

***Carta de Amor:* a memória da Guerra Civil na dramaturgia de Fernando Arrabal**

Ester Abreu Vieira de Oliveira

Ufes

esteroli@terra.com.br

RESUMO: Apresenta-se a obra *Carta de amor (Como um suplicio chino)*, monólogo trágico – poético – autobiográfico, buscando em sua tessitura os resíduos da Guerra Civil Espanhola. A ação, que compõe a personagem protagonista, a Mãe, denuncia a presença do dramaturgo Fernando Arrabal. Para essa análise usam-se suportes teóricos nos estudos de semiologia teatral; na análise psicanalítica dos símbolos junglianos e na filosofia bergsoniana, fundamentada na compreensão da realidade por meio da “durée”.

PALAVRAS - CHAVE: Fernando Arrabal. Monólogo. Guerra Civil Espanhola. Arquétipo da Mãe.

ABSTRACT: This is a study on *Carta de amor (Como um suplicio chino)*, a tragic, poetic and autobiographical monologue, in which the residues of the Spanish Civil War are sought within the texture of the play. The action, composed by the protagonist character, the Mother, denounces the presence of the playwright Fernando Arrabal. The analysis will rely on theoretical studies based on theatre semiology; on the psychoanalytical analysis of Jung's symbols and in Bergson's philosophy, structured by the comprehension of

reality through the “durée” approach.

KEY-WORDS: Fernando Arrabal. Monologue. Spanish Civil War. Mother archetype.

A literatura é o veículo da transmissão da sensibilidade coletiva e as representações cênicas têm servido como instrumento de revelação para o não dito, daquilo que se sufoca e esconde duramente e se mostra ao público com arte e como se fosse realidade, isto é, o real mostrando-se com outras dimensões, depois de processado pelo dramaturgo. Por isso é que já foi dito que o teatro é a expressão dos signos e das sensações que se constroem durante a representação a partir do texto escrito.

Ainda que seja uma arte e, como toda arte, revele uma verdade intrínseca, o teatro é uma arte paradoxal, pois não é de um só artista (do dramaturgo, do idealizador e tecedor da palavra escrita, o grande criador) já que necessita da ativa participação criativa de outras pessoas (diretores, atores, iluminadores, decoradores, etc.) e da intervenção da platéia, para que aconteça a teatralidade. Nele despontam as palavras que chegam até ao público e estão relacionadas com o gesto e o ator.

No teatro a palavra que foi escrita pode ser ouvida, analisada e comparada em uma realidade que não chega até nós pela simples audição, mas por um processo de visão conjunta, porquanto o espectador ouve a palavra dita, vê atores moverem-se e gesticularem e observa os disfarces dos atores e a decoração que constituem as cenas. É, também, onde os signos cinésicos (dos gestos), paralinguísticos (da inflexão da voz) e prossêmicos (das distâncias espaciais) se apresentam conjuntamente. Entre todas

as artes é o lugar em que o signo se manifesta com maior força e variedade em sua realização cênica.

Como o teatro é um processo complexo de comunicação, muito mais intrincado que qualquer outro tipo linguístico e literário de comunicação, por ter duplo destinatário e duplo receptor, coloca de um lado o personagem, para o qual se destina o signo, e de outra parte o espectador. O olhar deste constitui a condição necessária para a teatralidade, em que há uma relação com o mundo e com o imaginário, pois quando olha ele se transforma em um personagem-ator, porque o acontecimento se modifica em signo. Na teatralidade há uma relação com o mundo e a fantasia. O teatro só existe pela teatralidade. O produtor e portador da teatralidade é o ator, que tem como objetivo fazer com que o espectador esqueça que está no teatro.

