

A Recepção teatral: O leitor modelo de um texto dramático e o espectador modelo de um texto espetacular

Ludmila Coimbra *

Universidade Federal de Minas Gerais
PROBIC/ FAPEMIG

Resumo: *Este artigo tem como objeto de estudo a recepção teatral, mediante a teorização sobre os conceitos de leitor modelo (ECO, 2002) de um texto dramático e de espectador modelo (DE MARINIS, 1997) de um texto espetacular, analisando suas características afins e distintas, com o objetivo de discutir o teatro da dramaturgia argentina Griselda Gambaro, mais especificamente seu texto dramático Es necesario entender un poco.*

Palavras-chave: *Recepção Teatral; Leitor Modelo; Espectador Modelo.*

Abstract: *This article's object of study is the theater reception, with the theory of model lector (ECO, 2002) of a dramatic text and the model spectator (DE MARINIS, 1997) of the spectacular text, analyzing their similar and divergent characteristics. The objective of this analysis is discuss the Latin American theater of the argentine writer Griselda Gambaro, focusing on her dramatic text Es necesario entender un poco.*

Key words: *Theater Reception; Model Lector and Model Spectator.*

O pólo da recepção para a compreensão do objeto literário é trazido por Jauss, na década de 60, centrando a atenção no contato entre o texto e seus leitores, analisando a experiência do leitor a partir de suas expectativas e de acordo com o momento histórico em que a obra é concebida. O texto, portanto, não é mais considerado apenas pela estética de sua produção, fechado em si mesmo, como pensavam os estruturalistas, mas também em sua estética da recepção, havendo uma interdependência, em que,

segundo Pavis (1994:09), *la producción nunca es realizada sin la perspectiva de un receptor potencial; todo acto receptivo obliga a reconocer el proceso de la producción*¹.

Dessa maneira, o texto dramático² e o texto espetacular³ podem ser considerados desde o ângulo de sua produção e de sua recepção, havendo, assim, um caráter dialético na transação

* Aluna do 8º semestre do curso de Letras (UFMG), bolsista de iniciação científica PROBIC/FAPEMIG, sob a orientação da Profª Drª Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

¹ *a produção nunca é realizada sem a perspectiva de um receptor potencial; todo ato receptivo obriga a reconhecer o processo da produção.* (Pavis, 1994:09, tradução minha).

² Considera-se o texto dramático aquele escrito para ser representado diante de um público. (Pavis, 1994).

³ Considera-se o texto espetacular aquele usado em cena, composto pela fala das personagens, além das linguagens do figurino, iluminação, música, gesto, dentre outras. (De Marinis, 1997).

entre esses dois pólos, um diálogo e uma contraposição de idéias, uma vez que o texto, por si só, já inicia sua transferência, apesar de incompleto, necessitando também da capacidade de apreensão e processamento do leitor ou espectador. Considera-se, então, que o texto possui espaços vazios⁴ que devem ser preenchidos pelo receptor. Este, leitor e/ou espectador, também constrói o texto, sendo indispensável o estudo da recepção teatral, uma vez que o teatro, inscrito nos textos dramático e espetacular, apenas funciona como fenômeno de significação e comunicação ao entrar em contato com o receptor. A relação teatral, texto espetacular-espectador, e a relação textual, texto dramático-leitor, devem ser pensadas como produção e recepção em conjunto, em que não há imposição de uma sobre a outra. Anne Ubersfeld (1989) classifica texto dramático em texto e texto espetacular em representação, mas, nesse estudo, serão usados os termos de Pavis (1994) - texto dramático e texto espetacular.

Para De Marinis (1997:24) *todo texto siempre es incompleto, y exige a su destinatario (lector y espectador) completarlo, actualizando sus potenciales significativas y comunicativas*⁵.

