

FERNANDO ARRABAL: DOS ENTORNOS ÀS CIRCUNSTÂNCIAS

Wilson Coêlho

Resumo: O objeto principal desta comunicação é provocar um olhar para a obra do dramaturgo, poeta e escritor espanhol Fernando Arrabal, tanto no aspecto autobiográfico quanto circunstancial de seu processo de criação. Nesse sentido, analisar o percurso de sua subjetividade, tendo a guerra civil espanhola como pano de fundo, estabelecendo uma espécie de estranhamento na medida em que quase se torna impossível distinguir o homem de sua obra.

Palavras-chave: Autobiografia. Circunstancial. Subjetividade.

FERNANDO ARRABAL: DOS ENTORNOS ÀS CIRCUNSTÂNCIAS

No aspecto biográfico e, num certo sentido, parece fácil concordar com Leon Tolstoi quando, ao afirmar a proximidade do homem com seu espaço de vivência, sentencia o famoso bordão: "Fale de sua aldeia e estará falando do mundo". É claro que, por um lado, há uma conveniência em acreditar que escrever sobre algo ou fato que nos está próximo nos deixaria mais capacitados no exercício ou tentativa de uma espécie de fidedignidade ao tema explorado, ou seja, como se o próprio ato de viver uma determinada experiência nos autorizasse a discorrer sobre a mesma como garantia de um conhecimento de causa. Mas – por outro – também se sustenta a idéia de que escrever sobre algo fora ou distante de nós nos possibilita uma visão mais panorâmica e, sobretudo, numa perspectiva crítica, levando em conta certa condição privilegiada de entender o outro a partir de uma espécie de isenção ou imparcialidade.

Em poucas obras esse já desgastado bordão se nos revela tão verdadeiro quanto na escrita de Fernando Arrabal, principalmente, em sua

dramaturgia. Mesmo para um observador não muito atento, conforme Francisco Torres Monreal, não há como colocar em dúvida o papel que a biografia exerce em sua obra e, em especial, começando pela sua terceira peça *Fando e Lis* (1953) até os finais dos anos sessenta. Apesar de menos perceptível, do início dos anos setenta até 1976, de certa forma, embora que em menor “escala”, ainda se pode notar a presença de muitos traços biográficos em seu período pânico-revolucionário. Num programa de La Compagnie du Clédar (Théâtre d’été Vallée de Joux), Paris, 1999, na montagem de “*Le cimetière des voitures*” (O cemitério de automóveis), dirigida por Gérard Demierre, li uma citação de Arrabal mesmo afirmando que “Minhas peças me fazem: não sou eu quem as criou, como na ameixa o caroço gera a fruta.” Parafraseando a “dúvida metódica” do adágio popular onde se pergunta “quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha?”, sou instigado a também questionar quem nasceu primeiro, se o autor ou a obra. E isso me remete a um encontro internacional de dramaturgos, promovido pela SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) em que participei quando, em determinado momento Santiago García, do Grupo *La Candelária* (Colômbia), ao surgir a tal pergunta, tomou da palavra e disse que, na primazia de nascimento entre o ovo e a galinha, preferia que fosse a galinha, considerando que a mesma já estava pronta e acabada, ao passo que o ovo poderia ser sempre – para além de sua condição de ovo – uma possibilidade de ser uma outra coisa, um frango ou uma franga ou apenas frito para saciar a fome de alguém. Obviamente, essa conjectura ou aventura comparativa deságua num fracasso, considerando que não há como separar o autor da obra, levando em conta que não existe autor sem obra e nem obra sem autor.