O texto teatral tem uma leitura ambígua, porque se por um lado se trata de um texto literário, por outro lado se trata de uma mensagem de outra natureza. Ele possui dois sujeitos de enunciação — o personagem e o autor — e dois receptores — o diretor e os outros organizadores da encenação e o público. Uma informação vaga do dramaturgo vai exigir muita teatralidade do ator, porque o autor dá liberdade ao diretor de eleger e exige que os atores tenham que responder a estilos heterogênicos, ambíguos e multigenéricos de uma situação. Uma das razões que leva à junção ou separação desses componentes teatrais é a necessidade da representação humana, em que sentimentos, emoções e ações terão de ser transmitidos e percebidos por espectadores.

Não se pode falar em signo sem mencionar Platão e Aristóteles que filosofaram sobre a idéia de imitação e foram os primei-

ros a teorizar os signos e o teatro. Aristóteles definiu a *mimesis* como aquilo que representa as ações humanas com verossimilhança; não o que é, mas o que pode ser ou acontece, aquilo que acontece quando se recorre ao uso da ilusão e da imaginação e não da imitação. Através dessa *mimesis* (das ações humanas) haveria a possibilidade de representar o universal de transmitir sentimentos de terror e de piedade ao espectador. Aristóteles ainda acrescenta que esses sentimentos devem surgir da conexão dos atos, sendo preferível que sejam transmitidos mesmo sem serem vistos, pois a própria leitura do texto deve ser capaz de produzir tais sentimentos e assim revelar as suas qualidades.

Considera-se, então, que um texto teatral tem de ser “vivo” e despertar interesse, mesmo que não seja encenado, pois o teatro deve estar ligado às ações humanas, à *mimesis*, dando-se nele a ligação da arte à vida, seja para propaganda e ensino de massas, como acontece no teatro de Brecht, seja pela própria negação do humano e rejeição da sociedade, como propaga Artaud, seja até apenas pelo divertimento.

Em Pirandello (2004, p. 45) encontramos na fala de O Pai a seguinte explicação filosófica: “a vida é cheia de infinitos absurdos, os quais, desavergonhadamente não têm nem mesmo a necessidade de parecer verossímil porque são verdadeiros”.

No teatro a palavra tem uma função determinada e é a forma linguística fundamental, ainda que secundária à representação. As pessoas se apresentam por meio do diálogo que, mais claramente, proporciona a mudança dos sujeitos discursivos (os falantes). São os personagens que anunciam o discurso que, por sua vez, é parte do discurso total, isto é, do texto, da obra teatral

com seus discursos e didascálias. O discurso é uma mensagem entre o emissor – personagem e um receptor (o interlocutor, o público), mas em relação com o contexto e o código. Todo personagem teatral realiza uma ação que, mesmo não sendo visível, se encontra em um conjunto paradigmático em relação ou em oposição com outros personagens, ou com outros elementos do texto teatral. Os personagens, já observado por Aristóteles em sua *Poética*¹, não atuam de acordo com o seu caráter, mas têm um caráter em função de suas ações e como estas supõem personagens que atuam, estes devem ser identificados pelo caráter e pelo pensamento.

Logo, para ser levada à cena, a ação dramática necessita de protagonistas — personagens humanos ou não e ou forças abstratas. Como observa Anne Uberfeld (1998, p. 101), o discurso de um personagem é uma parte determinada de um amplo conjunto constituído por um megatexto (um texto total da obra) com seus diálogos e didascálias. Todavia é também uma mensagem com um emissor e um personagem e um receptor (interlocutor ou público) em relação com as outras funções da mensagem, tais como o contexto e o código.

A teoria semiológica procura analisar o personagem de uma maneira literária e textual, apoiando-se sempre no texto, mas, ainda que reconheça o valor sintático e semântico do personagem, admite considerações pragmáticas e aceita as relações pragmáticas que ele possui com a realidade extratextual, tanto a do mo-

¹ ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Tradução: Antonio Pinto de Carvalho. 15.ed. São Paulo: Ediouro Publicações, [s/d]., p. 248.

mento da emissão quanto a do momento da representação.

Arrabal escreveu, em Jerusalém, cidade mística, em dezembro de 1998, *Carta de amor (Como um suplicio chino)*, que esteve, em Madri em cartaz de 2001 a 2002, no Museu de Arte Reina Sofía, um monólogo trágico, poético com toques autobiográficos, que traz a temática da Guerra Civil Espanhola e suas sequelas, cujo personagem central é uma Mãe.

