

UMA RECEPÇÃO REALISTA DE SAMUEL BECKETT? CIRCULARIDADE/INTERRUPÇÃO EM O SENHOR GALÍNDEZ DE EDUARDO PAVLOVSKY

A realistic reception of Samuel Beckett? Circularity/interruption in Mr. Galíndez from Eduardo Pavlovsky

Nicholas D. B. Rauschenberg*
Universidade de Buenos Aires – UBA
nicholasrauschenberg@yahoo.com.br

Resumo: A partir do binômio conceitual circularidade/interrupção enquanto elementos formais recorrentes em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, o presente artigo se propõe interpretar a obra *O senhor Galíndez* (1973), do dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky. Como referência intertextual, o artigo traz para a comparação interpretativa a peça de Harold Pinter *The dumb waiter* (1960) onde a interrupção também aparece atrelada à circularidade. Por último, a partir de algumas considerações sobre teatro político, tenta-se situar brevemente as transformações do significado político da peça em sua recepção argentina no contexto das ditaduras militares.

Palavras-chave: Eduardo Pavlovsky; Samuel Becket; Harold Pinter; Realismo reflexivo; Teatro político.

Abstract: Based on the conceptual binomial circularity/interruption as formal and recurrent elements of Samuel Beckett's play *Waiting for Godot*, this paper intends to interpret the play *Mr. Galíndez* (1973), of the Argentinean playwright Eduardo Pavlovsky. As intertextual reference, the article brings to the interpretive comparison the Harold Pinter's play *The Dumb Waiter* (1960), where interruption also appears linked to circularity. Finally, from some considerations about political theater, we try to situate the transformations of the political significance of the play in its reception in the context of the military dictatorships in Argentina.

Keywords: Eduardo Pavlovsky; Samuel Becket; Harold Pinter; Reflexive realism; Political theater.

* Bolsista pesquisador do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Tecnológicas da Argentina (CONICET).

Introdução

Entre as décadas de 1950 e 1960, o campo teatral portenho era dominado amplamente por tendências realistas (ver PELLETTIERI, 2006), especialmente aquelas engajadas numa crítica política e da moral dos costumes. Nesse contexto, a estreia de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em 1956, parecia abrir uma fissura irremediável nas construções das poéticas teatrais que predominavam na cena independente (ver DUBATTI, 2012). Como explica Eduardo Pavlovsky, “*Esperando Godot* me abre um panorama existencial, me dá um caráter existencial de uma nova concepção da angústia como identidade” (DUBATTI, 1996, p. 22). O assim chamado “Teatro do absurdo” (ESSLIN, 1961) que incluía ainda autores como Eugene Ionesco, Arthur Adamov e Harold Pinter, abriu inúmeras possibilidades poéticas que rompiam definitivamente, por um lado, com a comédia, seja aquela do *grotesco criollo* de Discépolo e Arlt (SERRANO, 2004), seja aquela crítica dos costumes como em Agustín Cuzzani e, por outro, com o realismo político de Ricardo Halac, Carlos Gorostiza, Tito Cossa ou David Viñas. A questão do “nacional-extrangeiro”, isto é, “apreensão do

nacional mediada por coleções estrangeiras” (MICELI, 2012, p. 12), ganha um efeito multiplicador de médio e longo prazo no campo do teatro independente de Buenos Aires, já que não só as poéticas (linguagens teatrais e cênicas), mas também a produção de textos e gostos do público se verão afetados pelas ressignificações do assim chamado “teatro do absurdo”. Um autor – e ator – que será profundamente influenciado pelo advento do teatro do absurdo é Eduardo “Tato” Pavlovsky. Outros autores que podem ser considerados neste contexto como “absurdistas” são Griselda Gambaro (2011), cujas principais peças da época foram *Las paredes*, de 1963; *El desatino*, de 1965; *El campo*, de 1967; *Decir sí*, de 1974 entre outras, e Alberto Adellach (2004), com *Palabras*, de 1963; *Criaturas*, de 1967; *Marcha*, de 1969, *Chau papá*, de 1971, entre outras. No entanto, mais que uma “oposição” que marcasse uma “confrontação” ou hierarquização entre “realistas” e “absurdistas”, o que houve foi uma variedade de modos de representar certo realismo desde uma perspectiva crítica (ver TIRRI, 1973). E essa convergência em certa divergência de poéticas teatrais se configura num contexto de instabilidade e violência política que inevitavelmente transparece nas

obras e no cotidiano dos dramaturgos, atores, produtores e, claro, do público. Entre 1966 e 1973 vivia-se a ditadura civil-militar, primeiro de Juan Carlos Onganía e, a partir de 1971, de Alejandro A. Lanusse, com uma intensa disputa política em torno da volta de Perón do exílio.

Assim, nos anos 1970, as duas tendências, absurdistas e realistas, se veem obrigadas a realizar, por assim dizer, um “intercâmbio de procedimentos” onde o realismo adota soluções “desrealizadoras” (expresionismo, absurdismo e teatro épico) e os criadores da nova vanguarda ou absurdistas se tornam cada vez mais transparentes e diretos em sua representação do referente social imediato (PELLETTIERI, 2001, p. 336; DUBATTI, 2012, p. 151). De especial interesse para este artigo é o “giro realista” dessa tendência marcada inicialmente a ferro e fogo pelo teatro do absurdo. Esse giro aparece em Eduardo Pavlovsky entre 1969 e 1973: de peças como *Somos* e *La espera trágica*, ambas de 1962; *La cacería*, de 1969 e destacadamente *La mueca*, de 1970, que não só são “absurdistas”, por assim dizer, mas também ironizam certo realismo, passa-se a obras como *El señor Galíndez*, de 1973, *Telarañas*, de 1977, e *El señor Laforgue*, de 1983,

que assumem uma clara posição contrária às interrupções da democracia desde 1955. Nos interessa aqui analisar como o procedimento da *circularidade* e seu par dialético a *interrupção*, característico em *Esperando Godot*, aparece em *El Señor Galíndez* (de agora em diante *O senhor Galíndez*). Esta é estreada no contexto de consolidação de um giro realístico-político que marca uma construção de poéticas que pudessem abarcar não só a política enquanto crítica social, mas especialmente a violência repressiva do cotidiano das sucessivas ditaduras. O autoritarismo herdado desses regimes não-democráticos despertou um nível de crítica para além do plano político-partidário, focando-se especialmente no plano da micropolítica do cotidiano. As peças representavam relações sociais deterioradas e posições morais extremadas, como as que derivaram, por exemplo, na ampla colaboração da sociedade civil – via denúncias anônimas – na delação de pessoas consideradas de “comportamento suspeito ou desviado” para o sistema repressor da ditadura. O teatro se caracterizou, de certo modo, por um “realismo reflexivo de resistência” que buscava criticar e denunciar os dispositivos repressores tanto estatais quanto da própria sociedade civil, mas sem

abdicar de estratégias estéticas que pudessem apresentar os fundamentos do cotidiano como absurdos.