A partir dessa aporia e levando em conta que se trata de uma obra de arte, recorro-me a Martin Heidegger em sua “*L’origine d’oeuvre d’art*” (A origem da obra de arte), onde ele apregoa a não existência de uma obra sem um artista e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de alguém ser considerado um artista se este não tem uma obra. Mas considerando que se trata de uma obra que se dá como obra de arte, tanto a obra quanto o artista dependem de uma terceira coisa: a arte. Ai reside o ponto que distingue o autor da obra, ao mesmo tempo em que não se pode separar um do outro. Ainda tomando emprestado a reflexão de Heidegger, posso exemplificar com a idéia de que Fernando Arrabal existe como autor porque escreveu Fando e Lis e, do mesmo modo, Fando e Lis só é uma obra porque foi escrita por Fernando Arrabal. Obviamente, poderiam existir outras peças explorando a mesma tônica que Fando e Lis, mas não seriam de Arrabal. Também Arrabal poderia ter escrito (assim como fez) diversas outras peças, mas não seria reconhecido por ter escrito Fando e Lis. Eis ai o exemplo que confirma a idéia de que o autor faz a obra e a obra faz o autor. Mas há algo que – mesmo não sendo mais que o autor e mais que a obra – deles se distingue, não no sentido de uma separação, mas no que diz respeito ao que lhes é essencial, aquilo que sendo ausente inviabilizaria a existência dos mesmos, ou seja, sem a arte não sobrevivem o artista e a obra de arte. Podem até serem considerados autor e obra, mas para se atingir o *status* de artista e a categoria de obra de arte, o elemento fundamental se chama arte. Daí, retomando a afirmação de Tolstoi, convém observar que Fernando Arrabal, a partir de sua aldeia é capaz de ultrapassar o vivido à criação artística, onde a exerce em vários e complementares sentidos.

Fernando Arrabal, nasceu aos 11 de agosto de 1932, em Mellila, no continente africano (Marrocos espanhol). Seu pai é preso em 1936, por ter recusado a participar do golpe militar de seu país. É condenado à morte e, depois, acaba tendo a pena trocada por trinta anos de prisão e é transferido para a Cidade Rodrigo, próximo a fronteira portuguesa, mais tarde, para Burgos e, em seguida, levado ao hospital psiquiátrico desta mesma cidade. Em 1942, desaparece em circunstâncias misteriosas e não se ouve mais falar dele. Em 1940, a família de Arrabal se instala em Madri.

Principalmente pela ausência do pai, a mãe do jovem Fernando passa a ser todo o seu universo; ela é por ele venerada ao extremo, até à rivalidade. Mas naquele momento o jovem estudante madrileno não chega a ser um revoltado, inclusive, as palavras Pátria, Exército, Religião lhe são sagradas. De acordo com alguns biógrafos, Fernando Arrabal seria oficial da aeronáutica, mas, aos 16 anos, no momento em que – segundo as tradições – deveria prestar juramento à bandeira, ele se rebela pela primeira vez. A recusa do ato não se dá como uma espécie de antimilitarismo. Mas por ele ter medo de subir num avião. Logo em seguida, tudo haveria de se precipitar, tanto pela crise de adolescência, nesse Espanhol dotado e forte na matemática. Começa aí uma revolta total contra sua mãe, contra o mundo, contra a sociedade, contra sua própria disformidade, sua pequena estatura e, enfim, contra o sentimento da Falta.

Arrabal começa a escrever aos 10 anos de idade. O adolescente e, mesmo a criança, da qual no ambiente familiar – na falta do pai – predominam as mulheres, quando surgem os primeiros escritos com as *Teresianas da Cidade Rodrigo* e os *Escolapios em Madri*. Sua educação, assumidamente

católico-militante, identificada com a Espanha franquista, a Espanha dos vencedores da Guerra Civil (1936-1939) impregna determinadamente toda sua obra, tanto a literária quanto a teatral e cinematográfica, passando pelos desenhos, pinturas e escritos em geral. Tendo em vista o aspecto circunstancial de sua obra, todas as questões sociológicas de seu entorno, bem como o sistema totalitário do governo Franco, somado ao desaparecimento de seu pai e as péssimas relações em sua própria família têm sido de alguma maneira as molas propulsoras de sua atividade criadora e que se fizeram convenientes ao caminho tomado na condição de escritor, dramaturgo, pintor e cineasta. Aproximando essa realidade e a sua obra, podemos notar que não existe nem esquete nem tragédia que possa ser considerada como um fenômeno solitário, embora, paradoxalmente, ele tenha afirmado que “me descubro diante do senhor Bertolt Brecht que pode escrever a vida de Galileu. Eu, quando escrevo, só sei falar de mim mesmo”.