Essa concepção, em que o texto dramático ou espetacular é completado por sua recepção, considera que os espaços vazios que o texto possui, lugares indeterminados, devem ser preenchidos para que haja a construção do objeto estético. Essa construção do objeto estético nunca será dada totalmente, mas de forma incompleta e parcial, pois cada leitor, a partir de suas experiências e expectativas, irá preencher as lacunas do texto a seu modo. Portanto, é praticamente indispensável o texto prever um tipo ideal de receptor, leitor/espectador, capaz de decodificar suas marcas semióticas.

Segundo Stuart Hall (2003:399), *a codificação produz a formação de alguns dos limites e parâmetros dentro dos quais as decodificações vão operar*.

Ao se pensar em um texto espetacular:

*...concebir como ilimitada la libertad interpretativa del espectador significa, en primer lugar, desconocer el trabajo fundamental de predeterminación de su percepción que el espectáculo lleva a cabo [...] olvidar que el espectáculo le asigna ao espectador [...] un lugar a quien lo consume, preconstituye, dentro de ciertos límites, su recorrido preceptivo y, siempre por supuesto dentro de ciertos límites, prefigura su respuesta...*⁶ (De Marinis, 1997:24).

Nesse estudo, privilegiar-se-á a recepção teatral nos âmbitos do texto dramático e do texto espetacular, mediante a teorização sobre leitor modelo, conceito desenvolvido por Umberto Eco

⁴ Termo usado para descrever a ocupação, pela projeção do leitor, de um ponto indeterminado do sistema textual. ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In LIMA, Luis Costa. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979:106.

⁵ *todo texto é sempre incompleto, e exige que seu destinatário (leitor e espectador) o complete, atualizando seus potenciais significativos*. (De Marinis, 1997:24, tradução minha).

⁶ *conceber como ilimitada a liberdade interpretativa do espectador significa, em primeiro lugar, desconhecer o trabalho fundamental de predeterminação de sua percepção que o espetáculo realiza [...] esquecer que o espetáculo lhe atribui ao espectador [...] um lugar que o consuma, pré-constitua, dentro de certos limites, seu recorrido receptivo e, sempre dentro de certos limites, prefigura sua resposta*. (idem, p. 24, tradução minha).

(1994), aqui aplicado ao texto dramático; e sobre espectador modelo de um texto espetacular, conceito de De Marinis (1997), inspirado no leitor modelo de Eco.

O leitor modelo é, segundo Umberto Eco (1994:23),

uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar,

o que é possível também dizer sobre o espectador modelo, que, de acordo com De Marinis (1997:27), seria uma

*estratégia textual predeterminada, recorrido receptivo previsto por el texto espectacular e inscripto en él de diferentes formas*⁷.

Leitor modelo e espectador modelo são estratégias da escritura ou da montagem que podem ser analisadas pelas marcas semiótico-textuais e pelo trabalho experimental feito na montagem com os participantes da produção.

O leitor modelo, como foi dito anteriormente, já está inscrito no texto e corresponde a um tipo ideal de leitor, seu perfil está desenhado pelo texto e dentro dele. Segundo Umberto Eco, existem dois tipos de leitor modelo: um de primeiro nível, que quer saber como a história termina; e outro, de segundo nível, que

se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor [...] só quando tiverem descoberto o autor-modelo e tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o autor queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros (Eco, 1994:33).

Essa denominação de segundo nível que faz Eco pode ser questionada na medida em que considera o leitor empírico capaz de se tornar um leitor modelo. O leitor modelo é considerado uma estratégia textual, uma entidade que não existe como pessoa, mas como um ideal, uma utopia, presente apenas dentro do texto. O que se pode observar é uma aproximação do leitor modelo, em que se torna necessária mais de uma leitura por parte do leitor empírico para que se possa descobrir quais são as estratégias utilizadas no texto pelo autor modelo para guiar esse leitor. Poder-se-ia pensar na imagem refletida do espelho, em que leitor modelo atualizaria o texto da mesma maneira em que o autor o pensou, ou seja, em um texto dramático se

preverá um leitor-modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente (Eco, 1994:24).