I

Existem a grosso modo duas leituras que poderíamos considerar opostas – porém complementares – sobre *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. A primeira, mais de acordo com o *mainstream* da crítica em geral, defende que *Esperando Godot* é “a história de dois vagabundos que impõe a seu mal-arranjado deserto um padrão ilusório, mas defendido com desespero: uma espera” (WEBB, 2012, p. 31). Segundo essa interpretação, Godot seria uma figura vaga, um homem de barba branca que bem poderia ser uma paródia de deus. A peça é uma “situação universal”, uma situação que se torna um símbolo daquela do homem enquanto homem. Eles são “o homem” que busca significado num universo absurdo. Os personagens aparecem descontextualizados historicamente, sujeitos às técnicas legitimadas do campo teatral que decide interpretá-los, normalmente a partir de uma noção de teatro do absurdo, clown etc. Sem dúvida, é possível encontrar interpretações de diretores, atores e críticos de extrema originalidade sobre cada

ação, cada silêncio que a obra pode ter. A absurdidade nas artes cênicas pode ser definida como “um exílio irremediável”, uma existência despossuído de memórias e da terra natal, uma carência de esperança de uma terra prometida por vir. “Este divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e o seu entorno, constitui verdadeiramente o sentimento de Absurdidade” (CAMUS, 1942, p. 18).

A segunda, a contracorrente, defende uma leitura muito mais historicista e situada. Longe dessa pretendida universalidade, já que a obra sem dúvida tornou-se um significante sem precedentes no cânone ocidental, *Esperando Godot* é demasiadamente específica e cheia de detalhes temporais e geográficos. Para Temkine (2008), a obra transcorreria entre o final de 1942 (primeiro ato: inverno, árvore sem folhas) e o começo de 1943 (segundo ato: primavera, árvore com algumas folhas). Vladimir (V) e Estragon (E) são na verdade dois judeus parisienses fugitivos que vão de Paris ao norte da Itália. O lugar das ações da obra seria uma planície ao redor dos Alpes, mas ainda no sul da França. Apesar de que essa região era considerada uma “zona livre”, em novembro de 1942 as tropas alemãs invadiram-na capturando e assassinando muitos judeus fugitivos. Godot seria, na verdade, um guia que os levaria à

Itália para que daí pudessem migrar à Palestina. No texto da peça é possível ler algumas dessas referências históricas. Um deles remite à perseguição aos judeus desencadeada pelo *regime* ou *França de Vichy*. “(V) Tivéssemos sido dos primeiros em pular juntos, de mãos dadas, da Torre Eiffel. Nesse momento valíamos algo. Agora é demasiado tarde. Nem sequer nos permitiriam subir.” (BECKETT, 2006, p. 126). Aqui se soma um desejo de morrer que também se faz presente quando os dois personagens especulam enforcar-se, sem resultado, pendurando-se do galho da árvore com o frágil cinto de Estragon. Esse desejo, para além da angústia de uma espera indefinida, refletiria certa vergonha de ainda estar vivo, de não ter morrido com os outros (TEMKINE, 2008).

No entanto, os aspectos formais que compõe a obra talvez tenham mais repercussão no campo teatral que as interpretações sobre seus vastos significados. Em *Esperando Godot*, aparecem diversos aspectos formais como, por um lado, a quebra da linguagem e a aparente incompletude do seu sentido e, por outro, a circularidade e os modos de interrupção desta. Estes aspectos potencializam a pretensão de significação e

sustentam a organicidade da obra por meio de tensões. Nos interessa destacar o aspecto da *circularidade/interrupção*. O segundo ato da peça começa com uma tímida canção esboçada por Vladimir: “Um cão foi à cozinha/ E roubou uma salsicha/ Mas com golpes de colherão/ O cozinheiro o destripa/ Ao vê-lo, os demais cachorros/ Logo logo o enterraram/ Ao pé da cruz de madeira/ Onde o caminhante podia ler:/ Um cão foi à cozinha/ E roubou uma salsicha...” (BECKETT, 2006, p. 170). A *circularidade* expressada na canção e presente em toda a peça indica um aprisionamento e a suspensão de um desfecho. A angústia da espera sem solução gera dúvida sobre a veracidade dos acontecimentos, ao mesmo tempo que a esperança e a desilusão corroem a percepção do tempo. Esperar por Godot provoca desconsolo e uma sensação de estar confinado num espaço, o ponto de encontro. Vladimir e Estragon “não partilham a liberdade e suficiência dos personagens dramáticos, exercidas no conflito e agraciadas com um desenlace” (VASCONCELLOS, 2012, p. 24). Contudo, a obra não é algo contínuo e perfeitamente cíclico. A interrupção é necessária para marcar um fim e um recomeço que não é o mesmo da canção murmurada por Vladimir. A

interrupção causada pela irrupção de Pozzo não é a mesma nos dois atos. O esforço de Vladimir para se situar no tempo serve para desenvolver novos diálogos que serão interrompidos. Como observa Menke (2011) em sua análise de *Fim de partida*, há uma preocupação por quebrar a linguagem, ou melhor, a linguagem aparece sem pretender significar, a interrupção lhe é imanente. É possível, assim, destacar nesta peça dois níveis de circularidade/interrupção: por um lado, cada ato pode ser considerado uma variação cíclica do fato de Godot não vir apesar da espera e do “passar o tempo”. A notícia de que Godot não virá interrompe a espera que é imediatamente retomada. Mas por outro lado, o próprio modo de passar o tempo se compõe de repetições e interrupções: “não podemos sair porque esperamos Godot.” Cada entramado fugaz que surge, ou mesmo as aparições de Pozzo e Lucky são passatempos e interrupções.

Voltando ao teatro de Eduardo Pavlovsky, já em 1962 com *Somos e La espera trágica* (ver PAVLOVSKY, 2002), passando por *El Robot* (1966) até *La cacería* (1969) a circularidade/interrupção potencializa a angústia que aparece como um *leitmotiv* predominante, aliada à violência e à crítica social. A dialética entre circularidade/interrupção serve

para expressar o absurdo do cotidiano. Se no teatro dramático a exceção é desejável, no teatro absurdista procura-se uma “normalização” do excepcional, do desviado. É preciso procurar normalizar a exceção, mas esta compreendida dentro de uma outra lógica ou, como lembra Hans-Thies Lehmann retomando Heiner Müller: “tornar impossível a realidade” (LEHMANN, 2009, p. 10). Em *Somos*, Pavlovsky utiliza a *circularidade/interrupção* exemplarmente, marcando a heterogeneidade do tempo de acordo com a profundidade das ações sem ignorar certa regularidade. *Somos* (1962) mostra quatro personagens em um lugar público. Mr. Ronald e Mr. Casoq estão sentados no centro do cenário. O primeiro olha para o vazio de frente para o público, enquanto o segundo está ouvindo e brincando de diretor de orquestra com uma música que só ele e o público percebem. Esse estado dura dez segundos. Temos ainda outros dois personagens nos extremos direito e esquerdo do cenário: Mr. Zelake e O Outro ou A Outra, isto é, um personagem cujo gênero propositalmente não é definido para ser objeto de discussão entre Ronald e Casoq. A peça tem só um ato dividido, porém, em quatro pontos marcados pelas ações já descritas: Mr. Ronald sentado olha para o vazio

e Casóq finge dirigir a música, durante dez segundos. Cada vez que o ciclo recomeça as ações ganham mais intensidade e complexidade.

