *grotta* italiana ao teatro grotesco latino-americano – chego à crítica feminista, na qual estudiosas/os como Mary Russo, Margaret Miles, Izabel Brandão, André Feitosa problematizam o conceito clássico de grotesco, no sentido de que os estudos elaborados sobre o assunto não abordaram, durante muito tempo, as questões específicas do feminino.

Nas teorias do grotesco, o ponto de partida etimológico que associa o grotesco com o grotta-escuro, ou caverna, passa rapidamente a ser mais uma identificação da grotta com o útero, e com a mulher-como-mãe. Este movimento [...] é certamente regressivo, tanto no registro psíquico quanto no político (RUSSO, 2000, p.45).

Para essas/es autoras/es, com os/as quais concordo, o grotesco está, no seu cerne, conectado ao feminino e, portanto, às relações de gênero. Conforme Mary Russo (2000, p. 45), o modelo do grotesco corporal de Mikhail Bakhtin é “‘inicialmente útil’, já que ‘pressupõe o corpo como processo e semiose’”. No entanto, a autora considera dramático e regressivo o uso que Bakhtin faz da imagem da ‘bruxa grávida’ como a expressão maior do grotesco. Russo (2000, p. 45) propõe “desalojar as conexões entre mulher, espaço e progresso em tirá-la

de sincronia usando o grotesco como uma categoria útil para se repensar a temporalidade”. Para essa proposta, a autora deixa uma pergunta no final do capítulo 2: “De *que* estas bruxas velhas estão rindo”, retomando a premissa de Bakhtin e incorporando um elemento delineador importante:

Pois agora, agora mesmo, enquanto reconheço o trabalho das feministas na reconstituição do conhecimento, eu nos imagino seguindo em frente, envelhecendo (espero), ou sendo grotescas de outras formas. Eu nos vejo observadas por nós mesmas e pelos outros, em nossos corpos e nosso trabalho, num processo que está continuamente mudando os termos de visão, de maneira que olhando para nós haverá uma nova pergunta, a pergunta que não ocorreu a Bakhtin diante das estatuetas de terracota de Kertch – De *que* estas bruxas velhas estão rindo? (RUSSO, 2000, p. 90, grifo da autora).

Esse pronome interrogativo “*que*” traz à discussão a proposta de ruptura com o pré-estabelecido, com o esperado, com o “normal”: mulheres velhas, grávidas e que riem não configuram o esperado – do ponto de vista patriarcal – para uma mulher. Russo proporciona, com essa pergunta “que não ocorreu a Bakhtin diante das estatuetas de terracota de Kertch”, um passo adiante na reflexão sobre o grotesco feminino que me conduz, diretamente, às personagens femininas de Griselda Gambaro. As personagens grotescas das peças em estudo contrapõem-se aos corpos considerados perfeitos– e aos comportamentos femininos supostamente esperados como normais – pela sociedade. Conectado a esse conceito, o contraponto social, o entendimento de Russo é relevante por sustentar que “as imagens do corpo grotesco são precisamente aquelas degradadas pelos cânones físicos da estética clássica” (RUSSO, 2000, p. 21).

Assim, o corpo feminino e as questões de gênero são lugares promissores para os quais o grotesco se direciona com mais intensidade e que se destacam nas obras aqui analisadas. As protagonistas grotescas, da escrita gambariana, pagam com seu próprio corpo por serem, como Foucault (2002, p. 15) determina, “anormais”, submetendo-se às violências infligidas pela “engrenagem do grotesco na mecânica do poder”. Gambaro nos apresenta personagens femininas que subvertem a ordem pré-estabelecida por esse sistema agressivo e questionam seus lugares e representações na sociedade.