Leitor modelo teria as mesmas competências e concretizações do autor, estariam eles situados no mesmo contexto cultural, histórico e social.

Através das marcas semióticas de um texto dramático, o leitor modelo pode ser reconhecido. O espectador modelo, por sua vez, possui outras marcas semióticas, pois o texto

⁷ *estratégia textual pré-determinada, recorrido receptivo previsto pelo texto espetacular e inscrito nele de diferentes formas.* (ibidem, p.27, tradução minha).

espetacular é composto, além das referências verbais, de linguagens como luz, figurino, música e gesto, dentre outras. O espectador modelo, então, está inscrito no texto espetacular e é pensado não apenas pelo escritor, mas pelo diretor, ator, figurinista, iluminador e demais profissionais inseridos na montagem de um espetáculo.

É importante ressaltar que não pretendem o escritor, com o leitor modelo, e o diretor, com o espectador modelo, indicar uma forma normativa, rígida e predeterminada de leitura. Trata-se, a partir das marcas semióticas, de direcionar leituras, e o crítico, analisando essas marcas, procura mostrar de que forma e em que medida os textos dramático e espetacular assinalam o ponto de vista com o qual o leitor ou espectador deve ler. Além disso, o crítico deve:

*mostrar en qué medida y de qué manera un espectáculo le deja a su receptor real espacios vacíos, márgenes de indeterminación mediante los cuales él podrá elaborar su propio punto de vista, siguiendo o bien ignorando las marcas previamente dispuestas*⁸ (De Marinis, 1997:28).

Dessa forma, não há como teorizar sobre os conceitos de leitor modelo e espectador modelo sem falar sobre o papel do leitor empírico e do espectador empírico. O espectador empírico ideal seria aquele capaz de decodificar toda a pluralidade de códigos presente no texto espetacular, o que, sem dúvida, é impossível. Entretanto, isso não significa que o espectador empírico não deva estar atento à montagem, já que a comunicação é dada em tempo real, ao vivo, não se podendo voltar à página, como em um texto dramático. Mas, ao se pensar que o texto dramático é escrito para ser representado, ou seja, para se tornar um texto espetacular, o leitor também deve estar muito atento em sua leitura, uma vez que

*percibe el texto dramático como visualizado [...] los nombres, sin identificación de funciones, edad, modos de vestirse, rasgos físicos, fuerzan al lector a construir al personaje con la imaginación y de acuerdo con las asociaciones socio-culturales que su competencia cultural le permite*⁹ (Villegas, 2000:106).

Assim, o leitor, para se aproximar do leitor modelo, terá de visualizar um possível texto espetacular, ter uma capacidade de imaginação coerente com o momento histórico em que o texto dramático foi escrito e com o momento histórico de uma possível montagem. O leitor empírico, então, tem de ser um parceiro do diretor, ator, iluminador e figurinista ao mesmo tempo, que participa dos processos da produção e da construção do texto.

Com relação ao espectador empírico, para se aproximar do modelo, também tem de participar do mesmo universo de conhecimento, expectativa e motivação que possuem os elementos da produção, mostrando que esta e recepção são processos intimamente relacionados, mas com certa autonomia. Em uma montagem, são numerosas as variações que vão mediar a experiência teatral e, na leitura do espetáculo, há uma fusão

⁸ *mostrar em que medida e de que maneira um espetáculo deixa para seu receptor real espaços vazios, margens de indeterminação mediante as quais ele poderá elaborar seu próprio ponto de vista, seguindo ou ignorando as marcas previamente dispostas.* (ibidem, p.28, tradução minha).

⁹ *percebe o texto como visualizado [...] os nomes, sem identificação de funções, idade, modos de se vestir, características físicas, forçam o leitor a construir a personagem com a imaginação e de acordo com as associações sócio-culturais que sua competência cultural lhe permite.* (Villegas, 2000:106, tradução minha).