II

O *Senhor Galíndez* (1973), peça de um ato só, começa com uma despreziosa discussão entre Eduardo – um novato de vinte anos – e dona Sara – uma senhora de pouco mais de cinquenta anos que trabalha na manutenção do porão onde, a princípio, parece haver duas camas, uma mesa, dois armários e uma cômoda. Pavlovsky indica no texto que esse lugar é secreto. Eduardo quer ir ao banheiro e Sara lhe oferece um gibi do Pato Donald. O jovem, tímido, recusa alegando se tratar de um breve xixi. No entanto, Sara pensa logo que o jovem prefere outro tipo de revista para ir ao banheiro, as eróticas, e fica indignada. Pouco depois, Sara volta a lhe oferecer a revista e um rolo de papel higiênico. Eduardo continua o diálogo até que fica claro que tem dor de barriga e subitamente pega a revista e o papel e corre ao banheiro. Ao fechar a porta do banheiro, entram no porão Pepe e Beto, dois sujeitos de quase quarenta anos que chegam alegres e com muita vontade de trabalhar. Saindo do banheiro, Eduardo se apresenta a eles dizendo

que tem uma *carta do senhor Galíndez*. Sara acusa Eduardo de tê-la assediado, o que gera irritação de Pepe e Beto. Só a presença de Eduardo no porão gera um claro desconforto, pois ambos não estão precisando de ajuda e o espaço é limitado. Beto vai ao banheiro e descobre os dois “torpedos” esquecidos por Eduardo. “Você não sabe dar descarga?”, esbraveja Beto.

Apesar da desconfiança de Pepe e Beto que pensam que Eduardo é um espião, aos poucos o invasor vai sendo alocado no estreito espaço. As atividades rotineiras das horas vagas vão sendo retomadas. Pepe traz alteres para fazer ginástica e Beto traz um pequeno gravador para ouvir a aula do seu curso de contabilidade, juntamente com alguns livros e anotações. Entra Sara servindo a refeição, mas só para Pepe e Beto. Ambos falam de futebol até que timidamente Eduardo intervém na discussão a favor de Beto dizendo que o Boca Junior ganharia, para efeito de apostas, do time santafesino Colón. Com empatia, Beto convida Eduardo para comer, embora já não restasse mais comida, a não ser alguns pedaços de pão. Pepe atira o pão agressivamente no rosto de Eduardo. “Quer vinho?” Só restam gotas. Eduardo, sempre submisso, afirma

estar contente. Diz estar lendo os livros do Sr. Galíndez à medida que pode. Conta também que quis conhecê-lo pessoalmente, mas a entrevista lhe foi negada. Pepe, em tom de ameaça lhe grita: “Diga-me, infeliz! Você acha que um cara como o Sr. Galíndez vai te receber só pelo seu lindo rosto?” (PAVLOVSKY, 1998, p. 164). “Só porque ele quer ele pensa que vai conseguir essa entrevista”, esbraveja Pepe, ao espremer a cara de Eduardo contra o prato sujo na mesa: “Já faz dois anos que trabalhamos para o Sr. Galíndez e nunca nem sequer vimos a sua feição”. Beto completa: “primeiro você quer comer a velha Sara; depois deixa dois troços de merda de presente e quase acaba com o meu desodorante para escamotear o fedor; e agora acha estranho não ser recebido pelo Sr. Galíndez”. Na bronca de Pepe e Beto aparece a palavra “colimba” atribuída a Eduardo. *Colimba* é quem serve o Exército obrigatoriamente aos dezoito anos. A agressividade exagerada é típica da hierarquia militar argentina dessa época. Não é à toa que Eduardo levanta da mesa chorando e vai ao banheiro.

Enquanto Pepe se ocupa de humilhar aos gritos o jovem *colimba* Eduardo, Beto se organiza para começar a estudar. “Para que você se meteu com isso?”, pergunta Pepe. “Eu quero progredir”, responde Beto.

“Por isso comecei a estudar contabilidade. Quero fazer um caminho na vida. Um futuro” (PAVLOVSKY, 1998, p. 164). Pepe retruca que o trabalho que eles já têm é o mais seguro do mundo. Mandam até novatos para aprender com eles. São especialistas reconhecidos. Beto revela que a história do ex-colega Ahumada o preocupou. A versão oficial, segundo Pepe, é que ele teria enlouquecido aos poucos e, no final, teria se suicidado porque a esposa o abandonou. No entanto, Beto lembra que Ahumada lhe contou que Galíndez falava primeiro e dava ordens, só que dez minutos mais tarde voltava a ligar e mudava as ordens. E quando Ahumada terminava o seu serviço, Galíndez ligava enfurecido perguntando porque ele havia desobedecido as instruções. Ele respondia que tinha obedecido as da segunda ligação, mas Galíndez dizia que só tinha ligado uma única vez. Um dia Ahumada ligou com uma voz horrível, e Beto, que estava com a esposa na cama, foi vê-lo preocupado. Chegando, Ahumada lhe contou que alguém tinha ligado dizendo que queriam matá-lo. O cara estava desesperado, pediu que segurasse a sua mão, que não apagasse a luz. Chorava como uma criança. “Lá pelas duas da manhã o telefone tocou, ele atendeu e vi como

ele ficou pálido, tremia”, conta Beto. Parecia a voz do Galíndez dizendo ao Ahumada que ele devia fugir, deixar o país, que ele já não servia mais, que se ele não desaparecesse iriam matá-lo. Mas a pessoa que ligava dizia que falava de parte do Sr. Galíndez. Por isso, explica Beto, “me meti num curso de contabilidade no Liceu”. “Quem garante que o Galíndez é o Galíndez?”, duvida Beto. Os telegramas assinados por ele podem ter sido preparados por outra pessoa que quer se passar por ele. “E se alguém estivesse interferindo ou diretamente sabotando o Sr. Galíndez?” (*ibid.*, p. 166-7).