Na obra memória e história se entrelaçam. Há uma dependência mútua entre tradição e memória. E esta pode conduzir para dolorosas experiências do dramaturgo. Pois tudo o que se representa no teatro é como se fosse realidade, mas essa ficção que se apresenta ao espectador é um signo de signo. Assim, na mimética dramática que se mostra ao espectador de uma forma artística, presenciam-se os conflitos da sociedade a que ele pertence e dos quais é testemunha. Contudo, ao virem à tona, se distanciam dele no espaço da representação, mas, por meio dos seus canais sensitivos, se aproximam de sua subjetividade, despertando-lhe emoções boas ou más, alegres ou tristes, durante a atuação dos atores. Porque os acontecimentos passados não se esquecem, senão o seu sentido. O trabalho da recordação consiste em preservar os restos do passado. A memória é uma identidade pessoal, que consiste num progresso do passado ao presente. Cada pessoa tem a sua memória e ela é intransferível, pois é própria da experiência de alguém e lhe serve de veículo com o seu passado. Segundo Bergson (1990, p. 183), para ler o passado no presente, é preciso que o passado se torne lembrança, que ele “seja desempenhado pela matéria, imaginado pelo espírito”. Logo a fantasia (a imaginação) exerce um papel

importante na representação da memória. Bergson (idem, p. 187) esclarece ainda que a memória evoca as “percepções passadas análogas a uma percepção presente”. Ela tem a função de evocar de “recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos a decisão mais útil”. A percepção ocorre no momento em que a lembrança pura (manifestação espiritual, mas não do cérebro (idem, p. 197) se atualiza. Esse filósofo (idem, p. 146) explica que o papel do corpo é escolher as lembranças armazenadas para trazê-la selecionada, de uma forma diferente, à consciência. Nessa seleção a fantasia exercerá a sua contribuição.

Dessa maneira, uma forte experiência momentânea desperta no escritor a lembrança de uma passada experiência principalmente pertencente à infância da qual agora deriva o desejo cuja satisfação se realiza no texto escrito que irá revelar os elementos das velhas lembranças. E na obra de Arrabal, o autor está muito presente com suas lembranças.

Como toda ruína nos convida a reconstruir o passado desaparecido, Arrabal, a partir de um diálogo (entre mãe e filho) expõe um conflito que estava em toda a sociedade espanhola. Nesse encontro de duas vidas, aproximadas por cartas, a memória e histórica se entrecruzam. O relembrar do dramaturgo se encontra nas relações familiares (entre mãe e filho e pai ausentes) e nas sociais. Como a da discórdia política e social que ocorreu na Espanha do Século XX. a Guerra Civil, que, ainda hoje, é tema presente em obras de vários gêneros literários. Esse conflito sangüinário fratricídio, deflagrado após um fracassado golpe de Estado de um setor do exército contra o governo legal e democrático da Segunda República Espanhola fez aparecer

duas Espanhas: a Nacionalista, com a ordem militar, que dava aos detentores desses cargos soberania e benefícios que desvalorizavam os civis. Como toda guerra, deixou marcas profundas no povo espanhol. Ela teve início após um pronunciamento dos militares rebeldes, entre 17 e 18 de julho de 1936, e terminou em 1º de abril de 1939, com a vitória dos rebeldes e a instauração de um regime ditatorial de caráter fascista, liderado pelo general Francisco Franco.