Margaret Miles qualifica o corpo grotesco como representante do feminino: “disforme e penetrável”. O corpo masculino, pensando no modelo clássico, era o corpo fechado, simétrico. Em seu livro *Carnal Knowing: female nakedness and religious meaning in the Christian West* (2006), a crítica feminista revela o mesmo argumento levantado por Mary Russo: o corpo

feminino grotesco foi ignorado (relegado) pelos autores clássicos do grotesco (Bakhtin, Kayser e Harpham). Miles (2006, p. 220) escreve:

Eu hesito em participar dessa tão honorável dinâmica acadêmica, mas acho difícil explicar meu argumento sem demonstrar que as definições de grotesco mais antigas falharam na explicitação de um de seus componentes cruciais, a saber, o papel do gênero na criação da qualidade de grotesco.¹²

Assim como Russo (2000), Miles (2006) também se manifesta decepcionada com os estudos anteriores sobre o grotesco – nos quais o feminino, a mulher, estiveram relegados – e tenta classificar o grotesco construindo possíveis leituras que conduzam à identificação do feminino nas artes e na literatura. Nas palavras de Miles (2006, p. 155):

Os três recursos retóricos e pictóricos mais relevantes que contribuem para apresentação grotesca são a caricatura, a inversão e a hibridização. Cada um desses recursos tem uma conexão específica com as mulheres, com seus corpos e seu comportamento. Essa afiliação especial do corpo feminino com o grotesco se fundamenta no pressuposto de que o corpo masculino é perfeitamente formado, completo e, logo, é um corpo normativo. [...] O corpo feminino é inerentemente volátil, a “fonte da mudança, ruptura e complicação”. Os analistas do século 20 do grotesco – Kayser, Bakhtin, Harpham – não apontam os pressupostos de gênero embutidos na arte e na literatura grotescas, de maneira que ignoram uma característica estrutural dos gêneros.¹³

Miles (2006) também concorda com Russo (2000) quando acentua que os corpos femininos – “certos corpos, em certos espaços” – correm mais riscos de serem condenados do que os corpos masculinos. Para André Feitosa, em sua tese intitulada *Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas*

¹² [I hesitate to participate in this time honored academic dynamic, but find it difficult to make my point without demonstrating that former definitions of the grotesque have missed one of its crucial components, namely the essential role of gender in creating the quality of grotesqueness] (Tradução de André Pereira Feitosa, 2011).

¹³ [Three major rhetorical and pictorial devices contribute to grotesque presentation: caricature, inversion, and hybridization. Each of these devices has specific connection to women, their bodies, and their behavior. The special affiliation of the female body with the grotesque is founded on the assumption that the male body is the perfectly formed, complete, and therefore normative body. By contrast, all women’s bodies incorporate parts (like breasts, uterus, and vagina) and processes (like menstruation and pregnancy) that appeared grotesque to the authors and artists who represented women. The female body is inherently volatile, the ‘source of change, disruption, and complication.’ Twentieth-century analysts of the grotesque – Kayser, Bakhtin, Harpham – fail to notice the gender assumptions embedded in grotesque art and literature, with the effect that they ignore a structural feature of the genre] (Tradução de André Pereira Feitosa, 2011).

de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan (2011, p. 63)¹⁴, “o risco está também atrelado à violência e ao poder”. No excerto abaixo, o crítico apresenta – com base em citações de Lya Luft e Judith Butler – os lugares que o grotesco pode evidenciar.

O grotesco na literatura muitas vezes está atrelado ao questionamento dos valores sociais e, de certa forma, funciona como uma denúncia social, exigindo um novo olhar àqueles que se encontram apartados do poder e da vivência de sua cidadania. Esse texto de Luft [O Exílio] também toca de forma explícita na dor que os seres grotescos sentem ao serem rejeitados e postos à margem da sociedade. Como bem explica Butler, com a sua teoria de *performance* de gênero, os considerados normais são cruéis ao rotularem os seres diferentes como grotescos, utilizando-os, muitas vezes, para reafirmarem a sua normalidade, alimentando preconceitos que estigmatizam aqueles que não estão em conformidade com os padrões vigentes.