Quando Eduardo sai do banheiro é surpreendido por Beto e Pepe com extrema violência. “Diga-me, seu filho da puta, quem é você?” grita Beto enquanto o segura pelos genitais. “Você não vai nos foder como o Ahumada, né?” grita Pepe, apertando-lhe o pescoço. “Para quem você trabalha?”, intima Beto, dando-lhe socos na cara e na barriga. De repente, *toca o telefone*. Beto atende e vê-se sua feição mudar da raiva à complacência: “Sim, Sr. Galíndez!” (PAVLOVSKY, 1998, p. 168). Agora tanto Pepe quanto Beto ficam totalmente submissos e cheios de expectativas. Mas não há nada além da troca de cordialidade e saudações formais. A

pesar do estímulo que a ligação provoca para trabalhar, o recado não deixa de ser frustrante: é preciso esperar. No tempo aparentemente morto que segue, Beto tenta estudar ouvindo as lições gravadas de contabilidade enquanto que Pepe, ao melhor estilo de Estragon de *Esperando Godot* para “passar o tempo”, quer conversar sobre como bate em sua namorada a pedido da mesma. Depois de se irritar com as inúmeras interrupções de Pepe, Beto decide ligar para sua casa. Quando fala com sua esposa é seco e frio, quase indiferente, sem esconder certa irritação e agressividade, mas quando fala com sua filhinha é extremamente dócil e amável.

A ação seguinte começa com *o telefone tocando novamente*: é o Sr. Galíndez. Beto apenas comenta o tédio que é ficar esperando, mais de quinze horas. Sinaliza com a cabeça positivamente e se despede com um solícito “compreendido”. Imediatamente manda Eduardo ir até a esquina para buscar dois pacotes que estão sendo enviados pelo Sr. Galíndez. Enquanto Eduardo está lá fora, Beto e Pepe retomam a confusão sobre a autenticidade do Sr. Galíndez. Beto comenta que desta vez a voz do chefe estava mais rouca que na ligação do dia anterior. Pepe contra-argumenta que ele poderia ter se resfriado, dormido

descoberto talvez. Mas Pepe, embora confuso, parece entender o que Beto quer dizer. “Seriam duas pessoas diferentes?” Pepe, assustado, grita como foi possível que eles deixaram que Eduardo saísse, sendo que o novato poderia estar perfeitamente em combinação com “o rouco”. Será que é esse “rouco” que se faz passar pelo Sr. Galíndez? Beto, já totalmente confuso, se pergunta se há de fato um “rouco”. Pepe responde que foi Beto quem disse que um cara baixinho e rouco se fazia passar por Galíndez. “Baixinho?” pergunta Beto. “Quão baixinho?” Pepe entra em estado de fúria e angústia e jura que vai matar “o rouco” e Eduardo.

De repente a porta do porão se abre e descem duas moças com os olhos vendados seguidas por Eduardo. “São os dois pacotes que nos envia o Sr. Galíndez.” Pepe passa da raiva à euforia: “Duas putas! O Sr. Galíndez se supera.” Eduardo entrega uma carta a Beto que proclama: “aqui mando duas moças para que vocês se divirtam. Façam o que quiserem. Obséquio da casa.” (PAVLOVSKY, 1998, p. 176). Com perversidade, Pepe e Beto se olham de modo cúmplice. Rapidamente Beto tira o cinto da calça que veste e dá uma chicotada na mesa. As moças ainda vendadas pulam de susto. Pepe dá um tapão na bunda de uma delas e para na

frente da outra e grita: “tira essa venda!” Quando ela leva as mãos à cabeça para remover a venda ele a obstrui batendo forte em suas mãos. Com olhar macabro convida Eduardo para que faça a mesma coisa. Os três desfrutam enormemente da cena. As moças tentam se esquivar em vão dos tapas, o que lhes provoca desespero. Quando elas reclamam, Eduardo chuta o traseiro de Coca, uma das moças, que grita furiosa. Eduardo enfia a mão por baixo da saia de “la Negra”, a outra moça, que se revolta e xinga. Beto faz um sinal para que os dois se afastem e elas finalmente conseguem enxergar. La Negra, rindo, comenta com Coca que esses caras parecem uns presos. Beto retruca com ironia, que se o Sr. Galíndez as envia, é porque alguma cagada elas fizeram. Coca comenta com sua colega que Eduardo é um bombom, mas que os outros não tem a menor chance: “Fala pro seu pai e pro seu tio saírem fora.” (PAVLOVSKY, 1998, p. 177). Eduardo responde que eles não são nem seu mais e nem seu tio. Beto não evita cair na gargalhada: “Pelo menos elas têm humor”, resmunga ironicamente. “Coitado de você!”, grita Coca. Pepe pega uma garrafa de whisky e a festa parece ir tomando forma. Eduardo traz gelo e abastece os copos. Pepe agarra Coca e a leva para o pequeno

colchão no canto onde Eduardo dormia. Beto abraça a Negra enquanto esta acaricia Eduardo. A Negra, entre a euforia e a sedução tenta agradar Beto. Pepe lembra entre agarrões e beijos: “e a gente reclamava do Sr. Galíndez!” (PAVLOVSKY, 1998, p. 178). Beto tenta tirar a roupa da Negra que reclama da pressa. Ela pede que Eduardo a desvista. O novato olha como pedindo autorização a Beto e começa a desabotoar o vestido, enquanto Beto a beija e acaricia. A velha Sara aparece horrorizada engolindo seus próprios gritos “luxuosos, porcos imundos”, mas depois se resigna: “ah, esses rapazes.” Pepe, citando ironicamente um verso do hino argentino, grita: “Ao grande povo argentino, saúde!”

Coca também resiste que Pepe tire a sua roupa, mas chama para isso Eduardo. Já de olho em Coca, o jovem “colimba” termina então de despir a Negra quando repara que esta tem uma tatuagem nas costas. La Negra explica que é uma imagem de San Martín de Tours, patrono de Buenos Aires. De modo ingênuo e confiado, Coca, abaixando a parte de cima do seu vestido, grita para que vejam agora a sua tatuagem nas costas. Os três se aproximam perplexos. Beto grita: “Perón! Ela tem o Perón nas costas!” (PAVLOVSKY, 1998, p. 179), e cai

na gargalhada. Eduardo ainda repara que o Perón tem ainda a faixa presidencial. Pepe, muito sério, pergunta com certo sarcasmo a Coca se ela é peronista. Coca responde que sim e pergunta desafiante o porquê da pergunta. “Sai daqui sua negra de merda!”¹, grita Pepe. Beto, irônico, pede calma, que se deixe a política de lado. Pepe está inconformado, tenta se conter aos gritos para não agredi-la. Quer que ela vá embora. Mas subitamente muda sua atitude, pedindo a Coca que o acompanhe, com uma docilidade suspeita. Pede-lhe também que termine de tirar o vestido. Coca desconfia e, gritando,