Apesar de todo um ambiente propício ao sentimento do erro e da culpa, a obra de Fernando Arrabal é repleta de sonho e inocência, como um mundo puro e ao mesmo tempo cruel da infância, onde o bem e o mal se misturam e se confundem, assim como na vida, assim como em sua própria vida. E é a partir desta realidade contraditória que nasce e toma sentido todo o poder subversivo, o delírio poético e todo o erotismo do teatro arrabalino. Neste teatro, o homem, ao mesmo tempo criança e sádico, assim como a mulher, que também é criança e puta, bem como seus heróis privilegiados, vivem e se comportam entre o deslumbramento e o temor, à margem de toda e qualquer moral, não no sentido imoral, mas amoral. É como se estes estivessem fora de seus próprios sentimentos e que tudo o que vivem – mesmo no que diz

respeito ao amor ou à morte – não passasse apenas de um mero laboratório ou jogos de teatro. Por outro lado, esse espanhol admirador de Goya, Valle-Inclán e Buñuel acaba por herdar a apreciação por ritos macabros, grotescos e eróticos. Daí, em seus textos, num sentido do barroco, entre a mistura mística e sacrílega e suntuosa da festa, os personagens passam de uma maneira quase imperceptível de um ato da mais alta ternura a outro de mais terrível e extrema crueldade. Tudo isso numa abundância de gestos e gritos e cores a “chocar” e provocar estranhamento no espectador.

O barroco de Arrabal, entendido por alguns como o “realismo da confusão” é uma nova maneira que ele encontra para liberar seus transtornos na medida em que os transfigura, impondo-lhes um tipo de ordem e, de alguma forma, reencontrando o sentido primeiro do seu teatro de Magia, a partir da improvisação que tem por fim uma espécie de liberdade como ato de liberação no sentido do espetáculo como obra, onde são tênues as fronteiras que a separam de sua vida. E, compreendendo e aceitando a condição de que as estruturas do diálogo, da ação teatral e do universo têm a mesma forma, para Arrabal, o teatro não se resume ao palco, mas ele é tudo isso que advém, onde a ação – por ser a imagem refletida do mundo – não deve ser uma mera demonstração de alegorias e maneirismos cênicos. Quando afirma que a crença no ego teatral traz a infelicidade de todos, bem como, quando nega a existência de um fenômeno solitário, Arrabal reitera a idéia de que "o observador e a coisa observada, o espectador e a peça representada, o objeto e o tema formam uma só entidade", ou seja, conforme o mesmo “um espetáculo original (ou um pensamento singular) não é mais que todos os Eu da Humanidade”.

No ano de 1962, Arrabal e seus amigos, o desenhista Roland Topor, o escritor Sternberg e o encenador Alejandro Jodorowsky, apaixonado pelo “happening”, fundam o Movimento Pânico – designação que vem etimologicamente do deus grego Pan, deus da totalidade – quando produzem obras em que misturam o terror com o humor. E a partir deste momento mais seu reencontro com os surrealistas é que Arrabal abre mão um pouco de suas parábolas “infantis” e parte para uma exploração da veia do fantástico e do ritual em seus espetáculos.

Para além da quantidade, levando em conta sua produção de dezenas de dezenas de peças teatrais, quase um centena de livros de poemas, outra centena de livros de arte, 12 romances, 3 epístolas, algumas teorias sobre o xadrez, 7 longas metragens e 3 curtas, a extensão da obra de Fernando Arrabal se destaca pela sua diversidade, além de sua múltipla criatividade também manifestada nas artes plásticas, onde explorou em abundância as esculturas, pinturas, colagens e desenhos que se desdobraram em numerosas exposições e retrospectivas em galerias e museus de diversos países, sem dizer de suas palestras, conferências e colunas em periódicos, inclusive, sobre o xadrez.

Numa tentativa de montar o quebra-cabeça que identifica mais ou menos o processo de criação de Arrabal, podemos observar que no aspecto formal-estilístico, seu engajamento ou reconhecimento de pertencimento à nova dramaturgia européia, principalmente no seu suposto parentesco com Beckett, se dá com sua conformação artística que vinha do cinema mudo, da estética novelística de Kafka, Lewis Carrol e Dostoievski, bem como de

contemplação criativa, no Museu do Prado, de – entre outras – pinturas Goya, El Bosco e Brueghel, no auge do movimento postista em Madrid.

Outro fator que muito contribui com a formação de “estilo” e estímulo criativo de Arrabal se dá devido ao seu exílio, tendo em vista que tal condição se desdobra em dois aspectos, o primeiro é pelo fato de sua história na Espanha ser um elemento orgânico em sua vida e sua criação e, depois, pela própria condição de exilado lhe impor um distanciamento desta realidade. É dizer que este distanciamento definitivo do entorno hispânico, a partir de 1955, faz-lhe despertar para uma consciência da fraude em que foi educado. A recordação agiganta as vivências e, por isso, ele sempre afirma que a memória não é outra coisa senão a tradição sem traição. Obviamente que uma memória como a possibilidade da representação da tradição “sem traição” traz consigo todas as contradições em contraponto com o que pretende a história oficial que, geralmente, é contada pelos vencedores. E é nesse ponto que as recordações podem colocar em cheque o que separa a realidade do sonho e, conseqüentemente, corre-se o risco de que as mesmas se transformem, mesmo que temporalmente, em horríveis pesadelos.