Essa guerra, ocorrida antes da 2ª Guerra Mundial, pelo propósito dos partidos de ideologia contrária, deixou de ser espanhola para tornar-se uma prova de força entre adversários que disputavam a hegemonia do mundo (a Alemanha nazista e a Itália fascista e a União Soviética). Nesse traumatizador acontecimento estiveram presentes elementos militares e ideológicos espanhóis que marcaram o século XX. As facções das forças da Frente Popular do Governo Republicano (os sindicatos, os partidos de esquerda e os partidários da democracia) e dos nacionalistas e fascistas (as classes e instituições tradicionais espanholas: o Exército, a Igreja e o Latifúndio) se enfrentaram. Todos os partidos que tinham apoiado a Frente Popular foram banidos. Membros da Frente Popular e os que tinham votado por ela foram presos e muitos fuzilados. Cessou a vida política. O domínio era dos falangistas. A imprensa da esquerda foi proibida. As greves eram punidas com morte. A liberdade de trânsito por rodovias e estradas de ferro foi abolida. Arrabal em *Carta de amor*, p. 34, descreve a situação antagônica criada pela guerra civil: “Durante la guerra civil, a nuestro alrededor ciertos mansos se volvieron fieras y atropellaron com sus tropas. Los verdugos improvisados

se cebaron con tanto antojo que les faltó apetito.”²

O conflito ocasionou a morte de mais de 400 mil espanhóis, (segundo alguns dados mais de dois milhões de pessoas foram, na verdade, mortas pelo regime fascista); o exílio de muitos intelectuais; a queda na economia, com a destruição de moradias, por exemplo, a morte de mais da metade do gado e queima de campos produtivos. Com a queda do PIB, a economia espanhola demorou quase 30 anos para se normalizar. Entre as mortes a que provocou um impacto internacional, não esperado pelos nacionalistas, foi a de Federico Garcia Lorca, que, embora não tivesse pertencido a nenhum partido político, parece ter sido condenado pelo fato de seu cunhado ser o presidente socialista da municipalidade de Granada e manter muitas ligações com os intelectuais da Esquerda. As condições exatas em que foi assassinado e o local onde foi sepultado continuam duvidosas. A princípio um homem fuzilado era pressupostamente um homem julgado, porém depois se criaram tribunais militares que falsamente julgavam. Havia os que se regozijavam com o derramamento de sangue, os sanguinários convictos, mas uma grande maioria de pessoas consideravam que tinham o dever de extirpar as heresias do liberalismo, do socialismo, do comunismo e do anarquismo, e acreditavam “ingenuamente” que essas “heresias” destruíam a Espanha.

Fernando Arrabal nasceu em Melilla (11/08/1932). Quando, em 1936, estalou a Guerra Civil Espanhola seu pai, com ideais

² Nota: as traduções são da autora. “Durante a guerra civil, em nossa volta certos mansos se tornaram feras e oprimiram com suas tropas. Os verdugos improvisados se fartaram com tanto desejo que lhes faltou apetite”.

republicanos, foi preso, a família se mudou para Ciudad Rodrigo e depois para Madri. Arrabal nunca voltou a ver seu pai.

Em 1942, o pai do escritor fugiu, de pijama, de um hospital-prisão e nunca se soube nada sobre ele. Sua mãe não permitia a Arrabal e a seus irmãos que o fossem visitar no cárcere, por divergir de seu ideal político, e cortou a sua imagem das fotografias da família.

Arrabal foi criado com a mãe em um ambiente de repressão da época de pós-guerra e sofreu o estigma do *bullying* devido à sua pequena estatura e cabeça grande.

Em 1949 encontrou Arrabal em um baú no sótão de sua casa algumas cartas e fotografias de seu pai que a mãe havia escondido. Revoltou-se com a atitude de sua mãe e dela se afastou e foi procurar o pai, o qual, no entanto, ele nunca encontrou. Mas a figura dos pais está presente em sua obra. E essa situação, em *Carta de amor*.