1 Pavlovsky, talvez sem querer, põe em cena uma velha, porém atual, ambiguidade do racismo argentino, especialmente o portenho. “Negra”, no sentido de um apelido, nem sempre é discriminatório. Pode ser inclusive, num âmbito familiar, extremamente carinhoso. Mas chamar alguém de “negro de merda” é sem dúvida ofensivo. Nos anos 1940, com a ascensão do peronismo e com a intensificação da migração urbana, tornou-se por parte da classe média de origem predominantemente europeia chamar o migrante do campo de “cabecita negra” (ver RATIER, 1972). No âmbito político, dizer que alguém é um negro, com denotação racista, também significa denegrir o peronismo como uma ideologia dos pobres e negros. No caso da cena, ter uma tatuagem de Perón em 1973, ainda por cima com a faixa presidencial, era uma afronta ao anti-peronismo que impregnava o exército argentino, sempre elitista. O governo do então ditador Lanusse consentira que haveria eleições, mas que Perón, até então exilado na Espanha desde o golpe de 1955, não poderia se candidatar, embora seu partido, o Justicialista, prescrito desde o mencionado golpe, desta vez sim poderia participar. A consigna nesse momento era: “Campora al gobierno, Perón al poder”. Um mês depois de assumir o governo, Campora cede a Perón a presidência (DE RIZ, 2010).

diz que tira só se quiser. Pepe se aproxima carinhosamente e vai tirando o vestido dela, que permite, embora esteja visivelmente desconfiada. Beto e Eduardo retomam sua sacanagem com Negra. Uma vez que Coca está totalmente nua, Pepe lhe sussurra que ela está prestes a realizar uma longa viagem. Irão voar até as nuvens. Ela não sabe do que se trata, mas concorda. Pepe a deita na cama, e de repente esta se inclina como se fosse ficar numa posição quase vertical. Negra olha assustada e pergunta o que é aquilo. Coca sinaliza tensa e curiosa, mas ainda parece achar divertido. Pepe pede a Eduardo que amarre as mãos e os pés de Coca na cama. “Perfeito! E que corpinho você tem!”, resmunga ansioso Pepe, que vai até o armário e pega uma caixa enquanto pergunta ao novato: “Você sabe quais são os pontos neurálgicos?” Eduardo responde seco, como um verdadeiro soldado, que já leu algo sobre o assunto no livro do Sr. Galíndez. Coca, que já não conseguia esconder certa angústia, começa a se desesperar. Pede que a soltem. Pepe pergunta a Eduardo por onde ele quer começar. Coca aflita: “começar o quê?” (PAVLOVSKY, 1998, p. 180). Já em desespero, ela implora a Eduardo que a solte. Mas é Eduardo que, para mostrar serviço, sugere que se comece pelos

mamilos. “Ótimo”, diz Pepe, “mas aqui nós não devemos falar”, insinuando que “são eles os que falam”. Eduardo marca as zonas neurálgicas com iodo. Coca grita desesperada por socorro. Quando Eduardo termina de marcar Coca com iodo, Pepe lhe joga água por todo o corpo e de modo muito automático se apressa para pegar a picana elétrica na caixa ligando-a na tomada num só movimento. Testando a picana rapidamente, com os estralos e as faíscas, oferece-a de modo desafiante a Eduardo que entende o gesto e aceita aplicar os choques a Coca. A gritaria das moças é terrível. Quando Eduardo finalmente se aproxima com a picana ao corpo de Coca, *toca o telefone*. Os três ouvem e dirigem seu olhar petrificados, contrariados, ao telefone. Beto atende. É o Sr. Galíndez. “Como? Em dez minutos? E o que fazemos com as moças?” (PAVLOVSKY, 1998, p. 181). Desliga e comunica aos colegas que em dez minutos terão que trabalhar. Ordena então que Eduardo leve as moças vendadas até a esquina e as deixe ir. Chorando e em estado de choque elas obedecem, se vestem e vão embora sem ver para onde.

Ao saírem, as luzes diminuem e começa um verdadeiro ritual. Pepe e Beto colocam uma das camas no centro da sala retirando o lençol. Pepe arrasta a cômoda e percebe-se

que ela é na verdade um botequim cheia de apetrechos de tortura. Cada um veste um jaleco branco, como se fossem cirurgiões, e vestem também luvas descartáveis. Beto pega uma caixa do armário e a põe sobre a cama. Dela tiram uma seringa, pinças, etc. O ambiente fica bem definido como um quarto de tortura. Depois de deixar sobre a cama um elemento fálico de metal, os dois torturadores vestem um capuz. Mas quando está tudo pronto, o *telefone toca* novamente. Atende Pepe, e Beto e Eduardo, que acaba de voltar, se aproximam para ouvir. “Como é? Não trabalhamos?” (PAVLOVSKY, 1998, p. 183). Beto pega o telefone: “Parece que Pepe não entendeu bem. É isso mesmo?” Ele entendeu bem. Pepe insinua que Galíndez tem a voz rouca, quer dizer, pode não ser Galíndez. “Estão querendo nos foder como fizeram com o Ahumada”, reclama Pepe. Beto dá sequência à ordem que ouviu no telefone: “Deixemos tudo como está e vamos embora”. Beto diz que era o Galíndez e o que ele faz é para protegê-los. A coisa não está fácil. Ele lembra do estudante que Pepe havia matado numa sessão de tortura. Apesar da bronca de Pepe, Beto lhe adverte que não tem como esclarecer o episódio. É impossível aceder a falar com o Sr. Galíndez. Beto conclui que todos trabalham para o Sr. Galíndez,

por isso pouco importa quem é ele. Todos recebem seu pagamento, está tudo organizado, funciona. Pepe e Beto saem, mas Eduardo permanece ainda, sozinho. Fica em pé diante da cama, segura o porrete de tortura e diz: “A nação toda já sabe da nossa profissão. Também nossos amigos. Sabem que nosso labor criador e científico é uma trincheira. E assim, cada qual da sua, deve lutar nesta guerra definitiva contra os que tentam, com ideologias exóticas, destruir nosso estilo de vida, nosso ser nacional” (PAVLOVSKY, 1998, p. 185). *Toca o telefone* e Eduardo atende: “Sim, Sr. Galíndez!” (apagão).

III

Como bem observou o crítico argentino Jorge Dubatti (2006), *O senhor Galíndez* tem uma forte intertextualidade, principalmente em um aspecto estrutural, com a peça *O montapratos* (*The dumb waiter*, estreada em 1960 e assistida por Pavlovskky em Nova York em 1963), do britânico Harold Pinter (2006), autor sem dúvida influenciado pela dramaturgia beckettiana. Basta lembrar a excelente montagem de *A última fita de Krapp* atuada pelo próprio Pinter e dirigida por Ian Rickson. Em *The dumb Waiter*, em vez de Galíndez, o