Esse questionamento é feito através das personagens femininas Clara, Suki e Antígona e se dá pela concepção do grotesco: seja na forma de desconstrução de padrões de conduta considerados aceitáveis, como no caso de Clara; na forma de resistência aos códigos que regulamentam o comportamento feminino, no caso de Suki; ou na forma de justiça aos atos de violência protagonizada pelo poder instituído, no caso de Antígona. Todas essas formas de questionamento estão presentes nas três peças, e aqui apenas indiquei um dos elementos presentes em cada uma. Assim, as peças podem ser analisadas sob o viés do grotesco em função das personagens femininas, protagonistas – a meu ver, é um dado relevante, pois Griselda Gambaro dá às suas personagens femininas, às suas mulheres, o lugar de protagonistas em suas peças, a partir dos anos 70. A dramaturga (apud ANDRADE-CRAMSIE, 2002, p. 149, tradução nossa) comenta esse novo lugar que dá a suas protagonistas:

Se em minhas primeiras peças teatrais eu contava a história como uma mulher que observa o mundo dos homens e o decodifica para chegar até um determinado efeito, meu olhar estava mais comprometido com o mundo em geral do que com a minha própria condição de mulher. À medida que tive maior consciência desta condição particular, necessitei contar a história, que envolve por igual homens e mulheres, através de protagonistas femininas. Tautologicamente, sempre é um ser vivente quem escreve. Alguém que vive e muda, e, portanto, muda também sua escrita. Se a Emma de *El campo* (1967) padecia todas as ignomínias do poder [...] Suki de *Del sol naciente* (1984), padece estas ignomínias, porém não mais

¹⁴ A tese “*Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan*”, de André Pereira Feitosa, orientada por Sandra Goulart Almeida, da área de Estudos Literários, defendida em 2011, na Universidade Federal de Minas Gerais, traz importante contribuição para a discussão do grotesco na literatura contemporânea.

submissamente. Se são derrotadas, não assumem a derrota como fracasso, mas sim como aprendizagem. Sabem aonde vão e o que querem. Inclusive o suicídio de Antígona, em *Antígona furiosa* (1986), é um protesto diante da autorização da mentira e do silêncio.¹⁵

Essas personagens, Clara, Suki e Antígona – as duas últimas citadas pela própria autora, no excerto acima –, por terem comportamentos e corpos que não se encaixam nos padrões normativos, são condenadas à margem pela sociedade. Poderíamos afirmar que o fio condutor que une essas protagonistas é a violência que as acomete, seja física, psicológica ou moral. As mulheres não têm – ainda – posse sobre seu corpo: tanto o corpo físico, propriamente dito, quanto a *performance* desse corpo (seus lugares, seus comportamentos, suas configurações). Segundo Mary Russo (2000), outra forma do olhar masculino sobre as mulheres – e seus corpos – é a do estranhamento.

No mundo indicativo cotidiano, as mulheres e seus corpos, certos corpos, já são sempre transgressores – perigosos e em perigo. [...] A figura da mulher transgressora como espetáculo público continua tendo fortes ressonâncias, e as possibilidades de deslocar esta representação – como um modelo desmistificador ou utópico – ainda não se exauriram (RUSSO, 2000, p. 77).

O grotesco feminino em Griselda Gambaro está também na composição das ações que afetam, diretamente, a configuração de suas personagens: suas estruturas e suas funções na obra. Essa nova leitura do grotesco nos possibilita entrar com um olhar diferente no universo dramático gambariano, ainda que certos/as críticos/as não aceitem, totalmente, os aspectos em elaboração sobre o grotesco feminino. No entanto, apoiando-me nos já trabalhados aspectos da estética do grotesco por Bakhtin, Kayser, Harpham, posso indicar na dramaturgia gambariana algumas leituras que nos levam na direção do grotesco e, finalmente, ao grotesco feminino. Segundo André Pereira Feitosa (2011, p. 16), na supracitada tese, o grotesco na literatura de autoria feminina

¹⁵ [Si en mis primeras piezas teatrales yo contaba la historia como una mujer que observa el mundo de los hombres y lo decodifica para llegar a un efecto determinado, mi mirada estaba más comprometida con el mundo en general que con mi propia condición de mujer. A medida que tuve mayor conciencia de esta condición particular necesité contar la historia, que involucra por igual a hombres y mujeres, a través de protagonistas femeninos. Tautológicamente, siempre es un ser viviente quien escribe. Alguien que vive y cambia, y que por lo tanto cambia también su escritura. Si la Emma de *El Campo* (1967), padecía todas las ignominias del poder [...] Suki de *Del sol naciente* (1984), padece estas ignominias, pero no ya sumisamente. Si son derrotadas, no asumen la derrota como fracaso sino como aprendizaje. Saben adónde van y qué es lo que quieren. Incluso el suicidio de Antígona en *Antígona furiosa* (1986) es una protesta ante el oprobio de la mentira y el silencio].

trava suas batalhas nas inconformidades “[...] É em um mundo rotulado de horrível e de estranho que algumas protagonistas procuram uma saída de uma sociedade que as condena à marginalização e à imposição de padrões de comportamento designados normais”.

