



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

O TEATRO DE FERNANDO ARRABAL: TRADIÇÃO E
RUPTURA EM *PIC-NIC* E *FANDO Y LIS*.

Stéphanie Soares Girão

MANAUS
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

Stéphanie Soares Girão

O TEATRO DE FERNANDO ARRABAL: TRADIÇÃO E
RUPTURA EM *PIC-NIC* E *FANDO Y LIS*.

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras: Estudos
Literários, do Instituto de Ciências
Humanas da Universidade Federal do
Amazonas, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em
Letras/Estudos Literários.
Orientador: Professor Doutor Esteban
Reyes Celedón.

MANAUS
2013

Ficha Catalográfica
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

1. 516t	<p>Girão, Stéphanie Soares O teatro de Fernando Arrabal: tradição e ruptura em Pic-nic e Fando y lis / Stéphanie Soares Girão. - 2013. 105 f. ; 31 cm. Dissertação (mestrado em Letras) — Universidade Federal do Amazonas. Orientador: Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón.</p> <p>1. Teatro espanhol 2. Literatura espanhola – Séc. XX 3. Literatura espanhola – História e crítica 4. Arrabal, Fernando, 1932- – Crítica e interpretação I. Celedón, Esteban Reyes, orientador II. Universidade Federal do Amazonas III. Título</p> <p>CDU (2007): 82-2(460)(043.3) CDU (1986): 860-23/-25(043.3)</p>
------------	--

Defesa de Dissertação de Mestrado

Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras

STÉPHANIE SOARES GIRÃO

**O TEATRO DE FERNANDO ARRABAL:
TRADIÇÃO E RUPTURA EM *PIC-NIC* E *FANDO Y LIS***

Manaus, 30 de setembro de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón - Presidente
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Prof. Dr. Lajosy Silva - Membro
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Prof. Dr. Maurício Gomes de Matos - Membro
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Profa. Dra. Nereide de Oliveira Santiago - Membro
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro - Suplente
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

*Aos que me ensinaram
a ler e escrever as primeiras palavras:
Verônica Soares Girão e Artur Galdino Girão.*

À minha família: Dona Rosa e Dona Marlene, por terem me ensinado as nuances de duas famílias matriarcais; ao tio Aníbal, pelo exemplo acadêmico dado ainda na minha primeira infância; ao Artur e Verônica, pelo amor incondicional. Especialmente ao Willian Soares Girão, pelo afeto, dedicação e pelo iluminado caminhar acadêmico que está trilhando.

Ao Allan Gomes, pela companhia, longas conversas e necessárias horas de lazer.

À Cia Cacos, por me introduzir no universo arrabaliano, em especial ao Francis Madson, pelos diálogos e reflexões.

Ao Jorge Bandeira, pela ajuda com a pesquisa bibliográfica.

Ao meu orientador, Esteban Reyes Celedón, pelo acompanhamento, atenção, paciência e confiança que me transmitiu durante a pesquisa.

À professora Nereide de Oliveira Santiago, pelos ensinamentos ministrados desde a graduação, que contribuíram grandemente para a minha formação teórica, intelectual e profissional, bem como por ter gentilmente aceito o convite para participar da banca.

Ao professor Lajosy Silva, pelos ensinamentos, contribuições teóricas e por ter gentilmente aceito o convite para participar da banca.

Ao professor Maurício Gomes de Matos, por ter gentilmente aceito o convite para participar da banca.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, em especial à Angélica Castro.

Aos queridos colegas de mestrado, Elaine Andreatta, José Benedito dos Santos, Leoniza Calado, Mary Cacheado pelo companheirismo. Em especial, à Adriana Aguiar, Jany Alfaia e ao Werner Borges, pelos encontros, trocas e muitos sorrisos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (FAPEAM), pelo fomento.

A todos que de alguma forma contribuíram com a pesquisa e com minha formação.

AGRADEÇO.

RESUMO

O tema desta dissertação versa sobre o desenvolvimento do processo dramático no texto teatral, elegendo-se como perspectiva o Teatro Moderno, para a apreciação crítica das peças *Pic-nic* (1952) e *Fando y Lis* (1955), de Fernando Arrabal. O escopo da pesquisa consiste em uma análise em torno das peças a partir de uma abordagem teórica que leia as obras sob o prisma histórico-filosófico, com vistas à compreensão dos fatores que direcionam a escrita dramática. Primeiramente, apresentamos uma contextualização histórica e teórica sobre os movimentos estéticos que fazem parte dos fundamentos do Teatro do Absurdo, e, conseqüentemente, da dramaturgia de Arrabal. Na segunda parte (composta pelos dois últimos capítulos) analisamos os discursos, os tipos sociais e suas relações com a guerra e a violência, bem como a representação dos espaços e objetos nos contextos literários estudados, para compreender as orientações estéticas utilizadas pelo dramaturgo. As principais referências teóricas se apoiam em Anne Ubersfeld, Francisco Torres Monreal e Ángel Berenguer.

Palavras-chave: Teatro do Absurdo; Fernando Arrabal; Dramaturgia do século XX; Literatura estrangeira.

RÉSUMÉ

Le thème de ce travail concerne le développement du processus dramaturgique dans le texte théâtral, en utilisant la perspective du Théâtre Moderne pour réaliser l'analyse critique des œuvres *Pique-nique en campagne* (1952) et *Fando et Lis* (1955), de Fernando Arrabal. L'objet de cette recherche consiste en une analyse théorique des pièces, avec une interprétation des oeuvres mettant en lumière l'aspect historico philosophique, afin d'identifier les facteurs qui influencent l'écriture dramaturgique. On commence par présenter une contextualisation historique et théorique sur les mouvements esthétiques qui donnent l'origine au Théâtre de l'Absurde et, par conséquent, ont fait partie de la dramaturgie d'Arrabal. Ensuite, dans la seconde partie (composée par les deux derniers chapitres), on analyse les discours, les types sociaux et leurs relations avec la guerre et la violence, ainsi que la représentation des espaces et objets dans les contextes littéraires étudiés, pour comprendre les orientations esthétiques utilisées par le dramaturge. Les références théoriques majeures sont Anne Ubersfeld, Francisco Torres Monreal et Ángel Berenguer.

Mots-clé: Théâtre de l'Absurde ; Fernando Arrabal ; Dramaturgie du XXe siècle; Littérature étrangère.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
I POR UMA TEORIA DO TEATRO MODERNO	15
1.1 Fundamentos estéticos do Teatro Moderno.....	15
1.2 Artaud e o Teatro da Crueldade.....	22
1.3 As múltiplas faces do Absurdo.....	30
II O PALCO-ESPELHO ESTILHAÇADO: METÁFORAS DE RUPTURA EM <i>PIC-NIC</i>	38
2.1 O teatro Arrabaliano.....	38
2.2 Diálogos no <i>front</i>	45
2.3 Entre Dionísio e Hades.....	52
III DOS ESTILHAÇOS AO MOSAICO: CONSOLIDAÇÃO ESTÉTICA EM <i>FANDO Y LIS</i>	63
3.1 Da sexualidade, da violência e do poder.....	63
3.2 Corpo e objeto.....	70
3.3 Brados, ruídos e silêncio.....	79
O SÉCULO XXI: FERNANDO ARRABAL NO AMAZONAS	88
REFERÊNCIAS	91
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM A CIA. DE TEATRO ATELIÊ 23, SOBRE O PROJETO <i>TRILOGIA ATELIÊ ARRABAL</i>	95

INTRODUÇÃO

Dentre as artes que foram impactadas pelo “século das guerras”, como Eric Hobsbawm (1995) denomina o século XX, podemos destacar o teatro, que, a partir de uma concepção clássica, considerava o texto como fonte prioritária da manifestação artística teatral. Surge, então, na França, uma movimentação acerca de novas concepções teatrais, apoiadas fortemente pelo dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948) e, posterior a ele, por diversos dramaturgos estrangeiros, dos quais se destacam Samuel Beckett (1906-1989), Eugène Ionesco (1909-1994), Arthur Adamov (1908-1970), Jean Genet (1910-1986) e, mais recentemente, Fernando Arrabal (1932-). Estabelecidos, os dramaturgos participaram daquilo que passou a ser denominado Teatro do Absurdo. Sob esse prisma surgem as seguintes indagações: Que movimentos críticos fizeram parte dessa mudança estética? Partindo do princípio de que o artista não representa o mundo, mas o revela a partir de sua própria perspectiva e considerando que o teatro moderno, ao mesmo tempo em que rompe com a forma clássica, volta-se para problemas consequentes do pós-guerra, indaga-se: de que forma essas temáticas são representados no teatro de Fernando Arrabal?

A arte literária tem múltiplas e distintas maneiras de revelar-se e algumas delas se apresentam em forma de versos, contos ou romances para aqueles que se inserem no universo literário, sejam eles leitores, pesquisadores ou escritores. Outras formas literárias, devido a considerações críticas, acabam por ter um campo de pesquisa mais restrito ou direcionado a outras áreas, como é o caso do gênero dramático que, concebido desde suas origens gregas para ser representado, teve o texto teatral recebido diversas análises dentro do campo literário, chegando por vezes a não ser considerado literatura, posto que para cumprir sua finalidade era necessária a sua representação.

No entanto, esta concepção não compreende que o próprio texto teatral acolhe em si todos os elementos correspondentes aos valores estéticos literários, sem que seja necessário, portanto, a representação para sua complementação, posto que, como afirma Anne Ubersfeld (2005), tanto o texto teatral como a representação deste comportam signos e significados completamente distintos. O ponto alto dos debates sobre a função do texto teatral tomam novos rumos no final do século XIX e durante todo o século seguinte estas discussões são postas em

prática pelos dramaturgos que então despontaram, revelando uma nova estética teatral, conhecida como Teatro do Absurdo.

Pela característica única de ter vivido dois dos mais marcantes conflitos bélicos do século XX e por possuir um teatro atualmente relacionado ao Teatro da Crueldade proposto por Antonin Artaud, vemos no espanhol Fernando Arrabal um dramaturgo cuja obra possui a força, talvez das mais densas, do absurdo da condição humana, da guerra e da dor. As peças *Pic-nic* (1952) e *Fando e Lis* (1955), concebidas na primeira fase de seu teatro em território francês, após um autoexílio, exprimem dois aspectos que se ligam diretamente ao processo dramático de Arrabal. O primeiro se encontra em *Pic-nic* que, enquanto primeira peça escrita pelo dramaturgo, comporta elementos característicos da ruptura estética proposta por Antonin Artaud mesclados com elementos do teatro realista, lida por nós, portanto, como metáfora de experimentação de uma nova linguagem. O segundo aspecto se manifesta na terceira peça escrita por Arrabal, *Fando y Lis*, em cuja fábula é possível encontrar os elementos do teatro do absurdo radicalizados e maturados, aliados a outros elementos que sugerem o germe de uma linguagem mais peculiar, própria do dramaturgo. Entendemos, portanto, *Fando y Lis*, como a obra que inicia a segunda fase do processo dramático de Fernando Arrabal, na qual, dominando a estética de ruptura vigente, inicia os passos de uma linguagem independente.

Criador do *Movimiento Pánico*, Fernando Arrabal faz parte inicialmente do círculo de autores do Teatro do Absurdo, no entanto, nota-se nos livros dedicados ao tema a predominância daqueles dramaturgos considerados de vanguarda, dentre os quais configuram os já citados Samuel Beckett, Eugène Ionesco, dentre outros. Esta dedicação à vanguarda abre uma lacuna nos estudos relacionados a outros dramaturgos não menos atuantes para o Teatro do Absurdo como é o caso de Fernando Arrabal. Martin Esslin (1918-2002) dedica um tópico de seu livro intitulado *Teatro do Absurdo* ao dramaturgo espanhol, incluindo-o assim em uma geração que criou obras fabulosas dentro de um contexto aterrador, mas cada uma com suas características peculiares, como afirma o autor do artigo “Breve introdução ao teatro de pós-guerra”, publicado na revista *Dramaturgia e Teatro: intersecções* (2008), Walter Lima Torres Neto:

a ausência de uma visão programática de um conjunto nos deixa entrever que há sim uma ampla diversidade na produção dramática com vertentes de estilos e procedimentos autorais ditos

“absurdos”, porém muito particulares. Isso faz com que se dissolva a noção propriamente de “movimento estético” ou de “estilo”, o que estimula o estudo de casos e autores e textos no seu particular. E dessa maneira são os “comportamentos absurdos”, a “situação” e a “linguagem” que atuam como principais vetores que norteiam o estabelecimento dessa realidade teatral governada pela desrazão, aliado ao fato de que é a estrutura do texto em si que se modifica. (p. 285)

Após as considerações acima citadas, nota-se a necessidade de revisitar as obras de Fernando Arrabal sob o prisma crítico e teórico do teatro moderno, considerando também a ampla e atual produção deste dramaturgo.

Para tanto, no primeiro capítulo, intitulado *Por uma teoria do teatro moderno* buscamos encontrar em meio à ampla trama que envolve o teatro moderno, um caminho que nos conduza ao teatro de Fernando Arrabal, assim, iniciamos a pesquisa com a afirmação do crítico Arnold Hauser, que em livro intitulado *História social da arte e da literatura* (2003), aponta como “sempre existiu um vaivém entre formalismo e antiformalismo, mas a função da arte como retrato fiel da vida e da natureza jamais fora questionada, em princípio, desde a Idade Média” (p. 960). No caso do texto do teatro moderno entendemos que este questionamento inicia-se no Romantismo, com Victor Hugo (1802-1885), no prefácio de *Cromwell* (1827), no qual o poeta francês questiona a essência e forma do belo.

Fundamentada nas bases construídas por Hugo, a estética teatral moderna continuou com o questionamento, agora sustentada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), como nos aponta Marie-Anne Charbonnier, crítica teatral, no livro *Esthétique du théâtre moderne* (1998). Para a autora, é Nietzsche quem francamente critica o diálogo, pois segundo o filósofo, o desenvolvimento deste provoca a decadência do teatro:

para Nietzsche, a arte não tem função de curar nem de sublimar; o palco não é este lugar mágico sonhado por Aristóteles, onde se opera a catarse. A arte inventa novas possibilidades de vida, ela não tem que guiar moralmente outros homens. (CHARBONNIER, 1998, p. 23, tradução nossa¹)²

¹ De agora em diante todas as traduções que não configuram na lista de referências serão feitas por nós.

² Pour Nietzsche, en effet, l'art n'as pas comme fonction de guérir ni de sublimer; la scène n'est pas ce lieu magique rêvé par Aristote où s'opérerait la catharsis. L'art invente de nouvelles possibilités de vie, il n'a pas à guider moralement les autres hommes.

Mais adiante, a crítica à eloquência encontra forte abrigo no dramaturgo Antonin Artaud e no Teatro da Crueldade. Sob essas discussões surgem, na primeira metade do século XX, figuras expoentes na cena teatral, mas nenhuma foi mais controversa quanto Artaud. Nos artigos reunidos em *O teatro e seu duplo* (1938), este dramaturgo sugere um rompimento total com o teatro tal como era concebido. Sendo assim um questionamento surge: quais correspondências o teatro de Artaud recebeu e agora provoca no denominado teatro moderno?

A fragmentação textual, proposta por Artaud, provoca mais uma pergunta: como esta fragmentação se opera na dramaturgia de Fernando Arrabal? Partindo da premissa que o teatro clássico concebia o autor e seu texto como sendo a essência teatral, de que forma se manifestam as novas concepções sobre o texto dramático? De acordo com a crítica Anne Ubersfeld, o texto “é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre. [...] Pode ser objeto de uma leitura poética infinita” (2005, p. 1). Sua afirmação é reforçada por outro teórico, Patrice Pavis. Autor do *Dicionário de Teatro*, ele afirma ser o verbo “o sistema mais preciso e estável” (2011, p. 32) dentro da análise teatral, sendo passível, portanto, da análise dramatúrgica que, segundo ele, “explicita as ambiguidades da obra; estabelece pontes entre a ficção e a realidade da época; ela pesquisa as relações da ideologia com o texto literário” (p. 116).

O debate acerca da relevância do texto dramático para o teatro e para a literatura continua durante todo o período que compreendeu o século XX, mas é com o crítico inglês Martin Esslin (1968) que iniciam-se as discussões sobre o novo teatro de ruptura, o Teatro do Absurdo. Calcado sob as bases do existencialismo por um lado e renegando qualquer ligação com a filosofia por outro, o Teatro do Absurdo porta em seu cerne os elementos fundamentais que fizeram parte dos principais movimentos emancipatórios das artes como o Surrealismo, do qual fez parte Antonin Artaud. Nota-se nesta oscilação histórica uma circularidade crítica renovada a cada época, em cada autor.

Nesta perspectiva, a presente pesquisa seguirá no segundo capítulo, intitulado *O palco-espelho estilhaçado: metáforas de ruptura em Pic-nic* que se desenvolve através de uma análise histórico-crítica do teatro moderno, passando para o contexto teatral da primeira fase das obras de Fernando Arrabal, ainda em meados do século XX, acompanhando o início da trajetória da dramaturgia arrabaliana, como apresentado na primeira sessão “O teatro arrabaliano”. O leitor

encontrará ainda neste capítulo, uma discussão acerca dos significados que *Pic-nic* comporta quando se trata da nova estética teatral, enquanto experimentação e metáfora de ruptura com o teatro realista, além dos desdobramentos dessa ruptura na obra em estudo.

Partimos, portanto, do espaço onde a fábula de *Pic-nic* se desenvolve, um campo de batalha, onde um soldado solitário recebe a visita de seus familiares para uma confraternização. Subitamente, o microcosmo familiar é inserido no núcleo do macrocosmo que é a guerra. Considerando a presença fundamental desta temática, a segunda sessão, intitulada “Diálogos no *front*”, dedicar-se-á às relações estabelecidas entre as personagens e a guerra, a partir do discurso das personagens.

Considerada por Ángel Berenguer como uma peça um pouco cômica, *Pic-nic* comporta alguns elementos provocadores do riso, mesmo em uma ambientação mórbida. Considerando que ambos os aspectos (riso e morte) fazem parte da condição humana, a terceira sessão, intitulada “Entre Dionísio e Hades”, propõe uma leitura do riso e do cômico e sua relação com a morte que está presente em toda a peça, seja na ambientação da fábula ou personificada em algumas personagens. Neste capítulo destacamos as passagens que farão parte do entendimento sobre o processo de criação dramaturgica inicial de Fernando Arrabal, para, no capítulo seguinte, acompanhar este desenvolvimento até o momento em que os germes de uma linguagem estética própria despontam.

Entendemos que é na primeira fase que Arrabal experimenta, na peça *Pic-nic*, os princípios de sua dramaturgia, amadurecidos na terceira obra *Fando y Lis*, escrita em 1955. Com estreia nove anos depois, na França, *Fando y Lis* destaca a convivência do casal que viaja em busca de um lugar chamado Tar. No entanto, durante a viagem, Fando conhece outro grupo de viajantes, três homens que andam sempre embaixo de um guarda-chuva, e esta convivência, já não muito harmoniosa, torna-se insuportável.

Considerando a fábula de *Fando y Lis*, o terceiro capítulo *Dos estilhaços ao mosaico: consolidação estética em Fando y Lis*, tem por objetivo principal analisar como se dá o processo de maturidade estética do teatro do absurdo e do teatro da crueldade, especificamente no contexto da obra supracitada. Partindo do pressuposto de que a maturidade dramaturgica de Arrabal se consolida nesta peça, consideramos que a mesma contém o germe de um processo de independência

estética, concretizada na segunda fase do dramaturgo, conhecida como teatro pânico.

Assim, a primeira sessão intitulada “Da sexualidade, da violência e do poder”, versa sobre o caráter da manifestação do poder, da sexualidade e da violência entre as personagens da obra. Compreendemos estes aspectos como as características que mais se consolidaram na personalidade dramática de Fernando Arrabal, visto que são estes aspectos os que se sobressaem nas outras fases. O espaço onde se desenvolve a fábula de *Fando y Lis* é vazio, não conta sequer com uma árvore, como em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Destarte, a segunda sessão, “Corpo e objeto”, dedica-se à compreensão e significação dos vários objetos e acessórios (única indicação de cenário proposta por Arrabal) que acompanham e compõem as cinco personagens da peça, quais sejam, Fando, Lis, Namur, Mitaro e Toso.

Francisco Torres Monreal, professor de filologia francesa na universidade de Murcia (Espanha) e pesquisador do teatro contemporâneo, aponta para outro aspecto inerente à dramaturgia arrabaliana: a linguagem ingênua das personagens. Muito marcante em *Fando y Lis*, o discurso expresso nas formas teatrais (indicações de cena, diálogos e monólogos) aponta também para as características do teatro do absurdo, no que tange ao *nonsense* e à falta de compreensão entre as personagens, além das observações acerca da voz (entonação) apontadas pelo teatro da crueldade. Sob este prisma, na terceira sessão intitulada “Brados, ruídos e silêncio”, o leitor encontrará análises voltadas para as significações expressas nestas formas de discurso.

Buscamos nesta pesquisa, alcançar o entendimento do processo dramático de Fernando Arrabal em suas fases iniciais, primeiramente como ruptura a uma estética anterior a partir da experimentação de novas estéticas, até o momento no qual o dramaturgo encontra estabilidade e maturação para seguir rumo a uma linguagem que se possa caracterizar como própria. Ao final desta dissertação o leitor encontrará um panorama sobre as montagens das obras de Fernando Arrabal em Manaus desde a primeira apresentação, em 1972, até a mais recente montagem, em 2013, de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, sobre a qual realizamos uma entrevista com a companhia teatral a respeito de como a dramaturgia arrabaliana é vista atualmente na capital do Amazonas.

CAPÍTULO 1 - POR UMA TEORIA DO TEATRO MODERNO

1.1 Fundamentos estéticos do Teatro Moderno

Na história dos estudos literários encontramos vários momentos em que a forma vigente é questionada, pois sua rigidez engessaria ou automatizaria o fazer artístico. Estes momentos não passaram despercebidos pelos estudos teatrais, visto que, até fins do século XIX o teatro era considerado uma arte subordinada à literatura, o que fazia da arte teatral uma arte textocêntrica. Desejamos neste momento explicitar alguns desses períodos de questionamentos estéticos, principalmente aqueles que refletiram diretamente no processo teatral, posto que são anteriores à concepção do Teatro Moderno, e não é possível desassociar, ao menos por enquanto, a arte literária da arte dramática. Assim, ainda no contexto histórico do século XIX encontramos o romantismo enquanto movimento revolucionário que resgatou o sentimento do artista em seu processo criativo, indo contra todo o racionalismo e iluminismo altamente consolidados. Apesar da forte movimentação política, pois os artistas românticos assumiam posturas contrárias, o romantismo se definiu como fundador da cultura moderna, como nos mostra detalhadamente Arnold Hauser:

o romantismo não era apenas um movimento europeu de caráter universal, [...]; ele também provou ser uma daquelas correntes que [...] subsistiu como fator duradouro no desenvolvimento da arte. Na verdade, não existe produto da arte moderna [...] que não deva sua sutileza e variedade à sensibilidade que se desenvolveu a partir do romantismo. Toda exuberância, **anarquia e violência da arte moderna**, seu lirismo balbuciante, seu exibicionismo irrestrito e profuso derivaram dele. (2003, p. 664, grifo nosso)

Segundo Charbonnier, este movimento artístico influenciou profundamente o teatro ao considerar o questionamento sobre o modelo teatral “palco-espelho” onde os conflitos familiares, a moral e a estética burguesa eram representados para apreciação da nova classe consumidora. Ao romper com esta forma o teatro passa então a representar não mais questões de um único núcleo social, mas momentos históricos e personagens carregados de significado político, pois para os românticos a história apresenta-se como um “substrato de ideias mais elevadas, expressas apenas de forma incompleta nos fenômenos históricos individuais” (HAUSER, 2003,

p. 668). Assim surgiram os dramas históricos, dos quais *Cromwell* terá papel fundamental:

En élaborant, dans la préface de *Cromwell*, sa théorie du grotesque, Hugo a jété les bases de l'esthétique dramatique moderne. Tout le XXe siècle a vécu sur ce qui est devenu une évidence : le mélange des genres, le sublime à côté du trivial, le rire dans les larmes. Claudel, Brecht, Ionesco et Beckett, les dramaturges du théâtre dit «de l'absurde », qui en tire une bonne part de ses effets, tous ont compris la fécondité de cette esthétique des contraires. (CHARBONNIER, 1998, p. 18)³

Publicado em 1827, o prefácio desta peça provocou nos círculos intelectuais de Paris diversas discussões e debates acerca da arte, pois propunha a ideia de que o romantismo era o “liberalismo da literatura” (HAUSER, 2003, p. 691). O ápice da análise de Hugo se encontra em uma manifestação direta e radical contra o maniqueísmo do belo:

a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imaginação, não se referia a um certo tipo de belo. Tipo de início magnífico, mas, como sempre acontece com o que é sistemático, se tornou nos últimos tempos falso, mesquinho e convencional. (HUGO, 2002, p. 26)

Com este manifesto Hugo inicia a teoria do grotesco, que segundo ele, diferencia a literatura romântica da literatura clássica. Enquanto esta se interessa em apenas representar o belo como única forma da natureza, a literatura romântica se interessa em mostrar aquilo que de fato existe na natureza: a dualidade do belo e do feio, que ali se encontram lado a lado. Assim, o grotesco vem à luz e se apresenta como fundamento do “gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações” (HUGO, 2002, p. 28). Não obstante o caráter revolucionário do grotesco, ele está presente na literatura desde os seus primórdios e Hugo tece um verdadeiro quadro onde as figuras grotescas estão pintadas em cada época literária nos mais diversos tons, desde os sátiros e ciclopes da mitologia greco-latina, passando pela cultura medieval, até a comédia de Molière.

³ Elaborando, no prefácio de *Cromwell*, sua teoria do grotesco, Hugo lançou as bases da estética dramática moderna. Todo o século XX cresceu sob aquilo que se tornou uma evidência: a mistura dos gêneros, o sublime ao lado do trivial, o riso nas lágrimas. Claudel, Brecht, Ionesco, Beckett, os dramaturgos ditos “do absurdo”, que tiram daí uma boa parte de seus efeitos, compreenderam a fecundidade desta estética dos contrários.

Assim, com a feiura e o grotesco em seus devidos lugares ao lado do belo, avançamos quase meio século na história, até o momento do lançamento do livro *O Nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo* do filósofo Friedrich Nietzsche, em 1872. Apesar do título, deve-se ressaltar que os conceitos apontados por Nietzsche, segundo helenistas como Jean-Pierre Vernant (1914-2007), não são válidos para as tragédias gregas, visto que não se referem a esta forma teatral em si, mas concebem as bases de uma estética contemporânea das artes.

Nietzsche, na obra supracitada, versa sobre o caráter duplo do fazer artístico e apresenta dois conceitos para apontar essa dualidade: o apolíneo e o dionisíaco. Segundo ele, a arte está ligada “à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 2002, p. 27). Esta dualidade presente na arte ou na criação artística é inseparável, assim, o apolíneo e o dionisíaco não seriam apenas opostos, mas também complementares e o artista torna-se o mediador de ambos; eles “caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta, e incitando-se mutuamente a produções sempre novas” (p. 27). Nietzsche os chama de impulsos pensando-os como “universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez” (p. 27); Apolo é o impulso observador, prático e técnico da arte e nos fala da beleza, sendo análogo ao sonho pela sua força contemplativa. Em um exemplo dado por Schopenhauer, o terror emerge do interior do homem, rompendo com a calma contemplativa apolínea, e, misturando-se ao êxtase experimentado dessa libertação, transforma-se na essência do impulso dionisíaco, análogo à embriaguez, pela libertação que esta provoca dos impulsos mais íntimos do homem. Assim, estes dois impulsos são considerados como forças que moldam a criação artística, sendo o apolíneo “a arte da medida e da harmonia [...] A imagem do escultor dando forma à matéria, figurando o real e absorvendo-se na contemplação da imagem e do sonho [...] princípio da individualização” (PAVIS, 2011, p. 22). Quanto ao dionisíaco, consagrado à embriaguez por Nietzsche, representa “as forças incontroladas do homem [...]. É a arte da música sem forma articulada e que produz o terror no ouvinte e no executante. [...] O homem se sente um deus ao rejeitar qualquer barreira e inverter os valores tradicionais” (p. 22). Ainda sobre o dionisíaco, Nietzsche afirma:

sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. [...] Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. [...] O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza. (2002, p. 31)

Considerando a arte dramática, importamos os conceitos acima expostos, pois com estes princípios, direta ou indiretamente, Nietzsche entusiasmou um dos precursores do Teatro Moderno: Antonin Artaud. Outro filósofo, desta vez o francês Jacques Derrida (1930-2004), em análise sobre a escritura de Artaud, considera a proximidade dos dois escritores tão intensa que “seria conveniente confrontar *Le Théâtre et son Double* [de Artaud] com o *La Naissance de la Tragédie*, de Nietzsche, e reconstituir os seus sistemas de analogias e oposições” (DERRIDA, 1995, p. 161, grifo nosso).