presente por ausência é Wilson, o chefe de uma gangue de assassinos contratados e praticamente inacessível para os de hierarquia inferior. A peça mostra Gus e Ben num porão, cada um em sua cama, esperando a ordem “para ir trabalhar”. Enquanto Ben, mais intelectualizado e com mais antiguidade no ofício, tenta ler o jornal comentando eventualmente com seu colega alguma notícia exótica, Gus apenas quer um cigarro e passar o tempo conversando, desmotivado por não ter o quê fazer durante o longo tempo de espera. Diante da insatisfação de Gus, Ben lhe explica que eles na verdade trabalham pouco, uma vez por semana, indicando que ele poderia se ocupar com algum hobby. Gus responde que de todos modos eles têm que estar sempre disponíveis, inclusive sem sair de casa por via das dúvidas, caso alguém ligue. O objetivo de Ben é ler o jornal, assim como Beto na peça de Pavlovsky quer estudar as suas lições de contabilidade. A circularidade predominante é causada por cada retomada da leitura e sua respectiva interrupção por parte de Gus. No entanto, depois de o expectador detectar essa regularidade, inicia-se uma segunda: tentativas anônimas de comunicação para com ambos espectadores. Primeiro, recebem por baixo da porta um envelope com

doze palitos de fósforos. Entre as duas camas há uma pequena porta que dá acesso a um corredor vertical para enviar pratos feitos para cima, o que dá a entender que eles estão num porão de um restaurante desativado. O segundo gesto comunicativo e anônimo vem por esse pequeno elevador: um bilhete escrito “dois bifês com batatas fritas”. O ciclo de tentativas de ler o jornal é gradativamente suprimido pelos bilhetes que começam a chegar periodicamente. O problema, claro, é que não há comida nenhuma nessa cozinha, a não ser as bolachas e o chá que Gus se prontificou a levar para matar a fome durante a espera.

Essa substituição aumenta a intensidade das ações. O segundo bilhete chega: “sopa do dia e fígado acebolado”. Ben pergunta a Gus o que tem em sua mala. Um pedaço de bolo, uma barra de chocolate, leite, bolachas e saquinhos de chá que eles não podem preparar porque não há gás na cozinha. “Mandemos isso para ver o que acontece”, diz Ben. A caixa do elevador sobe sem que dê tempo de dispôr o que eles têm para oferecer. Gus grita pelo túnel do elevador mas ninguém responde. Chega a terceira nota: “Macaroni Pastotsio. Ormitha Macarounada”. Agora depositam tudo no prato dentro da caixa do elevador e Gus grita para cima tudo o que estão mandando. Ben deita e já nem quer

ler o jornal. Pede a Gus que se vista para o trabalho porque podem ter que sair a qualquer momento. Gus se ajeita e pega seu revólver. A caixa desce novamente. Eles se assustam. Gus lê a nota: “Um frango com brotos de bambu e castanhas”. Vê que o chá ainda está na caixa e o recolhe. A caixa é novamente puxada para cima. Gus descobre um tubo para poder se comunicar com quem está lá em cima que está pendurado um pouco à direita da abertura do elevador. Gus grita que a despensa está vazia. Ben pega o tubo e reitera de modo mais elegante dizendo que, além disso, mandaram para cima tudo o que tinham. Ben ouve pelo tubo que o bolo estava azedo, que o chocolate estava derretido e as bolachas mofadas. Sem que o público possa ouvir, o interlocutor pede, contudo, uma xícara de chá, mas não há gás. Gus reclama de que ficaram sem nada para comer nem beber. Pergunta bravo a Ben porquê mandou tudo para cima, só para ser motivo de chacota. Ouvem a caixa descer novamente, desta vez acompanhada de um assobio que vem do tubo. Lê-se: “Lulas”. Gus se revolta: “Não temos mais nada!” Ben pede a Gus que seja mais gentil. Silêncio. Ben volta para a sua cama e recomeça a leitura do jornal. Gus sai pela porta da esquerda, diz que vai buscar

água. Quando ele já saiu toca novamente o assobio do tubo de comunicação. “Sim, claro que estamos prontos”, responde Ben. “Entendido, repito. O método normal a ser empregado. Claro que estamos prontos.” De repente a porta da direita se abre abruptamente e entra Gus quase sem roupa e com cara de quem apanhou. Fim. Rapidamente é possível concluir que tudo não passava de uma chacota de outros membros da gangue de maior poder. O final da peça dá a entender, assim, que a espera continuará, que toda esse simulacro com os bilhetes foi para “passar o tempo” e dar umas risadas.

Este final, que de certo modo fica em aberto no texto, nos deixa com a dúvida de até que ponto é possível considerar que em *O senhor Galíndez* há um simulacro. Se em *The dumb waiter* tudo não passou de um sarro, não poderíamos pensar que na peça de Pavlovsky mandar duas prostitutas para em seguida interromper o ato não seria um motivo de deboche organizado desde as esferas superiores de poder? O final em que o colimba Eduardo assume o discurso oficial como próprio não seria uma confirmação da condição de simulacro do sistema repressivo? O próprio sistema usou a lógica do simulacro para se desfazer de Ahumada, como contou Beto

preocupado. Um conflito organizador das ações de *O senhor Galíndez* se refere à possibilidade de que estejam atuando a partir de algo duvidoso e ambíguo. O sistema parece então simular sua própria engrenagem para poder submeter de modo impessoal seus inferiores, seja para humilhá-los, seja para descartá-los, ou seja até mesmo para cuidá-los, como suspeita Beto já no final da peça.

Tanto em *The dumb waiter* quanto em *Esperando Godot* e *O senhor Galíndez* os personagens aparecem “aos pares”, por assim dizer. Beto e Pepe chegam juntos ao porão e têm uma comunicação fluída e entrosada. Os pares de relação se apresentam hierarquizados na pretensão dramática da peça. Em *Esperando Godot*, Estragon e Vladimir têm uma relação amistosa, ou pelo menos cúmplice em razão de seu interesse em Godot, enquanto que Pozzo e Lucky têm uma relação marcada pelo poder de um e a servidão incondicional do segundo. Na peça de Pinter, a relação entre Gus e Ben está bem demarcada como colegas de operativos criminosos, mas que devido a sua baixa posição na organização são ridicularizados pelos seus superiores com os pedidos de comida requintada. Coca e Negra, tatuadas com motivos de “cultura popular” e política, entram juntas, a princípio sem saber para quem iriam trabalhar.

Pepe e Beto têm o ofício da tortura e uma convivência marcada com a engrenagem do sistema repressor. Eduardo é uma peça nova nessa engrenagem, mas que, juntamente com Sara, formam uma reserva social do silêncio que essa repressão encarna: a cumplicidade civil da ditadura fornece subjetividades solícitas e anestesiadas clinicamente para o horror que numa medida perversa parece “justificável”.