A filósofa feminista Judith Butler, em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010), traz ao cenário dos estudos de gênero a teoria da *performance* de gênero. A autora se destacou no cenário acadêmico por incluir o gênero em uma perspectiva construtivista, abarcando os pressupostos adotados pela crítica feminista até o momento. Nessa revisão dos preceitos feministas, Butler compreende a consideração de que não somente o gênero é construído socialmente, mas também o sexo e, assim, o próprio corpo. Então, os dois – corpo e gênero – são (re)significados e normatizados por reiteradas práticas discursivas. A *performatividade* de gênero são as repetições, as reiterações, nas normatizações dos discursos sobre o gênero, o corpo e, de acordo com Butler, sobre o sexo. A criança já nasce dentro de um esquema regulador, de padrão heterossexual/patriarcal/dominante (BUTLER, 2010, p. 17-37). Em sua visão, os gêneros são artificialmente construídos, assim como “o corpo feminino”, por este estar “marcado no interior do discurso masculinista” (BUTLER, 2010, p. 32), que dita normas de comportamento aceitáveis para as mulheres de uma determinada sociedade. Assim, é o discurso heteronormalizante que “feminiliza” uma mulher e “masculiniza” um homem, desde o seu nascimento, de uma forma performática e, por consequência, artificial. Seguindo esse pensamento, a crítica e professora-pesquisadora de literatura Izabel Brandão, no artigo “A Vênus Negra: poder e resistência na representação do corpo grotesco feminino em duas autoras contemporâneas” (2012), reforça que “a performatividade é altamente regulada” e também “mostra as infinitas possibilidades de gênero. Não é apenas algo teatralizado, feito de forma deliberada, porque a máscara é parte do processo de atuação”.

O grotesco feminino em *Puesta en claro* (1974), *Del sol naciente* (1984) e *Antígona furiosa* (1986) não está na deformação do corpo ou em algum aspecto físico diferente, “(a)normal”, de suas protagonistas. Está, em realidade, no discurso¹⁶, em suas posturas e ações frente às situações de submissão,

¹⁶ Aqui trago a teorização de Butler sobre o agenciamento, *agency*, quando trata do corpo discursivo. “O poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como caminho para ir além dela. A linguagem pressupõe e altera seu poder de atuar sobre o real por meio de atos elocutivos que, repetidos, tornam-se práticas consolidadas e, finalmente, instituições” (BUTLER, 2010, p. 169).

preconceito e marginalização que sofrem enquanto personagens femininas. Elas se associam a outros seres marginais – alguns destes com traços físicos do realismo grotesco bakhtiniano que serão abordados mais adiante – para junto deles modificar o que está em desacordo com a liberdade.

O uso do grotesco no teatro de Griselda Gambaro é ilustrado por mulheres que fazem parte de um grupo de personagens femininas que representam mulheres ditas “normais”. No entanto, as três protagonistas não são aceitas na sociedade – ficcional ou real – como mulheres normais para os padrões pré-estabelecidos, já que Clara é cega, Suki é prostituta e Antígona é louca. Na verdade, elas não são consideradas como pertencentes ao que a sociedade considera como “normal”, mas como mulheres que destoam daquilo que a sociedade entende como tal. Segundo Mary Russo (2000, p. 23) “o cuidadoso escrutínio e segmentação dos tipos de corpos femininos, e as medidas, catalogações e segmentações de ‘modelos’ diferentes para diferentes consumos, distinguem corpos individuais como exceções que comprovam a regra”. Gambaro desenha personagens que fogem dos padrões de referência ocidental para a beleza e o comportamento femininos. Uma mulher cega – a “exceção” aqui é física –, uma prostituta e uma louca – aqui já são “exceções” comportamentais –, não são os modelos esperados para a “mulher” construída socialmente: corpo belo e sem imperfeições físicas e comportamento adequado aos padrões patriarcais (educada, subserviente, gentil e abnegada ao lar e à família). O corpo “normal”, quando desconfigurado, torna-se grotesco e “anormal”. Nesse caso, a visão do grotesco é gerada a partir dessa transformação negativa provocada pelos aspectos físicos, comportamentais e morais das personagens em análise.