As questões filosóficas nunca se fizeram tão presentes nas artes quanto no momento áureo do Teatro Moderno. Após as considerações sobre Hugo, Nietzsche e suas respectivas contribuições diretas para o teatro sobre o qual nos propomos discutir, surge no século seguinte uma corrente filosófica que manteve estreitas relações com os movimentos artísticos e literários da primeira metade do século XX: o Existencialismo.

Durante as décadas de 1930-1950, o existencialismo parece designar um clima de pensamento, uma corrente literária vinda da Europa do Norte, dos países eslavos ou germânicos. Um de seus traços principais seria a percepção do sentido do absurdo juntamente com o sentimento trágico da vida. (COLETTE, 2011, p. 7)

Empregado pela primeira vez pelo filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard (1813-1855) em seu sentido moderno, o existencialismo nos interessa no momento em que se aproxima da filosofia do absurdo no discurso de Albert Camus (1913-1960), do lançamento de dois livros *O Estrangeiro* e *O mito de Sísifo, ensaios sobre o absurdo*, ambos publicados em 1942, período em que a França ainda se encontra sob ocupação nazista. Marcados pelo terror da guerra e o declínio da crença religiosa, muitos filósofos apontam para a incoerência da vida humana; o sentido de absurdo está ligado ao ser e sua existência, assim Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Albert Camus não se furtam a essas considerações. Sartre publica *A náusea* em

1938, romance que marca a palavra *absurdo* no contexto literário, mas é Camus com o mito de Sísifo, quem mais se aproxima do universo teatral:

segundo Camus, o absurdo não é do mundo nem do homem, ele resulta do confronto com a irracionalidade, o silêncio do mundo e o desejo de clareza cujo apelo ressoa no coração do homem. Este confronto se apresenta para o homem que, cercado de muros absurdos, experimenta tanto mais fortemente o sentido do absurdo quanto mais decididamente resiste a ele. Atormentado mas clarividente, o homem pode triunfar se encontra nessa viva consciência a força de enfrentar com lucidez e de superar pelo desprezo a experiência do absurdo. (COLETTE, 2011, p. 80)

Para Camus o absurdo está no automatismo do dia-a-dia; assim expresso não é o mundo nem o homem que é absurdo, mas a relação entre eles, pois “o absurdo é essencialmente um divórcio. Ele não está em nenhum dos elementos comparados. Ele nasce de sua confrontação” (CAMUS, 1989, p. 26). O crítico inglês Martin Esslin, ao falar sobre o Teatro do Absurdo, usa o Mito de Sísifo de Camus para ilustrar a essência deste teatro. Em nota introdutória ao Mito de Sísifo, Mauro Gama⁴ sintetiza a ideia do absurdo da condição humana, sendo a

noção de absurdidade, isto é, da tomada de consciência, pelo ser humano, da falta de sentido (ou, portanto, do sentido absurdo) da sua condição. [...] Assim, o “homem absurdo” é o que enfrenta lucidamente a condição - e a humanidade - absurda. Antecedido intuitiva e literariamente (como reconhece e aplaude no último ensaio do livro) pelo gênio de Franz Kafka, Camus é o primeiro a descrever objetivamente as situações e consequências da absurdidade, compreendendo a sua lógica e propondo a sua moral. (GAMA, 1989, p. 3)

Apesar da circulação das ideias filosóficas, os dramaturgos do Absurdo não se sentem entusiasmados por esses conceitos, não obstante reconheçam que a época esteja permeada deles, como proferem Ionesco e Beckett. Mesmo os filósofos, como Sartre, ainda não estão convencidos do alcance da filosofia do absurdo no teatro, no entanto as convergências se fazem presentes, como admite o próprio Ionesco: “tudo procede da filosofia. O teatro também [...] sob pena de ser insuficiente, de ser insignificante” (*apud* PRUNER, 2010, p. 4)⁵.

⁴ Poeta, tradutor e crítico literário, Gama publicou, em 2008, os livros de poemas *Zoozona* e *Marcas na noite*, respectivamente.

⁵ Tout procède de la philosophie. Le théâtre aussi [...] sous peine d'être insuffisant, d'être insignifiant.

Além da filosofia, encontra-se dentro das correntes que marcaram o início do século XX o surrealismo que teve como principais representantes no âmbito literário Arthur Rimbaud (1854-1891) e Isidore Ducasse⁶ (1846-1870). Esta corrente ganha destaque na pesquisa por dois motivos: o primeiro refere-se ao fato de ser um dos principais movimentos artísticos surgido da tensão existente do final de uma guerra e da iminência de outra, e conseqüentemente predecessor das principais correntes artísticas do mesmo século. Este movimento teve início na década de 1920, encabeçado por intelectuais dos quais citamos alguns como André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos e Paul Éluard, e propõe a rejeição dos valores morais e estéticos burgueses, como nos indica o teórico Michel Pruner:

Il tordent le cou à la *mimésis* et remettent en question le rôle et la structure du langage. Cherchant la provocation et le scandale, ils substituent au conformisme du rituel théâtral bourgeois la spontanéité iconoclaste et joyeuse d'une révolte virulente. (2010, p. 14)⁷

Juntamente com o dadaísmo, o surrealismo não se contentava com as formas prontas nem com a linguagem que as expressava; Hauser afirma que o surrealismo surgiu para mostrar a real situação da literatura naquele período, onde resplandeciam fracas concepções e produções artísticas, acomodadas em fórmulas fixas que atraíam o gosto do público. Assim,

a importância histórica do dadaísmo e do surrealismo não consiste, portanto, nas obras de seus representantes oficiais, mas no fato de que chamam a atenção para o impasse em que se encontrava a literatura no final do movimento simbolista, para a esterilidade de uma convenção literária que já não tinha qualquer conexão com a vida real. (HAUSER, 2003, p. 963)

Além disso, enquanto estética revolucionária o surrealismo carrega em si o cerne romântico da luta pela expressão espontânea. O segundo motivo pelo qual não podemos nos furtar à menção do surrealismo no contexto do Teatro Moderno é a sua relação direta com o mesmo, tanto em essência quanto na participação de dramaturgos como Artaud. Ao descrever o que seria o surrealismo, Hauser nos

⁶ Também conhecido como Conde de Lautréamont, publicou em 1869 os *Cantos de Maldoror*.

⁷ Eles viram o rosto à *mimese* e põem em questão o papel e a estrutura da linguagem. Procurando a provocação e o escândalo, eles substituem o conformismo do ritual teatral burguês pela espontaneidade iconoclasta e jovial de uma revolta virulenta.

apresenta um quadro com tonalidades muito parecidas àquelas do teatro de vanguarda da segunda metade do século XX:

o surrealismo [...] converteu-se numa arte que fez do paradoxo de todas as formas, e do absurdo de toda a existência humana, a base de seus pontos de vista [...] e já expressa por esse meio a crença em um novo conhecimento, uma nova verdade, e uma nova arte surgirão do caos, do inconsciente e do irracional, dos sonhos e das regiões incontroladas da mente. (HAUSER, 2003, p. 966)

A relação do movimento surrealista com a psicanálise freudiana torna-se o marco que separa o dramaturgo Antonin Artaud do surrealismo: sua recusa em conceber a arte como uma mera manifestação do inconsciente do artista, ou sua interpretação através da psicanálise faz com que seja expulso do movimento por André Breton, e, emancipado, Artaud segue com suas experimentações no campo teatral, considerando sempre a arte como resultado da reflexão consciente do artista. Artaud não foi o único a interpretar esta característica do surrealismo como fragilidade; segundo cita Hauser, Sigmund Freud (1856-1939), considerado o pai da psicanálise, manifestou-se a respeito:

o próprio Freud não parece ter se deixado iludir pelo ardil perpetuado pelo surrealismo. Diz-se que quando Salvador Dalí o visitou em Londres, pouco antes de sua morte, Freud comentou: “o que me interessa de sua arte não é o inconsciente, mas o consciente”. (HAUSER, 2003, p. 967)

Outro crítico que compartilha da mesma opinião é Walter Benjamin, pois afirma a inconsistência de considerar uma leitura do surrealismo apenas a partir da ótica dos paraísos artificiais, ou das atividades do inconsciente. A arte, segundo Benjamin, é um processo que passa pela embriaguez, que significa “experiência viva e fecunda” (BENJAMIN, 2004, p. 23); assim, as experiências surrealistas não “se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio” (2004, p. 23). Vimos anteriormente, o conceito de dionisíaco, apresentado por Nietzsche como um impulso artístico análogo à embriaguez; é possível, portanto, associar a embriaguez à qual Benjamin se refere, ao dionisíaco de Nietzsche, observando os dois como impulsos ou manifestações artísticas providas do sentimento de ruptura com as formas e da revolta contra o conformismo artístico. Nesta perspectiva Benjamin

considera o surrealismo como um dos movimentos que mais compreenderam o período pelo qual passavam:

onde estão os pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas? [...] Os surrealistas se aproximam cada vez mais de uma resposta comunista a essa pergunta. O que significa: pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. (BENJAMIN, 2004, p. 33)

E o que seria esta afirmação, senão o pensamento do século das guerras? Se encontramos no surrealismo um pensamento de desconfiança, veremos no Teatro do Absurdo a sua total realização: não se desconfia mais da falta de entendimento, ele existe e se faz presente nas relações sociais; é no teatro que ele encontrará sua completa manifestação. Todas as correntes aqui apresentadas se fazem marcantes da forma mais expressiva na arte dramática do século XX. Dramaturgos como Antonin Artaud, elaborador de um teatro puro e cruel, e os representantes do Teatro do Absurdo, dos quais destacamos Fernando Arrabal, são herdeiros diretos desses pensamentos; todos atravessaram o horror, a desconfiança, o medo e a falta de sentido da humanidade.

1.2 Artaud e o Teatro da Crueldade

Membro atuante da escola surrealista e expulso desta, Antonin Artaud exerceu grande inspiração no que viria a ser conhecido como Teatro do Absurdo. Precursor desse gênero, publicou *O Teatro e seu Duplo* em 1938, uma coletânea de artigos sobre o Teatro da Crueldade entre eles o “Primeiro Manifesto” (1932) e “O Teatro e a Peste” (1934), que evidenciam o caráter originário e puro do teatro, escritos pouco tempo depois de conhecer as formas de expressão do teatro oriental balinês. Os movimentos, a dança, a música e todos os outros elementos do teatro oriental geraram em Artaud o desejo de trazer de volta aos palcos um teatro que resgatasse essas características.

O primeiro conceito sobre o Teatro da Crueldade aqui exposto é fornecido pelo teórico Patrice Pavis no *Dicionário de Teatro* (2011). Segundo o autor, trata-se de

uma expressão para um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova *catarse* e uma experiência estética e ética original. (p. 377)

Esta definição compreende a essência do teatro concebido por Artaud, no entanto as tramas que tecem as discussões acerca da crueldade e do teatro puro são as mais intrincadas. Neste sentido, buscamos elucidar como o Teatro da Crueldade se manifesta para seu criador Antonin Artaud e para os já citados críticos Marie-Anne Charbonnier, Jacques Derrida e Anne Ubersfeld.

No capítulo “Acabar com as obras primas” Artaud menciona pela primeira vez o Teatro da Crueldade. O dramaturgo propõe um teatro revolucionário, atual, que possa recriar a poesia e o teatro puro, sem as ilusões provocadas pelo modelo teatral em voga, considerado extremamente psicológico e burguês; um teatro que não se reduziria às palavras, pois “as palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras” (ARTAUD, 1999, p. 98). O termo *crueldade* foi escolhido pelo dramaturgo após pensar em diversos outros, tais como “absoluto, alquímico e metafísico” (CARLSON, 1997, p. 380) e suscitou diversas interpretações.

No entanto, para compreender o que motivou Artaud a conceber esse teatro é necessário lembrar que ao observar uma representação de teatro oriental o dramaturgo percebe que a concepção teatral ocidental está corrompida, pervertendo assim a função original do teatro, pois o teatro é uma “realidade verdadeira”⁸ (CHARBONNIER, 1998, p. 55) e não uma simples representação, por isso não pode ser considerado meramente um jogo. Assim, o espectador, ao pensar que perdeu um espetáculo, deve ter a sensação de que perdeu algo extraordinário em sua vida, pois o teatro é vida no sentido em que manifesta forças opostas sem a pretensão de resolver a disputa entre elas: “a arte não imita a vida, a vida é quem imita uma forma transcendental de existência com a qual a arte nos põe em contato.”

⁸ Réalité véritable.

(CHARBONNIER, 1998, p. 58)⁹. Desta forma, Artaud propõe um teatro que retorne às suas origens cerimoniais, ritualísticas, um teatro ocidental que se aproxime do oriental, pois este ainda não fora corrompido pelo *logos*¹⁰. Para se chegar a esse teatro original, puro, é preciso reconsiderar uma série de elementos que compõe o fazer teatral desde seu período clássico.

Surge assim o Teatro da Crueldade, cujo objetivo, segundo Artaud, é ser um teatro em que imagens violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador, que se encontrará na representação teatral envolto por um turbilhão de forças superiores, assim como o que acontece com os Derviches em sua dança hipnótica: o transe. À falta desse elemento intenso do teatro, Artaud atribui a culpa ao teatro psicológico estimulado pelo dramaturgo francês Jean-Baptiste Racine (1639-1699) que, em seus moldes tradicionais, contribuiu para o entorpecimento dessas sensações violentas que o teatro deve proporcionar em nossos nervos e corações:

tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar [...] tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade. (ARTAUD, 1999, p. 96)

Para Artaud o teatro é vida e precisa reencontrar esta força. Mas, para que isso aconteça é preciso romper com os dogmas culturais que exaltam a lógica e a expressão através das palavras. Esse rompimento criará as sensações humanas mais intensas, aquelas que estão adormecidas, mas presentes: as mais cruéis. Porém, para que essa crueldade se manifeste é necessário criar uma nova linguagem. É exatamente neste ponto que, para produzir o efeito desejado, Artaud busca suporte nos modos de expressão sem palavras: a dança, a música, a pantomima, os gestos, as luzes, os objetos (CHARBONNIER, 1998, p. 57), enfim, tudo o que deriva desses modos de expressão (cores, gritos, lamentos). Assim, Charbonnier compreende a crueldade proposta por Artaud como sendo “uma submissão à necessidade; [...] todas as criações [da vida] são cruéis, pois trazem em si o conflito entre as forças opostas do bem e do mal, onde um não pode se

⁹ L'art n'imité pas la vie, c'est la vie qui imite un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication.

¹⁰ Compreendemos *logos* como o discurso racional no sentido grego clássico. Cf. ABBAGNANO, 2007.

manifestar sem o outro” (p. 57, grifo nosso)¹¹. Mesmo contra a ideia de estabelecer normas para a arte, principalmente para o teatro, Artaud não se furtou à necessidade de escrever um manual que orientasse os dramaturgos desejosos de fazer uma representação a partir da concepção do Teatro da Crueldade, assim como nos aponta Derrida: “todos estes tateamentos, estas buscas, estes choques, conduzirão, apesar de tudo a uma obra, a uma composição inscrita, fixada nos seus menores detalhes, e anotadas com novos meios de anotação” (1995, p. 145).

Eis algumas orientações propostas por Artaud: a iluminação cênica deve dizer ao espectador o que se propõe em cena, as cores sugerem os estados físicos e empáticos das personagens; todos os objetos e inclua-se aí os corpos, segundo Ubersfeld (2005) sofrem alterações em suas proporções originais; se há necessidade de usar palavras na representação elas deverão, pois, coisificar-se ou adquirir um aspecto de sonho. Segundo Artaud, “não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm no sonho” (1999, p. 107). Sobre este aspecto Derrida, nos faz um alerta: Artaud, apesar de admirar e por vezes convergir suas ideias com a psicanálise, repudiaria um teatro fundamentado nesta perspectiva tanto quanto repudiou o teatro psicológico. No entanto, para o dramaturgo, o que se produz de cruel no teatro é muito mais terrível do que aquilo que se produziria na vida real, contanto que essa crueldade no palco seja vista como sonho, pois o sonho interfere na realidade e vice-versa.

Estes elementos estruturais podem ser identificados no capítulo “O Espetáculo”, onde Artaud afirma que deverá conter “gritos, lamentações, surpresas...” (p. 106). O dramaturgo delimita muito bem como o recurso a esse tipo de linguagem deverá ser usado: as diferentes entonações articuladas em frases repetidas (como veremos em *Fando y Lis*), ou dentro de um diálogo aparentemente natural, revelam a real natureza das personagens e suas intenções:

uma vez que faz parte da base dessa linguagem uma utilização particular dessas entonações, essas entonações devem constituir uma espécie de equilíbrio harmônico, de deformação secundária da palavra, que deve poder ser reproduzida à vontade. (p. 107)

¹¹ Une soumission à la nécessité [...]; toutes les créations [de la vie] sont cruelles puisqu’elles impliquent un conflit entre les forces opposées du bien et du mal dont aucune ne peut se manifester sans l’autre.

Artaud afirma que o Teatro da Crueldade deve fazer com que os espectadores retornem através do organismo, ou seja, através de seu corpo e sentidos, até as sensações mais sutis, mas para fazer com que o espectador tenha essas sensações, o Teatro da Crueldade deverá começar através de “meios grosseiros, que com o tempo tornam-se mais sutis. Esses meios grosseiros imediatos prenderão sua atenção de início” (ARTAUD, 1999, p. 92). As utilizações são da voz, que alcança vários tons com sua qualidade vibratória; da luz por montar e desmontar qualquer ambientação; e finalmente da ação verdadeira (teatral), principalmente a violenta, pois como define o dramaturgo, “um gesto teatral é violento” (p. 93). É através desta concepção que a linguagem original do teatro deve retornar, linguagem esta em que sons, gritos, luzes e onomatopeias, personagens e objetos tornam-se signos direcionados a todos os órgãos e sentidos humanos; uma linguagem primitiva, anterior à tudo, que está em todos nós, mas mascarada e escondida pelas enraizadas convenções.

Para levar os espectadores a este estado originário, primitivo, real, algo mais concreto deve ser feito, assim, se o *logos* é a pedra fundamental do teatro psicológico é ele que deve ser expurgado. A expressão máxima da lógica tradicional é a linguagem racional, tal qual a conhecemos, mas que aprisiona e subjuga. Em seu “Primeiro Manifesto” Artaud defende um teatro que abdique do texto e que priorize a atmosfera, como afirma Charbonnier: “ele não quer ‘interpretar peças’, mas manifestar tudo aquilo que há de obscuro e não revelado pelo espírito através de um tipo de projeção material” (1998, p. 54)¹². As referências a esta sujeição são frequentes nos escritos de Artaud: “importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (1999, p. 101). No entanto, sobre esta linguagem única, o próprio autor afirma “estar ainda por encontrar” (p. 132), e de fato não será em Artaud que vamos ver concretizadas suas teorias, mas um pouco mais adiante, naquilo que se convencionou chamar Teatro do Absurdo, um teatro que enfatiza um discurso disforme, destoante das ações em cena.

Independente da representação concreta ou não do teatro artaudiano, os textos do dramaturgo continuaram a estimular ricos debates e discussões no que concerne à submissão da ação teatral à lógica textual, e este tema encontra novos

¹² Il ne veut pas “jouer des pièces” mais parvenir à manifester tout ce qu’il y a d’obscur et d’irrévélé dans l’esprit par le moyen d’une sorte de projection matérielle.

significados à luz de Jacques Derrida. Para ele, o Teatro da Crueldade afirma uma necessidade que ainda não começou a existir, uma necessidade de renascer, não um renascimento após a morte, mas um renascer como alguém que volta do desmaio. É nesse sentido que Derrida caminha, no sentido de descobrimento, onde o cruel “anuncia o limite da representação” (1995, p. 152), e compreender a representação a partir do Teatro da Crueldade é o ponto fundamental das discussões fundamentadas por este filósofo.

Antes de discorrer sobre o Teatro da Crueldade, Derrida anuncia o que, para Artaud, significa de fato o teatro fundamentado nos moldes clássicos. Este seria então uma perversão da função original do teatro, como já dito anteriormente, e para reforçar este pensamento Derrida destaca o trecho de uma carta de Artaud, enviada ao crítico teatral Benjamin Crémieux¹³ em 1931, onde essa perversão pode ser reconhecida claramente:

o teatro, arte independente e autônoma, deve a si próprio, para *ressuscitar ou simplesmente para viver* [...]. Pode-se perfeitamente continuar a conceber um teatro baseado na preponderância do texto, da palavra pura, da literatura, e de todos os outros meios escritos e fixados. [...] Mas esta concepção, [...] talvez não seja a negação absoluta do teatro... seria mais a sua perversão. (ARTAUD *apud* DERRIDA, 1995, p. 156)

Há ainda outra especificidade do Teatro da Crueldade: este produz um espaço não-teológico, onde reina a ausência da palavra, um teatro que não é mais dominado pelo *logos*. Assim, um teatro é teológico quando há os seguintes elementos:

Um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta *representá-lo* no que se chama conteúdo dos seus pensamentos de suas intenções, de suas ideias. (DERRIDA, 1995, p. 154)

Tal como a relação divina e seus seguidores (inquestionável e conformista) assim é, para os moldes teatrais clássicos, a relação autor-encenador, onde o

¹³ Crémieux acompanhou as representações do teatro Alfred Jarry, do qual entre os fundadores encontra-se Antonin Artaud.

diretor¹⁴ é um “escravo, um tradutor eternamente condenado à tarefa de passar uma obra dramática de uma linguagem para a outra” (DERRIDA, 1995, p. 154). Esta interpretação de Derrida nos faz perceber que o rompimento ao qual Artaud se refere em sua obra não é relacionado ao texto, mas à sua supervalorização em detrimento das outras linguagens das quais o teatro dispõe. Para Artaud, apenas desta forma, sem o texto e sem o “deus-autor”, a encenação voltaria à sua liberdade criadora. A questão fundamental não é o texto escrito, mas a encenação subjugada ao texto, submetida e submissa a esse “deus-autor”. A partir desse pressuposto a representação cruel, para Derrida, não deve “contar uma história”, sendo ela “experiência produtora do seu próprio espaço. [...] isto é, espaço produzido de dentro de si e não mais organizado a partir de um lugar ausente, [...] de uma utopia invisível” (1995, p. 157), ou seja, o texto do autor. Assim, o retorno a essa verdadeira representação, ao teatro originário, acontece de fato quando o teatro deixa de “derivar de uma outra arte, por exemplo da literatura, mesmo que ela seja poética” (DERRIDA, 1995, p. 158)

As considerações em torno da relação autor-encenador suscitam outra reflexão: Como se dá a articulação texto-representação? A crítica teatral Anne Ubersfeld em *Para ler o teatro* (2005), responde esta pergunta dizendo que “os instrumentos conceituais requeridos para análise de um e de outro não são os mesmos” (p. 2). Neste livro a autora retoma a comparação entre a representação clássica e aquela proposta por Antonin Artaud. Segundo Ubersfeld, a forma clássica de representação estava apoiada na concepção de um teatro enquanto tradução de um texto literário, onde o diretor apenas traduzia o texto teatral para outra língua, neste caso a representação, de modo que esta representação seja “fiel” ao texto. No entanto, Ubersfeld afirma que essa leitura clássica está equivocada, pois não enxerga o texto e a representação como linguagens de signos e significados completamente distintos.

A concepção clássica teatral aponta então uma “equivalência semântica” entre as duas linguagens, considerada por Ubersfeld uma “ilusão”, no sentido de que na representação encontra-se um número amplo de outras linguagens (e assim, outros signos e com eles seus significados) como a visual e musical, criados por outros componentes presentes no processo teatral como o encenador, o decorador,

¹⁴ No sentido atual, encenador e diretor (de cena) abrangem as mesmas tarefas (PAVIS, 2011, p. 97).

o músico, o ator. Além disso, essas linguagens podem chegar a nunca convergirem em um mesmo sentido. Os aspectos da linguagem da representação, por exemplo, podem nunca ser alcançados pelo texto, assim como a representação em si pode jamais captar a poesia textual, e neste ponto a autora faz uma crítica aos dramaturgos de vanguarda:

outra atitude, muito mais comum na prática moderna ou da 'vanguarda' do teatro, é a recusa, por vezes radical do texto [...]. O texto é apenas um dos elementos da representação, e talvez o menor. [...] E poderia ser tão reduzido quanto possível e até mesmo desaparecer. É a tese de Artaud, certamente não como ele a enunciou, mas como ela foi frequentemente mal entendida, enquanto recusa radical do teatro de texto. (UBERSFELD, 2005, p. 4)

Assim, Ubersfeld afirma que Artaud criou uma forma de conceber o texto teatral ao mesmo tempo "inversa" e "simétrica" à maneira clássica: enquanto os clássicos exaltam o texto, Artaud o elimina. De fato, para o Teatro da Crueldade (onde a encenação se antecipa ao texto) a palavra deve ser eliminada do palco da crueldade, mas "na medida em que pretendia ser ordens: ao mesmo tempo citações ou recitações de ordens" (DERRIDA, 1995, p. 160), ou seja, é preciso eliminar as sujeições às rubricas, às indicações de cena feitas pelo autor, que trazem consigo as diversas maneiras de representar esta ou aquela cena, pois encontram-se aí as formas de manifestar as entonações, as vestimentas, expressões faciais e físicas, tudo (ou quase tudo) pronto para ser representado. É sobre esta sujeição ao "deus-autor" que o encenador deve libertar-se para alcançar um teatro puro, conforme as propostas de Artaud.

A crítica levantada por Ubersfeld, na citação acima, nos provoca um questionamento feito também por Derrida: até que ponto os dramaturgos modernos são fieis ao Teatro da Crueldade proposto por Artaud, ou melhor, quais são as características da infidelidade à Artaud? Inúmeros herdeiros, para usar um termo empregado por Charbonnier, são atribuídos ao dramaturgo; outros se auto-intitulam praticantes fiéis de sua linha dramática. Sendo assim, quais deles realmente conseguiram atingir as propostas artaudiana, ou talvez o que não conseguiram alcançar delas? Para Derrida é mais prático destacar as características teatrais dos infieis ao Teatro da Crueldade. Desta forma não se encaixam na concepção teatral

de Artaud todo o teatro que privilegie o verbo; todo o teatro abstrato; todo o teatro do distanciamento; todo o teatro não-poético e todo o teatro ideológico.

Após as considerações lançadas, Ubersfeld, Derrida e Charbonnier apontam para a mesma direção: a fidelidade à Artaud é impossível. Nenhum teatro hoje corresponde completamente aos desejos do dramaturgo. Mas isso não significa que não se tenha tentado, e um autor em especial traz em sua linha dramática uma forte herança do Teatro da Crueldade: Fernando Arrabal. Artaud de fato deixou como herança a ideia de que era *necessário* fazer um novo teatro, uma nova linguagem; era *necessário* restituir ao teatro sua função originária, de onde fosse possível começar uma nova cultura, e que fosse possível desestabilizar o ócio contemplativo do público, tal qual o impulso dionisíaco de Nietzsche. Lembremos que esse é o pensamento de um século bombardeado por grandes conflitos. A concepção de teatro artaudiana propagou-se como as ondas em um lago, um *début* para os dramaturgos que criaram neste período tão fértil e que produziu frutos saborosíssimos. E aquilo que o Teatro da Crueldade faz com o próprio Teatro, os frutos vão fazer com o próprio Homem: trazê-lo de volta à estaca zero, no momento exato em que valores antigos não passam de pó, e de onde é *necessário* começar. Estamos diante daquilo que foi denominado Teatro do Absurdo.

1.3 As múltiplas faces do Absurdo

Ao lançar o livro intitulado *O teatro do Absurdo* nos anos 60, Martin Esslin (1918-2002) sofreu duras críticas tanto dos filósofos, aos quais este termo faz referência pela conotação existencialista, quanto pelos próprios dramaturgos incluídos neste livro, que preferiam considerar suas obras fora de um padrão estético, ou no máximo, consideravam-nas um anti-teatro, como por exemplo, o dramaturgo Eugène Ionesco, que escolhe esta denominação como subtítulo a sua peça *A cantora Careca* (1950). Não é de se admirar que estes dramaturgos rejeitassem estar todos sob uma mesma denominação, pois cada um deles, e isto Esslin deixa claro, tem uma escritura própria. Apesar de todas as manifestações contra a caracterização única desses dramaturgos, esta nomenclatura parece ser aquela que mais se encaixa dentro das características do teatro de vanguarda dos anos 50, pois como afirma Michel Pruner (2010), o absurdo está presente em cada uma dessas obras, em maior ou menor grau. Por estas questões, o teórico intitula

seu livro *Les théâtres de l'absurde* (Os teatros do Absurdo, ainda sem tradução), diferenciado do título do livro de Martin Esslin pelo plural, considerando as múltiplas faces que este teatro pode tomar.