*con los otros focos de atención del espectador: personajes, luces, acciones, movimientos, público que ingresa atrasado, etc.*¹⁰ (Villegas, 2000:108)

Ao se pensar em um texto espetacular, deve-se, portanto, considerar a existência de textos parciais e subtextos, que, de acordo com De Marinis (1997:23):

*são una pluralidad de códigos a menudo heterogéneos entre sí y de diferente especificidad.*¹¹

Para tentar elucidar a recepção de um texto espetacular, considerando todas as suas características acima citadas, é que se faz a teorização aqui presente sobre espectador modelo, que seria aquele que

*representa tan sólo un constructor hipotético, una categoría de metalenguaje teórico.*¹² (De Marinis, 1997:27).

Portanto, ao se prever um espectador modelo e um leitor modelo, não necessariamente serão eliminados os espaços vazios do texto, pois esses são, também, margens de indeterminação que dão ao leitor real a capacidade de elaborar seu próprio ponto de vista, levando em consideração ou não as marcas semióticas do texto. Por isso é indispensável a teorização sobre espectador modelo e leitor modelo juntamente a uma teoria

*que provea, sobre una adecuada base de datos experimentales, modelos para el análisis de las operaciones que el espectador realiza en el teatro*¹³ (De Marinis, 1997:28).

Dentro desse contexto, analisar-se-á o leitor modelo no texto dramático *Es necesario entender un poco*, da dramaturga argentina Griselda Gambaro. Não será analisado o espectador modelo, pois esse texto dramático não foi representado no Brasil.

O texto dramático *Es necesario entender un poco* narra a história de um letrado chinês – Hue que é levado à França para traduzir o livro *I Ching*. Lá, por não falar o mesmo idioma, não entender o outro e não ser entendido, é tratado como louco e levado a um hospício, e quando regressa à China, desiludido, já não é o mesmo que partiu com esperanças.

O leitor modelo de Griselda Gambaro está inserido no mesmo contexto no qual ela gerou o texto, possuindo seus conhecimentos, suas concretizações e suas referências culturais, históricas e sociais, ou seja, está dentro de seu universo que é América Latina. Tendo por base que o leitor modelo é produzido na medida em que o autor pensa o texto, Gambaro, dramaturga argentina, dentro de seu contexto, cria um tipo ideal de leitor que deverá participar de seu

¹⁰ *com outros focos de atenção do espectador: personagens, luzes, ações, movimentos, público que chega atrasado, etc.* (idem, p. 108, tradução minha).

¹¹ *uma pluralidade de códigos freqüentemente heterogêneos entre si e de diferente especificidade.* (De Marinis, 1997:23, tradução minha).

¹² *representa tão somente um construtor hipotético, uma categoria de metalinguagem teórica.* (idem, p.27, tradução minha).

¹³ *que reúna sobre uma adequada base de dados experimentais, modelos para a análise das operações que o espectador realiza no teatro.* (ibidem, p.28, tradução minha).

horizonte de expectativas¹⁴. Para tanto, torna-se necessário explicitar o conceito de concretização desenvolvido por Pavis (1994). A concretização é a relação que se faz entre significante, significado e contexto social, isto é,

*...la obra cosa (el significante) se asocia a un objeto estético (un significado) y da el signo autónomo, que es así, la concretización de la obra-cosa leída o recibida por un contexto social dado*¹⁵ (Pavis, 1994:23).

O leitor, então, em seu processo de leitura, faz a sua própria concretização, relacionando o significante a um significado, dentro de seu contexto social. No caso do leitor modelo, esse contexto social é o mesmo do autor e mais especificamente nas peças de Gambaro, remete-se ao seu lugar de enunciação, Argentina-América Latina, suas questões culturais, econômicas, intelectuais, políticas e sociais. A concretização em *Es necesario entender un poco* ocorre em apenas dois níveis, a do autor e a do leitor, mesmo que a do leitor possa ser dada de diferentes formas, de acordo com o contexto em que cada um está inserido. Por outro lado, quando se pensa em leitor modelo, só é possível a concretização em um nível, pois é a mesma do autor.