Mas estas recordações que se manifestam através dos sonhos não se lhe surgem apenas de uma maneira anedótica e, tampouco, se reduzem a conteúdos argumentais, pois estas recordações lhe são de modo imprescindível à produção de um quase infinito de imagens e movimentos plásticos, com conformações rituais que remontam suas vivências em sua infância. Daí, surgem seus inumeráveis jogos cênicos, bem como seus recursos irônicos e cerimoniais em sua visão de mundo que permanece nos diálogos entre os personagens de suas obras.

Esses sonhos ou pesadelos que até os anos setenta são bastante reproduzidos em sua obra, determinam imagens e movimentos muito mais reais que a realidade que os provocou, ou seja, o autor se socorre de elementos mais surrealistas para transmitir sua proximidade e rompimento com a violência de sua vida. Obviamente, ao estabelecer uma linguagem capaz de decodificar uma mensagem de texto ou do espetáculo, algumas coisas dessa informação se diluem, exceto no caso das grandes imagens que conseguem nos *impressionar*, levando em conta que para a compreensão do teatro de Arrabal para além de uma apreensão racional, faz-se também necessário uma mirada sensitiva, orgânica e inconsciente.

De certa forma, este é um perfil para nos fazer compreender até que ponto o mundo arrabaliano – no sentido mais pessoal possível, durante seu período vanguardista, se configura como um universo perturbado do qual se torna difícil separar o autor de sua obra, inclusive, desde seu internamento no sanatório de Bouffemont (1955-1956), Arrabal relata muitos sonhos com histórias atroztes nas quais ele ou seus duplos geralmente aparecem como vítimas.

Um dado interessante diz respeito a Lis. Mas quem é Lis? Na vida, Lis é a forma como se pronuncia em Frances o nome de sua mulher (Luce) e, na sua obra, ela aparece também com várias outras denominações, ou seja, personagens femininos com o nome de Lys, Luce, Li, L., Lira, Lilbe. Lis é uma mulher diferente e talvez a única que compreende o seu Eu, que o quer do jeito que ele é, sem fazer como sua mãe que a todo tempo queria atraí-lo ao seu mundo. Lis é a mulher que é capaz de sofrer em sua própria carne tudo o que

lhe impõe o personagem arrabaliano. No fundo, Lis significa, para Arrabal mesmo, não só o amor ou a bondade, mas também a sua libertação.

Enfim, Fernando Arrabal, falando de sua aldeia (ou da subjetividade como o sujeito de si mesmo) torna-se o homem do mundo, mas o homem de todo mundo, ao mesmo tempo em que é de todo mundo não é de lugar nenhum, levando em conta que é um espanhol nascido na África (Mellila, Marrocos colônia de Espanha) e exilado e radicado em Paris, desde 1955. Há uma sensação da ordem do estranhamento nisso e assim costuma dizer que é de Desterrolândia, ou seja, de certa maneira, um “desterritorializado”, um permanente estrangeiro (Camus) e até mesmo o outro de si mesmo, aproximando-o de Rimbaud tanto pela sua poesia quanto pela sua condição de rebeldia e aventura, “eu é um outro”.

OBRAS DE REFERÊNCIA

ABOLAFIA, David Ojeda. *Fando y Lis: arte versus discapacidad*. La Ratónera, Revista asturiana de teatro, 16, janeiro de 2006, pp. 38-45.

ARANZUEQUE-ARRIETA, Frédéric. *ARRABAL – La perversion et le sacré*. Paris: L'Harmattan, 2006.

ARRABAL, Fernando. *Um escravo chamado Cervantes*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____ *Tormentos e delicias de la carne*. Barcelona: Ediciones Destino, 1985.

_____ *Universos arrabalescos*. Serie Ensayo, 8. Rute: Ánfora Nova, 2008.

_____ *Harold Pinter ensopado de orina*. La Ratónera, Revista asturiana de teatro, 16, janeiro de 2006, pp. 90-91.

_____ *Intemporal señor Kant (Imágenes de Franziska Megert)*. Almunia, 6-7, primavera 2003, p. 141.

_____ *El pánico: manifiesto para el tercer milenio*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2008.

BARTOLOZZI, Rafael. *Arrabal*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 115-116.