Destarte, antes de levarmos adiante as considerações sobre o Teatro do Absurdo, faz-se necessário compreender o significado da palavra “absurdo” em suas origens etimológicas e filosóficas. Assim, em latim, *absurdus* tem conotação musical (inaudível, surdo), e significa algo que não está no tom, que é dissonante ou discordante (PRUNER, 2010). No que tange às artes cênicas, Patrice Pavis nos apresenta o Absurdo como sendo algo “totalmente sem sentido ou sem ligação lógica com o resto do texto ou da cena” (2011, p. 01), mas ainda assim, carregado de signos e elementos característicos da condição humana, ideia que remonta a Camus e seu “Mito de Sísifo”. Em filosofia encontramos este termo ligado à oposição de crenças, assim, os filósofos, segundo Abbagnano,

sempre usaram muito essa palavra para condenar, destruir ou pelo menos afastar de si crenças (verdadeiras ou falsas) ou mesmo fatos ou observações perturbadoras, incômodas ou, de qualquer modo, estranhas ou opostas aos sistemas de crenças aceitos por eles. (2007, p. 18)

Entendemos então que, da origem até o conceito filosófico, “absurdo” é aquilo que está não apenas fora do padrão, mas oposto a ele. Assim, o nome “teatro do absurdo” foi cunhado por Martin Esslin em 1961 para englobar aqueles dramaturgos que propunham um teatro oposto ao teatro em voga, o chamado teatro burguês¹⁵. Mas “teatro do absurdo” não foi o único termo usado pela crítica para designar o trabalho destes artistas, é possível, portanto, encontrar outras nomenclaturas tais como “teatro de vanguarda”, “novo teatro”, “anti-teatro”, “meta-teatro”, “teatro existencialista”, “drama moderno”, “tragédia moderna”, além dos termos cunhados pelos próprios dramaturgos como é o caso de Ionesco com o chamado *Théâtre de la dérision* (irrisão - zombaria, escárnio, riso, desrazão).

Neste sentido encontramos duas críticas paralelas. A primeira delas é a crítica francesa onde destacamos o nome de Geneviève Serreau (1915-1981). Em nota

¹⁵ “Expressão frequente, hoje, para designar, de maneira pejorativa, um teatro e um repertório de *boulevard* produzido dentro de uma estrutura econômica de rentabilidade máxima e destinado, por seus temas e valores, a um público “(pequeno-)burguês”, que veio consumir com grande despesa uma ideologia e uma estética que lhe são, de cara, familiares. O termo é, portanto, antes negativo, sendo empregado, sobretudo pelos adeptos de um teatro radicalmente diferente”. (PAVIS, 2011, p. 376)

introdutória ao livro *Histoire du nouveau théâtre* (1966), a autora afirma não haver definição que comporte todo o significado do teatro que floresceu nos anos cinquenta, assim termos como “teatro de vanguarda” ou “novo teatro” tornam-se insuficientes “um por excesso, outro por ausência de precisão”¹⁶ (p. 6). Ainda assim, a autora faz uso destas etiquetas, para usar o termo empregado por ela, para discutir as obras produzidas neste período.

A crítica francesa também propõe a tese de que tais produções estão fundamentadas na experiência pessoal dos autores, encontrando aí pontos de convergência. O primeiro deles é a maturidade, pois as peças produzidas por estes dramaturgos não se tratam unicamente de um experimento estético, mas antes o resultado da longa experiência teatral dos dramaturgos; outra relação se encontra no fato de que estes autores são geralmente estrangeiros radicados na França, saídos de seus países natais por questões, na maior parte das vezes, políticas, assim, Adamov é de origem americana; Beckett, irlandesa; Ionesco, romeno; Fernando Arrabal, espanhol. A estranheza de outra cultura e a escolha da escritura em língua estrangeira, prioritariamente à língua materna, prepara um terreno onde as palavras têm significantes e significados distanciados. Somem-se a isso infâncias e juventudes amordaçadas e castradas pelos conflitos armados.

As singularidades tornam possível aproximar estes dramaturgos sob o mesmo título, desta vez o Novo Teatro, não obstante eles tenham as escrituras completamente diferentes. Segundo outro crítico teatral francês, Michel Pruner, para um dramaturgo

l'absurde renvoie aux failles d'une logique incapable de rendre compte de la réalité. Por l'autre, il recouvre une approche métaphysique de l'homme et de l'univers. Pour certains, il n'est qu'un prétexte ludique débouchant sur la fantaisie la plus débridée. Pour d'autres, il constitue un alibi qui permet de faire passer des messages subversifs. Autant d'auteurs, autant de dramaturgies originales. (2010, p. 25)¹⁷

No que concerne à crítica inglesa, encontramos como seu representante Martin Esslin, cuja tese baseia-se na afirmação deste novo teatro a partir de

¹⁶ L'un de ces deux mots pêche par excès, l'autre par absence de précision.

¹⁷ O absurdo revela as falhas de uma lógica incapaz de dar conta da realidade. Para outro ele possui uma abordagem metafísica do homem e do universo. Para alguns é apenas um pretexto lúdico que recai em fantasia deliberada. Para outros, ele constitui um alibi que permite passar mensagens subversivas. Tantos autores, tantas dramaturgias originais.

fundações literárias tradicionais preexistentes, que se encontram no chamado Teatro do Absurdo.

Seja qual for a nomenclatura escolhida, os dramaturgos são mais categóricos quanto à negação da denominação dada pela crítica inglesa, e Pruner elenca alguns desses comentários, a começar por Adamov: “a expressão ‘teatro do absurdo’ já me irritava. A vida não é absurda, difícil, muito difícil apenas”¹⁸ (2010, p. 6). Em seguida Ionesco, em livro intitulado *Notes et contre-notes* (1966), também se manifesta contra o termo:

on a dit que j'étais un écrivain de l'absurde ; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir facilement. (IONESCO *apud* PRUNER, 2010, p. 6)¹⁹

Não foram apenas os autores expoentes deste teatro que buscaram desligar-se da rotulação, criando eles próprios outras nomenclaturas para suas escrituras. O espanhol Fernando Arrabal (1932), juntamente com artistas de outras linguagens como o pintor Roland Topor (1938-1997) e o cineasta Alejandro Jodorowsky (1929) criaram o “Movimento Pânico”, mais conhecido pelos críticos como “Teatro Pânico”²⁰. Elaborado na década de 60, o teatro advindo deste movimento seria, segundo Pavis (2011, p.377), um herdeiro direto do Teatro da Crueldade proposto por Artaud.

As nomenclaturas vão além das citadas, bem como as manifestações contrárias a qualquer uma delas, entretanto “os teatros” do absurdo portam em seu cerne a marca da agonia e a angústia de um tempo em que as esperanças, as crenças e os valores morais estão esfacelados; estas peças estão permeadas pelas circunstâncias absurdas da condição humana, ilustradas no *Mito de Sísifo* de Camus, por isso este nome tão controverso – *absurdo* – ainda é usado para se referir a estes teatros cujos dramaturgos têm como objetivo em comum estabelecer novas propostas teatrais opositoras, como nos indica Martin Esslin:

¹⁸ Le mot « théâtre absurde » déjà m'irritait. La vie n'est pas absurde, difficile, très difficile seulement.

¹⁹ Disseeram que eu era um autor do absurdo; existem palavras como essa que circulam pelas ruas, é uma palavra da moda e logo deixará de sê-lo. De qualquer forma, ela é desde já muito vaga para não querer dizer nada e para definir tudo tão facilmente.

²⁰ Em entrevista à Escola de Teatro de São Paulo, em 2012, Arrabal afirma nunca ter existido o Teatro Pânico, mas antes, o Movimento Pânico.

en tournant les dos au théâtre psychologique ou narratif, en refusant de se conformer à aucune des vieilles recettes de « la pièce bien faite », les auteurs du Théâtre de l'Absurde, chacun à sa manière et indépendamment des autres, établissent une nouvelle convention dramatique. (*apud* PRUNER, 2010, p. 6)²¹

Um teatro que se propõe a romper com a tradição obviamente não seguiria os padrões normais de apresentação e conseqüentemente não seriam aceitos de imediato pelo público, assim Pruner nos revela um dado interessante dessas representações: elas eram realizadas em teatros muito pequenos, desprestigiados pelo grande público. As peças aí representadas “trazem a marca da obsessão da época. [...] a ameaça de prisão, o medo da deportação, o risco de extermínio, o que Genet chama de ‘alta vigilância’, todos esses elementos condicionam uma época dolorosa”²² (PRUNER, 2010, p. 10). Mesmo sob o signo de um período doloroso e com a prerrogativa de um teatro inovador, o Teatro do Absurdo engendra inúmeros elementos de outros estilos de gêneros literários e dramáticos, que fazem parte de uma tradição muito anterior, mas que nunca haviam sido expostos de forma tão crua.

Sendo assim, temos como início deste gênero teatral o movimento surrealista, principalmente a pintura e poesia que tanto inspiraram os dramaturgos de seu tempo. Podemos contar com igual relevância os fatos históricos: Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) - considerada como uma prévia da guerra seguinte - a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Muitos dramaturgos deste período chegaram a participar dos conflitos direta (como Pedrolo²³ e Piscator²⁴) ou indiretamente (como o próprio Fernando Arrabal), mas todos sofreram o impacto que esse período causou no pensamento e na expressão artística ocidental. Eugène Ionesco, ao definir o sentido de Absurdo acaba por definir também a linha de pensamento desse período: “o absurdo é aquilo que não tem objetivo. [...] divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o

²¹ Virando as costas ao teatro psicológico ou narrativo, recusando-se a se conformar com essas velhas receitas da “peça bem feita”, os autores do Teatro do Absurdo, cada um à sua maneira e independentemente dos outros, estabeleceu uma nova convenção dramática.

²² La menace de l'emprisonnement, la crainte de la déportation, le risque de l'extermination, ce que Genet nomme la «haute surveillance», tous ces éléments conditionnent une expérience douloureuse.

²³ Manuel de Pedrolo (1918-1990). Escritor espanhol ganhador de vários prêmios literários, entre eles, o Premio Joanot Martorell, pela obra *Estrictamente personal*, de 1954.

²⁴ Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893-1966). Diretor e produtor teatral alemão colaborou, junto a Brecht, na criação do teatro épico.

homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (*apud* ESSLIN, 1968, p. 20).

Eis o que o Teatro do Absurdo apresenta: a realidade de um pensamento, mas não de um pensamento comum, pré-concebido pelo homem. São os pensamentos de uma sociedade cujos ideais políticos e religiosos, foram desmistificados, rompidos, estraçalhados. Não há mais sentido em mantê-los dentro das formas artísticas. O homem e tudo o que ele que representava estava desfeito. A condição de *ser humano* tornava-se inútil, sem sentido. Todo esse sentimento de perda da razão e direcionamento é retratado de forma excepcional no Teatro do Absurdo, pois cada dramaturgo tratará desse tema de forma única, mas os paralelos e correspondências entre eles são inegáveis.

Muito já foi dito sobre o teatro puro e seu rompimento com a linguagem, e nesse ponto não há distanciamento de conceitos entre o Teatro da Crueldade e o Teatro do Absurdo, no entanto, outros elementos, de origens diversas, são identificados dentro do Teatro do Absurdo, entre eles a *commedia dell'arte*, cuja característica surge quando uma personagem é incapaz de compreender a mais simples das relações lógicas. Além disso, “salienta-se o domínio corporal, a arte de substituir longos discursos por alguns signos gestuais e de organizar a representação coreograficamente” (PAVIS, 2011, p. 61). A *commedia dell'arte* está presente também no teatro elisabetano de Shakespeare, com os bobos da corte e malfeitores cômicos, mas o que ocorre é que pela fama de Shakespeare, elementos como “raciocínio à base da lógica invertida, do silogismo falso, da associação livre de ideias e da poesia da loucura real ou fingida” (ESSLIN, 1968, p. 282), tão presentes nas peças do Absurdo, acabam por ser relegados a uma categoria inferior nas obras do dramaturgo inglês.

Esslin também identifica a comédia muda como grande inspiradora do Absurdo, pois sua essência de sonho (que se manifesta majoritariamente através de imagens e não de palavras) causa a estranheza de alguém que está vendo o mundo do lado de fora. Neste sentido, cita ainda a ideia de absurdo apresentada pelo romancista, poeta e dramaturgo Ramón María Del Valle-Inclán (1866-1936)²⁵, na qual um artista pode ver o mundo a partir de três posições, sendo a última delas a

²⁵ Dramaturgo e poeta espanhol, escreveu entre 1902 e 1905 as *Sonatas*, quatro contos sobre as aventuras e romances do personagem Marqués de Bradomín. Suas obras são marcadas pelo estilo absurdo.

visão de cima para baixo, de alguém que flutua e observa de cima a realidade; essa visão específica, segundo o poeta, transformaria a realidade em absurda.

Outra característica do teatro do Absurdo é o *non-sens* que desde Freud teve vários conceitos. Para Freud, ele “tem suas raízes na sensação de liberdade que experimentamos quando podemos abandonar a camisa de força da lógica” (*apud* ESSLIN, 1968, p. 289), essa sensação, que Freud chama de deleite, “é abafada na vida real quase até o ponto de total desaparecimento” (ESSLIN, 1968, p. 289). É o caso das crianças que tem a capacidade natural de juntar palavras a esmo e formar frases sem sentido, mas que com o tempo passam por um processo de negação imposto pelos pais e pela sociedade para que seu discurso se torne “lógico”. Esse processo que Freud associa ao período infantil do sujeito passou também a ser associado com o processo de perda da razão produzido pelo pós-guerra. O *non-sens* do Teatro do Absurdo está intimamente ligado à falta de sentido deste período, daí o fortalecimento da característica neste gênero teatral, não obstante o *non-sens* fosse velho conhecido da linguagem literária. Esslin apresenta um belo exemplo dessa longa presença no gênero artístico: o poema de Philippe de Rémi²⁶, datado do século XIII, tem uma grande carga de rompimento com a coerência textual:

Une vieille chemise
 Avait pris à tâche
 De savoir plaider,
 Mais une cerise
 Devant elle s’est mise
 Pour la vilipender.
 Sans une vieille cuillère
 Qui avait repris haleine
 En apportant un vivier,
 Toute l’eau de la Tamise
 Fût entrée en un panier ²⁷(REMI *apud* ESSLIN, 1968, p. 290).

A partir do panorama aqui apresentado, percebemos algumas nuances entre o Teatro da Crueldade e o Teatro do Absurdo. Entendemos então que ambos trazem o rompimento com a linguagem em múltiplos sentidos, mas se para Artaud o rompimento com a sujeição da encenação ao texto é primordial, para o Teatro do Absurdo e seus dramaturgos o rompimento se encontra principalmente no discurso

²⁶ Sire de Beaumanoir (1210-1265). Poeta francês do século XIII.

²⁷ Uma velha camisa/tomou a tarefa/de saber defender,/mas uma cereja/em sua frente se pôs/para denegri-la./Sem uma velha colher/que retomou fôlego/portando um aquário,/toda a água do Tâmis/entrara em um cesto.

lógico, uma das formas mais interessantes do Absurdo de expressar a condição humana.

Compreendemos também que, se o Teatro da Crueldade tem por ideia principal fazer com que o teatro retorne às suas origens ritualísticas, o Teatro do Absurdo expõe o homem no início de suas origens, justamente no momento em que tudo que se tinha de valores e ideais haviam sido perdidos. Desta forma, notamos como, no Teatro do Absurdo, o homem encontra-se de volta à estaca zero, no momento exato em que perdera esses valores e sem ter outros à vista. Em outras palavras, assim como o Teatro da Crueldade propõe devolver ao teatro sua naturalidade e origens, assim o faz o Teatro do Absurdo com o homem, através da linguagem dialogal. Desta forma, as origens do teatro e do homem encontram-se representadas em um mesmo plano, o palco. Esslin afirma que “o Teatro do Absurdo desistiu de falar sobre o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas” (1968, p. 21). Assim, observamos que enquanto Artaud exige o rompimento com a linguagem para chegar ao verdadeiro teatro, o Absurdo faz uso dela para mostrar sua insignificância e ao fazer isso usa a linguagem não apenas contra o Homem, mas contra si própria.

CAPÍTULO 2 – O PALCO-ESPELHO ESTILHAÇADO: METÁFORAS DE RUPTURA EM *PIC-NIC*.

2.1 O Teatro Arrabaliano

Fernando Arrabal nasce em 1932, na cidade marroquina de Melilla, ainda sob domínio espanhol. É nesta cidade, no ano de 1936, que tem início a rebelião militar contra a República Espanhola, da qual seu pai, Fernando Arrabal Ruiz, partidário dos ideais republicanos e oficial do exército, faz parte; preso, tem sua pena de morte substituída por uma prisão de trinta anos e um dia; após tentativa de suicídio, passa pelas prisões de Melilla, Ceuta e Burgos; simula loucura e foge do Hospital de Burgos em 1942, penetrando em um campo coberto por um metro de neve. A busca pelo pai será uma peregrinação, anos mais tarde, para o jovem dramaturgo.

A infância e adolescência de Arrabal (na Cidade Rodrigo durante a guerra civil, e em Madri, terminada esta) estão marcadas por uma imposta e rígida educação religiosa. A tudo isso, se soma o ambiente frio e deformador que há em sua família franquista, além da ocultação de ideais, símbolos ou pessoas (aqui o pai), a pressão que o poder da Igreja, em conivência com o regime político, impõe sobre as consciências, particularmente no que diz respeito à moral sexual e à prática do culto católico.

Aos dezessete anos, algo de perturbador acontece em sua biografia: Arrabal descobre algumas fotografias familiares das quais a cabeça de seu pai havia sido recortada. A partir deste acontecimento o 'poeta', como era chamado ironicamente pela família, decide cortar relações com a mãe, as tias e o irmão. Ao dramaturgo será impossível desprender-se da imagem mitificada do pai, em oposição à imagem ocultadora e sacrificada, cruel e terna da mãe. O escritor, já em seus anos de jovem maduro, encontra Luce Moreau, universitária francesa que conhece no verão de 1954 em Madri e que é a companheira ao longo de sua vida e obra até os dias atuais.

Em 1955 obtém uma bolsa de três meses para realizar estudos de criação teatral em Paris, onde se hospeda na Casa da Espanha da Cidade Universitária. Neste ínterim, Arrabal adoece de tuberculose, vindo a ser internado por dois anos no

Sanatório de Bouffémont e no Hospital Foch de Suresnes, próximo à Paris. Durante a enfermidade escreve sua terceira obra *Fando y Lis*²⁸.

Javier Huerta Calvo, diretor do livro *Historia del teatro español II – del siglo XVIII a la época actual*, aponta que há um certo vazio entre as pesquisas científicas dedicadas ao gênero teatral na Espanha, principalmente a partir de 1939 (início do regime fascista), no que diz respeito aos “neovanguardistas”, onde se encontra Fernando Arrabal. Segundo Calvo (2003), as pesquisas de maior relevância relacionadas ao dramaturgo provêm de autores como Ángel Berenguer e Francisco Torres Monreal. Este último, em nota introdutória do livro *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado* (1985), que reúne três peças do dramaturgo, define o teatro deste em três períodos: o primeiro refere-se às obras escritas nos anos cinquenta e é chamado de *primer teatro* (primeiro teatro); o segundo período é o *teatro pánico* (teatro pânico) no qual se incluem as obras produzidas nos anos sessenta; e finalmente o terceiro período, chamado de *pánico-revolucionario* (pânico-revolucionário), definição para os escritos dos anos setenta.

O primeiro teatro arrabaliano conta com características muito próprias, como nos aponta Monreal: o ritmo poético, a linguagem ingênua das personagens, a linguagem ininteligível das personagens opressoras, a oscilação entre humor e tragédia, e o comportamento sádico das personagens oprimidas (1985, p. 11), têm tendências muito próximas àquelas dos dramaturgos da vanguarda teatral francesa, muito embora Arrabal afirme ainda não ter conhecimento, quando escreve *Pic-nic*, das obras surrealistas nem dos dramaturgos do Absurdo. Apesar dessas declarações, as peças das quais citamos apenas as três primeiras, *Pic-nic* (1952), *El triciclo* (1953) e *Fando y Lis* (1955), estão mais próximas da estética do absurdo.

Os diálogos artaudianos com Arrabal se estabelecem mais definidamente na segunda etapa de seu processo dramatúrgico, durante o Movimento Pânico, surgido do encontro de Arrabal com o surrealista francês André Breton, o cineasta chileno Alejandro Jodorowski e o pintor francês Roland Topor. No teatro produzido neste período Arrabal explora com mais ousadia os elementos que subvertem a norma moral e sexual, misturando sonho, realidade, grotesco e crueldade, uma proposta muito próxima da artaudiana de provocação da norma. Deste período destacamos as obras mais conhecidas de Arrabal: *Guernica* (1959), *La bicicleta del condenado*

²⁸ Em 1952, na cidade de Madri, Arrabal inicia o esboço de sua primeira peça, *Pic-nic*, no entanto, antes da versão definitiva, esta peça se intitulava *Los Soldados*. Cf. BERENGUER, 2009.

(1959), *El Arquitecto y el emperador de Asiria* (1966), *El jardín de las delicias* (1968). De acordo com Monreal (1985), o teatro Pânico se assenta no super-realismo, onde o sonho e o inconsciente fazem parte da encenação dramática, rompendo com a ética e estética clássica, convergindo com as concepções teatrais propostas por Artaud trinta anos antes, das quais também são adeptos dramaturgos como Grotowski, Jodorowski e Peter Brook. O teatro Pânico se afasta do teatro do Absurdo, pois como sugere a crítica Diana Taylor, na edição de 2002 de *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*:

los dramaturgos del absurdo muestran una situación petrificada – nada sucede ni sucederá. Los protagonistas, atrapados en la estructura circular de *Esperando a Godot* o *La cantante calva*, por ejemplo, olvidan el sentido de su espera. Por el contrario, en *El Arquitecto* el ciclo renovador ofrece la posibilidad de regeneración. (p. 22)²⁹

O teatro, segundo o próprio Arrabal, deve vir de uma nova ordem, o caos; a partir desta concepção o teatro se torna mais rico, e assim, a “interpretação será uma interpretação ou visão Pânica” (ARRABAL *apud* TORRES NETO, 2008, p. 284).

Em uma viagem à Espanha, em 1967, Arrabal foi preso, acusado de escrever uma dedicatória sacrílega e antipatriótica. Solto algumas semanas depois, após várias cartas de protesto enviadas de todas as partes do mundo às autoridades espanholas, jamais pode esquecer-se das condições em que se encontravam inúmeros outros presos políticos em seu país, ainda sob o regime de Francisco Franco. Ao voltar para a França, Arrabal fez declarações à imprensa condenando a postura do regime franquista, atitude que o fez ser considerado *persona non grata* pelas autoridades espanholas. Por esse motivo o teatro Pânico-revolucionário, cuja peça de transição é *El jardín de las delicias*, continua com o trabalho iniciado no teatro Pânico, no entanto, como o próprio nome sugere, é voltado para temas de caráter mais político e social, com forte presença do teatro bufo, da ironia e do riso. Fazem parte desta fase as obras *La aurora roja y negra* (1968), *Jóvenes bárbaros de hoy* (1974), *Oye, patria, mi aflicción* (1975).

²⁹ Os dramaturgos do absurdo mostram uma situação petrificada – nada acontece nem acontecerá. Os protagonistas, presos na estrutura circular de *Esperando Godot* ou *A cantora careca*, por exemplo, esquecem o sentido de sua espera. Ao contrário, em *O Arquitecto* o ciclo renovador oferece a possibilidade de regeneração.

As peças de Arrabal “deleitam, ofendem ou chocam, mas não são indiferentes” (TAYLOR, 2002, p. 16)³⁰; seu teatro tem elementos anti-estéticos, como os vistos anteriormente – o cruel e o grotesco – e os teóricos por nós destacados convergem diretamente para o teatro arrabaliano. Nietzsche e o ritual dionisíaco; a anarquia que ataca as tradições e a estrutura social; Artaud, que, segundo o próprio Arrabal, previu suas obras ao anunciar o teatro da Crueldade: “a teoria de Artaud me parece uma teoria de visionário, de profeta, de poeta. Dir-se-ia que esses textos (*O teatro e seu duplo*) foram escritos depois de ter visto (vou ser muito vaidoso) minhas obras, especialmente minhas obras” (ARRABAL *apud* TAYLOR, 2002, p. 19)³¹. Ambos, Artaud e Arrabal, prevêm um teatro catártico, não no sentido unicamente aristotélico, mas no sentido em que pretendem retornar às origens do teatro enquanto celebração ritualística, que provoque no público a sensação de contato com seu interior e com forças superiores, anteriores ao homem, forças primitivas, com o intuito de desestabilizar a passividade do espectador. Enquanto Artaud, em seus Manifestos, elabora uma complexa teoria acerca do teatro primitivo, Arrabal o põe em cena, na prática, com o teatro cerimonial.

Ángel Berenguer, cuja tese de doutorado intitulada “*L’exil et La Cérémonie*” (1977) é dedicada às obras de Arrabal, escreveu os prólogos das primeiras edições espanholas das mesmas. Este crítico, que concorda com a divisão do teatro arrabaliano em três períodos proposta por Monreal, afirma que na primeira fase Arrabal traz para o teatro algumas reminiscências pessoais, o que Berenger (2009) denomina de “*teatro de exilio y ceremonia*”, onde a morte, que se faz presente desde sua primeira peça, aparece sob um prisma de ingenuidade. Afirma ainda que, entender a dramaturgia arrabaliana como uma simples herdeira de Ionesco ou Beckett, é não compreender seu ponto de vista dramático³².

Sobre o período do teatro Pânico, Berenguer afirma tratar-se do momento em que Arrabal busca uma formalidade espacial e gestual, que se faz presente na linguagem com elementos surrealistas. Neste período, cunhado pelo pesquisador como “*teatro de yo en el mundo*”, torna-se definitiva a consideração da cerimônia (como propõe Artaud) enquanto linha estética teatral seguida por Arrabal. Tanto

³⁰ Deleitan, ofenden, o chocan, pero no son indiferentes.

³¹ La teoría de Artaud me parece una teoría de visionario, de profeta, de poeta. Esos textos (*El teatro y su doble*) se diría que fueran escritos tras haber visto (voy a ser muy presumido) mis obras, especialmente mis obras”.

³² Cf. OLIVA, 1989, p. 418-419.

Monreal quanto Berenguer estão de acordo ao afirmarem que a terceira fase do teatro arrabaliano está relacionada ao período em que o dramaturgo esteve preso na Espanha, no entanto, Berenguer ainda aponta para outros episódios políticos nos quais Arrabal se envolveu (como o Maio de 68, na França) e que, além dos elementos políticos, a terceira fase combina elementos do Pânico e do *vaudeville*³³, um verdadeiro desafio, como afirma Berenguer, pois o *vaudeville* encontrava-se em voga na França, mas com o intuito de criticar os autores que não conseguiam fazer boas peças de *boulevard*³⁴.

As representações de Arrabal não foram bem recebidas pelo público espanhol. Em janeiro de 1958, estreava pela primeira vez uma peça em língua espanhola, *Los hombres del triciclo*. Segundo o crítico Francisco Ruiz Ramón, a rejeição do público espanhol ao teatro de Fernando Arrabal “veio a significar para o contexto global do teatro espanhol um ato de castração de um dos seus órgãos vitais, que trazia em si o gérmen seminal de novas forças teatrais” (RAMÓN, 2001, p. 434)³⁵.

Apenas onze anos depois, em 1969, é que haveria uma nova tentativa de montagem do teatro de Arrabal na Espanha. Um dia antes da estreia de *Los dos verdugos* (*Os dois carrascos*), a polícia toma o teatro Rainha Vitória, em Madri, e a peça não pôde ser encenada. Durante este período Arrabal produz abundantemente e Christian Bourgois publica, em francês, oito tomos contendo vinte peças do dramaturgo, que são encenadas em toda Europa e até mesmo no Japão e Austrália. Das vinte peças, apenas nove foram publicadas em espanhol, contendo censuras. Um artigo publicado no jornal “El País” dizia, sobre outra peça de Arrabal, *El Rey de Sodoma* (1979):

aquí estamos ya suficientemente provocados, pasados de provocación. El escándalo es un artículo de consumo, y las osadías

³³ “No século XIX [...] o *vaudeville* passa a ser [...] uma comédia de intriga, uma comédia ligeira, sem pretensão intelectual [...], se prolonga hoje no *boulevard* que herdou sua vivacidade, seu espírito popular e cômico” (PAVIS, 2011, p. 427)

³⁴ Peças que, no século XIX, “representavam melodramas, pantomimas, espetáculos de *féerie* e de acrobacia, comédias burlescas [...] já criticadas por artistas e intelectuais da época. [...] Hoje, o teatro de *boulevard* [...] é uma arte de puro divertimento [...]. Ele se especializa em comédias leves, escritas por autores de sucesso para um público pequeno-burguês ou burguês, de gosto estético e político totalmente tradicional, que jamais são perturbadoras ou originais”. (PAVIS, 2011, p. 380)

³⁵ Vino a significar para el contexto global del teatro español un acto de castración de uno de sus órganos vivos, que portaba en sí el germen seminal de nuevas fuerzas teatrales.

refrenadas, las audacias tímidas, los avances medidos en *El rey de Sodoma* no provocan más que aburrimiento. (OLIVA, 1989, p. 422)³⁶

Vários são os motivos para que o dramaturgo espanhol não tenha suas obras aceitas no país natal até o início dos anos 1980. Não podemos esquecer-nos do período ditatorial, nos anos compreendidos entre as décadas de 1939 a 1975, quando a Espanha era regida pela forte censura a toda produção artística que pretendesse criticar o governo ou a moral sexual e religiosa. Historiador, César Oliva dedica algumas páginas do livro *Historia de la literatura española actual III: El teatro desde 1936* (1989), para suscitar um debate de ampla discussão. Citando pesquisadores como Berenguer e críticos como Ricard Salvat³⁷, Oliva questiona a nacionalidade da obra arrabaliana.