Na descrição da primeira cena, as personagens Madre e Hue não possuem características orientais, apesar de anteriormente estar escrito que a idéia da obra foi baseada na história verídica de um letrado chinês – John Hu – que foi levado à França. Hue seria este chinês, que vive na China e parte para a França em busca de riquezas e sabedoria. Mas por quê não ter características orientais? Esta marca indica um ícone semiótico que determinará a leitura do texto. A autora joga com esses lugares, China, França e também Argentina (não ter características orientais) cujo leitor modelo de seu texto deve estar atento a todas essas marcas que remetem ao modo de escrever sobre a América Latina, mais especificamente sobre a Argentina, seu lugar de enunciação. Além da ausência de traços orientais, há outros elementos, como o barco e o silêncio, que vão marcar o lugar de enunciação, relacionados à não compreensão e à tortura a que Hue é submetido, remetendo a qualquer cidadão argentino, paralisado frente ao choque dos anos de ditadura. Essa referência está implícita no texto e só é possível de ser lida quando o leitor empírico questiona-se, por meio de suas sucessivas leituras, o porquê das marcas semióticas – o silêncio e o barco – para se aproximar do leitor pensado pela autora.

O silêncio de Hue é característico de sua condição de vítima pelo fato de não falar o idioma estrangeiro, aceitando a opressão e o poder estabelecido pelo discurso alheio:

Hue: ¿Cómo puedo trabajar así? Mi estómago repleto de olas y un silencio grande como el mar. Cinco meses en este barco y nadie me habla.

Padre: El mar produce estruendo. Le hablan todos, señor Hue. Es usted quien no entiende.

*Hue: Yo entendía miles, salvo aquí, donde está el silencio de este barco y del mar*¹⁶ (Gambaro, 1996:67).

¹⁴ Conceito desenvolvido por Jauss, nos anos sessenta, que indica os pressupostos culturais, históricos, literários e sociais que ocorrem em um ato de leitura. (Jauss, 1992).

¹⁵ *...a obra coisa (o significante) associa-se a um objeto estético (um significado) e dá o signo autónomo, que e assim, a concretização da obra-coisa lida ou recebida por um contexto social dado* (Pavis, 1994:23, tradução minha).

¹⁶ *Hue: Como posso trabalhar assim? Meu estômago cheio de ondas e um silêncio grande como o mar. Cinco meses neste barco e ninguém fala comigo. Padre: O mar produz estrondos. Todos falam com você, senhor Hue. Você quem*

O mesmo acontece com a população argentina que se cala frente ao discurso do vitimário, do ditador. A linguagem é destruída pela tortura. Por outro lado, esse silêncio pode ser analisado como forma de resistência, como a negação à palavra que comunica. Hue fica mais de seis anos na França e em nenhum momento tenta aprender o idioma francês, resistindo a essa cultura. Do mesmo modo, tem-se uma parcela da população argentina que luta em silêncio, considerando este também um instrumento de poder. O barco em que Hue vai para a França está relacionado ao barco dos exilados que vão a uma terra estranha. Os exilados, quando voltam, vêem o diferente, o já não mais identificado, como ocorre com Hue ao retornar à China:

*No reconozco el sabor del arroz*¹⁷ (Gambaro, 1996:118).

O arroz é um elemento de grande importância para os chineses, considerado fundamento da alimentação deste povo. Pode-se pensar nessa fonte como a raiz, a terra e a própria tradição. Hue, antes de sua partida, comia esse arroz, inseria-se em sua cultura e se reconhecia em sua história. No entanto, na medida em que se afasta, perde seu chão e equilíbrio, principalmente por não entender o que se passa na outra terra, onde é tratado como diferente e inferior. Do mesmo modo, os exilados das ditaduras retornam e desconhecem sua terra, seu povo, destruído, humilhado, carente de utopia, e, muitas vezes, marginalizados nos lugares nos quais são obrigados a se exilar.