Novos estudos sobre o grotesco feminino apontam para o conceito de “protesto discursivo” que pode ser aplicado, também nas peças em análise. Segundo Izabel Brandão, no livro *O corpo em revista: olhares interdisciplinares* (2005), quando faz referência a um de seus objetos de estudo – um poema de Grace Nichols –, o protesto político está escrito no corpo. Nas palavras de Brandão (2005, p. 106-107):

No caso do poema, diria que, se as anoréxicas de que fala Bordo fazem um processo político que não é consciente, mas que está “escrito no corpo”, o mesmo pode ser visto em relação à mulher negra e gorda de Nichols. [...] Podemos olhar o protesto presente no poema como, ironicamente, um chamamento para outros padrões culturais de beleza que o ocidente já descartou no presente [...].

No caso das peças de Gambaro não é apenas a imagem das personagens que representa o corpo grotesco, mas, principalmente, a ideia do “protesto discursivo”, presente nas peças da autora. Para Mary Russo (2000, p. 82), o grotesco feminino pode ser utilizado com uma proposta afirmativa “o uso afirmativo da categoria do grotesco feminino pode servir para desestabilizar as idealizações da beleza feminina e realinhar os mecanismos do desejo” e, acrescento, pode colaborar com a ideia do “protesto discursivo” (BRANDÃO, 2011). Conforme já argumentado, a maioria dos teóricos do grotesco ignora o grotesco feminino; a possibilidade do corpo e do comportamento de tornarem-se grotescos quando estes desafiam valores cristalizados de poder relacionados às questões de gênero. É nesse sentido que o grotesco feminino pode ser analisado nas obras de Griselda Gambaro:

[...] como a relação entre o simbólico e o cultural constrói a feminilidade e a condição de Mulher, e a experiência de mulheres (como variadamente identificadas e sujeitas a múltiplas determinações), podem se reconciliar no sentido de um modelo dinâmico de uma nova subjetividade social (RUSSO, 2000, p. 71-72).

Para André Pereira Feitosa (2011), o grotesco feminino também apresenta essa característica de subversão do(s) lugar(es) estabelecido(s) para as mulheres. Sua tese argumenta de forma contundente que o corpo grotesco – nos moldes de Bakhtin – não necessariamente precisa estar presente na configuração corporal de uma personagem – feminina – para que ela seja grotesca, dentro da proposta de Mary Russo. O discurso é mais importante que a forma física da personagem. Suas relações, suas ações, e até mesmo seus silêncios, podem revelar marcas do que se configura como grotesco feminino.

Segundo Izabel Brandão (2011, p.19), o grotesco feminino produz uma torção que pode levar a uma espécie de renascimento/regeneração através da palavra/voz, transformando algo negativo em positivo. Aqui penso que todas as violências físicas e psíquicas sofridas por Clara, Suki e Antígona, categoricamente negativas, podem transformar-se em algo positivo através de seus discursos (sua voz, sua palavra). Clara se rebela contra seus algozes e os mata, literalmente, porém mesmo antes da comida envenenada, ela já os “matava” com seu discurso desconstrutor. Violência transformada em liberdade. Clara pôde sair da prisão (a casa) que a encerrava e a matava lentamente.

Assim, o indivíduo à margem consegue sair da “casa”, que antes era para ele abrigo, proteção, “um palácio”, para ir ao encontro da realidade mais

imediatamente e palpável: a rua. Esta estava confinada aos limites de sua imaginação – por exemplo, Clara queria saber se lá fora estava chovendo e o Abuelo gostaria de ir à praça, mas nunca foi. Eram prisioneiros de um sistema? Podemos pensar que sim. Possivelmente um sistema menos rígido que aquele de tempos anteriores, mas que, ainda assim, restringia a posse da “chave” para apenas alguns. Clara não tinha as chaves da casa e nem de sua vida, porém os supostos “filhos” a possuíam (a Clara e a chave)¹⁷. E como sair deste palácio que se transformara em cárcere? Através de um crime. Trata-se, sem dúvida, de uma contradição, mas que apenas retrata a própria sociedade, que traz em seu bojo tensões, disparidade e incoerência.