Em entrevista a Alain Schifres, em 1966, ao ser questionado sobre se deveria ser considerado escritor de língua espanhola ou língua francesa, Arrabal responde: “Eu penso em francês. E até mesmo sonho em francês. Eu me sinto cada vez mais francófono” (ARRABAL *apud* RAMÓN, 2001, p. 436)³⁸. Sobre esse assunto, cujas críticas são divergentes, Ramón é categórico:

la morada del escritor es la lengua en la que escribe y existe como escritor, no el lugar de nacimiento, por muy ondas que sean sus raíces en la geografía física o espiritual de la infancia o del subconsciente. En literatura la lengua no es ni un accidente ni un simple recipiente, sino una estructura dinámica, seminal, una célula regeneradora, a la vez, de forma y contenido, la matriz creadora de la obra literaria, su cuerpo y su alma, su ser. Y Arrabal es Arrabal en francés. (2001, p. 437)³⁹

Não obstante este posicionamento e, de certa forma para justificá-lo, Ramón destina uma parcela do livro *Historia del teatro español - siglo XX* a Fernando Arrabal por um único motivo: manifestar-se contra a perda, para o teatro espanhol, de Fernando Arrabal:

³⁶ Aqui já estamos suficientemente provocados, passados de provocação. O escândalo é um artigo de consumo, e as ousadias contidas, as audácias tímidas os avanços medidos em *O rei de Sodoma* não provocam mais que tédio.

³⁷ Ricard Salvat i Ferré (1934-2009). Dramaturgo, diretor teatral, romancista e professor universitário. Ganhador, em 1996, da Cruz de São Jorge e do Premio Nacional de Teatro, na Espanha em 1999.

³⁸ Je pense en français. Et même, je rêve en français. Je me sens de plus en plus francophone.

³⁹ A morada do escritor é a língua na qual escreve e existe como escritor, não o lugar de nascimento, por mais profundas que sejam suas raízes na geografia física ou espiritual da infância ou do subconsciente. Na literatura a língua não é nem um acidente nem um simples recipiente, senão uma estrutura dinâmica, seminal, uma célula regeneradora, ao mesmo tempo, na forma e no conteúdo, a matriz criadora da obra literária, seu corpo e sua alma, seu ser. Arrabal é Arrabal em francês.

estas páginas sobre el hueco de Arrabal en el teatro español del siglo xx, más todas las muchas que no hemos podido escribir, pretenden ser una amarga advertencia clavada como un rejón en el presente de esa piel de toro del teatro español... y en su futuro. También, y sobre todo, en su futuro. (2001, p.437)⁴⁰.

Salvat compartilha da mesma opinião: “não o considero autor espanhol. Escreve em francês e foi se afastando pouco a pouco do nosso contexto” (*apud* OLIVA, 1989, p. 418)⁴¹. No entanto, para Berenguer, Arrabal “sempre escreveu, e escreve, sua obra em espanhol, uma vez traduzida por sua esposa, costuma retocar, já em francês, o manuscrito original” (*apud* OLIVA, 1989, p. 418)⁴². Segue nesta linha a crítica francesa Genèvieve Serreau (1966), autora de prólogos de alguns tomos franceses das obras de Arrabal. Esta discussão, em realidade, não se relaciona diretamente nem interfere na qualidade das obras do dramaturgo, e permanece como um tema ainda sem resposta dentro das discussões de teoria e crítica literária. Para tanto, citamos que tanto Berenguer como Torres Monreal, maiores pesquisadores da dramaturgia arrabaliana, consideram-na espanhola.

O Brasil recebeu, em 1968, a peça *Cemitério de automóveis*, montagem de maior sucesso internacional, dirigida pelo argentino Víctor García, que após representação em Paris, trouxe a peça para São Paulo e Rio de Janeiro. Além desta, outra montagem de grande repercussão aconteceu em 1970, no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro (a cidade de Manaus também foi privilegiada com a mesma representação, em 1972): *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*⁴³, contou com a direção de Ivan Albuquerque e com a atuação de José Wilker interpretando o Arquiteto e Rubens Corrêa no papel do Imperador.

Não obstante as convergências com determinadas estéticas teatrais, as obras de cada autor, de cada dramaturgo deste período possuem características próprias, peculiares. O teatro de Fernando Arrabal, com suas personagens de múltiplas máscaras, sádicas ou masoquistas, pais ou amantes, puros ou pervertidos,

⁴⁰ Estas páginas sobre o vazio de Arrabal no teatro espanhol do século xx, mais todas as muitas que não pudemos escrever, pretendem ser uma amarga advertência cravada com uma bandarilha no presente dessa pele de touro do teatro espanhol... e em seu futuro. Também, e acima de tudo, em seu futuro.

⁴¹ No lo considero autor español. Escribe en francés y se ha ido despegando poco a poco de nuestro contexto.

⁴² Ha escrito siempre, y escribe, su obra en español, una vez traducida por su esposa suele retocar, ya en francés, el manuscrito original.

⁴³ Ver *O século XXI: Fernando Arrabal no Amazonas*, p. 87, nesta dissertação.

comporta a complexidade de uma arte polifônica, não apenas no sentido das linguagens inerentes ao teatro (a linguagem dos objetos, da iluminação, da música, da dança) e às personagens em si, mas também da recepção, no que tange às possibilidades de leitura de suas obras, cujos cernes atualmente são largamente representados, principalmente em língua espanhola. Contemporâneo e mundialmente reconhecido, Fernando Arrabal continua produzindo. Sua última publicação data de 2011, *Sueños pánicos de unas noches de verano*, uma compilação de diversos artigos publicados na revista *Cambio 16*, em 1988 e, mais recente, Arrabal produziu juntamente com Xavier Pasturel Barron, o documentário *Vidarrabal*, em 2012.

2.2 Diálogos no *front*

Considerando o processo de vivência do dramaturgo em um regime opressor e ditatorial, além de *Pic-nic* ser a primeira experiência dramatúrgica concreta de Arrabal, não nos surpreende que a temática⁴⁴ desta peça volte-se para o caráter militar. Entendemos essa escolha como um reflexo da experiência germinal do dramaturgo, pois, de caráter fundamentalmente realista, *Pic-nic* comporta elementos aproximados da realidade vivida por Arrabal e pela sociedade. Assim sendo, o espaço onde a fábula se desenvolve é um campo de batalha, onde um soldado solitário recebe a visita de seus familiares para uma confraternização. Subitamente, o microcosmo familiar é inserido no núcleo do macrocosmo que é a guerra.

Antes de iniciarmos propriamente a análise de *Pic-nic* faz-nos imprescindível destacar uma observação feita durante nossas pesquisas sobre autores espanhóis que vivenciaram a Guerra Civil Espanhola. Tomamos como ponto de comparação o romancista Camilo José Cela⁴⁵ (1916-2002) e o dramaturgo Fernando Arrabal. Notamos que enquanto Cela viveu os conflitos em idade adulta, aos 20 anos, chegando mesmo a participar diretamente dos conflitos, Arrabal os viveu em idade infantil, percebendo os efeitos da guerra apenas alguns anos mais tarde, na adolescência.

⁴⁴ Mais adiante, Arrabal adotará a temática da guerra como plano de fundo em peças como *Guernica* (1959) e *Viva la muerte* (1971), primeira experiência de Arrabal como diretor de cinema.

⁴⁵ Nacionalista, ou seja, partidário do regime franquista, Cela participou diretamente dos conflitos armados, sendo afastado por ter sido ferido em combate.

Sob estas observações notamos que as imagens fixadas por Cela que conseqüentemente configuram em suas obras, como *La Colmena*⁴⁶, de 1951, são imagens fundamentadas em uma memória viva, presente e real, o que levaria o romancista a escrever em um padrão realista/naturalista, considerando os horrores do período. Por outro lado, Arrabal teria imagens fundamentadas em uma memória infantil fragmentada, marcada principalmente pelas sensações recebidas de um ambiente hostil, além das imagens fragmentadas recorrentes da própria infância. Encontramos nesta argumentação uma possível explicação sobre a dramaturgia arrabaliana, fragmentada, carregada de elementos infantis e de imagens castradoras.

Tomando como ponto de partida as análises feitas por Ángel Berenguer, continuamos esta sessão falando sobre o espaço cênico, aquele onde se desenvolve a fábula. Em *Pic-nic*, o cenário é representado, bem como no teatro realista, por diversos elementos que imitam a realidade, assim, na didascália inicial (ou quando sobe o pano) o leitor/espectador vê-se diante de um campo de batalha, uma cerca que cruza o cenário e alguns sacos de terra, geralmente usados como barreira contra ataques. Além do campo visual, Arrabal propõe ainda que o leitor/espectador seja inserido na atmosfera do conflito bélico através de meios sonoros que ambientarão o cenário, desta forma, é possível ouvir “tiros, bombardeios, rajadas de metralhadoras”⁴⁷ (ARRABAL, 2009, p. 129)⁴⁸.

Elementos como os uniformes dos soldados, armas, telefone de campanha e as personagens Maqueiro Um e Maqueiro Dois, também compõem a peça, de modo a refletir a realidade à qual se propõe a representar. Diante do cenário familiar, o leitor/espectador é levado a um estado de conforto que logo é rompido pela chegada da família Tepán - parentes do soldado Zapo - e pelo discurso fantástico sobre como ultrapassaram as barreiras quase intransponíveis do campo de batalha para que pudessem fazer companhia ao filho.

Além do espaço e dos elementos acima citados, a ontologia das personagens reforça a corrente realista presente na peça, visto que as mesmas são apresentadas ao leitor/espectador de forma que sejam reconhecidas pelo público, assim, o

⁴⁶ Apesar de ser nacionalista, José Cela não escapou à censura franquista. Sua obra de maior renome, *La Colmena*, não pode ser publicada em solo espanhol, com a primeira edição publicada, portanto, em Buenos Aires, Argentina.

⁴⁷ Para as citações de *Pic-nic*, usaremos a edição de 2009.

⁴⁸ La batalla hace furor. Se oyen tiros, bombazos, ráfagas de ametralladora.

sobrenome da família Tepán induz a ideia de que ela possui uma “história anterior”, com papéis bem definidos como pai, mãe e filho. Outro reflexo da sociedade conhecida pelo espectador/leitor é a constituição social da família Tepán, visto que ela é apresentada, de forma indireta, como uma família pequeno-burguesa, daquelas que tradicionalmente tem familiares inscritos nas forças armadas. As comidas servidas pela Sra. Tepán durante o piquenique, quais sejam, “omelete com batatas [...], uns sanduíches de presunto, vinho tinto, salada e doces” (p. 132)⁴⁹, são pratos tradicionais da cultura espanhola e revigoram a imagem de família estável, cuja situação financeira é confortável para as personagens.

Segundo Berenguer, a personagem que mais fortalece as características realistas da obra é a Sra. Tepán, pois ela mantém uma postura de extrema formalidade com todas as outras personagens e dá ao seu filho, Zapo, uma educação rigorosa:

SRA. TEPÁN – Nada de fusiles. Es de mala educación sentar-se a la mesa con fusil. (Pausa.) Pero que sucio estás, hijo mío... ¿Cómo te has puesto así? Enséñame las manos.
 ZAPO – (Avergonzado, se las muestra.) Me he tenido que arrastrar por el suelo con eso de las maniobras.
 SRA. TEPÁN – Y las orejas, ¿qué?
 ZAPO – Me las he lavado esta mañana.
 SRA. TEPÁN – Bueno, pueden pasar. ¿Y los dientes? [...]. (p. 135)⁵⁰

A educação rígida e as relações formais que giram em torno da Sra. Tepán, reiteram as formas burguesas de relação social. Diferente de Lis, personagem da terceira peça de Arrabal, a Sra. Tepán não exerce o binômio mãe/amante, visto que esta característica será mais desenvolvida posteriormente no teatro arrabaliano, mas a relação mãe/filho em *Pic-nic* é bem clara, considerando o tratamento dispensado entre ambos.

Vemos, portanto, como Arrabal toma como fundação para sua primeira peça a estética predominante do teatro realista. No entanto, assim como muitos outros dramaturgos de sua geração, a vivência de Arrabal não se insere em uma realidade comum. Em *Pic-nic*, o que deveria ser o espelho da sociedade, estilhaça-se e

⁴⁹ Una tortilla de patatas [...], unos bocadillos de jamón, vino tinto, ensalada y pasteles.

⁵⁰ SRA. TEPÁN – Nada de fuzis. É de má educação sentar-se à mesa com fuzil. Mas que sujo estás, meu filho. Como ficaste assim? Mostre-me as mãos./ZAPO – (envergonhado, mostra-as) Tive que me arrastar pelo chão por causa das manobras./ SRA. TEPÁN – E as orelhas?/ZAPO – As lavei esta manhã./ SRA. TEPÁN – Bom, podem passar. E os dentes? [...].

transforma-se em um universo deformador que consome as relações, sejam elas estabelecidas entre as personagens ou aquelas que elas estabelecem com o macrocosmo que é a guerra.

Não obstante as características realistas, notamos que a peça em análise apresenta metáforas da ruptura estética proposta pelo teatro do Absurdo, que se apresentam logo no início da peça através do título. Lembramos que para esta análise, usamos a versão em língua espanhola da peça, assim o título, *Pic-nic*, nos remete à imagem de um ambiente agradável e sentimentos pacíficos, características completamente opostas àquelas apresentadas na peça.

Sabemos também que a obra foi publicada pela primeira vez em língua francesa, deste modo, o título em francês *Pique-nique en campagne*, ao contrário da imagem oriunda do título em espanhol, nos permite duas interpretações possíveis, devido à palavra *campagne*, que possui duas significações. A primeira refere-se a uma região bucólica, campestre; a segunda refere-se ao jargão militar, diretamente relacionado com a ambientação da peça. A dupla significação do título em francês - assim como em espanhol e eventualmente em português cujas traduções são comumente *Piquenique no front* - é reflexo da decomposição do teatro-espelho.

Outra ruptura presente na obra se manifesta através das personagens Primeiro Maqueiro e Segundo Maqueiro. Não obstante Berenguer afirmar que estas personagens se relacionem diretamente com a verossimilhança presente na peça, visto que elas estão sempre conscientes de suas funções no cenário de guerra, notamos que o exagero com o qual representam essa função aponta para um caráter mais absurdo - visto que sentem prazer em recolher cadáveres - e de certa forma cômico, pois se decepcionam quando não conseguem realizar a tarefa.

O vaivém entre realismo e absurdo por diversas vezes leva o leitor/espectador a perder-se no labirinto da realidade das personagens (a guerra) e as situações absurdas (cômicas) vividas por elas. Assim, segundo Berenguer, é com interferência de personagens como Primeiro Maqueiro e Segundo Maqueiro que o leitor/espectador volta a lembrar-se de que há uma guerra acontecendo, detalhe que por vezes escapa à leitura do receptor da obra, visto que também escapa à leitura das personagens, que estão em uma reunião familiar.

Nesta peça, os momentos de ruptura estética também se fazem presentes nas relações das personagens com a temática da guerra e as interações entre as personagens, que se tornam visíveis através dos diálogos. Ao contrário do que

ocorre nas peças do Teatro do Absurdo, o esmaecimento do afeto em *Pic-nic* não se manifesta claramente nas personagens de forma individual, mas coletivamente e nas relações do coletivo com o mundo em conflito. Sob este prisma Berenguer identifica o Sr. Tepán como a personagem principal desta peça, tendo maior número de falas e mantendo relações com todas as personagens; tendo participado de outros conflitos, portanto, experiente em guerras, o Sr. Tepán vê uma ótima oportunidade para vangloriar-se diante do filho:

SR. TEPÁN – Muy bien sé yo lo que se pasa. Al principio la cosa de la novedad gusta. **Eso de matar** y de tirar bombas y de llevar casco, que hace tan elegante, **resulta agradable**, pero terminará por fastidiarte. En mi tiempo hubiera pasado otra cosa. Las guerras eran mucho más variadas, tenían color. Y, sobre todo, había caballos, muchos caballos. **Daba gusto: que el capitán decía: “al ataque”, ya estábamos allí**, con el caballo y el traje de color rojo [...]. (p. 131, grifos nossos)⁵¹

Neste diálogo, pai e filho conversam sobre a guerra de uma forma muito descontraída, como se esta se tratasse de um assunto natural, pertencente ao cotidiano da família, como de fato o é, mas essa descontração revela outro aspecto da relação personagens *versus* guerra: o distanciamento. Como brinquedos, as personagens provocaram as misérias resultantes dos conflitos, mas não percebem o resultado das próprias ações.

Por outro lado, quando Zapo revela que “reza” por aqueles que matou, de certa forma revela a presença de uma consciência e compaixão. Nota-se na fala de Zapo que ele não se refere àqueles a quem matou como “inimigos”, mas sim como “cara” (*tío*, no original), ou seja, uma pessoa. Ao humanizar o inimigo, Zapo estabelece uma relação de proximidade com ele:

SR. TEPÁN – Qué, hijo mío, ¿has matado mucho?
 ZAPO – No mucho. He matado poco. Casi nada.
 SR. TEPÁN - ¿Qué es que lo has matado más, caballos enemigos o soldados?
 ZAPO – No, caballos no. No hay caballos.
 SR. TEPÁN – ¿Y soldados?
 ZAPO – A lo mejor.

⁵¹ SR. TEPÁN – Muito bem, eu sei o que acontece. Em princípio gosta-se da coisa da novidade. Isso de matar e de jogar bombas e de levar o capacete, que é tão elegante, acaba sendo agradável, mas terminará por te aborrecer. No meu tempo teria acontecido outra coisa. As guerras eram muito mais variadas, tinham cor. E, acima de tudo, havia cavalos, muitos cavalos. Dava gosto: o capitão dizia “ao ataque” e já estávamos ali, com o cavalo e a roupa de cor vermelha.

SR. TEPÁN - ¿A lo mejor? ¿Es que no estás seguro?
 ZAPO – Sí, es que disparo sin mirar. (*Pausa.*) De todas formas, disparo muy poco. Y cada vez que disparo, **rezo un Padrenuestro por el tío que he matado.** (p. 136, grifo nosso)⁵²

Subitamente o inimigo aparece em cena. Zepo, assim como Zapo, se sente só, no entanto, aquele logo é capturado e torna-se prisioneiro da família. A relação que se estabelece entre Zepo e Zapo nos mostra como ambos são parecidos, não apenas na aparência, mas também nas ações, ou seja, nas relações destes com o mundo, aspectos que nos remetem à teoria do duplo que está voltada para a relação estabelecida entre dois semelhantes em um processo de identificação e apartamento. Notamos então que Zapo e Zepo são duplos, gêmeos, inimigos-irmãos. Ao apontar para o caráter crítico da obra, Berenguer mostra como o sistema ali representado influencia as relações humanas, assim, os dois soldados se veem como inimigos, mas no decorrer da convivência percebem que são iguais e como tal são passíveis da mesma compaixão e dos mesmos erros.

A Sra. Tepán tem menos contato com Zepo, o soldado inimigo, do que as outras personagens, mas mesmo assim ela sempre se manifesta sobre os assuntos de guerra. Berenger destaca o quanto essa personagem tem preferência pelo inimigo, inclusive apostando a favor dele, um aspecto que se pode entender como reconhecimento de um igual, afinal, em regra geral torce-se para os seus, nunca para os inimigos: “SRA. TEPÁN – [...] quantas vezes quando crianças aparecíamos na sacada para ver as batalhas e eu dizia ao filho do vizinho: ‘aposto contigo um chocolate que ganham os azuis’. E os azuis eram nossos inimigos”⁵³ (p. 13).

Para o casal Tepán a guerra é algo lúdico e as atividades comuns de uma guerra – mortes, tiros, bombardeios, combates – muitíssimo divertidas. A própria Sra. Tepán relembra como era agradável, durante sua infância, ver os soldados no campo de batalha, com os uniformes bem coloridos: “SRA. TEPÁN – Eu sempre fui muito aficionada às batalhas. Quando criança, sempre dizia que seria, quando

⁵² SR. TEPÁN – Então, meu filho, mataste muito?/ZAPO – Não muito. Matei pouco. Quase nada./ SR. TEPÁN – Que é que mataste mais, cavalos inimigos ou soldados?/ZAPO – Não, cavalos não. Não existem cavalos./ SR. TEPÁN – E soldados?/ZAPO – Talvez./ SR. TEPÁN – Talvez? Não tens certeza?/ZAPO – Sim, é que disparo sem olhar. (*pausa*) De todas as formas disparo muito pouco. E cada vez que disparo rezo um Pai Nosso pelo cara que matei.

⁵³ SRA. TEPÁN – [...] Cuántas veces, de niñas, nos asomábamos al balcón para ver batallas y yo le decía al vecinito: “Te apuesto una chocolatina a que ganan los azules.” Y los azules eran nuestros enemigos.

adulta, coronel de cavalaria [...]”⁵⁴ (p. 132). O lúdico da peça é reflexo da ingenuidade das personagens, além da passividade diante do caos, reflexo de uma sociedade inerte frente a uma ideologia dominante e degradante; esta mesma passividade alude a um processo psicológico de negação, em uma tentativa de fugir aos horrores da guerra.

A relação do grupo com a realidade, com exceção dos Maqueiros e do comandante, que se manifesta através de telefonemas, é de negação constante do sistema político em sua versão mais extrema, a guerra. Assim, tentam em vão acabar com o conflito, na ilusão de que podem apenas pela vontade, dar fim a algo maior e que escapa à vontade deles. Mas o que vemos na obra é como o sistema opressor trabalha para desconectar as relações interpessoais para atingir um objetivo.

Arrabal ilustra isso colocando dois inimigos com iguais aspectos, seja na aparência ou nas ações, assim, Zapo reza um Pai Nosso para cada pessoa que ele mata, da mesma forma, Zepo reza uma Ave-maria, confundindo Sr. Tepán. A similitude entre Zapo e Zepo é uma forte indicação da crítica de Fernando Arrabal contra a Guerra Civil Espanhola, visto que estes soldados são muito parecidos em hábitos e nomes, ao ponto de confundir o Sr. Tepán. Assim, estes inimigos-irmãos seriam representações do próprio povo espanhol que lutavam uns contra os outros, manipulados por um sistema cuja ideologia alienante incitava o povo a lutar uma guerra onde ninguém, além desse sistema, sai vitorioso.

Outra consequência da alienação da sociedade é que ela não apenas se submete a este sistema, como também o defende – o caso da família Tepán. Trata-se, portanto, da própria degradação do ser, das relações familiares e destas com o mundo, visto que todos tem uma morte trágica no final. Assim, presos nesta alienação, inclusive a de que poderiam resolver o problema, eles não escutam o telefone que toca para chamá-los à realidade. Dançando e ignorantes da própria existência, todos morrem para em seguida, reaparecerem os Maqueiros.

A crítica inserida no contexto de *Pic-nic* revela-se na proposta de incutir uma sensação de culpa na sociedade, posto que parte dela o consentimento e submissão ao sistema alienante. Desta maneira, a alienação da família Tepán com relação à existência deles no mundo, passa também a ser um processo de ruptura dos

⁵⁴ SRA. TEPÁN – Yo siempre he sido muy aficionada a las batallas. Cuando niña, siempre decía que sería, de mayor, coronel de caballería.

paradigmas realistas nesta obra. Olhando através da ótica dramatúrgica de Arrabal a alienação sofrida pelas personagens ganhará nova significação, atingindo o ponto máximo de total desconexão com o mundo tornando as personagens cada vez mais voltadas para o eu.

2.3 Entre Dionísio e Hades

Considerada por Ángel Berenguer como uma peça um pouco cômica⁵⁵, *Pic-nic* comporta alguns elementos provocadores do riso, mesmo em uma ambientação mórbida. Considerando que ambos os aspectos (riso e morte) fazem parte da condição humana, propomos uma leitura do riso e sua relação com a morte que está presente em toda a peça, seja na ambientação da fábula ou personificada em algumas personagens. Assim, tomamos emprestada a pergunta feita no primeiro capítulo do livro *O riso*, de Henri Bergson: que haverá no fundo do risível de *Pic-nic*? O próprio filósofo nos dá a dica: “para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se, sobretudo determinar-lhe a função útil, que é a função social [...]. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 1987, p. 14). Mas antes de chegarmos ao cerne da questão acima, vejamos o que há de risível na obra.

A peça *Pic-Nic* a princípio apresenta um tema simples: um soldado solitário em um campo de batalha. No entanto, conforme a fábula avança nota-se que há uma tensão crescente, advinda da percepção de que algo não está “certo” na fábula, ou seja, um estranhamento advindo de certa morbidez, posto que, como as personagens estão em um campo de batalha em plena guerra, é possível esperar pelo pior. Sempre que esta tensão sentida pelo leitor/espectador alcança um clímax ela é subitamente aliviada pelo riso, causado por certos jogos cômicos introduzidos pelo dramaturgo.

No capítulo “Os diferentes aspectos do riso e da zombaria”, de *Comicidade e Riso* (1992), Vladímir Propp cita uma lista de possibilidades do riso, proposta pelo historiador e teórico cinematográfico russo Iurêniev:

o riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido,

⁵⁵ “un poco *drôle*, que, al final, va a resultar terrible.” (BERENGUER, 2009, p. 76)

amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico! (*apud* PROPP, 1992, p. 27)

Todavia, é preciso pensar no caráter de crítica social que vemos em *Pic-nic*, portanto, este riso, apesar do jogo cômico, é desajeitado e muitas vezes desconfortável, carregado de sentimentos ligados à sensação de culpa, conforme identificamos na sessão anterior. Nesta lista apresentada por Propp, encontramos algumas possibilidades do tipo de riso que *Pic-Nic* provoca em seus espectadores/leitores: o riso embaraçado ou nervoso. Mas antes de desenvolvermos mais a questão do riso, busquemos os elementos que o provocam.

No tiroteio de abertura de *Pic-Nic*, Zapo saca um suéter que está em “estado bastante avançado” de costura (p. 129). A cena em si já inicia cômica pelo absurdo da situação, pois sugere ao leitor que a) Zapo é um soldado desocupado e b) por isso se ocupa com outras atividades, no caso uma atividade tradicionalmente feminina. Essas suposições são confirmadas na primeira fala de Zapo:

ZAPO – Diga...diga... A sus órdenes mi capitán... En efecto, soy el centinela de la cota 47... Sin novedad, mi capitán... Perdone, mi capitán, ¿cuándo comienza otra vez la batalla?...Y las bombas, ¿cuándo las tiro?... ¿Pero, por fin, hacia dónde las tiro, hacia atrás o hacia adelante?... No se ponga usted así conmigo. No lo digo para molestarle... Capitán, me encuentro muy solo. ¿No podría enviarme un compañero?... Aunque sea la cabra... (El capitán le riñe)[...]. (p. 129)⁵⁶

Nota-se como Zapo é solitário e o pedido de que lhe enviem ao menos uma cabra como companheira suscitaria o riso, visto que a palavra *cabra* em espanhol tem dois significados, sendo o primeiro relativo ao mamífero – cabra – e o segundo relacionado a um artefato militar anacrônico, o aríete. Ambos os significados resultam em uma alteração ridícula na condição de soldado em campo de batalha, portanto, uma condição risível tanto para o leitor como para o espectador.

⁵⁶ ZAPO – Diga... diga. Às suas ordens meu capitão... De fato, sou o sentinela da cota 47... Sem novidade, meu capitão... Perdoe-me meu capitão, quando começa outra vez a batalha? E as bombas, quando as jogo?... Mas enfim, em qual direção as jogo, para trás ou para frente? ... Não fique assim comigo. Não digo para incomodar-lhe... Capitão, me sinto muito só. Não poderia me enviar um companheiro? Ainda que seja a cabra... (*o capitão o repreende*).

Para continuar e completar o quadro de absurdez, em seguida entram o Sr. e a Sra. Tepán que, considerando a possível solidão do filho durante a guerra, resolvem fazer-lhe uma visita em pleno campo de batalha e consigo trazem comidas para um piquenique, de onde se origina o nome da peça. A improbabilidade de uma cena como essa (visto o caráter aparentemente realista da obra) torna-a também risível.

A linguagem infantilizada das personagens é uma característica das obras de Arrabal, bem como a relação mãe e filho. Em *Pic-nic* essa relação de certa forma mostra-se saudável, correspondente tanto com o parentesco como com as ações das personagens em si, apesar de ser exagerada. Segundo Bergson, no capítulo “Sobre a comicidade das formas”, o exagero também é uma forma de comicidade, ou seja, um elemento provocador do riso. Bem diferente é o que ocorre em *Fando y Lis*, pois esse casal, apesar de serem amantes, por vezes apresentam relações de mãe/filho, ou seja, uma situação muito mais complexa e intensa, reflexo da disposição dramática amadurecida de Arrabal.