Nessa peça analisada há a crítica aos vários preconceitos existentes na sociedade, tanto na do século XVIII, onde se passa a peça, quanto no século XX, mais especificamente nos anos 90 deste último: preconceito social com relação à dona de uma pousada, na fala do padre:

*¡Hue, Hue! Ni en tu tierra ni aquí se abraza a nadie. ¡Menos a una posadera! ¡Apartate!*¹⁸ (Gambaro, 1996:84).;

preconceito racial denominando um chinês de diabo amarelo e qualquer tipo de estrangeiro de louco, ou seja, o grande xenofobismo ainda existente na sociedade atual. Na fala do médico:

*No me gustan los extranjeros. Tuve una sirvienta india. Fue un clavo.*¹⁹ (Gambaro, 1996:97).;

e preconceito cultural, pormenorizando a língua chinesa, classificando-a como uma geringonça:

*¡Su idioma es una jerga endiablada...*²⁰ (Gambaro, 1996:68).

não entende. Hue: Eu entendia tudo, menos aqui, onde está o silêncio deste barco e do mar. (Gambaro, 1996:67, tradução minha).

¹⁷ *não reconheço mais o sabor do arroz* (idem, p.118, tradução minha).

¹⁸ *Hue, Hue! Nem em sua terra nem aqui se abraça o outro. Quanto mais uma dona de posada! Afãtese!* (ibidem, p.84, tradução minha).

¹⁹ *Não gosto de estrangeiros, Tive uma empregada índia. Foi horrível.* (ibidem, p.97, tradução minha).

²⁰ *Seu idioma é um jargão endiabrado* (ibidem, p.68, tradução minha).

Ademais, pode-se citar a crítica feita à Igreja e à sociedade capitalista. A conversa entre o padre e o sacristão na quinta cena mostra a hipocrisia e os duplos discursos:

*Adiós, padre. Buen viaje. (Sale el Padre) ¡Ojalá te rompas la crisma! ¡El carruaje se despeñe en un abismo y te desbarranques con él!*²¹ (Gambaro, 1996:89).

O diálogo entre o sacristão e o médico na sexta cena mostra que uma pessoa só é válida em uma sociedade e só pode ser aceita se produzir. Caso contrário, seu lugar é um hospício, desconsiderado, marginalizado e inútil.

A partir desses preconceitos, pode-se pensar em outro, muito característico da América Latina, que ainda permanece: desconsiderar o índio dentro da sociedade. Na fala do médico percebe-se o que foi a colonização para os latino-americanos, resumindo em apenas duas palavras:

*¡Fuera, indio!*²² (Gambaro, 1996:97).

Queriam introduzir a cultura, como se não a houvesse na sociedade indígena. Hue, na França, é considerado índio, aquele que gosta da natureza, da terra, que dorme no chão, não participando dos códigos culturais, não se inserindo na sociedade.

Gambaro critica o mundo competitivo, questionando a pobreza e a falta de solidariedade do ser humano. Hue está completamente sozinho na França do século XVIII e questiona-se sobre o mundo e as atitudes do outro:

*¿Quién me explicará este mundo? Me cuidaban los perros hambrientos como yo, y gente hambrienta como yo, me escarnecía. Me corrieron con piedras, ¡me hablaban con piedras!*²³ (Gambaro, 1996:93).

Estas pedras podem ser pensadas, por sua vez, como o estático e o inerte, relacionando-as com o papel da mulher, sempre no mundo dos mortos, sem reação. A personagem posadera é maltratada pelo marido e pelo padre e Ama, usada pelo sacristão:

*Sacristán: Yo no miro a los hombres, no miro a las mujeres... Ama (se toca los senos. Ambigua): Sólo a la Virgen... Sacristán: ¡Fuera de aquí!*²⁴ (Gambaro, 1996:90).