- BERENGUER, Angel. *Testamento de amor*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 133-138.
- BOLÍVAR, Carlos Arturo. *Las madres de Fernando Arrabal*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 91-94.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Pós-produção – como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- CAVALCANTI, Isabel. *Beckett, Rembrandt e um grande ator*. Revista de Teatro nº 520. Rio de Janeiro: SBAT, 2008, pp. 20-21.
- CHARIF, Gustavo. *Grafía de vida en mi amigo africano*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 107-110.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- COELHO, Wilson. *El sueño es solamente un detalle*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 45-48.
- CORTE, Roberto. *Dos piezas de Arrabal en Asturias*. La Ratonera, Revista asturiana de teatro, 16, janeiro de 2006, pp. 54-59.
- ESSLIN, Martin. *Théâtre de l'Absurde*. Paris: Buchet Chastel, 1963.
- ESQUILLOR, Mariano. *Paz secreta – oda a Fernando Arrabal*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 77-78.
- ESTEBAN, Javier. *Arrabal: retrato anamórfico*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 127-130.
- FERNÁNDEZ, José Luis Campal. *Arrabal según 21 dramaturgos*. La Ratonera, Revista asturiana de teatro, 16, janeiro de 2006, pp. 22-32.
- _____. *“Soy inferior a mis obras artísticas”*. La Ratonera, Revista asturiana de teatro, 16, janeiro de 2006, pp. 34-37.
- FUERTES, Joaquín. *Arrabal en los años negros*. La Ratonera, Revista asturiana de teatro, 16, janeiro de 2006, pp. 52-53.
- GAZARIAN-GAUTIER, Marie-Lise. *Fernando Arrabal: gênio ou santo?* La Ratonera, Revista asturiana de teatro, 16, janeiro de 2006, pp. 16-21.
- HERNÁNDEZ-MIYARES, Julio E. *Fernando Arrabal y el manco de la tercera mano*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 59-64.
- HERNÚÑEZ, Pollux. *A Fernando Arrabal por la muerte de su madre*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 79-81.
- HERRERO, Raúl. *Con ustedes Fernando Arrabal*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 9-12.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Un recuerdo*. Almunia, 6-7, primavera 2003, p. 15.

KUNDERA, Milan. *Carta a Madame Ruth Reichelberg*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 131-132.

MOGA, Eduardo. *Poesía cuerdamente desquiciada*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 95-97.

MOLINA, A. Fernández (versión de). *Los jugadores de ajedrez*. Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 87-90.

_____ *Fernando Arrabal*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 143-147.

MONREAL, Francisco Torres. *El diario como ensayo poético*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 23-31.

MORAL, Carlos del. *El sexo en la obra de F. Arrabal*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 73-74.

MOREAU-ARRABAL, Luce. *La saliva, la orina, las lágrimas... papel de las secreciones y excreciones en el teatro de Fernando Arrabal*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 71-72.

OCAÑA, Isabel Navas. *El movimiento pánico y el postismo*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 65-70.

ORTIZ, Boni. *Los primeros de Asturias*. La Ratonera, Revista asturiana de teatro, 16, janeiro de 2006, pp. 46-50.

PARRA, Jaime D. *Arrabal y Gracián: las lecciones del barroco*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 121-125.

POZZANI, Cláudio. *Arribarrabal – versión de Alicia Silvestre*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 83-86.

RIVELA, José Rivela. *Si corres llegarás Al cementerio de automóviles (homenaje a Fernando Arrabal)*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 117-119.

SANTONJA, Gonzalo. *Procesión sin capuchones y la tercera mano*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 111-114.

TALLGREN, Viveca. *Carta de amor*. La Ratonera, Revista asturiana de teatro, 16, janeiro de 2006, pp. 13-15.

_____ *La piedra de la locura*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 49-57.

_____ *Entrevista con Luce Moreau-Arrabal*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 99-106.

TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del teatro moderno*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.

VALLINES, Eva. *El gran ceremonial*. La Ratonera, Revista asturiana de teatro, 16, janeiro de 2006, pp. 60-61.

VIZCAÍNO, Juan Antonio. *El tesoro vivo de Arrabal*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 17-22.

ZATLIN, Phyllis. *El extravagante triunfo del teatro de Arrabal: La historia de dos países*. Almunia, 6-7, primavera 2003, pp. 33-43.