Notamos que o exagero continua, em *Pic-Nic*, a ser principal fator provocador do riso, principalmente na família Tepán, visto que suas relações com as outras personagens estão fundamentadas fortemente na formalidade e se tornam muito mais cômicas e inverossímeis pelo contexto da guerra, como na cena que se segue. Ao final da refeição da família aparece um soldado inimigo, Zepo. Podemos interpretar a proximidade do nome desta personagem com Zapo como um recurso para apresentar ambos um como reflexo do outro; a semelhança vai além do nome e passa para o modelo dos uniformes dos dois combatentes e de certa forma também nas expressões, falas, até mesmo a relação entre o Sr. Tepán e Zepo (o soldado inimigo) se torna paternal, assim Zapo e Zepo se aproximam quase ao ponto da irmandade, tornando-se duplos um do outro. Contrariamente a toda situação apresentada, todos da família Tepán tratam o prisioneiro com muita cortesia, não obstante atarem-lhe mãos e pés: “ZAPO — (Com boas maneiras.) Por favor, tenha a bondade de sentar-se no chão, pois vou atar-lhe os pés” (p. 140)⁵⁷.

A cena da captura do prisioneiro torna-se hilária: subitamente ocorre a Zapo de fazer uma foto com o prisioneiro atado, bem como Sr. Tepán e Sra. Tepán que deseja um capacete para parecer mais militar na fotografia. Posto em uma situação

⁵⁷ ZAPO – (Con muy buenas maneras.) Por favor, tenga la bondad de sentarse en el suelo que le voy a atar los pies.

humilhante, Zepo se recusa a fazer a foto por vergonha de ser reconhecido, mas termina sendo convencido por um tolo argumento de Zapo: “ZAPO - Não. Diga que você não é você; diga que na verdade é uma pantera” (p. 142)⁵⁸.

Percebemos que cômica também a comparação do homem a um animal, pois por mais que seja este um animal feroz, encontra-se em estado de dominação e inferioridade: “riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana” (BERGSON, 1987, p. 12) ou vice-versa. Ainda na mesma cena outro traço cômico:

SR. TEPÁN – Pon más cara de héroe.

ZAPO - ¿Cómo es la cara de héroe?

SR. TEPÁN – Es bien sencillo: pon la misma cara que ponía el carnicero cuando contaba sus conquistas amorosas. (p. 143)⁵⁹

A comparação de um herói a um açougueiro mulherengo nos remete a várias personagens presentes na comédia como a representação de homens inferiores e seus vícios, principio este que remonta a *Poética*, de Aristóteles. Assim, ao imaginarmos a figura do açougueiro mulherengo, temos uma personagem ridícula, que provoca no espectador/leitor uma “superioridade levemente desdenhosa, sem, no entanto, nos chocar” (PAVIS, 2011, p. 60)⁶⁰ e que permite o riso, pois ri-se do defeito do outro.

Após a sessão de fotos, Zepo é convidado a fazer parte do piquenique com a família e, como citado anteriormente, Zepo e Sr. Tepán tem exatamente o mesmo diálogo que tiveram o Sr. Tepán e Zapo, no início do piquenique. A circularidade do discurso é um elemento presente nas peças do Teatro do Absurdo⁶¹ e provoca uma confusão entre as personagens, assim, a proximidade passa ao nível do discurso e Sr. Tepán começa a confundir os dois soldados:

ZEPO – Sí, es que disparo sin mirar. (*Pausa.*) De todas formas, disparo muy poco. Y cada vez que disparo, rezo un *Avemaría* por el tío que he matado.

⁵⁸ ZAPO - No. Dice usted que no es usted; que lo que hay debajo es una pantera.

⁵⁹ SR. TEPÁN – Faz mais cara de herói./ ZAPO – Como é a cara de herói?/SR. TEPÁN – É bem fácil: faz a mesma cara que fazia o açougueiro quando contava suas conquistas amorosas.

⁶⁰ Pavis, sobre a significação de “Engraçado, ridículo, bufo”.

⁶¹ Samuel Beckett faz uso deste elemento em *Esperando Godot*. Nesta peça, dois mendigos estão à espera de Godot e por isso não tomam nenhuma resolução sobre nada e o diálogo entre eles sempre termina como começou: “Estragon: Vamos embora./Vladimir: Não podemos./Estragon: Por quê?/Vladimir: Estamos esperando Godot./Estragon: Ah, é. [...]” (BECKETT, 1976, p. 134)

SR. TEPÁN - ¿Un *Avemaría*? Yo creí que rezaría un *Padrenuestro*.
ZEPO – No. Siempre un *Avemaría*. (*Pausa.*) Es más corto. (p. 147)⁶²

A relação entre a família Tepán e o soldado inimigo Zepo sofre um misto de cortesia demasiada e tortura física e moral. Lembremos que por se tratar da primeira peça de Fernando Arrabal os aspectos violentos que caracterizam sua dramaturgia, ainda não estão totalmente estabelecidos, mas já começam a despontar. Neste sentido, o cômico presente em *Pic-nic* atenua as marcas de violência, fenômeno que, como veremos, não se repetirá em *Fando y Lis*.

Em um segundo bombardeio o casal Tepán utiliza o guarda-chuva (objeto que reaparecerá em *Fando y Lis*) para protegerem-se. Nesta cena percebemos que este é o único objeto cuja função utilitária – proteger da chuva – não é exercida. Entendemos que, distanciados da batalha à sua volta, o casal Tepán interpreta o barulho provocado pelas bombas como trovões, já que estão em campo aberto. Surgem em seguida dois novos personagens, nomeados apenas por Primeiro Maqueiro e Segundo Maqueiro⁶³. A cena a seguir apresenta-se para nós sob um prisma de morbidez disfarçada, novamente, pela presença do cômico. Os enfermeiros perguntam repetidas vezes aos membros do grupo se há mortos no local, obtendo respostas negativas, eles insistem:

PRIMER CAMILLERO - ¿Y no hay ni un solo muerto?

ZAPO – Ya le digo que no.

PRIMER CAMILLERO - ¿Ni siquiera un herido?

ZAPO - No.

CAMILLERO SEGUNDO - ¡Pues estamos apañados! (A ZEPO, *con un tono persuasivo*) Mire bien por todas partes a ver si encuentra un fiambre. (p. 149)⁶⁴

A busca enfática por mortos ou feridos entusiasma a todos do grupo, principalmente ao casal Tepán, que em sua extrema cortesia se entristece por não encontrar mortos:

⁶² ZEPO – Sim, é que disparo sem olhar. (*Pausa.*) De qualquer forma disparo muito pouco. E cada vez que disparo rezo uma *Avemaria* pelo homem que matei./SR. TEPÁN – Uma *Avemaria*? Pensei que fosse um *Pai-nosso*. /ZEPO – Não. Sempre uma *Avemaria*. (*Pausa.*) É mais curto.

⁶³ *Primer Camillero* e *Camillero Segundo*, respectivamente.

⁶⁴ PRIMEIRO MAQUEIRO – E não há nenhum morto? /ZAPO – Já lhe disse que não./ PRIMEIRO MAQUEIRO – nem sequer um ferido?/ZAPO - Não. / SEGUNDO MAQUEIRO – Pois estamos bem! (A ZEPO, com um tom persuasivo) Olhe bem por todos os lugares para ver se encontra um presunto.

PREMIER CAMILLERO – No se ponga usted así, hombre. Déjele tranquilo. Esperemos tener más suerte y que en otra trinchera hayan muerto todos.

SR. TEPÁN – No sabe cómo me gustaría.

SRA. TEPÁN – A mí también me encantaría. No puede imaginar cómo aprecio a la gente que ama su trabajo. (p. 150)⁶⁵

Berenguer aponta quão significativa é a presença dos maqueiros na peça. Segundo o pesquisador, Arrabal introduz situações inverossímeis dentro do universo verossímil da guerra, ou seja, a insatisfação de dois maqueiros em não realizar de forma eficiente o trabalho de resgatar mortos e feridos. Entendemos que esta relação verossímil/inverossímil é reveladora da tradição dramatúrgica da qual Arrabal busca desvencilhar-se. A própria ideia de verossimilhança é essencial no teatro realista e está fortemente presente em *Pic-nic*, assim como os elementos que desatam alguns nós da verossimilhança. Estes elementos são o humor-negro, o sadismo, a ironia, todos provocadores do riso (lembramos que Arrabal inicia um processo dramatúrgico e estes elementos ainda se encontram suavizados em *Pic-nic*, ao contrário do que encontramos em *Fando y Lis*), mas do riso desconfortável, pois a tragédia é iminente.

Berenguer afirma ainda que “esta forma de introduzir o inverossímil, nos parece essencial para marcar a diferença que encontramos entre o teatro de Arrabal e o do absurdo” (BERENGUER, 2009, p. 65)⁶⁶, ou seja, para o pesquisador as obras de Arrabal possuem desde os primeiros textos características particulares do dramaturgo, o que evidenciaria a dramaturgia arrabaliana como inédita, fato que a diferenciaria dos outros dramaturgos do absurdo. Discordamos da afirmação de Berenguer, posto que em nossa análise partimos do princípio de que o teatro de Fernando Arrabal insere-se em estéticas já estabelecidas, primeiramente na realista e em seguida na absurda, para só então distanciar-se e amadurecer com características próprias do dramaturgo.

Após a cena introdutória dos Maqueiros, Zapo e Zepo voltam a identificar-se. Ao ouvir a narração de Zepo de como foi convocado para guerra, Zapo repete várias

⁶⁵ PRIMEIRO MAQUEIRO – Não fique assim, homem. Deixe-o tranquilo. Esperamos ter mais sorte e que em outra trincheira todos tenham morrido./SR. TEPÁN – Não sabe como isso me agradaria. / SRA. TEPÁN – Me agradaria também. Não imaginam como admiro as pessoas que amam seu trabalho.

⁶⁶ Esta forma de introducir lo inverosímil, nos parece esencial para marcar la diferencia que encontramos entre el teatro de Arrabal y el del *absurdo*.

vezes a frase: “Aconteceu o mesmo comigo, igualzinho” (p. 152)⁶⁷. Descobre-se então, que a vida em campanha dos dois é a mesma: sozinhos e sem muita experiência de batalha. Subitamente Sra. Tepán tem uma ideia para acabar com a solidão dos dois soldados: deveriam tornar-se amigos, assim, teriam com o que passar o tempo. No entanto, em um sobressalto, Zapo rejeita a ideia, pois lembra-se que Zepo é inimigo:

ZAPO – Ay, no mamá. Es un enemigo. [...]

ZAPO – Es que se supieras lo que el general nos ha contado de los enemigos.

SRA. TEPÁN - ¿Qué ha dicho el general?

ZAPO – Pues nos ha dicho que los enemigos son muy malos, muy malos, muy malos. Dicen que cuando cogen prisioneros les ponen chinitas en los zapatos para que cuando anden se hagan daño. (p. 155)⁶⁸

É possível perceber novamente a fala infantilizada que caracterizará fortemente alguns personagens de Fernando Arrabal, como Fando de *Fando y Lis*, mas no caso de Zapo ela se dá apenas quando é estimulado pela mãe, ou seja, o nível de linguagem está ligado à relação mãe/filho, o mesmo não acontece ao pai, que sempre estimula Zapo a ser mais corajoso, usando a si mesmo como exemplo.

Toda a desumanidade que envolve a temática da guerra vez ou outra emerge no discurso das personagens. Enquanto vemos um casal e uma dupla de maqueiros sádicos, temos, por outro lado, alguns momentos em que a sombra da morte passa bem perto das outras personagens, neste caso, os soldados. A fala a seguir de Zepo é carregada de significado e de uma tristeza profunda. A história começa bem, com um sorriso no rosto, afinal, são flores para a namorada, mas o desfecho desfaz o sorriso de qualquer leitor ou espectador em segundos:

SRA. TEPÁN – (A ZEPO) Y en la trinchera, ¿qué hace usted para distraerse?

ZEPO – Yo, lo que hago es pasarme el tiempo haciendo flores de trapo. [...] Antes se las enviaba a mi novia. Pero un día [...] ya no sabía qué hacer con tanta flor.

SRA. TEPÁN - ¿Y qué hizo usted? [...]

⁶⁷ Igualito, igualito me pasó a mí.

⁶⁸ ZAPO – Ai, não mamãe. É um inimigo. [...] É que se soubesses o que o general nos contou sobre os inimigos./ SRA. TEPÁN – Que disse o general?/ZAPO – Nos disse que os inimigos são muito maus, muito maus, muito maus. Dizem que quando capturam prisioneiros lhes colocam joaninhas nos sapatos para que quando andem se machuquem.

ZEPO – Ahora les he encontrado una buena utilidad: doy una flor para cada compañero que muere. Así ya sé que por muchas que haga, nunca daré abasto. (p. 158)⁶⁹

Com tantos problemas no campo, Sr. Tepán tem uma epifania: acabar com a guerra. Tudo arranjado com Zapo e Zepo, e todos se põem a dançar. Por causa da música, não ouvem o telefone de campanha tocando para avisar sobre um novo ataque ao local. A didascália final põe fim a essa tragédia anunciada:

[...] Una ráfaga de ametralladora los siega a los cuatro. Caen al suelo, muertos. Sin duda una bala ha rozado el gramófono: el disco repite y repite sin salir del mismo surco. Se oye durante un rato el disco rayado, que continuará hasta el final de la obra. Entran, por la izquierda, los dos camilleros. Llevan la camilla vacía. Inmediatamente cae el TELÓN. (p. 162)⁷⁰

Vimos como é desenvolvido o caráter cômico e, portanto, provocador da peça, sustentado principalmente pelas diversas formas de exagero. Desta forma, retomamos a questão do que há no cerne do riso em *Pic-nic*.

Em “O riso e o risível na história do pensamento” (2002), a pesquisadora Verena Alberti segue o sentido contrário dos historiadores e inicia seus estudos sobre o riso a partir da ótica do século XX. Para melhor compreender os papéis representados pelo riso e cômico, a pesquisadora destaca como a filosofia retomou a discussão sobre o tema através de nomes como Nietzsche, Bataille, Ritter, Foucault e Freud. Alcançar a ideia de risível no século XX é também alcançar o espírito desse período e conseqüentemente o que ele tem de revelador na peça de Fernando Arrabal.

Historicamente o riso e o risível tiveram definições e funções muito próximas. Desde a *Poética* de Aristóteles, tradicionalmente relacionados à comédia, ambos tiveram seus atributos opostos aos altos valores apregoados pelas tragédias, esta dicotomia permanece e é reforçada durante o século XVII e XVIII, quando do ressurgimento das tragédias gregas, principalmente na França. Tomamos como

⁶⁹ SRA. TEPÁN – (A ZEPO) E na trincheira, o que você faz para se distrair? / ZEPO – Eu, o que faço é passar o meu tempo fazendo flores de pano. [...] Antes as enviava para minha namorada. Mas um dia [...] já não sabia o que fazer com tanta flor. / SRA. TEPÁN – E o que você fez? [...] / ZEPO – Agora encontrei uma boa utilidade para elas: dou uma flor para cada companheiro que morre. Assim eu sei que por muitas que eu tenha, nunca darei fim a elas.

⁷⁰ [...] Uma rajada de metralhadoras atinge os quatro. Caem no chão, mortos. Sem dúvida uma bala roçou o gramofone: o disco repete e repete sem sair do mesmo risco. Ouve-se durante um momento o disco riscado, que continuará até o final da obra. Entram, pela esquerda, os dois maqueiros. Levam a maca vazia. Inmediatamente cai o PANO.

exemplo o comediógrafo francês Molière que, apesar do forte apelo crítico a determinados temas da sociedade presente em suas peças, precisou fazer frente a nomes como Racine e Corneille, para que suas peças não fossem inferiorizadas.

Notamos que quando Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de Rabelais* (1993) desenvolve sua tese⁷¹ sobre o escritor francês e nos mostra que a comédia deste dramaturgo do século XVI já possuía fundamentação muito mais humanista do que se pensava tradicionalmente, Bakhtin abre as portas para as novas teorias sobre o riso e o cômico, entendendo que estes elementos não são apenas reveladores de novas verdades, mas que elas sempre existiram, no entanto eram desprezadas.

Seguindo o pensamento de que o cômico é revelador, o filósofo alemão Joachim Ritter (1903-1974), estabelece uma relação entre a seriedade e o cômico. Segundo Alberti, Ritter, afirma que a razão (ou o sério) tem natureza excludente e nesse espaço de exclusão reside o riso e o cômico, assim, “o riso é o movimento positivo e infinito que põe em xeque as exclusões efetuadas pela *razão* e que mantém o *nada* na existência” (ALBERTI, 2002, p. 12). É nesse espaço que, de acordo com o filósofo, o homem pode reconhecer o mundo, ou seja, reconhecer aquilo que a razão não permite e, assim liberto, o pensamento pode aventurar-se no conhecimento. Sob este prisma, entendemos, portanto que a razão seria fator excludente de tudo que não é sério, tornando-se então limitada, pois eliminaria a possibilidade do riso e do cômico receberem outras leituras e serem criadores de pensamento.

Outro filósofo que recebeu destaque na pesquisa de Alberti é Georges Bataille (1897-1962). Conhecido por abordar temas transgressores em suas obras, Bataille dedica-se também a uma filosofia do riso, contudo, atribui a Nietzsche a reinserção do riso enquanto matéria de estudo da filosofia, inserindo o tema pontualmente em livros como *E assim falou Zaratrusta* (1883), *Além do bem e do mal* (1886), *Humano, por demais humano* (1878) e *A gaia ciência* (1882), no entanto, Nietzsche não empreendeu uma discussão muito profunda e sistemática sobre o tema, como o fez Bataille.

Alberti, ao analisar a filosofia de Ritter, Bataille e Nietzsche, chega à conclusão de que esses filósofos que se fizeram tão presentes no século XX encontraram um

⁷¹ Seguindo o princípio da carnavalização, Bakhtin aponta como a comédia apresentava um mundo cuja ordem natural era propositalmente invertida para levar o espectador à reflexão.

lugar-comum para suas teorias sobre o riso. Este lugar-comum seria o *não-lugar* da linguagem, do pensamento e do saber. Compartilham dos mesmos preceitos autores como Foucault e Freud, para quem a origem do riso provém, em linhas gerais, do jogo com as palavras, entendendo-se que o jogo não se prende às normas sérias e racionais. Com os apontamentos de Alberti, concluímos que o não-lugar onde estão as teorias sobre o riso, é também o local da desrazão se encontram os dramaturgos do Absurdo e o pensamento humano do pós-guerras.

Considerando que não apenas os dramaturgos, mas também os leitores/espectadores dessas peças passaram pelo mesmo momento histórico do qual tratamos no primeiro capítulo, retomamos a pergunta de abertura desta sessão: que haverá no fundo do risível de *Pic-nic*? Percebemos que risível desta obra encontra-se na desrazão, na incongruência das ações das personagens, nas falas e no final previsível, mas inesperado, caminhos estes que atravessam o pensamento de Bataille, pois em *Pic-nic* "o riso é, portanto, a experiência do nada, do riso, da morte" (ALBERTI, 2002, p. 14) e também do sexo, da angústia, do êxtase, finalmente, tudo o que é excluído da razão.

Alberti nos chama atenção para uma definição estabelecida pelo filósofo Clément Rosset (1939-), no livro "Lógica do pior" (1971). Segundo este autor, o desaparecimento e a finitude do ser tem uma forte vertente cômica, assim, explica Alberti, "é nessa passagem gratuita do ser ao não-ser, sem que haja razão ou fator necessário que reside, para Rosset, a motivação do riso trágico. O riso exterminador e gratuito nasce quando algo desaparece sem razão" (2002, p. 21). O que Alberti nos mostra, ao final do capítulo é que, ao contrário dos outros séculos, ri-se no século XX daquilo que é trágico e, pontuando citações de Bataille e Nietzsche, nos mostra como rir do trágico nos torna cúmplices dele, da destruição e morte que ele suscita: "não é por rir da morte, e sim por se confundir com a morte, que esse riso se torna inseparável de um sentimento trágico" (ALBERTI, 2002, p. 22).

Assim, ri-se em *Pic-nic* não apenas aquele riso clássico, como define Rosset, e como apontamos ser fonte de risível na peça – os jogos de palavras, as ações das personagens – mas ri-se também da tragédia iminente, da morte ridícula dos soldados e da família; riem o riso trágico aqueles que direta ou indiretamente presenciaram ou herdaram os abusos e absurdos resultantes dos conflitos que assolaram a sociedade europeia da época; riem aqueles que, assim como o casal

Tepán (representantes da sociedade burguesa), se distanciam para não encarar o espelho de *Pic-nic*.

Vemos, portanto, uma representação do distanciamento e da negação sobre os efeitos da guerra. Ri-se da tragédia do outro nesta peça assim como se ri do defeito do outro nas comédias greco-latinas. Desta forma, o outro é quem sofre e não o leitor ou o espectador, pois estes não se veem como passíveis ou provocadores das mesmas dores e sofrimentos.

CAPÍTULO 3 – DOS ESTILHAÇOS AO MOSAICO: CONSOLIDAÇÃO ESTÉTICA EM *FANDO Y LIS*.

3.1 Da sexualidade, da violência e do poder

Muitas peças do Absurdo recaem sobre o tema do casal em conflito (*Délire à deux*, Ionesco) e os dramaturgos exploraram o tema das mais diversas formas sendo a violência a mais recorrente, em *Fando y Lis*⁷² não é diferente. Sob este aspecto, vemos na peça um quadro do esfacelamento da relação de um casal, reflexo de uma ideia pessimista da existência onde o poder e a sexualidade estão lado a lado: “marcados por uma inevitável disritmia, cada um afirmando sua complementaridade e interdependência, o casal oferece todas as possibilidades para criar os afrontamentos mais diversos” (PRUNER, 2010, p. 123)⁷³, a impossibilidade de intercompreensão aumenta o grau de violência. Dentre os autores que mais cultivaram o assunto, Pruner destaca Arrabal ao lado de Beckett e Genet, que reforçam a violência entre as relações humanas, muitas vezes de cunho sado-masoquista⁷⁴. Nestas peças a violência não se revela apenas nas ações, mas também nos discursos.

Em *Fando y Lis*, o *non-sense* do Absurdo desponta nessa violência: mesmo depois de torturar Lis, Fando expressa profundo carinho por ela. Nesta peça carregada de representações simbólicas, as personagens se movimentam, se calam e usam objetos para tentar chegar a algum tipo de entendimento, mas a ironia dessas relações está no fato de que mesmo com tantos recursos a compreensão continua infértil. Antes de chegarmos de fato a esses símbolos e suas significações faz-se necessário identificar o que se entende por relações de poder.

A primeira concepção de poder usada nesta análise é aquela definida pelo sociólogo Pierre Bourdieu, no livro *O poder simbólico* (2010). O conceito que o autor nos apresenta é aplicado às relações existentes em uma sociedade; entendemos que entre essas relações permeiam também as relações familiares, neste caso, o poder ao qual Bourdieu se refere pode ser aplicado às relações entre Fando e Lis,

⁷² Para esta análise, usaremos a edição em língua espanhola de 1985 e a tradução em português do teatrólogo Wilson Coêlho, de 2012.

⁷³ Marqué par une inévitable dissymétrie, chacun affirmant sa complémentarité et son interdépendance, le couple offre toutes possibilités de faire surgir les affrontement les plus divers.

⁷⁴ *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal e *Fim de jogo*, de Samuel Beckett, por exemplo.

pois assim como é na sociologia, também o é nesta peça, visto que há nela a relação entre dominador e dominado, do mais forte e do mais fraco. Para Bourdieu, “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (p. 7), ou seja, o poder só existirá se os dominados e os dominadores ignorarem que o são.

Não é o caso em *Fando e Lis*. As personagens não ignoram que dominam e que são dominadas, elas apenas disfarçam essa relação em uma tentativa de fugir à realidade em que se encontram. Lis, com amor quase maternal, sempre perdoa Fando pelos maus tratos, não obstante ele os repita em graus cada vez maiores. Por outro lado, Fando tenta com uma inocência quase infantil evita-los, mesmo demonstrando um sadismo também infantil em cometê-los. O diálogo que acontece no final do Quadro I, logo após Fando arrastar Lis (que é parálitica) pela cena, ilustra muito bem a consciência que o casal tem dos papéis que cada um desempenha:

FANDO – No haces nada más que molestarte. (Gritando) Y no llores.

LIS – (se esfuerza por no llorar) No lloro.

FANDO – Que no llores te digo. Si lloras me iré ahora mismo. (Lis, aunque trata de impedirlo, llora. Disgustadísimo) Con que llorando y todo, ¿eh? Pues ahora mismo me marchó y no volveré más. (Sale enfurecido. Al cabo de unos instantes, Fando entra de nuevo, muy despacio y temeroso, hasta llegar a donde está Lis.) Lis, perdóname. (Humilde, Fando abraza y besa a Lis. Luego la coloca bien. Ella se deja hacer sin decir nada). No volveré a ser malo contigo.

LIS - ¡Qué bueno eres, Fando!

FANDO – Sí..., Lis, ya verás qué bien me porto desde ahora. (p. 43)⁷⁵

Na série *História da Sexualidade* – que conta com três volumes – Michel Foucault apresenta a teoria de que a concepção e prática do poder na sociedade estão intimamente ligadas aos ideais de sexualidade. À esta relação de poder *versus* sexualidade Foucault dá o nome de relação negativa:

⁷⁵ FANDO - Você não faz nada mais que me amolar. (Grita) E não chora./LIS - (Faz um esforço para não chorar) Não estou chorando./FANDO - Pare de chorar, eu já disse. Se você continuar chorando, vou-me embora agora mesmo. (Lis apesar de tentar impedi-lo, continua chorando. Muito chateado) Então você continua chorando, sempre, sempre, heim? Pois agora mesmo eu vou embora e não volto nunca mais. (Sai enfurecido. Depois de alguns instantes, Fando entra de novo, devagar e temeroso, até chegar onde está Lis) Lis, me perdoe. (Humilde, Fando toma Lis nos braços e a beija. Depois ele a senta comodamente. Ela se deixa levar sem dizer nada) Eu nunca mais vou ser mau com você./LIS - Como você é bom, Fando!/FANDO - Sim... Lis, você verá como eu vou me portar bem de agora em diante./LIS - Sim, Fando. (p. 6)

com respeito ao sexo, o poder jamais estabelece relação que não seja de modo negativo: rejeição, exclusão, recusa, barragem ou, ainda, ocultação e mascaramento. O poder não ‘pode’ nada contra o sexo e os prazeres, salvo dizer-lhes não; se produz alguma coisa são ausências e falhas; elide elementos, introduz descontinuidades, separa o que está junto, marca fronteiras. Seus efeitos tomam a forma geral do limite e da lacuna. (FOUCAULT, 2010, p. 93)

Considerando a relação descrita acima por Foucault, percebe-se como o papel de dominador e dominado entre Fando e Lis se invertem periodicamente. Se por um lado Fando detém a força física e o domínio do carrinho que leva Lis, por outro Lis mantém certo controle mental e a negação da relação íntima entre eles é uma forma de punir e rejeitar Fando (na acepção sociológica quem pune geralmente é quem detém o poder): parálitica ela já não pode mais atender aos caprichos de Fando e usa essa condição contra ele próprio que, frustrado em seus desejos, usa-a como objeto para outros homens:

FANDO - [...] Vengan aquí, verán qué bonito. (Los dos hombres se acercan al carrito) Miren qué piernas tan bonitas y qué combinación de tela suave. ¡Tóquenla! (Namur y Mitaro tocan la combinación).

MITARO - ¡Es verdad! ¡Qué tela tan suave!

FANDO – (realmente satisfeito) Miren los muslos que tiene, tan blancos y tan suaves. (Fando sube la combinación a Lis para que los hombres le vean los muslos).

MITARO – Es verdad, qué blancos y qué bonitos. (Fando le pone bien la combinación con todo mimo).

FANDO – Lo que más me gusta es besarla. Su cara es muy suave, da gusto acariciarla. Acarícienla.

MITARO - ¿Ahora? (p. 65)⁷⁶

Exibindo-a Fando ainda mantém a vaidade masculina:

FANDO – Sí, acarícienla así. (Fando, con sus manos, coge la cara de Lis y las resbala por ella tiernamente). Venga, acarícienla, verán qué bonito. (Mitaro, con una mano acaricia la cara de Lis). No, con las dos manos. (Mitaro, lleno de respecto, la acaricia) ¿Qué, qué le ha parecido?

MITARO – (entusiasmado) ¡Muy bien!

⁷⁶ FANDO - Venham aqui, os senhores vão ver como é bonito. (Os dois homens se aproximam do carrinho) Olhem que pernas bonitas e como o pano da sua combinação é suave. Toquem-na. (Mitaro e Namur tocam a combinação)/MITARO - É verdade, que pano suave./FANDO - (Realmente satisfeito) Olhem suas coxas, tão brancas e tão suaves. (Fando levanta a combinação de Lis para que os homens vejam suas coxas)/MITARO - É verdade, como são brancas e como são bonitas. (Fando arruma a combinação com muito cuidado)/FANDO - O que eu mais gosto é de beijá-la. Seu rosto é muito suave. Dá gosto acariciá-lo. Experimentem./MITARO - Agora? (p. 15)

FANDO – Usted también. (Señala a Namur. Namur la acaricia) Bésenla también, como yo. (Fando da a Lis un beso instantáneo sobre su boca) ¡Háganlo, ya verán qué bien resulta! (Namur y Mitaro besan a Lis, llenos de respecto, en los labios. Lis continúa inexpresiva) ¿Qué, les ha gustado?
 NAMUR Y MITARO – Sí, mucho.
 FANDO - (muy satisfecho) Pues es mi novia. (p. 66)⁷⁷

Há uma relação de punição mútua entre Fando e Lis, inspirada na sensação de que um não poderá completar o outro enquanto casal, ou ainda, que esta complementação já foi possível em algum momento, mas não existe mais. Esta punição mútua se faz presente em toda a peça de forma circular: em determinado momento é Lis quem ignora a presença de Fando que logo em seguida submete Lis a uma série de maus tratos físicos com requintes de crueldade, para finalmente pedir-lhe perdão.