Carlota é considerada louca e objeto de desejo. Sade abusa de seu corpo ao tocar seus seios brutalmente:

*¡Lindas tetitas!*²⁵ (Gambaro, 1996:103).

²¹ *Adeus, padre. Boa viagem! (Sai o padre) Tomara que quebre a cabeça. A carruagem despenque em um abismo e caia com ela.* (ibidem, p.89, tradução minha).

²² *Fora, índio!* (ibidem, p.97, tradução minha).

²³ *Quem me explicará este mundo? Os cachorros, famintos como eu, cuidavam de mim, e as pessoas, famintas como eu, me humilhavam. Me jogaram pedras para eu sair, me falavam com pedras!* (ibidem, p.93, tradução minha).

²⁴ *Sacristão: Eu não olho os homens, não olho as mulheres... Ama (toca seus seios. Ambigua): Somente a virgem... Sacristão: Fora daqui!* (ibidem, p.90, tradução minha).

²⁵ *Lindas tetinhas.* (ibidem, p.103, tradução minha).

É interessante destacar que Hue não vê diferença entre essas três personagens. Para ele, todas são mulheres iguais, usadas, abusadas, loucas e mortas. O contrário pode-se dizer da personagem Madre que, apesar de estar subordinada a seu filho, dependendo dele financeiramente e tendo o papel de cozinheira que não deve estar presente na conversa entre homens

*¡A la cocina! Los señores deben hablar en privado*²⁶ (Gambaro, 1996:66).

, é a raiz e a força de Hue, aquela que o sustenta, que o ensina a cair e a levantar. É sábia e o ensina também a ajudá-la e a levantá-la. Verifica-se uma utopia no final da peça, na última rubrica, um levantar-se, erguer-se para a mudança:

*Lo abraza, lentamente se desliza hacia sus pies, y así queda hasta que después de un momento, Hue se inclina y la levanta*²⁷ (Gambaro, 1996:120).

O leitor modelo de Gambaro, portanto,

*debe entenderse como un ente histórico coetáneo del autor. La interpretación por lo tanto supone un esfuerzo de reconstruir el sistema cultural dentro del cual se produjo el texto*²⁸ (Villegas, 2000:114).

A cultura na qual está se pensando o texto dramático *Es necesario entender un poco*, está ligada às ideologias vigentes dentro dessa sociedade, dos anos 90 na Argentina. O leitor modelo, inserido no texto dramático de Gambaro, é uma estratégia textual percebida a partir da decodificação das marcas semióticas presentes neste texto dramático relacionadas aos preconceitos existentes nessa sociedade ocidental, à marcante ditadura militar na Argentina e demais países da América Latina e ao papel da mulher e dos oprimidos dentro dessa sociedade.

Referências Bibliográficas:

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: Lineamentos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997, pp.17-64, 198-205.

ECO, Umberto. *Seis paseos pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, 158 p. Título original: *Six walks in the fictional woods*.

_____. *Lector in fábula*. Tradução de Atílio Cancian. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp.36-49. Título original: *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*.

GAMBARO, Griselda. *Teatro 6*. Buenos Aires: Ed. La flor, 1996, 120 p.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, Brasília, Representação da UNESCO no Brasil, pp.353-404. Original Inglês.

²⁶ *Para a cozinha! Os senhores devem conversar em particular*. (ibidem, p.66, tradução minha).

²⁷ *O abraça, lentamente se desliza até seus pés, e assim permanece até que depois de um momento, Hue se inclina e a levanta* (ibidem, p.120, tradução minha).

²⁸ *deve se entender como um ente histórico contemporâneo do autor. A interpretação portanto supõe um esforço de reconstruir o sistema cultural dentro do qual se produziu o texto* (Villegas, 2000:114, tradução minha).

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. 2ed. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.

LIMA, Luis Costa. *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 213 p.

PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1994, pp. 9-72.

VILLEGAS, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California: Ed. Gestos, 2000, 229 p.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra, 1989, pp. 11-41, 174-207.