Com o pai se identifica e o faz personagem com o papel de vítima martirizada enquanto apresenta a mãe como uma traidora satânica, por exemplo, em *Los dos verdugos*, no romance *Baal Babilônia* e no filme *Viva la muerte*. Enquanto o tema da Guerra Civil, “la madrastra historia”, aparece não só em *Carta de amor*, mas em outras obras, como *Viva la muerte y Guernica* y. em ...*Y pondrán esposas a las flores*, (1984, p. 78). Nessa obra Arrabal faz uma crítica ao tratamento que tinham para com os prisioneiros políticos a Igreja, o Estado e a oligarquia. Eles eram condenados pela falta de clemência desses órgãos. A descrição que faz da execução de Federico García Lorca é de grande tensão:

AMIEL - Entre la multitud había un hombrecillo ligeramente cojo que quiso protestar como los demás. Cuando las fuerzas del mal, la policía, atacaron, el hombrecillo aislado no pudo correr, debido a su cojera. Y ese hombre tan frágil dijo: `ha llegado la hora de que pongan esposas a las flores`. No quiso dárselas de poeta; tan sólo lo expresar inocentemente lo que pensaba. Varias semanas después una escuadra fascista... [...] Lo fusiló y como tenía la reputación de ser homosexual, como una broma, el jefe del grupo le dio el tiro de gracia en el culo. [...]

KATAR - ¿Quién era ese cojito?

AMIEL – Era Federico García Lorca, el poeta.³

Arrabal começou a escrever suas obras na Espanha e depois na França, onde ficou famoso. Seu teatro completo, em dois volumes, mas de duas mil páginas, foi publicado pela Colección Clásicos Castellanos de España⁴. Reconhecido dramaturgo e di-

³ AMIEL - Entre a multidão havia um homemzinho ligeiramente manco que quis protestar como os demais. Quando as forças do mal, a polícia, atacaram, o homenzinho afastado não pôde correr, devido ao seu defeito. E esse homem tão frágil disse: `chegou a hora de que ponham algemas nas flores`. Não quis aparecer como poeta; mas somente expressar inocentemente o que pensava. Várias semanas depois uma escuadra fascista... [...] o fuzilou e como tinha a reputação de ser homossexual, como uma forma de zombaria, o chefe do grupo lhe deu um tiro de gracejo nas nádegas. [...]

KATAR - Quem era esse manco?

AMIEL – Era Federico García Lorca, o poeta.”

⁴ Algumas publicações de Arrabal

Narrativas: Baal Babilonia (1959), O enterro da sardina, (1984.); Fêtes et rites da confusion (Arrabal celebrando a cerimónia da confusão), (1983); A torre ferida pelo raio, (1983); A pedra alumiada (A Reverdie) (1971); A virgen vermelha, (1987); A filha de King Kong, (198); A extravagante cruzada de um castrado apaixonado, (1990); A matarife no invernadero (A tueuse du jardin d’hiver), prólogo de Milan Kundera, (1994); O macaco (1994); Levitación (Lhe funambule de Dieu), (1997); Cerimónia por um tenente abandonado (Portei disparu), (1998); Champagne pour tous, (2002.).

Poéticas: (1963) A pierre da folie (A pedra da loucura); (1985) Humbles paradis (Meus humildes paraísos); (1993) Libertei couleur de femme ou Adieu Babylone, poema

retor de sete longas metragens, Arrabal é o dramaturgo contemporâneo mais representado em todo o mundo. Já obteve mais de 140 estréias. Ele publicou doze romances, e duas centenas de livros: de poesia (ilustrados por Dalí, Magritte, Amat, Picasso, Saura...), de ensaio e uma “Carta al General Franco”, quando este ainda vivia. Sua obra pode, a princípio, parecer difícil tanto pela linguagem como pela simbologia que faz referência à alquimia, à mitologia e à filosofia, mas a realidade poética de seu texto seduz. E falar sobre ela é “um desafio e um atrevimento”, como aponta Wilson Coelho: “porque o volume, a complexidade e a abrangência [...] inviabilizam a possibilidade de abordá-la num mero ensaio e, ao mesmo tempo, garantir devida fidelidade.”⁵

Arrabal é uma figura polêmica e tem provocado escândalos. Apesar de ser um dos escritores mais controvertidos de seu tempo, recebeu aplauso internacional por sua obra (Gran Premio de Teatro de la Academia Francesa, el Nabokov de novela, el Espasa de ensaio, el World’s Theater, o Mariano Cavia de jornalismo, o Wittgenstein, o Pasolim de Cinema, o Alessandro Manzoni de poesia, etc.).