A pesquisadora Marie-Claude Hubert, citada por Michel Pruner, entende que “reduzidos ao estado de larva, os personagens são submetidos a todas as humilhações, a todas as degradações” (2010, p. 116)⁷⁸. A violência, juntamente com a dor física, é recorrente no teatro do Absurdo, assim, em *El triciclo* (1953?), segunda peça de Arrabal, as personagens reclamam de dores, bem como Estragão, de *Esperando Godot*:

todos estes personagens são marcados pelo confisco de seus corpos, fonte de todo sofrimento e humilhação. Impressionante galeria de enfermos e mutilados sofrendo um lento apodrecimento que começa no nascimento e transforma o ser em carcaça. Incapacidade das personagens em se integrar ao mundo, a entrar em harmonia com o universo. (PRUNER, 2010, p. 117)⁷⁹

Desta forma, as personagens do Absurdo sofrem mazelas físicas e a já parálitica Lis sempre se refere a momentos anteriores de dores infligidas por Fando:

⁷⁷ FANDO - Sim, acariciem assim. (Fando, com as duas mãos acaricia o rosto de Lis e as escorrega ternamente) Venham, podem acariciá-la, vocês vão ver como é bom. (Mitaro acaricia o rosto de Lis com uma das mãos) Não, com as duas mãos. (Mitaro, com muito respeito a acaricia) Então, o que acha?/MITARO - (Entusiasmado) Ótimo./FANDO - Você também. (Apontando Namur. Namur a acaricia)/FANDO - Beijem-na também, como eu. (Fando beija rapidamente Lis na boca) Façam isso, vão ver como é bom. (Namur e Mitaro beijam Lis, com muito respeito, nos lábios. Lis continua inexpresiva) Então, gostou?/MITARO E NAMUR - Sim, muito./FANDO - (Muito satisfeito) Pois é minha noiva. (p. 16)

⁷⁸ Réduits à l'état larvaire, les personnages sont physiquement soumis à toutes humiliations, à toutes les dégradations.

⁷⁹ Tous ces personnages sont marqués par la déchéance de leur corps, source de souffrance et d'humiliation. Impressionnant galeries d'infirmités et de mutilés subissant un lent pourrissement qui commence dès la naissance et transforme l'être en charogne. Incapacité des personnages à s'intégrer au monde, à entrer en harmonie avec l'univers.

FANDO – No, Lis. No te hago sufrir, todo lo contrario.

LIS – Sí, acuérdate de cómo me pegas en cuanto puedes.

FANDO - (avergonzado) Es verdad. No lo volveré a hacer, ya verás como no.

LIS – Siempre me dices que no lo volverás a hacer, pero luego me atormentas en cuanto puedes y me dices que me vas a atar con una cuerda para que no me pueda mover. Me haces llorar.

FANDO - (tiernísimo) Te hago llorar y a lo mejor cuando estabas en el mes. No, Lis, no lo volveré a hacer. Me compraré una barca cuando hayamos llegado a Tar y te llevaré a ver un río. ¿Quieres, Lis? (p. 39)⁸⁰

A incapacidade de manter relação com o mundo e com os seres, até consigo mesmo é causada pela dor e sofrimento.

No capítulo “Figuras da personagem” Ubersfeld apresenta a ideia de que não é possível analisar uma personagem isoladamente, pois “cada traço de uma personagem é sempre marcado em oposição a uma outra: se uma personagem é marcada pelo traço *rei*, será sempre em oposição a uma personagem *não-rei* ou *outro rei*; o rei só é rei por oposição ou como duplo de um outro” (UBERSFELD, 2005, p. 75). Nesse sentido as personagens deverão ser analisadas juntamente com seu opositor, no caso em questão Fando em oposição a Lis e vice-versa. Assim, Fando é oposto a Lis pela impotência racional, pois não consegue encontrar o caminho de Tar, nem enxergar a realidade como Lis lhe mostra e Lis é oposta a Fando pela impotência física. O raciocínio lógico e a paralisia física de Lis em oposição à infantilidade e força física de Fando, como demonstram os seguintes diálogos:

FANDO – (conmovido) ¡**Qué lista eres, Lis!**

LIS – Pero no me sirve de nada, **siempre me haces sufrir.**

FANDO – No, Lis. No te hago sufrir, todo lo contrario.

LIS – Sí, **acuérdate de cómo me pegas en cuanto puedes.**

FANDO – (avergonzado) **Es verdad.** No lo volveré a hacer, ya verás como no. (p. 39, grifos nossos)⁸¹

⁸⁰ FANDO - Não, Lis. Eu não lhe faço sofrer, muito pelo contrário./LIS - Lembra-se de como você me pega quando pode./FANDO - (Envergonhado) É verdade. Não voltarei a fazer isso, você verá que não./LIS - Você sempre me diz que não voltará a fazer, mas logo me atormenta o quanto pode e diz que vai me amarrar com uma corda para que eu não possa me mover. Você me faz chorar./FANDO - (Terníssimo) Fazia você chorar, principalmente, quando você estava naqueles dias. Não, Lis, não voltarei a fazer. Comprarei uma barca quando chegarmos a Tar e levarei você para ver um rio. Você quer, Lis? (p. 4)

⁸¹ FANDO - (Comovido) Como você é esperta, Lis!/LIS - Mas não me serve de nada, você sempre me faz sofrer./FANDO - Não, Lis. Eu não lhe faço sofrer, muito pelo contrário./LIS - Lembra-se de como

LIS – Sí, Fando, perdóname. (Pausa larga) ¡Cuánto siento ser paralítica!

FANDO – **Está bien que seas paralítica; así soy yo el que te pasea. (Fando se cansa de llevar en brazos a Lis, al tiempo que se vuelve cada vez más violento).** (p. 41, grifos nossos)⁸²

A oposição nem sempre se manifesta em personagens antagônicas; por vezes uma única personagem carrega em si sentimentos ou ideias dicotômicos: “a personagem pode ser uma espécie de oximoro vivo, o lugar da tensão dramática por excelência, justamente por ser ela a união por metáfora de duas ordens de realidades opostas” (UBERSFELD, 2005, p. 78). É o que ocorre com a personagem Fando. Nele há a oposição potência (força física que guia e conduz o carrinho) e a impotência (racional e sexual). Essa dicotomia não é apenas percebida nos diálogos; os objetos são fontes fartas de significados, utilizados para identificar e compreender as características das personagens, que trazem em si não apenas a simples oposição masculino/feminino, mas outras muito mais profundas e enraizadas.

A situação entre Fando e Lis torna-se cada vez mais tensa a cada quadro. Logo no Primeiro Quadro Lis, em uma demonstração de superioridade intelectual reconhecida e valorizada por Fando (que, apesar disso, não compreende o significado do discurso de Lis), é arrastada pelo chão. No Segundo Quadro vê-se claramente o vazio de Fando: implora a atenção de Lis e dos homens do guarda-chuva: “FANDO – [...] Fale comigo, Lis, fale comigo” (p. 13) é a frase mais presente nas falas desta personagem.

O Terceiro Quadro é o ápice da fábula: inserido no grupo de Namur, Mitaro e Toso, Fando dá vazão a toda sua sexualidade, antes castrada por Lis, e exhibe a companheira como um objeto sexual, pedindo que toquem-na e beijem-na; nesta cena Lis já não tem mais voz. No Quarto Quadro Fando e Lis reaparecem juntos em momentos de carinho e ternura, como se a relação entre eles sofresse espasmos em uma última tentativa de serem felizes:

LIS – Sí, Fando, seremos felices.

você me pega quando pode./FANDO - (Envergonhado) É verdade. Não voltarei a fazer isso, você verá que não. (p. 4)

⁸² LIS - Sim, Fando, me perdoa. (Longa pausa) Como sofro por ser paralítica!/FANDO - É bom que seja paralítica, assim sou eu que levo você para passear. (Fando se cansa de carregar Lis nos braços ao mesmo tempo que se torna cada vez mais violento). (p. 5)

FANDO – Y seguiremos caminando hacia Tar.
 LIS – Eso es: hacia Tar.
 FANDO – Los dos juntos.
 LIS – Sí, sí, los dos juntos. (Ambos se miran.)
 FANDO – Y cuando llegemos a Tar, entonces sí que seremos felices.
 LIS - ¡Qué bueno eres, Fando, qué bien me tratas!
 FANDO – Sí, Lis. Todo lo haré por ti, porque te quiero mucho. (p. 90)⁸³

Já no quinto e último quadro surge novamente um momento de grande tensão, uma cena digna de Artaud: louco de sadismo, Fando ordena que Lis se arraste com as mãos algemadas. Lis, como se sabe, é paralítica, obviamente não conseguirá seguir as ordens de Fando, mas tentará freia-lo, sem nenhum sucesso:

LIS – No me pegues. Sobre todo, no me pegues con la correa.
 FANDO - ¡Inténtalo!
 LIS – No puedo. (Fando va al carrito y saca una correa).
 FANDO – Inténtalo o te pegaré.
 LIS – No me pegues. Estoy mala. (Fando azota a Lis con violencia)
 FANDO – Arrástrate. (Lis hace un esfuerzo supremo y logra arrastrarse. Fando la contempla palpitante de emoción).
 LIS – No puedo más.
 FANDO - ¡Más! ¡Más!
 LIS – No me vulvas a pegar.
 FANDO - ¡Arrástrate! (p. 95)⁸⁴

Os discursos e ações são apenas as fontes onde mais claramente se percebe a manifestação da sexualidade e violência da peça. De maneira muito mais profunda e subjetiva, Arrabal busca outros elementos que complementam o quadro de poder e fragmentação das relações em *Fando y Lis*. Assim, acessórios, vestimentas e cenário continuam a compor o mosaico arrabaliano.

⁸³ LIS - Sim, Fando, seremos felices./FANDO - E vamos continuar caminando para Tar./LIS - É, isso mesmo, para Tar./FANDO - Os dois juntos./LIS - Sim, sim, os dois juntos. (*Pausa. Eles se olham mutuamente*)/FANDO - E quando chegarmos a Tar, sim, então seremos felices./LIS - Como você é bom, Fando! Como me trata bem!/FANDO - Sim, Lis. Tudo farei por você, porque amo muito você. (p. 29)

⁸⁴ LIS - Não me bata. Sobretudo, não me bata com a correia./FANDO - (Irritado) Tente./LIS - Não posso.(Fando vai ao carrinho e pega a correia)/FANDO - Tente ou vou lhe bater./LIS - Fando, não me bata. Estou doente. (Fando açoita em Lis com violência)/FANDO - Arraste-se. (Lis faz um esforço supremo e consegue se arrastar. Fando a contempla palpitante de emoção)/LIS - Não posso mais./FANDO - Mais, mais./LIS - Não me bata mais./FANDO - Arraste-se. (p. 32)

3.2 Corpo e objeto

Enquanto Arrabal, em *Pic-nic*, explora os objetos e o cenário de forma referencial, visto que de acordo com Ubersfeld são uma representação “icônica e indicial” (2005, p. 119) de uma realidade exterior, encontramos de maneira mais complexa a funcionalidade dos objetos em *Fando y Lis*. Ainda sob a ótica de Ubersfeld, um objeto, além da função referencial e utilitária, pode assumir a forma de metáfora, adquirindo significações simbólicas.

Considerando essas três funções, percebemos que em *Fando y Lis* os objetos utilizados não assumem uma função marcada pelo utilitarismo, mas antes uma função referencial que adquire fortes tendências simbólicas. Destes objetos destacam-se o tambor, utilizado por Fando; o carrinho onde Lis é carregada; o guarda-chuva que protege ao mesmo tempo Namur, Mitaro e Toso, e finalmente, o corpo da personagem Lis. Estes quatro elementos estão diretamente ligados tanto às relações de poder e sexualidade estabelecida entre as personagens quanto às afinidades destas com a realidade exterior, posto que são metáforas altamente codificadas. Assim definido, o objeto simbólico é, para Ubersfeld,

essencialmente retórico, surgindo como a metonímia ou metáfora de uma certa realidade psíquica ou sociocultural; [...] neste caso, o objeto simbólico (quer se empregue um símbolo cultural, quer se acrescentem as relações imaginárias do autor) é ordenado frequentemente num sistema significante, que é interessante localizar em toda obra dramática de um escritor [...]. (UBERSFELD, 2005, p. 120)

Muitos objetos são modelos já estabelecidos enquanto metáforas sexuais como a espada, símbolo de poder e virilidade, ou um vaso de água, símbolo do desejo. No que concerne à personagem Fando o objeto mais significativo é o tambor. Com formato fálico, o tambor representa a sexualidade reprimida da personagem, visto que os momentos em que esse objeto aparece são aqueles em que Fando é ignorado, seja por Lis ou pelos três homens de guarda-chuva. A primeira referência ao tambor acontece em um longo solilóquio de Fando, no início do Segundo Quadro, na presença de Lis:

FANDO – [...] Pero dime algo, Lis, háblame. ¿Te aburres? **¿Quieres que toque el tambor para ti?** [...] Sí, bien veo que quieres que

toque el **tambor** para ti. (Fando, muy contento, va hacia el carrito, **desata el tambor y se lo coloca a la altura del estómago**). (p. 49, grifos nossos)⁸⁵

Insatisfeito por Lis não lhe prestar atenção, Fando busca consolo em Namur, Mitaro e Toso que, assim como Lis, ignoram-no:

FANDO - Yo sé hacer muchas cosas. [...] **También sé tocar el tambor**. (Se ríe tímidamente) [...] Van a oír lo que es bueno. (**Fando va por el tambor**. Los hombres del paraguas duermen concienzudamente, alguno ronca.) [...] **Les voy a tocar y a cantar, pero con la condición que me hablen**. (Va hacia ellos) ¿Es que no me oyen? (p. 57, grifos nossos)⁸⁶

No *Diccionario de Símbolos* o tambor é um objeto ligado à força, morte e fecundidade, características que, como vimos anteriormente são análogas à personagem Fando; na África representa todos os acontecimentos da vida humana, “é o eco sonoro da existência” (CHEVALIER, 1998, p. 862), e nesses acontecimentos são incluídos também os ritos de passagem “que conduzem o homem à segurança, tornando-o mais forte e mais feliz, mais próximo da força celeste” (p. 862). De fato, o que a cena a seguir descreve é a passagem ritualística de Fando, que rompe a ligação de dependência emocional com Lis através da morte desta personagem e passa a seguir o caminho rumo a Tar com os novos camaradas.

Lis também sofre uma mudança de estado, neste caso, da vida para a morte; em sentido literal sofre uma passagem para um lugar inalcançável a Fando. Assim, no final da peça, Lis esbarra no tambor de Fando, rasgando-o e tornando-o inútil para sua função, destruindo o que há de mais precioso para ele: o tambor e ela mesma.

FANDO – ([...] Colérico) ¡Me has roto el tambor! ¡Me has roto el tambor (Fando la azota. Ella cae desvanecida, echa sangre por la boca. Fando, irritado, coge el tambor y, a distancia de ella, se pone a repararlo. Lis, extendida e inerte y con las manos unidas sobre el pecho, reposa en el centro del escenario. Largo silencio. Fando

⁸⁵ FANDO - Me diga alguma coisa, Lis. Fale comigo. Você está aborrecida? Quer que eu toque tambor para você? [...] Claro, vejo que você quer que eu toque tambor pra você. (Fando, muito contente, vai ao carrinho, pega o tambor e coloca na altura do estômago). (p. 8)

⁸⁶ FANDO - Eu sei fazer muitas coisas. [...] Eu também sei tocar tambor. (Ele ri timidamente) [...] Vocês vão ouvir o que é bom. (Fando vai buscar o seu tambor. Os homens do guarda-chuva dormem conscienciosamente, um deles ronca) [...] Eu vou tocar e cantar para vocês, mas com a condição de que falem comigo. (Vai até eles) Vocês não estão me ouvindo? (p. 12)

trabaja. Entran los tres hombres del paraguas. Se acercan a la mujer. La miran con mucha atención dando vueltas en torno a ella. Ni Fando, absorto por el trabajo de reparar el tambor, se fija en ellos, ni ellos en Fando). (p. 96)⁸⁷

O segundo objeto por nós analisado é o carrinho, pois além da função de transportar objetos, funciona também como uma espécie de intersecção, uma ligação física entre Fando e Lis, visto que é guiado por um, mas preenchido pelo outro, que divide o espaço do carrinho com diversos objetos. Simbolicamente, o carrinho⁸⁸ é uma forma de prolongamento dos braços, dotando aquele que o empurra de poder físico. Em outro sentido o carrinho é visto como parte das forças cósmicas a serviço do homem exigindo dele toda a responsabilidade, pois “pode empurrá-lo com maior ou menor ímpeto, enchê-lo de conteúdos diversos e encaminha-lo em má direção [...]. Deste ponto de vista, simboliza um destino, com todas as virtudes e ambivalências” (CHEVALIER, 1998, p. 191) que a ação de guiar acarreta. Assim, Fando transporta Lis a Tar, um lugar que nunca alcançam:

FANDO – Dime qué quieres.

LIS – Que nos pongamos en camino hacia Tar.

FANDO – Ahora mismo nos pondremos en marcha. (Fando coge a Lis en brazos con mucho cuidado y la mete en el carrito) Pero llevamos mucho tiempo intentando llegar a Tar y aún no hemos conseguido nada.

LIS – Vamos a intentarlo otra vez. (p. 44)⁸⁹

Empurrado por Fando, portanto, condutor do destino, não tanto seu, mas de Lis, este objeto é uma extensão do poder físico que Fando exerce sobre a companheira. O domínio de Fando sobre o destino de Lis fica claro quando percebemos que eles nunca chegarão a Tar. Além disso, Fando não carrega Lis nos

⁸⁷ FANDO - (Colérico) Você rasgou o meu tambor. Você rasgou o meu tambor./(Fando a açoita. Ela cai desmaiada cuspindo sangue pela boca. Fando, irritado, pega o tambor e, distante dela, começa a consertá-lo. Lis, deitada e inerte com as mãos amarradas sobre o peito, está no meio da cena. Longo silêncio. Fando trabalha. Entram os três homens do guarda-chuva. Aproximam-se da mulher. Eles a observam com muita atenção, dando voltas em torno dela. Nem Fando, absorvido endireitando o tambor, não os vê e eles também não percebem Fando). (p. 32)

⁸⁸ Uma didascália descreve este carrinho como sendo um carrinho de criança muito grande, mas para efeito de análise, utilizaremos o significado simbólico atribuído a um carrinho de mão, visto que funcionalmente ambos exercem o mesmo efeito.

⁸⁹ FANDO - Me diga o que é que você quer./LIS - Que nos coloquemos a caminho de Tar./FANDO - Vamos partir imediatamente. (Fando toma Lis nos braços com muito cuidado e a coloca no carrinho) Há muito tempo que nós estamos tentando chegar a Tar e não conseguimos nada./LIS - Vamos tentar outra vez. (p. 6)

braços com frequência, chegando mesmo a machucá-la quando isso acontece, utilizando assim o carrinho para conduzi-la a maioria das vezes.

Dentro dele, Lis compartilha o espaço com outros objetos, cuja função é puramente decorativa, visto que em nenhum momento do texto são utilizados⁹⁰ pelas personagens, desta forma, Lis encontra-se no mesmo nível dos objetos, sendo, assim como eles, passível da manipulação e condução de Fando:

(Fando y Lis están sentados en el suelo. Junto a ellos hay un cochecito de niño muy grande, negro, desconchado por viejo y con ruedas de goma maciza y radios oxidados. **Por fuera y atados con cuerdas hay una porción de objetos entre los que se destacan un tambor, una manta enrollada, una caña de pescar, un balón de cuero y una cazuela. Lis es parálitica de las dos piernas**). (p. 33, grifo nosso)⁹¹

A associação de Lis ao carrinho acontece desde a apresentação desta personagem na lista de abertura do texto “LIS a mulher do carrinho” (p. 1)⁹². Apresentado desta maneira o carrinho aparece como uma característica de Lis; assim como o carrinho é uma extensão dos braços de Fando, as rodas do carrinho são as pernas de Lis, que, como se sabe, é parálitica. No decorrer da peça, Lis continua ligada a este objeto, tanto ou mais que Fando, estando constantemente perto ou sendo carregada por ele. O processo de coisificação da personagem é muito claro, pois Fando manipula frequentemente o corpo de Lis com ou sem o consentimento dela:

LIS – Primero pásame.

FANDO – Sí, Lis. (**Fando coge en brazos a Lis y la pasea por el escenario**) Mira, Lis, qué bonito el campo y la carretera. (p. 40, grifos nossos)⁹³

FANDO - [...] Pesas demasiado. (**Fando, sin ningún cuidado, deja caer al suelo a Lis**). (p. 41, grifos nossos)⁹⁴

⁹⁰ O fato de não constar em nenhuma didascália ou diálogo o manuseio destes objetos, não exclui a possibilidade de que em uma representação eles venham a ser usados, visto que a representação demanda um outro processo de interação entre atores/cenário/objetos.

⁹¹ Fando e Lis estão sentados no chão. Perto deles se encontra um grande carrinho de criança, preto, envelhecido e descascado, com rodas finas de borracha macias e raios enferrujados. Por fora do carrinho e amarrados com cordas há uma porção de objetos, entre os quais se destacam um tambor, uma coberta enrolada, uma vara de pescar, uma bola de couro e uma caçarola. Lis é parálitica das duas pernas. (p. 1)

⁹² LIS, la mujer del carrito. (p. 32)

⁹³ LIS - Primeiro, me leva pra passear. /FANDO - Sim, Lis. (Fando toma Lis nos braços e passeia com ela pela cena) Olhe, Lis, como são bonitos o campo e a estrada. (p. 5)

FANDO - [...] ¿O quieres que te lleve hasta el carrito?
 LIS – Sí... Si no te molesta. (**Fando arrastra por una mano a Lis, hasta dejarla junto al carrito**). (p. 42, grifos nossos)⁹⁵

Em outros quadros, Lis perde totalmente a condição humana, se torna muda e inerte. Durante o silêncio e imobilidade, a personagem (e o corpo do ator) adquire uma tonalidade de objeto mais consistente, como na seguinte cena:

(Mitaro y Namur van con Fando a ver a Lis que está dentro del carrito. **Lis, con los ojos abiertos, parece ausente y se deja hacer sin el más mínimo gesto**. Fando, entusiasmado)
 FANDO - ¡Mírenla! (**Fando mueve la cabeza a Lis poniéndola en diferentes posturas**. Mientras dice.) Miren qué guapa es. [...] (Mitaro y Namur, en cuclillas, miran a Lis. **Fando sigue poniéndola en diferentes posturas**). (p. 65, grifos nossos)⁹⁶

Ubersfeld evidencia a presença marcante do corpo de um ator no conjunto da obra teatral (a partir do texto em direção à representação) quando afirma que “uma personagem pode ser um locutor, mas pode também ser um objeto da representação, do mesmo modo que um móvel: a presença muda ou a imobilidade de um corpo humano pode ser significativa como a presença de um outro objeto [...]” (2005, p. 118), portanto, a paralisia física de Lis pode ser vista como uma representação do que afirma Ubersfeld sobre o corpo do ator, pois esta, além de personagem, exerce a função de um objeto simbólico.

Apesar de serem as personagens principais, tanto por nomearem a peça quanto por possuírem o maior número de falas e ações, Fando e Lis não são os únicos que estão a caminho de Tar. Surgem então no Segundo Quadro, três homens misteriosos e excêntricos nos modos – cheirar o chão, por exemplo – e nos discursos automáticos, cuja lógica absurda nos remete a um certo Professor⁹⁷, de Eugène Ionesco. Namur, Mitaro e Toso entram em cena no momento em que Lis ignora completamente Fando, que tenta desesperadamente chamar-lhe a atenção

⁹⁴ FANDO - [...] Você é muito pesada. (Fando, sem nenhum cuidado, deixa Lis cair no chão). (p. 5)

⁹⁵ FANDO - [...] Ou quer que eu a carregue até o carrinho?/LIS - Sim, se não for incômodo. (Fando arrasta Lis pela mão até deixá-la junto ao carrinho). (p. 6)

⁹⁶ (Mitaro e Namur vão com Fando ver Lis que está no carrinho. Lis, com os olhos bem abertos, parece ausente e se deixa levar sem o menor gesto)/FANDO - (Entusiasmo) Olhem para ela. (Fando move a cabeça de Lis, colocando-a em diversos ângulos, enquanto diz) Olhem como ela é bonita! [...] (Mitaro e Namur, de cócoras, olham Lis. Fando continua colocando-a em diferentes posições). (p. 16)

⁹⁷ *A lição*. (2004)

tocando músicas no seu tambor. Ao perceber a presença dos três homens, Fando tenta da mesma forma atraí-los, mas as investidas tornam-se inúteis.

Estas três novas personagens formam um bloco, cuja liga que os mantém unidos é um único guarda-chuva:

[...] entran tres hombres – Mitaro, Namur y Toso. Namur va en medio de sus amigos con un **gran paraguas negro que los cubre a los tres**. Los tres forman un bloque unido. Lejos de Lis y Fando se paran a inspeccionar el lugar sin hacerles el menor caso. Después de una inspección particularmente meticulosa por parte de Namur y de Mitaro, que incluso huelen el suelo, **se reúnen de nuevo los tres bajo el paraguas**. (p. 51, grifos nossos)⁹⁸

Sendo este o objeto que caracteriza as três personagens e, como não é usado para protegê-los da chuva ou do sol, entendemos, portanto, que o guarda-chuva assume o papel de objeto simbólico em *Fando y Lis*. Apesar da forte referência a este objeto, duas citações de Arrabal indicam que o trio usa chapéu. Assim, no final do Quarto Quadro, Namur, Mitaro e Toso tiram os respectivos chapéus, como sinal de reverência e respeito à morte de Lis:

Fando va hacia Lis. La mira con respeto, se acerca a ella con una gran tristeza. La abraza, incorporándola. La cabeza de Lis cae, inerte, hacia atrás. Fando no dice nada. **Los tres hombres del paraguas, de pie y serios, se han quitado sus sombreros**. Fando vuelve a dejar en el suelo la cabeza de Lis con mucho cuidado. Fando está a punto de llorar. De pronto apoya su frente contra el vientre de Lis. Aunque nada se oye, es muy probable que llore. (p. 99, grifo nosso)⁹⁹

A mesma ação se repete na última cena da peça: “**os três homens** sob o guarda-chuva começam a andar atrás de Fando. No meio do palco, eles **param e**

⁹⁸ [...] entram três homens: Mitaro, Namur e Toso. Namur anda entre seus dois amigos e segura um grande guarda-chuva preto que cobre os três. Formam um só bloco. Eles param longe de Lis e Fando para inspecionar o lugar sem dar a menos atenção a eles. Depois da inspeção, bastante minuciosa, da parte de Mitaro e Namur que chegam a cheirar o chão. De novo os três se reúnem debaixo do guarda-chuva. (p. 9)

⁹⁹ Fando vai até Lis. A olha com respeito e se aproxima dela com uma grande tristeza. A abraça, incorporando-a. A cabeça de Lis cai inerte para trás. Fando não diz nada. Os três homens do guarda-chuva, de pé e sérios, tiram o chapéu. Fando recoloca a cabeça de Lis no chão com muito cuidado. Fando está a ponto de chorar. De repente, ele apoia sua frente contra a barriga de Lis. Apesar de não se ouvir nada, é provável que ele chore. Black-Out. (p. 34)

tiram os chapéus. Imediatamente continuam andando. Saem. Black-Out” (p. 37, grifos nossos)¹⁰⁰.

Segundo Pruner, personagens que usam chapéu tradicionalmente transmitem a ideia de deslocamento, uma ansiedade de sair de onde está e necessidade de movimento. Simbolicamente aquele que usa o chapéu possui um status de respeito ou superioridade intelectual. Assim como o chapéu, o guarda-chuva também evoca a exterioridade, visto que é usado em ambientes abertos, além de ser relacionado à proteção: “o guarda-chuva se prende ao lado da sombra, do encolhimento, da proteção” (CHEVALIER, 1998, p. 480). É o guarda-chuva que protege o trio contra qualquer tentativa de aproximação daquilo que lhes é externo, ou seja, Fando, que passa muito tempo tentando inserir-se no grupo, pois “abrigar-se sob um guarda-chuva é uma fuga das realidades e responsabilidades” (CHEVALIER, 1998, p. 480).

Neste sentido as três personagens do guarda-chuva parecem encarar Fando como mais uma responsabilidade com a qual elas não estariam dispostas a lidar, visto que Toso, sob a ótica de Namur e Mitaro, já lhes traz muitos aborrecimentos:

TOSO – Yo lo que digo es que nos debemos poner en marcha hacia Tar cuanto antes.

MITARO – (Indulgente) Discúlpele todas sus correcciones. El es así, él ha nacido así. Contra eso nadie puede nada.