Suki, por sua vez, uniu-se aos marginais do sistema para encontrar com eles sua libertação, sua voz, seu lugar. Seu corpo e seu discurso são as armas contra a violência física e psíquica sofrida e ela as utiliza de forma irônica, trazendo à cena um misto de humor e tragicidade. Violência transformada em resistência. Já Antígona, sai de sua morte pré-estabelecida, para renascer, e apoderar-se do lugar que nunca lhe fora dado: o protagonismo de sua própria história. Gambaro dá à Antígona a voz discursiva e predominante. Violência transformada em justiça. Todas essas ações discursivas estão “colaborando para seu ‘renascimento’ dentro da perspectiva proposta entre o feminismo e o dialogismo bakhtiniano” (BRANDÃO, 2011, p. 19).

A importância de estudar as protagonistas de Gambaro como agentes de resistência ao poder, a partir da perspectiva de uma literatura do outro, reside no que esta luta supõe como reescrita da identidade ligada ao feminino e sobre a qual a *mulher* é obrigada a defender-se. A posição mulher funciona como metáfora da subalternidade; é símbolo *de como se tem olhado o outro* misterioso e impenetrável; do uso de seu corpo e da violência exercida sobre sua palavra (castigada, privada, silenciada) (OLCOZ, 1995, p. 8, grifo da autora, tradução nossa).¹⁸

É importante observar que a violência, seja física, moral ou psicológica, está presente em quase todas as peças de Gambaro. E nas peças em estudo, como mencionado anteriormente, é a violência que transforma a atitude das

¹⁷ As cenas das peças serão trazidas quando da análise específica de cada uma delas, nas seções 4, 5 e 6.

¹⁸ [La importancia de estudiar a las protagonistas de Gambaro como agentes de resistencia al poder desde la perspectiva de una literatura del otro reside en lo que esta lucha supone como reescritura de la identidad ligada a lo femenino y sobre la que la *mujer* es obligada a replegarse. La posición mujer funciona como metáfora de la subalternidad; es símbolo de *cómo se ha visto al otro* misterioso e impenetrable, del uso de su cuerpo y de la violencia ejercida sobre su palabra (castigada, desposeída, silenciada)].

personagens antes submissas, em mulheres que se rebelam e buscam uma saída do mundo violento e desumano no qual viviam. A escritora canadense Margaret Atwood (2006, p. 24), afirma que “o tema central da literatura é sempre o comportamento humano, ou aquilo que pensamos que seja. [...] A violência é um dos temas principais da literatura de qualquer tempo, porque é uma das coisas que os seres humanos fazem. Infelizmente, mas fazem”. A violência, “infelizmente [...] faz” parte do mundo literário gambariano, mas a dramaturga coloca em mãos de suas protagonistas a decisão de mudarem seus destinos, uma vez que questionam a posição que adotam ou são forçadas a assumir perante os papéis sociais que lhes são impostos, principalmente, perante a violência à qual estão subjugadas.

A dramaturga argentina sustenta que, como escritora, deve superar os estereótipos que o mandato masculino atribui às mulheres: o detalhe, a intuição, a sensibilidade, o abandono da crueza verbal e temática. Nesse sentido, Gambaro desconstrói o discurso do poder através de personagens femininas que encontram, na transgressão e na resistência, uma forma de liberação, ao passo que constroem um microcosmo dominado pelo pré-lógico, onde o incoerente, o elíptico, o monstruoso, o grotesco e o humor invertem os valores do sistema androcêntrico opressor (LLURBA, 1998, p. 22, tradução nossa).¹⁹