Esse sistema, que não só é militar, se situa na sociedade por meio de dispositivos e justificações que parecem impregnar o jovem Eduardo que, quase que por opção própria, se enveredou no ofício de torturador. Sara e Eduardo começam a peça num debate moral absolutamente banal: ele tem vergonha de dizer que quer ir ao banheiro defecar, e ela finge se escandalizar pela suposta preferência dele por revistas eróticas. A peça não é “sobre os torturadores”, como enfatizou Pavlovsky em entrevista (ver DUBATTI, 1996, p. 66). A cumplicidade civil começa com o próprio público que, no início, tende a se identificar com os personagens. É esse vínculo entre as práticas sociais aparentemente normais e a subjetividade do torturador que Pavlovsky quer iluminar: uma microfísica do fascismo, uma revelação da perversão automatizada, especialmente aquele

automatismo engendrado de esferas institucionais, como mostrou Foucault (2008). Pavlovsky ressalta de Beckett um modo de narrar acerca da reificação do sujeito. No entanto, Beckett esvazia aparentemente seus personagens de vínculos realistas com a história, o que parecia no período pós-guerra ser o único modo de pensar qualquer subjetividade: uma subjetividade despossuída de sujeito. Ambos autores coincidem em que não é possível pensar o teatro sem refletir sobre a destruição do sujeito pelas experiências totalitárias.

Diante do famoso argumento de que a repressão foi por “obediência devida”, como fora discutido e rejeitado, entre outros por Hannah Arendt (1999), já que esse argumento sustentava mentirosamente que os repressores se viram “obrigados a atuar” por ordens de seus superiores, os quatro trabalhadores do porão pareciam levar suas atividades com certa normalidade, desejo e orgulho, mas, no caso de Beto, e como crítica às ambiguidades do sistema, seu receio o levou a estudar contabilidade enquanto Pepe defendia a estabilidade e legitimidade de seu trabalho. Essa discussão sobre a cumplicidade civil se tornou relevante na esfera pública argentina somente anos depois da última ditadura

(1976-1983). Lembremos que *O senhor Galíndez* é de 1973. A tensão da peça não está em denunciar a tortura como um método imoral. Antes, mergulha-se no mundo dos torturadores para dentro dele encontrar as próprias contradições e expectativas: o desviado, o excepcional. Talvez a grande estratégia de Pavlovsky nesta peça foi melhorar a circularidade que já usara em *Somos* reforçando-a com uma forte e marcada interrupção: o sistema impessoal e blindado da repressão incorporado na voz de Galíndez no telefone. Mas diferente de *Godot* que nunca aparece, e Wilson que apenas é mencionado, Galíndez liga com certa periodicidade. O conflito, no entanto, está em sua autenticidade: “pode ser o rouco”. A circularidade angustiosa e a dúvida revelam o modo em que o sistema destrói seus próprios sujeitos comprometidos organicamente com o próprio sistema. Ao mostrar a subjetividade do torturador, aparece então que este é também cúmplice e vítima de um sistema extremamente hierarquizado: não é possível chegar a falar com o senhor Galíndez em pessoa. Depois de cada ligação, os torturadores se sentem orgulhosos e agraciados de ter falado com o chefe, embora logo depois voltem a desconfiar da identidade de sua voz, inclusive, já no final, depois de eles

terem ganho duas prostitutas de cortesia.

Mas o que significava falar de um sistema de tortura em 1973? Para o espectador comum não seria mergulhar num mundo absolutamente outro, totalmente estranho, opaco e até secreto? Diferentemente de peças como *Somos* que está mais para um teatro jovem de vanguarda e que deixa a interpretação aberta, *O senhor Galíndez*, por sua vez, embora não permita saber do que se trata até os últimos momentos, quase até o discurso final de Eduardo, invoca claramente uma problemática social. No entanto, essa problemática, pelo menos no momento de elaboração da peça e sua primeira temporada, só pode ser percebida pelo espectador que ele estiver muito bem atento às circunstâncias políticas que se intertextualizam na obra. É como as observações sobre o Holocausto de Temkine (2008) sobre *Esperando Godot*. Os usos coloquiais da linguagem podem permitir uma fuga de sentido para quem não quisesse entender do que de fato se tratava. Fala-se em “trabalho”, “*laburo*”, “missão”, mas a atividade em que consiste só aparece com certa ambiguidade no final da obra expressada mais em ações do que em palavras. Mas o espectador atento vai descobrir no final qual é a profissão de Pepe e Beto. Do ponto

de vista da transformação dramática, o espectador perceberá que Eduardo é o protagonista da peça: discípulo de torturadores e “colimba”, a obra está construída sobre a evolução desse personagem (ver DUBATTI, 2006, p. 23). As ligações que materializam a circularidade da obra e organizam a percepção de tempo e espaço dos personagens – seu tempo livre, sua refeição, sua ansiedade, desconfiança e espera – levam a que Eduardo passe de novato humilhado a um trabalhador estabelecido, compartilhar uma prostituta com o novo colega e até atender diretamente o senhor Galíndez por telefone.

Em Beckett as circularidades transitam entre modos de interrupção. Circularidade e interrupção se sobrepõe em níveis diferentes: atos, diálogos, ações, irrupções de Pozzo, etc. Mas tanto em *The dumb waiter* quanto em *O senhor Galíndez* a circularidade é o elemento motor de uma progressiva intensificação das ações: as tentativas de ler o jornal e a chegada dos bilhetes na primeira, e as suspeitas de conspiração e os toques do telefone na segunda. A circularidade marca ritmo e novos sentidos às ações, mas esse ritmo ganha complexidade com a interrupção. A carta onde Galíndez comunica que Eduardo está sendo treinado serve para introduzir os

personagens e as relações entre eles, suas atividades para “passar o tempo” etc. Aparece a dúvida sobre a autenticidade de Galíndez quando Beto conta a história do suicídio de Ahumada. A primeira ligação, que avisa que devem esperar, interrompe uma surra a Eduardo. Os personagens contam sobre sua vida pessoal: o masoquismo da namorada de Pepe, a frieza que Beto tem para com sua mulher em contraste com a docilidade com que conversa com a sua filha e a condição de “colimba” de Eduardo. O segundo telefonema interrompe o tédio e avisa sobre os “pacotes”, ou melhor, sobre as prostitutas; o ritmo das ações se intensifica. Reaparece a dúvida sobre a verdadeira identidade de Galíndez. Eles desconfiam de Eduardo, até que este entra com as moças. Eduardo não perde o foco e se revela um eficiente soldado. Contudo, o clímax é interrompido quando toca o telefone pela terceira vez. Galíndez avisa que trabalharão em dez minutos. Mandam as moças embora e começa o ritual de transformação do espaço. Muita expectativa pela chegada “do trabalho” que não é descrito por ninguém, a não ser pelas ações que se viram sobre Coca. Quarta ligação: nova interrupção. Beto comenta que Galíndez os está cuidando devido ao “exagero” que tivera Pepe com um

estudante. Deixam tudo como está e vão embora, ficando no porão somente Eduardo que profere o discurso sobre a necessidade patriótica de sua profissão. Quinta ligação: Eduardo atende, o que sugere que ele está sendo aprovado.