NAMUR – No se le puede enseñar, es inútil. En cuanto vamos a hacer algo él viene en seguida a estorbarnos con sus complicaciones. No nos deja ponernos en acuerdo. [...]

MITARO – Quizás sea el mayor inconveniente para nosotros. Me explicaré, nosotros siempre encontramos una base, aunque sea muy lejana, en todo lo que dice, de razón. [...]

TOSO – Yo lo que creo es que nos debemos poner en marcha hacia Tar.

NAMUR – (muy satisfecho) ¿Usted ve?

MITARO – (también satisfecho) ¿Se da usted cuenta?

FANDO – Sí, sí, ya veo.

MITARO – Con lo sencillo que sería que se callase. (p.68)¹⁰¹

¹⁰⁰ Los tres hombres bajo el paraguas emezan a andar detrás de Fando. En el medio de la escena, ellos paran y se quitan los sombreros. Imediatamente siguen andando. Salen. Oscuridad. (p. 104)

¹⁰¹ TOSO - O que estou dizendo é que devemos nos pôr a caminho para Tar o quanto antes./MITARO - (Indulgente) Desculpe todas as suas falhas. Ele é assim e nasceu assim. Contra isso não há nada a fazer./NAMUR - Não adianta ensinar nada para ele, é inútil. Quando vamos fazer alguma coisa, na mesma hora ele começa a nos perturbar com suas complicações. Ele nunca nos deixa entrar em acordo. [...]/MITARO - Talvez seja o maior inconveniente para nós. Eu vou explicar: nós sempre encontramos uma base de razão em tudo o que ele diz, ainda que muito distante. [...]/TOSO - O que eu creio é que devemos nos pôr a caminho para Tar./NAMUR - (Muito satisfeito) O senhor está vendo?/MITARO - (Também satisfeito) O senhor se dá conta?/FANDO - Sim, sim, estou vendo./MITARO - Seria tão simples que ele se calasse. (p.18)

Em outra passagem, pela fala de Namur, parece-nos que se Fando estivesse sozinho, talvez ele pudesse se juntar ao grupo na viagem a Tar sem grandes problemas:

TOSO – (interrumpiendo) ¿Cuándo vamos a ponernos en camino a Tar? (Silencio. Los tres se miran impresionados por la pregunta de Toso)

MITARO – Es verdad, debemos ponernos en marcha.

FANDO - ¿Me dejan que vaya con ustedes?

NAMUR - ¿Con nosotros?

FANDO – Sí, con ustedes.

NAMUR – Yo no sé. Habrá que saber si los tres estamos de acuerdo.

(A Mitaro) Tú, ¿qué opinas?

MITARO – (Despectivo) Bueno, que venga.

NAMUR – (Hablando a Mitaro casi al oído, tratando de que no lo oiga Fando) **Pero ten en cuenta que lleva una mujer y un carrito. No podemos permitirnos tanta compañía. Es demasiada responsabilidad.**

MITARO – Bueno, ¿qué más da?

NAMUR – (casi congestionado) No olvides que nos va a oír. (Fando se pone a silbar para que se den cuenta de que no atiende.) ¿Tú has pensado bien todo lo que nos puede ocurrir? Piénsalo bien. Nada más y nada menos que una mujer y un carrito. ¿Te das cuenta de la cantidad de precauciones que tendremos que tomar?

MITARO – Sí, sí, ¿y qué? Da lo mismo. (p. 77, grifo nosso)¹⁰²

O Terceiro Quadro, onde se originam as falas acima, aparece como que um apêndice na fábula. Fando empreende um diálogo longo e intimista com os três homens do guarda-chuva enquanto Lis permanece estática na cena; o único contato que ela terá com o grupo é intermediado por Fando, que exhibe a nudez de Lis. No Quarto Quadro apenas o casal está presente; este quadro toma as mesmas proporções do quadro de abertura da peça: Fando e Lis conversam e em um *crescendo* a tortura atinge o ápice com a morte de Lis. Ressurgem em cena Namur, Mitaro e Toso que iniciam o processo de exame do corpo morto com a mesma

¹⁰² TOSO - (Interrompendo) Quando vamos nos pôr a caminho para Tar? (Silêncio. Os três se olham, impressionados com a pergunta de Toso)/MITARO - É verdade, devíamos nos pôr a caminho./FANDO - Me deixam ir com os senhores?/NAMUR - Conosco?/FANDO - Sim, com os senhores./NAMUR - Não sei. É preciso saber se os três estamos de acordo. (A Mitaro) Você, qual é sua opinião?/MITARO - (Com desprezo) Bom, que venha./NAMUR - (Falando quase no ouvido de Mitaro, para que Fando não o ouça) Temos que levar em conta que ele vem com uma mulher e um carrinho. Não podemos nos permitir tamanha companhia. É muita responsabilidade./MITARO - Bom, e daí?/NAMUR - (Quase tendo uma congestão) Cuidado que ele vai nos ouvir. (Fando começa a assobiar para que eles entendam que ele não está ouvindo) Você pensou bem em tudo que nos pode acontecer? Pense bem. Nada mais e nada menos que uma mulher e um carrinho. Você percebe a responsabilidade que pesará sobre nós? Você se dá conta da quantidade de precauções que teremos que tomar?/MITARO - Sim, sim, e daí? Dá no mesmo. (p. 23)

admiração e curiosidade de antes. O Quinto e último Quadro é dominado pelo trio que narra a história “dele” e “dela” sem mencionarem o nome de Fando ou Lis:

(En escena, los tres hombres del paraguas)

MITARO – El le había prometido que cuando se muriera la iría a ver al cementerio con una flor y un perro.

NAMUR – No, no es eso. **Lo que ocurrió fue que ella había dicho que se quería suicidar y él le dijo que era lo mejor que podía hacer. Luego resultó que entre los dos hombres y ella mataron al hombre de los billetes para poder pagar el plazo del triciclo. Y entonces ellos se fueron a comprar bocadillos de anchoas y a pagar el plazo, pero vinieron los guardias y, aunque no lo habían hecho con mala intención, se los llevaron.**

MITARO – **Sí, ya recuerdo, que uno de ellos pasaba el tiempo dormido y que decía que no quería pensar, porque era aburrido, y que entonces el amigo le dijo que lo mejor sería que pensara en chistes y él respondió que no sabía... (Pensando) Pero ésa es otra historia [...]**

TOSO – Lo que pasó fue que él vivía con su madre e ella quería que se marchara de su casa y para lograrlo le daba muy mal de comer: lentejas con agua y un huevo duro para cenar. El se puso enfermo con ganglios y su madre siguió sin darle bien de comer por eso se puso tuberculoso. Pero luego todas las culpas cayeron sobre él, porque cuando dijo a su hermano lo que le hacía su madre, su hermano no sólo no se lo creyó sino que lo trató de hijo desagradecido por decir esas cosas de su madre. [...] (p.100, grifo nosso)¹⁰³

Na fala de Namur e Mitaro, Arrabal introduz o enredo da segunda peça que escreveu, *El triciclo*. Escrita em 1953, foi a primeira peça de Arrabal publicada em espanhol e a obra que apresentou o dramaturgo na Espanha, visto que foi a primeira publicada e estreada.

Tanto Berenguer quanto Torres Monreal afirmam que neste quadro o discurso proferido pelos três companheiros se refere à biografia de Arrabal, no entanto, ao

¹⁰³ (Em cena, os três homens do guarda-chuva)/MITARO - Ele a havia prometido que quando ela morresse ele iria vê-la no cemitério com uma flor e um cachorro. /NAMUR - Não, não é isso. O que aconteceu é que ela havia dito que queria se suicidar e ele disse que era o melhor que ela podia fazer. Depois aconteceu que entre os dois homens e ela mataram o homem dos bilhetes para poder pagar o aluguel do triciclo. E então eles foram comprar sanduíches de anchova e pagar o aluguel, mas vieram os guardas e, apesar de não terem feito com má intenção, os levaram./MITARO - É, eu me lembro que um deles passava o tempo todo dormindo e que ele dizia que não queria pensar porque era muito cansativo, e que então o seu amigo lhe disse que seria melhor se ela pensasse em anedotas e que ele respondeu que não sabia... (Pensando) Mas isso é uma outra história [...]/TOSO - O que aconteceu é que ele vivia com sua mãe e ela queria que ele saísse de sua casa e para isso lhe dava muito mal de comer: ervilhas com água e um ovo duro para jantar. Ele ficou doente dos gânglios e sua mãe continuou sem lhe dar boa comida. Por isso ficou tuberculoso. Mas, depois, todas as culpas caíram sobre ele, porque quando disse a seu irmão o que fazia sua mãe, seu irmão não só acreditou como também o considerou um filho mal-agradecido por dizer essas coisas de sua mãe. [...] (p. 34)

considerar a ambientação miserável em que as personagens se encontram, notamos que elas são um reflexo da mesma sociedade da qual não apenas Arrabal, mas muitos europeus viveram no século dos conflitos, em especial, os espanhóis.

3.3 Brados, ruídos e silêncio

Contraopondo a teoria artaudiana que, como vimos, busca um teatro livre da linguagem, Ubersfeld faz uma crítica clara:

gostaríamos de lembrar aqui que a moderna desvalorização da palavra no teatro, na esteira de Artaud, é uma atitude singularmente paradoxal quando se pensa em todo o esforço do pensamento contemporâneo para mostrar o quanto a maior parte das grandes atividades humanas depende da linguagem. Talvez valesse a pena lembrar que o teatro é precisamente o lugar onde se pode ver, analisar e compreender a relação da palavra com o gesto e a ação. (UBERSFELD, 2005, p. 87)

Como visto no primeiro capítulo desta dissertação, entendemos que a proposta de Artaud refere-se a um rompimento com o *texto* do tipo do teatro psicológico imposto desde Racine até os dias atuais, e não o rompimento com a *linguagem*, pois o conceito de linguagem não se restringe apenas àquele da linguagem escrita. De qualquer forma, o teatro do Absurdo conseguiu realizar o rompimento proposto por Artaud, sem perder o objeto de análise apontado por Ubersfeld, o texto teatral: “a personagem textual, tal como se mostra na leitura, nunca está completamente isolada” (UBERSFELD, 2005, p. 70), pois ela está rodeada de outros textos sobre si própria e sobre os ideais que a permeiam.

A partir desse pressuposto temos no teatro não apenas as personagens, mas também os discursos que as atravessam; são os pensamentos de uma sociedade cujos ideais políticos e religiosos foram desmistificados, rompidos, estraçalhados; representações de um pós-guerra e de uma das condições humanas mais devastadoras: a incomunicabilidade. É essa falta de comunicação que guiará as relações de poder existentes entre as personagens Fando e Lis, e aquilo que se pode usar como muleta, para tentar suprimir a falta de comunicação verbal (mesmo havendo diálogo a compreensão do que é dito é fragmentada), é a comunicação através dos símbolos, sejam eles objetos ou ações enquanto expressão corporal.

A falta de compreensão na comunicação é uma das características mais marcantes do teatro do Absurdo. Diálogos sem sentido, repetições dos quadros e ações completamente diferentes dos discursos, fazem parte desse gênero. Ao defender o conceito de que a linguagem é um dos elementos mais importantes no teatro, Ubersfeld apresenta a teoria da dupla enunciação: “a personagem fala em seu nome enquanto personagem, mas fala porque o autor a faz falar, intima-a a falar, a dizer determinadas palavras” (UBERSFELD, 2005, p. 87). A ideia de que a linguagem teatral está para comunicar é desmistificada pelos dramaturgos do Absurdo posto que para eles, a palavra é vazia e não comunica mais nada, visto que as personagens falam, mas não se entendem, dialogam, mas não se compreendem.

Desta forma, as características estruturais das formas de linguagem teatral, quais sejam diálogos, monólogos, solilóquios e didascálias, permanecem no teatro do Absurdo, no entanto elas são trabalhadas de modo não convencional, posto que o interesse dos dramaturgos não é o de transmitir uma mensagem, mas, paradoxalmente querem mostrar que esta mensagem pode ser emitida, mas já não tem mais nada a revelar.

Historicamente o teatro realista privilegia o discurso dialogado entre as personagens, pois este recurso se adapta melhor às regras da verossimilhança, enquanto que o monólogo é considerado como uma forma de discurso cansativa e distante da realidade à qual este teatro propõe-se a representar. Visto sob esta ótica, limitar o diálogo e o monólogo a única dualidade é ignorar que as múltiplas formas de uso desses discursos variam dependendo do dramaturgo e do momento social em que ele vive.

A princípio os termos monólogo e solilóquio confundem-se, visto que representam o discurso de uma única personagem sem réplicas. No entanto, Pavis aponta para um detalhe que diferencia os dois termos. Segundo este crítico, o monólogo “é um discurso que a personagem faz para si mesma [...], se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico” (PAVIS, 2011, p. 247); quanto ao solilóquio, entende-se que ele tenha uma representação muito mais existencialista, referindo-se “a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser um simples monólogo interior” (PAVIS, 2011, p. 366).

A partir desses pressupostos, entendemos que as falas de Fando do Quadro Segundo tratam-se de um monólogo, posto que Fando não recebe as réplicas para seu discurso. Outro motivo, de caráter subjetivo, é que Fando não possui crítica moral ou psicológica, características indispensáveis do solilóquio. Esta é a função da personagem Lis, que como vimos, detém o poder sobre essas qualidades. A ausência da autoconsciência de Fando é descortinada pelo tratamento que oferece a Lis e principalmente pela fala infantilizada desta personagem, posto que é através das falas e dos discursos que as ações serão manifestadas.

A dramaturgia arrabaliana é conhecida pela linguagem infantilizada das personagens. Além do próprio discurso emitido por elas, a infantilização também se manifesta no nome das personagens Fando e Lis, que sugere uma abreviação de nomes próprios. Esta característica do teatro do Absurdo evoca para a cena personagens sem identificações ou, como destaca Pruner, uma identidade fragmentada, pois “a linguagem é o lugar da imprecisão e incerteza” (2010, p. 115)¹⁰⁴. Das ações cruéis e infantis de Fando, passamos ao silêncio manifesto de Lis.

Muito além de ser unicamente representação de uma indicação cênica o silêncio, surgido das pausas nas falas, ganhou força e expressão no teatro do século XX, assumindo as diversas interpretações e motivações dos dramaturgos. Assim, Arrabal, em *Fando e Lis*, explora o silêncio na forma de punição. A primeira personagem a silenciar é Lis. Torturada diversas vezes por Fando, ela – conscientemente ou não – devolve-lhe toda a sensação de abandono, levando Fando às vias da humilhação e ridicularização:

FANDO – Háblame, Lis, no te calles, dime algo. Ya sé qué se pasa. Estás enfadada conmigo porque, después de tanto andar, no hemos avanzado nada y estamos en el mismo sitio de siempre. (Se diría que Lis no oye nada.) Lis, contéstame. (Suplicante) [...] Me parece que estoy solo. Háblame, Lis, dime algo. Cuéntame cosas, aunque sean feas y tontas, pero cuéntame cosas. Tú sabes muy bien hablar cuando quieres, Lis, no te olvides de mí. (p. 48)¹⁰⁵

¹⁰⁴ Le langage est le lieu de l'imprécision et de l'incertitude.

¹⁰⁵ FANDO - Fale comigo, Lis, não se cale, diga alguma coisa. Eu sei o que é que você tem. Você está zangada comigo, porque depois de tanto andar não avançamos e estamos no mesmo lugar de sempre. (Parece que Lis não ouve nada) Lis, me responde. (Suplicando) [...] Me sinto muito só. Fale comigo, Lis, diga alguma coisa. Conte-me qualquer coisa, mesmo que seja uma bobagem, mas diga alguma coisa. Você sabe falar muito bem quando você quer. Lis, não se esqueça de mim. (p. 8)

Côncio de que Lis lhe ignora, Fando encontra um novo alvo para conversar. No meio do monólogo de Fando, surgem Namur, Mitaro e Toso, e a cena volta-se para os diálogos destas personagens. Fando, então, dirige-se para o grupo:

FANDO – (avergonzado) Perdón. Excúsenme. Qué bonito hace desde allí (señala el sitio donde estaba antes) oír cómo discuten ustedes. ¡Qué bien lo hacen! ¿Me dejan que yo discuta también? (los tres hombres del paraguas se miran disgustadísimos) Déjenme discutir con ustedes. (Pausa) Ella no me quiere hablar y a mí me gustaría contarle muchas cosas a cualquiera. Estoy solo (los tres hombres del paraguas, en el colmo de su enfado, se acuestan en el suelo, bajo el paraguas, y comienzan a dormir. (p. 56)¹⁰⁶

Namur, Mitaro e Toso conversam entusiasmadamente. Com a aproximação de Fando, o trio também se cala por motivações totalmente diferentes das de Lis. Desta forma, o castigo de Fando continua e ignorado, volta suas atenções a Lis:

FANDO – (A Lis, dulcemente) Lis, tu eres mejor que ellos. Tú sabes decir cosas bonitas. Háblame. (Lis se calla. Silencio largo) ¿Quieres que haga una exhibición para que te contentes? Voy a hacer acrobacias, ¿eh? (Lis se calla. Fando ejecuta una serie de ejercicios que son una mezcla de danza de ballet, de bufonada, de clown y de movimientos de borracho. Al final, sosteniéndose con una pierna, une la rodilla de la otra con el codo, mientras con la mano del mismo brazo hace muecas, colocando el pulgar en la punta de la nariz, mientras grita entusiasmado) Mira qué difícil, Lis, mira qué difícil. (Lis se calla. Fando, en silencio y abatido, termina su ejercicio, va hacia Lis y da una vuelta en torno de ella lleno de tristeza. Silencio.) (p. 58)¹⁰⁷

Michel Pruner considera o silêncio explorado no teatro do Absurdo como uma verdadeira expressão do vazio e do tédio que “põe em evidência não apenas a ausência de comunicação entre os seres, mas também a impossibilidade de dar à

¹⁰⁶ FANDO - (Envergonhado) Desculpe. Com licença. De lá (mostra o lugar onde estava antes) era muito bonito ouvir como vocês discutem. Como vocês falam bem! Deixam que eu discuta também? (Os três homens se olham muito chateadíssimos)/FANDO - Deixem-me discutir com vocês. (Pausa) Ela não quer falar comigo e eu gostaria de contar muitas coisas a alguém. Estou só. (Os três homens do guarda-chuva, no limite do enfado, se deitam no chão, debaixo do guarda-chuva e começam a dormir). (p. 12)

¹⁰⁷ FANDO - (Para Lis, docemente) Lis, você é melhor do que eles. Você sabe dizer coisas lindas. Fale comigo. (Lis continua em silêncio)/FANDO - Quer que eu faça uma exibição para lhe agradar? Vou fazer acrobacias, heim? (Lis continua em silêncio. Fando executa uma série de exercícios que são uma mistura de ballet, palhaçadas e gestos de bêbado. Por fim, sustentando-se sobre uma perna, une o joelho da outra com o cotovelo, enquanto que com a mão do mesmo braço ele faz caretas, colocando o polegar na ponta do nariz, enquanto grita entusiasmado)/FANDO - Olhe como é difícil. Lis, olhe como é difícil! (Lis continua calada. Fando, em silêncio e abatido, termina seu número, vai até Lis e dá uma volta em torno dela cheio de tristeza. Silêncio). (p.12)

linguagem a menor realidade. Em um mundo desprovido de sentido, falar não quer dizer mais nada” (2010, p. 143)¹⁰⁸. Desta forma, a linguagem se torna inútil e impotente na capacidade de conectar os seres e, neste processo de não comunicação, lança-os no profundo poço da solidão.

Sob esta ótica, por mais que Fando fale, ele não alcançará nunca a Lis; esta, por outro lado, possui um discurso elaborado sobre a existência e os seres, considerado muito bonito por Fando; apesar disso, este discurso não o toca como ela deseja, posto que ele afirma serem assuntos muito complicados, como na cena do Quadro Primeiro:

FANDO – Sí, es cierto, hace muy bonito. Pero ¿y si alguien te pregunta algo?
 LIS – Pierde cuidado. Nadie pregunta nada. Todos están muy atareados buscando la manera de engañarse a sí mismos.
 FANDO - ¡Huy! Qué complicado.
 LIS – Sí, mucho.
 FANDO – (conmovido) ¡Qué lista eres, Lis!
 LIS – Pero no me sirve de nada, siempre me haces sufrir. (p. 38)¹⁰⁹

Reivindicando o mito da torre de Babel, Pruner (2010) ilustra como as personagens, apesar de falarem abundantemente, não se entendem. Aponta ainda Arrabal como um dos autores que mais exploram o babelismo ao criar peças que evocam o tema como *Oye Patria, mi aflicción* (1975) que dois anos mais tarde, com a colaboração da diretora teatral brasileira Ruth Escobar, tornou-se *La torre de Babel* (1977); e a peça *Concert dans un oeuf*¹¹⁰ (1969).

Há apenas um único monólogo em *Fando y Lis*, em contrapartida os diálogos são profusos e fartos das características do teatro do Absurdo, como o *non-sense*, e do teatro da Crueldade, expressos na forma de múltiplas didascálias indicando as entonações das falas das personagens. Pruner chama atenção para outro atributo dos diálogos do Absurdo: “as personagens [...] são tão prisioneiros de sua solidão

¹⁰⁸ [...] le silence met en évidence non seulement l'absence de communication entre les êtres, mais aussi l'impossibilité de donner au langage la moindre réalité. Dans un monde dépourvu de sens, parler ne veut plus rien dire.

¹⁰⁹ FANDO - Sim, está certo, é muito bonito. Mas e se alguém lhe perguntar alguma coisa?/LIS - Tanto faz. Ninguém pergunta nada. Todos estão muito atarefados buscando uma maneira de enganarem-se a si mesmos./FANDO - Uh! Que complicado!/LIS - Sim, muito./FANDO - (Comovido) Como você é esperta, Lis!/LIS - Mas não me serve de nada, você sempre me faz sofrer. (p. 4)

¹¹⁰ Sem título em espanhol.

que muitas vezes chegam a recitar dois solilóquios alternados que se entrecruzam sem constituir com isso uma verdadeira conversação” (2010, p. 138)¹¹¹.

Assim, seguindo a linha artaudiana, Arrabal descobre uma via dramatúrgica que expressa todo o sentimento de insatisfação do existencialismo e explora-a no primeiro diálogo de Fando e Lis. Fando, não contente com o sentimento expresso por Lis em uma réplica, exige dela a repetição incansável da mesma frase:

LIS – Pero ¿creerte qué?
 FANDO – (piensa) No sé bien. **Dime sólo que me crees.**
 LIS – (automáticamente) Te creo.
 FANDO – **Pero en ese tono no vale.**
 LIS – (alegre) Te creo.
 FANDO – **Así tampoco vale**, Lis. (humildemente) **Dímelo bien**, Lis, que cuando tú quieres me sabes decir bien las cosas. (p. 34, grifos nossos)¹¹²

A insatisfação de Fando exigindo de Lis múltiplas entonações de fala, explicita amplamente a artificialidade dos sentimentos entre o casal. De forte veia artaudiana, esse exercício de entonação executado por Lis com Fando a exortá-la, exige daquele que o representa uma força expressiva: “Artaud desenvolve um sistema de tríades de respiração e técnicas de expressão, que lhe permitem estabelecer o fundamento de um sistema completo e complexo” (ESSLIN, 1978, p. 81) de representação. Assim, não apenas Lis muda repetidas vezes o tom de sua voz, mas também Fando, que segue um ritmo crescente de violência:

LIS – (**en otro tono, tampoco sincero**) Te creo.
 FANDO – (**abatido**) No, Lis, no. No es así. Inténtalo otra vez.
 LIS – (**hace un esfuerzo, pero no son sinceras sus palabras**) Te creo.
 FANDO – (**muy triste**) No, no, Lis. Cómo eres, cómo te portas de mal conmigo. Inténtalo bien.
 LIS – (**sin lograrlo aún**) Te creo.
 FANDO – (**violento**) No, no, no es eso.
 LIS – (**hace un esfuerzo desesperado**) Te creo.
 FANDO – (**violentísimo**) ¡Tampoco!
 LIS – (**llena de sinceridad**) Te creo.
 FANDO – (**conmovido**) ¡Me crees! ¡Lis! ¡Me crees!

¹¹¹ Les personnages de l'absurde sont tellement prisonniers de leur solitude qu'ils parviennent seulement à débiter deux soliloques alternés qui s'entrecroisent sans constituer pour autant une véritable conversation.

¹¹² LIS - Mas acreditar em que?/FANDO - (Refletindo) Não sei bem. Diga apenas que acredita em mim./LIS - (Como um autômato) Eu acredito em você./FANDO - Mas nesse tom, não vale./LIS - (Alegre) Eu acredito em você./FANDO - Assim também não vale, Lis. (Humildemente) Fale direito, pois quando você quer, você sabe dizer muito bem as coisas. (p. 2)

LIS – **(también conmovida)** Sí, te creo.
 FANDO - ¡Qué feliz soy, Lys! (p. 35, grifos nossos)¹¹³

Em nosso primeiro capítulo apontamos como Artaud considera a importância da voz no teatro, para o dramaturgo, as “entonações devem constituir uma espécie [...] de deformação secundária da palavra, que deve poder ser reproduzida à vontade” (ARTAUD, 1999, p. 107), no caso de *Fando y Lis*, percebemos que a deformação não está na palavra, mas no sentimento artificial e vazio que as propulsionam.

Por outro lado, Arrabal explora com entusiasmo a lógica invertida do Absurdo às associações livres de ideias marcadas pela tez infantilizada das personagens. Os diálogos entre Namur, Mitaro e Toso são de tal forma intrincados e conectados através de uma lógica absurda, que para ilustrarmos de maneira mais clara usaremos um longo trecho do diálogo entre essas personagens. Temos, portanto, em Namur, Mitaro e Toso a representação dos elementos supracitados:

TOSO – Sí, aquí podemos dormir bien.
 MITARO – Pero antes tenemos que saber por dónde viene el viento (se chupa un dedo y lo levanta)
 NAMUR – Eso no importa. Lo importante es saber por dónde se va.
 TOSO – Pongámonos a dormir debajo del paraguas y dejemos en paz al viento.
 MITARO - (ofendido) Tú siempre tan tranquilo.
 NAMUR - (a Mitaro) Si por él fuera, ya estaríamos todos muertos.
 MITARO - (a Namur) Muertos o peor aún. Y todo por su maldita manía de no tomar precauciones.
 TOSO - (testarudo) Lo importante, creo yo, es dormir.
 MITARO - Lo importante es saber por dónde viene el viento.
 NAMUR - (corrigiéndole suavemente) No, lo importante es saber por dónde se va.
 MITARO – Insisto en decir que lo importante es saber por dónde viene el viento.
 NAMUR – En fin, no voy a ser intransigente. No quiero ser como Toso. Como quieras.
 MITARO – (muy satisfecho) Entonces quedamos en que lo importante es saber por dónde viene el viento.

¹¹³ LIS - (Num outro tom, também pouco sincero) Eu acredito em você./FANDO - (Abatido) Não, Lis, não. Não é assim. Tente outra vez./LIS - (Faz um esforço, mas não são sinceras suas palavras) Eu acredito em você./FANDO - (Muito triste) Não, não, Lis. Como você é, como se comporta mal comigo. Tente, mas direito./LIS - (Sem ainda conseguir) Eu acredito em você./FANDO - (Violento) Não, não, não é isso./LIS - (Faz um esforço desesperado) Eu acredito em você./FANDO - (Violentíssimo) Assim também não./LIS - (Muito sincera) Eu acredito em você./FANDO - (Comovido) Você acredita em mim, Lis! Você acredita em mim!/LIS - (Também comovida) Eu acredito em você./FANDO - Como eu sou feliz! (p. 2)

NAMUR – (conciliador) Eso es, saber por dónde viene el viento. (tras breve pausa, añade en tono más bajo) ...Y por dónde se va después de haber venido.... (p. 51)¹¹⁴

A estrutura dramática desta peça é de tal modo intrincada que outros elementos de composição da fábula são expressos de forma subjetiva, reconhecidos apenas pela maneira como a fábula se desenvolve. Assim, a passagem de tempo em *Fando y Lis*, encontra apenas um marcador temporal. Após saírem do Primeiro Quadro em direção à Tar, Fando e Lis reaparecem no Segundo Quadro:

(**Anochecer.** Entra Fando empujando el carrito en el que va Lis. Se para. Lentamente, con mucho cuidado, saca a Lis del carrito y la deposita en el suelo. Una gruesa cadena de hierro une un pie de Lis con el carrito. La cadena es bastante larga. Fando hablará ahora en un tono dulcemente desesperante). (p. 47, grifos nossos)¹¹⁵

Com o marcador de passagem de tempo indicando que “anoitece” fica estabelecido que as personagens de fato passaram um determinado tempo em deslocamento, posto também que Fando entra em cena empurrando o carrinho. Estas são informações diretas e claramente o leitor/espectador entende o que significam. No entanto, no decorrer da fábula, as nuances de mudança temporal são reveladas unicamente pelas relações das personagens entre si, que mudam de quadro a quadro. Assim, Fando é ignorado por Lis e pelo trio durante todo o Quadro Segundo, para no Quadro Terceiro resurgir em um diálogo intimista com Namur, Mitaro e Toso.