Assim, um dos papéis do realismo grotesco bakhtiniano é fazer com que a sociedade volte seus olhos para o “anormal”, para o disforme, para o “fora-da-regra”, e reavalie seus valores e condutas. E, para além desse olhar, o grotesco feminino propõe o deslocamento da referência para as mulheres. Então, pensando nessa temática do discurso do normal/anormal, vamos junto com Rosa Maria Bueno Fischer (2013, p. 150) que, lendo Foucault, indaga:

[...] de que modo construímos verdades, dentro de certos esquemas de racionalidade, e nos tornamos sujeitos de determinados discursos? Como conseguimos definir para nós mesmos o que é “ser normal”? E, correlativamente, como podemos dizer o que “fica de fora” da normalidade? De que modo elaboramos verdades sobre nós mesmos, e que preço pagamos por construir uma verdade sobre o sujeito?

¹⁹ [La dramaturga argentina sostiene que, como escritora, debe superar los estereotipos que el mandato masculino asigna a las mujeres: el detalle, la intuición, la sensibilidad, el destierro de la crudeza verbal y temática. En tal sentido, Gambaro desconstruye el discurso del poder a través de personajes femeninos que encuentran, en la transgresión y la resistencia, una forma de liberación, al par que construye un microcosmos dominado por lo prelógico, donde lo incoherente, lo elíptico, lo monstruoso, el grotesco y el humor invierten los valores del sistema androcéntrico opresor].

Gambaro, com suas personagens – cega, prostituta e louca – questiona os lugares da normalidade e da beleza estabelecidos. O grotesco feminino é a possibilidade dos corpos e das condutas tornarem-se grotescos quando desviantes dos valores cristalizados de poder e quando questionadores dos temas pré-estabelecidos quanto ao gênero. É nesse sentido que buscarei analisar o grotesco feminino nas peças a seguir.

REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, Elba; CRAMSIE, Hilde F. *Dramaturgas latinoamericanas contemporâneas* (Antología Crítica). 2.ed. Madrid: Verbum, 2002.
- ATWOOD, Margaret. É preciso captar a natureza humana. *Entre Livros*, n. 16, p. 20-25, ago.2006.
- AZOR, Ileana Hernández. *El neogrotesco Argentino: apuntes para su Historia*. Caracas: CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BRANDÃO, Izabel. Retecimentos do humor na poesia de Grace Nichols: um perfil do grotesco feminino em “Weeping Woman”. In HARRIS, Leila (Org.). *A voz e o olhar do outro*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2011. p.15-26.
- _____. Grace Nichols e o corpo como poética da resistência. In: _____. (Org.). *O corpo em revista – olhares interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Editora da USP; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1997. (Ensaio de Cultura, 13).
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- COSSA, Roberto. La nona. In: _____. *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990[1977].
- FEITOSA, André Pereira. *Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan*. 2011. 117f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Capítulo 5: Foucault. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (Org.). *Estudos do discurso: perspectivas teóricas*. São Paulo: Parábola, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GAMBARO, Griselda. Puesta en claro. In: GAMBARO, Griselda. *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003 [1974].

-
- _____. Del sol naciente. In: _____. *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011 [1984].
- _____. Antígona Furiosa. In: _____. _____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011[1986].
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. 5. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- LLURBA, Ana María. Antígona Furiosa, ¿una voz femenina? *Revista Gramma*. Buenos Aires, v. 10, n. 30, 1998, p. 20-31.
- MILES, Margaret R. *Carnal Knowing: female nakedness and religious meaning in the Christian West*. Eugene: Wipf & Stock, 2006, 254 p.
- OLCOZ, Nieves Martínez de. Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro. *Revista Latin American Theatre Review*. Kansas, v. 28, n. 2, Spring, 1995, p.7-18.
- RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (Org.). *Antologia bilíngüe de dramaturgia de mulheres*. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 1996.
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- TALESNIK, Ricardo. *La fiaca*. Buenos Aires: Puntosur, 1991. [1967].
- TRASTOY, Beatriz A. Nuevas tendencias en la escena argentina: el neogrotesco. *Revista Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, ano 2, n. 3, p. 99-105, dez. 1987. Buenos Aires: FUNDART (Fundación para el desarrollo del arte)

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 22/04/2018.

Aprovado em sistema duplo cego em: 20/05/2018.