A peça evita cair em qualquer tipo de moralismo enquanto forma de representação crítica do social. Em nenhum momento o expectador é transformado em “juiz” do certo ou do errado; ao contrário, o expectador é atirado a “experimentar os pressupostos vacilantes do próprio julgamento” (LEHMANN, 2009, p. 10). Não podemos de antemão saber que o porão é um lugar de torturas. É a negação do que é o lugar que sustenta a tensão do público: atíça a curiosidade para entender na peça a engrenagem que ocupam não só os personagens, mas também o senhor Galíndez. O teatro enquanto arte articula uma interrupção e um limite do que é político, sem, contudo, deixar de considerar a política. A peça propõe uma interrupção do político porque consegue, em razão da empatia, transformar o expectador em cúmplice até os momentos finais das ações. Ao criar primeiramente um mundo excepcional, algo quase irrealizável, a peça evita apresentar-se como um simulacro de algo político, embora sugira, no final, do que se trata. Não há heroísmo e nem

apelo moral. Na cena destacam-se principalmente as estruturas e não tanto pessoas representadas; evidenciam-se mais as relações de poder do que possíveis identidade previamente dadas dos personagens. O expectador é convidado a ver ações num mundo com o qual ele vai se familiarizando aos poucos, mas que desborda de tensão no final com a aplicação da picana a Coca que quase se realiza. Se num primeiro momento o expectador se esforça por estruturar interpretativamente esse lugar social da peça, durante o clímax essa estruturação desaba, e o expectador deve buscar novos parâmetros para entender o nível de perversidade em jogo. Seria ingênua uma montagem que deixasse claro desde o início de modo maniqueísta a profissão de Pepe e Beto, assim como uma exagerada violência. Nesse sentido *Esperando Godot* continua sendo a grande referência, assim como e em menor medida *The dumb waiter*, de Harold Pinter. O ritmo e a intensidade que as chamadas telefônicas imprimem nas ações podem e devem ser artificialmente impostos. A forma não tem porquê coincidir com o “conteúdo” de forma realista. Considerar o “excedente empírico” do objeto estético não pode excluir o caráter de aparência da arte em toda sua ambiguidade (ver BUBNER, 2010, p. 404).

Contudo, numa época de convulsão social ao redor do retorno de Perón e do começo da atuação do grupo paramilitar de extrema direita Triple A (Aliança Anticomunista Argentina), a peça passou de uma novidade, tanto estética quanto política, a certo automatismo, uma vez que seu “significado” foi “revelado” e que a realidade histórica lhe deu uma veracidade que provavelmente antes não tivesse. Como conta o próprio Pavlovsky, o diretor da peça reclamara em carta ao grupo que o que eles haviam ensaiado estava falhando. Depois que a peça ficou conhecida pela crítica e pelo público como a “peça dos torturadores”, tendeu-se a perder a metamorfose que estava em jogo no desenvolvimento das situações dramáticas e todas as ações eram executadas com muita violência (DUBATTI, 1997, p. 64). Isso culmina em novembro de 1974 com a explosão de uma bomba que destruiu a porta de acesso do Teatro Payró, local onde desde janeiro de 1973 se apresentava *O senhor Galíndez* (ver DUBATTI, 2006, p. 27; SCIPIONI, 2000, p. 85). Numa montagem posterior, já em 1995 e dirigida por Norman Briski, a significação de *O senhor Galíndez* fazia-se duplamente difícil. Por um lado, o texto da peça era relativamente conhecido; sua fama crescera junto à de seu autor; e, por

outro, depois do julgamento à Junta Militar em 1985 e da publicação de *Nunca Más* (ver CONADEP, 2012), eram de amplo e público conhecimento as atividades de torturas de modo até mais complexo do que aparecem na peça. Briski tentou então enfatizar a questão – não menor – da cumplicidade civil: Sara deixa de ser a mera encarregada da limpeza e passa a estar presente quando Coca está prestes a ser torturada (ver DUBATTI, 1997, p. 182). Passados mais de vinte anos e principalmente depois da ampla difusão da história política argentina, a peça sem dúvida perdeu muito do seu impacto inicial, já que seu conteúdo era mais que nada “antecipador”.

Referências

ADELLACH, A. *Obras completas en tres tomos*. Ed. Del Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires, 2004

ARENDRT, H. *Eichmann em Jerusalém*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1999

BECKETT, S. *Teatro Reunido*, Buenos Aires, Marginales, Tusquets Editoriales, 2006.

BUBNER, R. Sobre algunas condiciones de la estética actual. In: *Acción, historia y orden institucional. Ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.

CAMUS, A. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1942.

CONADEP. *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Eudeba, Buenos Aires, 8. edición, 4. reimpressão, 2012.

DE RIZ, L. *La política en suspenso, 1966-1976*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2010.

DUBATTI, J. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Editorial Biblos-Fundación OSDE, Buenos Aires, 2012.

DUBATTI, J. Estudio preliminar. Teatro macropolítico de choque y procesos metafóricos: de La muesa a El señor Laforgue (1970-1983). In: PAVLOVSKY, E. *Teatro Completo VI*, Ed. Atuel, Buenos Aires, 2006.

DUBATTI, J. *La ética del cuerpo. Conversaciones con Eduardo Pavlovsky*. Ed. Babilonis, Buenos Aires, 1997.

ESSLIN, M. *The Theater of the absurd*. Vintage Books, New York, 1961.

FOUCAULT, M. *Vigilar y punir. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

GAMBARO, G. *Obras completas en cuatro tomos*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2011.

LEHMANN, H-T. *Escritura política no texto teatral*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2009.

LINZUAIN, L. e THEILER, M. Samuel Beckett en el primer Pavlovsky. In: DUBATTI, J. (org.) *Teatro, postmodernidad y política en el teatro de Eduardo Pavlovsky*. Ed. Búsqueda de Ayllu, Buenos Aires, 1997.

MENKE, C. El estado de la disputa: literatura y sociedad en *Fin de partida* de Samuel Beckett. En: *Estética y negatividad*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011.

MICELI, S. *Ensayos porteños. Borges, el nacionalismo y las vanguardias*. Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2012.

PAVLOVSKI, E. *Teatro completo IV*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 2002.

PAVLOVSKI, E. El señor Galíndez. In: *Teatro completo II*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 1998.

PELLETTIERI, O. *Teatro del pueblo. Una utopía concretada*. Galerna Fundación Somigliana, Buenos Aires, 2006.

PELLETTIERI, O. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el teatro actual 1976-1998*. Buenos Aires, Galerna-Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, 2001.

PINTER, H. *El montaplatos. El invernadero. Una noche de juerga*. Ed. Losada, Buenos Aires, 2006.

RATIER, H. *El cabecita negra*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.

SCIPIONI, Estela Patricia (2000). *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*. Ed. Reichenberger, Kassel.

SERRANO, R. *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 2004.

TEMKINE, P. *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*. Mattes und Seitz, Berlin, 2008.

TIRRI, N. *Realismo y teatro argentino*. La Bastilla, Buenos Aires, 1973.

VASCONCELLOS, C. M. *Teatro inferno: Samuel Beckett*. Ed. Terracota, São Paulo, 2012.

WEBB, E. *As peças de Samuel Beckett*. Ed. Realizações, São Paulo, 2012.