As relações apresentadas neste quadro são completamente opostas àquelas apresentadas inicialmente, sugerindo que houve uma passagem temporal para que

¹¹⁴ TOSO - Sim, podemos dormir aqui./MITARO - Mas antes, temos que saber de onde vem o vento. (Molha o dedo com cuspe e o levanta no ar)/NAMUR - Isso não importa. O importante é saber para onde ele vai./TOSO - Vamos dormir debaixo do guarda-chuva, e deixemos em paz o vento./MITARO - (Ofendido) Você é sempre tão tranquilo./NAMUR - (A Mitaro) Se fossemos por ele, já estaríamos todos mortos./MITARO - (A Namur) Mortos ou pior ainda. E tudo por sua maldita mania de não tomar precauções./TOSO - (Chateado) O mais importante, creio eu, é dormir./MITARO - O mais importante é saber de onde vem o vento./NAMUR - (Corrigindo-o suavemente) Não, o importante é saber para onde ele vai./MITARO - Eu insisto em dizer que o importante é saber de onde vem o vento./NAMUR - Enfim, não vou ser intransigente. Não quero ser como Toso. Como você quiser./MITARO - (Muito satisfeito) Então, ficamos de acordo que o importante é saber de onde vem o vento./NAMUR - (Conciliador) Pois é, saber de onde vem o vento. (Depois de uma breve pausa, continua num tom mais baixo)... E para onde vai depois de ter vindo. (p. 9)

¹¹⁵ (Anoitece. Fando entra em cena empurrando o carrinho no qual se encontra Lis. Para. Lentamente, com muito cuidado, tira Lis do carro e a coloca no chão. Uma grossa corrente de ferro prende um dos pés de Lis ao carrinho. A corrente é bastante comprida. Fando vai falar num tom docemente desesperante). (p. 8)

as personagens estabelecessem certo grau de intimidade. Da mesma forma Lis passa dois quadros inteiros sem manifestar palavra alguma, voltando a conversar com Fando apenas no Quadro Quarto, quando entra em cena empurrada no carrinho por Fando, de maneira tão íntima quanto do início da peça.

As implicações artaudianas no teatro arrabaliano vão tomando forma mais consistente conforme Arrabal amadurece sua dramaturgia. Em *Fando y Lis*, elas aparecem ainda timidamente, prevalecendo uma mescla entre os elementos próprios a Arrabal (violência e sexualidade), a tendência artaudiana, bem como o rompimento com a lógica textual característico do teatro do Absurdo, transformando *Fando y Lis* em um grande e complexo mosaico, onde é possível enxergar rupturas e conexões de diversas cores.

O SÉCULO XXI: FERNANDO ARRABAL NO AMAZONAS

Vimos no início da dissertação como as artes, em especial o teatro, tiveram momentos decisivos no decorrer da história, momentos estes de renovação e ressurgimento do novo a partir de princípios já estabelecidos, posto que, apesar das muitas tentativas de se apresentar o novo como original, percebemos que o novo apresenta-se geralmente como opositor aos modelos preexistentes. Assim como na natureza, a arte se transforma e esta transformação vez por outra é radical.

Traçamos também um panorama histórico de modo a visualizarmos de maneira mais prática o momento em que essas transformações alteraram os rumos do fazer teatral; aqui apresentamos Victor Hugo que com a teoria do grotesco, pôs em xeque a monogamia artística com o belo; Nietzsche aparece meio século depois mostrando-nos a procriação artística e profusa entre o Apolíneo e o Dionisíaco; e finalmente, chegamos ao momento em que toda a história carregada de dor e sofrimento, precisa encontrar razão para não sucumbir, estamos diante das correntes Existencialistas. Estas, por sua vez, permeiam o teatro como uma irmã rejeitada, em uma tentativa de dar norte à desrazão, representada com ardor pelos dramaturgos do Absurdo. Enquanto o Existencialismo é relegado a uma categoria mais distanciada pelos artistas, o Surrealismo surge como uma forma de libertação mais prática e palpável: deste seio emerge Antonin Artaud, que mais tarde será fonte inesgotável de leituras, debates e práticas teatrais.

Todo este processo de resgate histórico da estética e teoria acerca do fazer artístico serviu-nos de fundamentação para compreender como a arte de forma geral se renova de períodos em períodos, principalmente naqueles em que há uma forte tensão social. É do caldeirão de criações e da forte crise política europeia que emerge o teatro de Fernando Arrabal, no entanto, o princípio da escrita deste dramaturgo encontra abrigo nos conceitos pré-estabelecidos do teatro realista. Entramos então no segundo capítulo, onde os leitores/espectadores de *Pic-nic* defrontam-se com uma peça cuja matéria física é fundamentalmente realista: o cenário é um campo de batalha, os sons são de armas e tiroteios, os objetos e acessórios vestem o cenário e as personagens de maneira tão cuidadosa que não deixa sombra de dúvidas de que o que é assistido/lido representa uma realidade muito presente e lógica.

Mas o telefone toca e a menção a uma cabra rompe suavemente com a gravidade da fábula; inconformado e entediado, Zapo tricota um suéter – um suéter! – em meio a ameaças de bombas. Não, definitivamente há algo fora dos padrões. Um estranhamento arrebatava leitores e espectadores, nascido do discurso absurdo dos pais que visitam um filho soldado em pleno campo de batalha para um piquenique. Apontamos como Arrabal, nesta peça, experimenta os primeiros passos em direção a uma estética de ruptura ainda pouco conhecida por ele. Assim, *Pic-nic* é, aparentemente, uma peça suave se comparada às próximas produções do dramaturgo. Digo “aparentemente” porque o que provoca o estranhamento não é apenas a ideia de que algo está fora do lugar, mas antes, algo muito sombrio está sendo exposto, disfarçado com anedotas que provocam risos. Em *Pic-nic* percebemos como o sistema social gerado pelo ambiente de conflitos armados agride e viola os seres em todos os sentidos, pulverizando o entendimento sobre a realidade ao ponto de autorizarem o próprio agressor a fazê-lo.

Ainda no processo de experimentação da estética de ruptura, Arrabal continua a escrever, mostrando-nos como resultado a peça *El triciclo*, composta de elementos realistas, como *Pic-nic*, mas, por outro lado, o discurso e as ações das personagens tomam uma tez mais Absurda. Assim, no terceiro capítulo mostramos como, dominando a estética do Absurdo, Arrabal escreve uma de suas peças mais montadas: *Fando y Lis*. Se anteriormente o sistema era o provocador de toda a violência e loucura da sociedade, na terceira peça temos a representação da violação e agressão fundida aos seres. A unidade familiar já não existe; o que se apresenta é um casal cuja relação se tornou de tal forma mutilada e fragmentada que eles experimentam qualquer tipo de contato, em uma tentativa frustrada de se completarem.

É no contexto de ausência de espírito, mente e corpo que Arrabal inicia um novo processo dramático, agora uma escritura própria. Assim, do vazio surgem as relações agressivas que se tornam cada vez mais agudas; a tortura e o sadismo andam de mãos dadas com sentimentos maternos e infantis, todos atados pelo laço da sexualidade, seja ela concretizada ou não. A forte veia arrabaliana tende, com o passar dos anos, a se tornar cada vez mais pulsante; rejeitado na terra natal e ainda assim representado no mundo inteiro, Arrabal desvencilha-se totalmente da prática Absurda e se entrega ao Pânico, momento em que sua dramaturgia atinge o ápice com *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Coincidência ou não, estas peças,

marcos decisivos na dramaturgia de Arrabal, são também as mais representadas no mundo.

O Amazonas recebe a primeira montagem de Arrabal em meados de 1972, com a peça mais conhecida à época, assim, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* foi representado no Teatro do Sesc/AM, sob a direção de Ivan Albuquerque e com a atuação de José Wilker interpretando o Arquiteto e Rubens Corrêa no papel do Imperador. Em 1983 a Universidade Federal do Amazonas em um Projeto de Extensão juntamente com os artistas do Grupo de Teatro da Aliança Francesa de Manaus, sob a direção de Cleonor Cabral e Nereide Santiago, realizam a montagem de *O Piquenique no front*, em Belém-PA. Treze anos depois, em 1996, novamente *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* é montado, desta vez, pelo grupo de teatro Elefante Efervescente, sob a direção de Wagner Mello. Em 2004, *Piquenique no front*, realizado pela Cia. Vitória Régia, foi um dos vencedores do 1º Festival de Teatro da Amazônia. Poucos anos mais tarde, em 2008, são realizadas leituras dramáticas de *Fando e Lis* e *Oração*, pela Cia. Zona Cultural; a mesma companhia monta em 2011 *Fando e Lis*, sob direção de Leonel Worton e Eduardo Gomes, e ainda *Fando e Lis* em setembro 2013, no município de Novo Airão, com concepção de Leonel Worton e colaboração de Débora Medeiros e Eliseu Melo.

Em 02 de agosto de 2013, a Cia. Ateliê 23: Casa de Criação estreia *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, parte inicial do projeto Trilogia Ateliê Arrabal, que levará ainda para os palcos manauaras as peças *Fando e Lis* e *Oração*. Apresentamos também, sob forma de registro, o processo de criação deste projeto no que concerne à compreensão pelo grupo sobre a dramaturgia arrabaliana no contexto manauara da atualidade. Partindo deste princípio, acrescentamos ao final desta pesquisa um apêndice voltado para a análise deste processo a partir de entrevista realizada com a Companhia.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bosi e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALFAIA DE OLIVEIRA, Jany. Efeitos da guerra na narrativa europeia do século XX. In: **Estilhaços da guerra civil espanhola na narrativa *La Colmena*, de Camilo José Cela**. 90f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**: na história do pensamento. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

ARRABAL, Fernando. **Fando y Lis. Guernica. La Bicicleta del condenado**. Introducción, notas y refundición de los textos por Francisco Torres Monreal. Madrid: Alianza, 1985.

_____. **Fando e Lis**. Trad. Wilson Coêlho. Disponível em: < <http://www.desvendandoteatro.com/textosclassicos.htm> >. Acesso em: 04 ago. 2012.

_____. **O Arquiteto e o Imperador da Assíria**. Tradução de Leila Ribeiro e Ivan Albuquerque. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. **Sueños pánicos de unas noches de verano**. Saragoza: Libros del Innombrable, 2011.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. 3.ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BERENGUER, Ángel. (Ed.). **Pic-nic. El triciclo. El laberinto**. 26.ed. Madrid: Cátedra, 2009.

BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 14.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRUM, José Thomaz. **O pessimismo e suas vontades**: Schopenhauer e Nietzsche. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CALVO, J.H.; RICO, F.D.; VEGA, E.P. **Historia del teatro español II**: del siglo XVIII a la época actual. Madrid: Gredos, 2003.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução e adaptação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

CHARBONNIER, Marie-Anne. **Esthétique du Théâtre Moderne**. Armand Colin. Paris: 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COLETTE, Jacques. **Existencialismo**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2011.

DE OLIVEIRA SANTIAGO, Nereide. Teoria do objeto no teatro. In: **A problemática do objeto numa experiência de teatro brasileiro**: do universo burguês aos mitos amazônicos. 404 f. Tese (Doutorado em Estudos Românicos) - Université Standhal-Grenoble III, Grenoble, 2004.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. Introdução à pesquisa semiológica. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ESCARPIT, Robert. **L'humour**. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

ESCOLA DE TEATRO DE SÃO PAULO. **SP Escola de Teatro entrevista Fernando Arrabal**: parte 2. Entrevistadores: Alberto Guzik e Maria Salomão. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ah8GBGWt15U>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

ESSLIN, Martin. **Artaud**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

_____. **O Teatro do Absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1968.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I – A vontade de saber**. Tradução de Maria Tereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

GAMA, Mauro. O mito e a realidade. In: CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989. p. 2-4.

GUINSBURG, Jacó. et al. (Org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUBERT, Marie-Claude. **Les grandes théories du théâtre**. Paris : Armand Colin, 1998.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução e notas de Célia Barrettini. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

INNES, Christopher. **El Teatro Sagrado: El ritual y la vanguardia**. Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

UNESCO, Eugène. **A lição e As cadeiras**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

JACQUART, Emmanuel. **Le théâtre de dérision**. Paris: Gallimard, 1974.

KOWZAN, Tadeuz. **Sémiologie du théâtre**. Paris: Nathan, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

OLIVA, César. **Historia de la literatura española actual III: El teatro desde 1936**. Madrid: Alhambra, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PRUNER, Michel. **Les théâtres de l'absurde**. Paris: Armand Colin, 2010.

RAMÓN, Francisco Ruiz. **Historia del teatro español: Siglo XX**. 12.ed. Madrid: Cátedra, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Ropa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SERREAU, Geneviève. **Histoire du “nouveau théâtre”**. Paris: Gallimard, 1966.

TAYLOR, Diana. (Ed.). **El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria**. 6.ed. Madrid: Cátedra, 2002.

TORRES NETO, Walter Lima. Breve introdução ao teatro europeu do pós-guerra. In: GOMES, A.L.; MACIEL, D.A.V. (Org.). **Dramaturgia e teatro: intersecções**. Maceió: EDUFAL, 2008. p. 269-287.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALADE, A. et al. **Dictionnaire Le Robert de Poche**. Paris: Le Robert-Sejer, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Tradução de Filomena Yoshie Hirata Garcia et al. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VIDARRABAL. Produção de Xavier Pasturel Barron e Fernando Arrabal. França : Phare Ouest, 2012. (76min). Trailer. Disponível em : <
<http://www.youtube.com/watch?v=F9qhpqLVPCo&feature=youtu.be>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM A CIA. DE TEATRO ATELIÊ 23, SOBRE O PROJETO *TRILOGIA ATELIÊ ARRABAL*

Em meio a tantos outros dramaturgos, o que fez o grupo optar por montar Arrabal em pleno século XXI em Manaus?

A escolha pelo Arrabal foi feita para dar início ao Ateliê 23 que também é uma produtora de artes concebida por um dos integrantes do Ateliê enquanto morava na Bahia, no ano de 2012. Arrabal tem uma genialidade insuperável na forma como escreve que, embora hoje pareça maçante pelo volume do discurso, possui uma inteligência nas colocações de seu absurdo que outro autor contemporâneo a ele não conseguiu fazer igualmente.

O grupo não escolheu uma peça em si, mas três, visando montar uma trilogia das peças de Arrabal. Por quê?

A vontade que tivemos foi de montar diversas peças, mas não pudemos, pois seria um processo cansativo e prenderia muito todos os envolvidos no projeto em uma mesma perspectiva dramática por mais de um ano, então seria desinteressante. Por isso a escolha da trilogia, é uma homenagem, se é que assim podemos fazer. E o fazemos.

Das peças já montadas anteriormente em Manaus temos *Piquenique no front*, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* e *Fando e Lis*, cada um com duas montagens, além de *Oração com leitura dramática* registrada em 2008. O grupo chegou a assistir algumas dessas montagens ou buscou referências das mesmas?

Não. Absolutamente nada. Nem quisemos. Por uma questão de experiência, talvez, combinamos que a concepção das três montagens não seguiria este tipo de “influência”. Enquanto criamos as obras não buscamos as referências de outras montagens, independentemente de ser em Manaus ou fora. Depois que as obras estiverem “prontas”, aí sim é interessante ver, saber e até comparar as diferentes perspectivas que, sem dúvida, devem existir em cada uma delas.

Das inúmeras peças de Arrabal, porque especificamente essas três? Falem um pouco a respeito da escolha de cada uma.

Não foi uma escolha tão matemática. Gostamos do que cada uma delas diz, sobretudo da psique que essas personagens (Arquiteto, Imperador, Fando, Lis, Namur, Mitaro, Toso, Fídio e Lilbe) possuem. Amamos um teatro psicológico. Querendo ou não, essas três obras nos abrem portas pra que existamos também como encenadores. Alguns de nós são grandes admiradores do Fernando Arrabal, mas naturalmente também queremos intervir onde puder. Sentimos nessas obras um campo de atuação pra fugir das rubricas, inclusive.

Quais pesquisas o grupo fez sobre a dramaturgia arrabaliana? Quais fontes foram buscadas: entrevistas, peças, e-mails trocados com o próprio dramaturgo ou pesquisadores do mesmo, vídeos?

Enquanto montamos “O Arquiteto e o Imperador da Assíria” tivemos dois momentos absolutamente distintos. No primeiro momento a montagem originalmente seria com outro ator e seguiria uma perspectiva de teatro colaborativo (todo teatro o é, acreditamos, mas essa definição está relacionada àquela ideia do ator que faz tudo conjuntamente). Apesar de alguns de nós gostar de trabalhar com um processo de análise de texto - que mais a frente esmiuçarei o processo - um dos atores concordou que seria interessante analisarmos o texto aliado à prática da encenação. Ou seja, a ideia original era a da fuga de um mergulho nas leituras, análises, estudos e materiais que se tem sobre a obra de Arrabal pra despertar a nossa genuína compreensão - a compreensão a partir dos corpos disponíveis - do que seria o “nosso Arrabal”. Até aqui tudo foi muito enriquecedor e novo, para todos os envolvidos no processo. No entanto, isso não permaneceu, pois um dos atores não pode continuar no processo e nós já tínhamos prazo pra estrear. Apesar das dificuldades e do tempo curto, pois faltava um mês e meio para a estreia, ganhamos o Ítalo Rui para compor o processo. Como o processo anterior era absolutamente orgânico e representava outro momento, era impossível reproduzir o que se havia construído até então (todo o primeiro ato já estava pronto). Foi aí que mudamos a perspectiva do projeto e trocamos o processo colaborativo por uma única direção do projeto “Ateliê Arrabal” o que deu uma nova perspectiva pra encenação. Quando um

dos dois envolvidos no processo se afastou, o outro assumiu a direção que assumiu o projeto com a análise do texto feita na ainda na primeira fase. O mesmo não se dá com *Fando e Lis* (que está em fase de montagem, com estreia prevista para 5 de dezembro de 2013). Os atores tiveram pouco contato com pesquisas específicas sobre Arrabal e sua obra. Mais uma vez reforçamos que assumimos a nossa perspectiva e por isso lemos e falamos de uma maneira mínima sobre estas pesquisas, até para evitar que Arrabal não se torne um desconhecido, naturalmente. Focamos quase que exclusivamente na análise do texto, sem endereçar sua autoria. É uma tentativa de se mergulhar e construir as suas próprias referências do que é o Arrabal para cada um.

Qual método de análise de texto foi utilizado para compreender a dramaturgia arrabaliana?

Utilizamos sempre que possível o método de decupagem do texto que consiste na análise de sete tópicos que nortearão a criação da concepção cênica do espetáculo e ainda permite uma análise mais aprofundada das entrelinhas da obra, coisa que não se alcançaria com leituras e discussões, certamente. Os tópicos chamam-se: Circunstâncias Dadas, Diálogo, Ação Dramática, Personagem, Ideias, Tempos e Modos. Cada um desses aspectos tem o poder contributivo de perceber diferentes elementos que compõem a construção dramática e ainda perceber onde reside a nova leitura que cada encenação pode (e deve) realizar. Compreendemos onde se passa a obra, que tipos de contextos sociais, políticos, religiosos influenciam os personagens, esmiuçamos a linha de pensamento de cada um deles, seus porquês em cena, seus objetivos de realização, o grau de esforço para alcançar seus desejos, a relação entre eles, no final das contas o que é o espetáculo e por aí vai.

Como o grupo compreendeu essa dramaturgia?

Os absurdos propostos por Arrabal são fundamentalmente pautados na verbosidade que nos leva pra diversos lugares ao mesmo tempo. As considerações sociais, políticas, religiosas e econômicas estão presentes em todo momento e as personagens são repletas de uma infinidade de possibilidades. Esse lugar onde tudo é possível acaba por promover uma grande densidade no desafio de compor seres

que não possuem um vetor único de condução em cena. A todo instante, qualquer um pode ir para qualquer lugar e isso é absolutamente legítimo. Aí está, para nós, a imbricação entre o teatro pânico, denominado pelo próprio autor e o teatro do absurdo, que numa linguagem mais universal, é onde a sua obra se encontra mundialmente difundida.

Durante as leituras o grupo reconheceu elementos de outras fontes presentes nas obras de Arrabal? Quais foram esses elementos?

A própria vida de Arrabal está presente nas três obras. De uma forma ou de outra. A guerra, a relação complicada com a mãe, o pai que abandona, a família “torta”, a morte, a prisão, a perda de identidade civil, os cachorros, as ruas sujas, as pessoas sujas, o governo hipócrita.

Kafka é citado por pesquisadores como uma das influências na dramaturgia arrabaliana. O grupo percebe essa mesma influência na montagem realizada de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, no momento em que fazem uma releitura do espaço onde se desenvolve a fábula – uma ilha – e o transformam em um quarto?

Sinceramente, nunca havíamos pensado nisso de maneira direta. Mas acreditamos, refletindo agora, que faz todo o sentido. Arrabal mesmo se diz influenciado por Kafka, por quem revela grande admiração. A proposição assumidamente infantil das personagens nos possibilitou criar um espaço muito mais inventivo e claustrofóbico que a ilha, ou seja, o próprio quarto, o guarda-roupa. Sendo assim, a reconstrução transversa desses cenários que dialogam porque representam aquilo que é esquecido, guardado, afundado nas lembranças, acaba ganhando uma dimensão referenciada da influência de Kafka na obra arrabaliana, sim.

Porque o processo foi iniciado com *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* e não com as outras peças?

Pela praticidade da montagem. Dois atores em um processo originalmente colaborativo seria muito mais prático. O que ocorre é que involuntariamente criamos um caminho a ser percorrido. Com as perspectivas de encenação do Ateliê 23,

existe uma lógica quanto à leitura de um mundo fictício espacial (*O Arquiteto e o Imperador da Assíria*), um mundo ilusório (*Fando e Lis*) e a perda do mundo, do lugar (*Oração*).

Quais traduções estão sendo usadas para todas as três peças?

Todas são as que foram feitas pelo Wilson Coêlho, que foi o primeiro a apresentar as obras de Fernando Arrabal para alguns dos membros do Ateliê.

Antes do projeto, quais referências sobre Arrabal tinha o grupo? Quais leituras e peças já tinham assistido?

Quanto ao fato de assistir outras montagens: nenhuma. A referência maior que tínhamos eram os próprios escritos que possuímos, tanto do Wilson Coêlho quanto de outros encenadores sobre a dramaturgia de Arrabal, além dos recortes de montagens disponíveis na internet.

Os pesquisadores e o próprio Arrabal afirmam que o teatro pânico, do qual faz parte *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, está intimamente ligado à Antonin Artaud. Neste sentido, quais pesquisas o grupo realizou para buscar enxergar essa correspondência?

Diretamente não buscamos fazer qualquer correlação. É claro que, agora que a obra está “pronta” dá pra se fazer dois panoramas de análise da influência de Artaud na obra do Arrabal: a transgressão do homem oprimido e a ritualística de “passagem” dos personagens. Na montagem do Ateliê 23 essa ritualística é propositalmente minimizada, pois não dialoga com a estética da montagem no sentido de que outras perspectivas da dramaturgia acabam sendo privilegiadas. A transgressão pode, ousadamente, ser apresentada de uma outra forma: é a própria desconfiguração do cenário original que invariavelmente nos desloca para uma qualidade de ações físicas que acabam sublinhando o desejo do autor no ato da escrita. Transgredimos para o nosso lugar de atuação, o quarto – o rascunho de um lugar, porque também somos oprimidos quando nos dispomos a reproduzir uma ideia de cinquenta anos

atrás. Vale aqui o conceito do homem-teatro. Está em nós e é feito por nós, a qualquer instante, como disse Artaud.

Comentem sobre o processo que envolveu a adaptação do texto original de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*.

A maior dificuldade, sem dúvida, residiu no volume exacerbado que o texto propunha de ações dramáticas e diálogo. Acreditamos que o envolvimento do autor com esta obra foi de forma tão conturbada que a sensação que temos é que ele quer falar infinitamente, produzindo rios de imagens por página, chegando a um texto original de mais de sessenta laudas. Os recortes foram necessários, pois precisamos entender que cinquenta anos se passaram desde a sua escrita, o teatro é outro, bem como as formas de consumo. A busca foi de chegar-se ao âmago da “brincadeira” que os personagens desenvolvem a todo tempo e eleger, se assim podemos dizer, as cenas que melhor ilustrariam a essência do texto.

O espaço onde se desenvolve a fábula de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* é uma ilha. O que motivou o grupo a adaptar este espaço para um quarto?

Quando propusemos investir nas brincadeiras criadas pelos personagens essencialmente infantilizados, além da perspectiva da inventividade das suas próprias personalidades, automaticamente fomos levados para a essência da criança que é tão presente nas sublinhas de Arrabal que se permite reconstruir quantos espaços necessários e de forma absolutamente crível para si.

Os atores estão a todo o momento recriando o espaço da/em cena. Comente sobre esta proposta.

Os espaços criados que se tornam cenário do espetáculo não são fechados em sua concepção e tem a ideia de sugerir um lugar: o quarto. Os rabiscos ao chão são o que para nós é a essência do texto original: o rascunho de um lugar. As configurações dessa dinâmica criada em cena (e que, ao fim, são apagados), nos incita a pensar na existência cíclica que há tanto no texto original, quanto no

espetáculo. O lugar é sempre refeito conforme o momento em que as personagens vivem de suas relações.

As diversas personagens interpretadas tanto pelo Arquiteto quanto pelo Imperador tem sotaques diferentes, muitos deles carregam um traço cômico, como é o caso do sotaque nordestino no momento da guerra de travesseiros, e do sotaque francês na cena do julgamento do Imperador, por exemplo. Comente sobre a proposta dessas escolhas.

Ao contrário do que se vê nas referências de outros trabalhos que se tem acesso através das imagens na internet e em outras mídias, decidimos em não “pesar” na caracterização do homem primitivo, do imperial. Pelo contrário, a ideia sempre foi de dar “caras” pra miscelânea que em ambos os casos (texto e montagem) acontecem. A comicidade está no texto, assim como está na interpretação. A dificuldade passa a ser em conduzir o espectador deste lugar de “descanso” e “relaxamento”, para a seriedade que se apresenta a partir do julgamento do Imperador. Há duas confissões a serem feitas: a Madame de Kant é francesa por uma homenagem ao país que acolheu Arrabal e a mãe do Imperador é a própria mãe do autor, por isso o sotaque espanhol.

Qual a relação que o grupo, durante o processo desta peça, estabeleceu entre as personagens Arquiteto e Imperador e as palavras “amor” e “morte” que ambos escrevem, cada um em um momento diferente? Que relação o grupo estabelece entre essas palavras e a dramaturgia arrabaliana?

Arrabal sempre nos apresenta enredos que se configuram ao redor destas duas palavras. No caso de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* especialmente, a essência da obra está, para nós, no amor presente na relação destes homens, entre o Imperador e sua mãe, e as duas resoluções que são dadas, de maneira simplificada, inclusive. O Imperador ama tanto sua mãe que a mata, num rompante de fúria, comum de sua personalidade. O mesmo personagem sugere ao seu outro ícone de amor - o Arquiteto - que faça o mesmo, solucionando assim a condução religiosa que a sociedade ocidental emprestou da Igreja, com a ideia da remissão. Acredito que são palavras-chave não apenas desta obra, mas das três (pelo menos)

que compõem o projeto Ateliê Arrabal. O arrependimento ironicamente cristão também é um terceiro elemento. Mas este deixamos nas falas tão lindamente “ofensivas” de nossos personagens.

Em uma das cenas o Arquiteto reproduz o slogan do Governo Federal “Um país de todos”. Quais motivos levaram o grupo a incluir esta fala no texto?

A Assíria, para o Imperador, é o lugar ideal. A adoração suprema de seu povo pelo líder. Tudo é perfeito. Todos são felizes. Que país melhor representaria a hipocrisia política, senão o nosso próprio Brasil que se viu envolto de uma irônica afirmação que não foi superada pelo atual e terrível slogan? É uma delícia poder fazer essa comparação, mesmo que seja doloroso refletir sua verdade.

Em diversos momentos o Imperador usa um tom infantilizado nas falas. Como o grupo entende esta característica do teatro arrabaliano, visto que é uma marca de diversas personagens, como é o caso em Fando e Lis?

Esse é o nosso mote, nesta montagem. Mais do que nos atermos às análises discursivas que tantos já fizeram sobre a obra de Arrabal, nos interessou ver o que podíamos dar de cara nova a esse trabalho. Não tivemos medo e “metemos o pé” nessa perspectiva infantilizada. E é ótimo porque justifica tudo em cena. A psicologia fala sobre adultos infantilizados que são até muito mais do que a composição destes dois personagens, lidos pelo Ateliê 23. Pessoas que não abandonam as características vividas na infância, mesmo que possuam vinte, trinta, quarenta ou cinquenta anos. A fúria excessiva e as ações impensadas são as principais consequências destas pessoas. Nada diferente do que os personagens fazem nesse trabalho. É óbvio que para uma perspectiva mais farsesca, a composição da interpretação teve que se “sujar” mais nos tons da voz e/ou do corpo, em dados momentos. Isso não é uma linha de atuação de todo o projeto. Em *Fando e Lis* há a referência dos mesmos adultos infantilizados, mas desta vez a sua projeção em cena terá que ser dada em outras dimensões.