Na Espanha, aos dez anos, recebera o prêmio nacional de “superdotados”, mas só aos cinquenta, em 1982, receberia o Prêmio Nadal pelo romance *La torre herida por el rayo*.

cinematográfico; (1997) *Letres à Julius Baltazar*; (1997) Dez poemas pânticos e um conto. Dramáticas: *O triciclo* (1953) ; *Fando et Lis* (1955); *Guernica* (1959); *A Bicicleta do condenado* (1959); *O Grande Ceremonial* (1963) ; *O arquitecto e o imperador de Asíria* (1966) ; *O Jardim das delícias* (1967) ; *O laberinto* (1967) ; *Bestialidad erótica* (1968) ; *O Céu e a Mierda* (1972); *O cemitério de automóveis* (1959) ; *Jovens bárbaros de hoje* ; ...E puseram esposas às flores ; *A tour de Babel* ; *Inquisición* ; *Carta de amor* (como um suplicio chinês) ; *A noite também*.

⁵COELHO, Wilson. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag35arrabal.htm>

Na década de 1950, após o seu casamento, com a francesa Luce Moreau, passou a residir na França. Ali, conheceu *André Breton* e participou das reuniões surrealistas promovidas por este escritor francês. Mas não seguiu o grupo surrealista, apesar de em suas obras ter muito da técnica surrealista.

Com Jodorowsky e Topor, em 1963, fundou o movimento “pânico” que tem como lema: “A vida é memória e o ser humano é o azar”. Este movimento realça a confusão, o humor, o horror, o azar e a euforia. Abomina a ordem e a perfeição. O nome “Pânico” é uma derivação da palavra PAN que significa TODO, isto é o universal, ao mesmo tempo que lembra o deus grego PAN que simboliza a dualidade da vida. Esse deus acostumava assustar as pessoas aparecendo grotescamente: metade homem metade cabra. Ele é símbolo do temor que temos pela vida. No Movimento Pânico encontra-se a técnica do teatro da crueldade de Antonin Artaud, do surrealismo e das vanguardas artísticas; a filosofia de Wittgenstein, o cinema de Man Ray, enfim toda a linha irracional e cientista de expressão artística.

Na filosofia pânica se encontra o pensamento arrabaliano. Para ele o pânico é uma forma de vida. Esse movimento é uma expressão artística que pretende anunciar a loucura controlada como sobrevivência ante uma sociedade em crise de valores (a sociedade pós-moderna). Os autores desse movimento sugerem um universo barroco, preciso, de um mundo delirante e matemático; uma mistura de contrários: de amor e ódio, tragédia e comédia, mau gosto e refinamento estético, o sacrilégio e o sagrado, o individual e o coletivo; o ritual cerimonial. Apresenta um mundo com uma visão onírica, e às vezes cruel e satírica da vida. Entre

as obras que escreveu que se encaixam neste movimento estão: *Carta de amor*, *A Duquesa dos quechuas* e *Espera no céu*.

A obra dramática de Arrabal pode ser incluída no teatro realista, não por trazer problemas de terminado meio ou de certa época, mas por denunciar formas políticas e sociais e defender o seu desejo por um mundo melhor. Em seu teatro, Arrabal procura despertar e desmitificar os espectadores, e, para isso, traz temas para a meditação. Seus personagens parecem estar captados na matéria humana, ainda que sejam porta-vozes e entidades arquetípicas. O estilo de Arrabal contém toques do absurdo de Beckett. Seus personagens inocentes, que cometem atos cruéis; possuem humor negro. Em suas obras encontram-se notas autobiográficas, um ritual teatral inspirado no catolicismo e desejo de libertar-se de restrições morais, artísticas e políticas, o que permitiu ser identificado o seu teatro com movimentos diferentes ou modos artísticos. Martín Esslin, por exemplo, o coloca na categoria de Teatro do Absurdo, principalmente porque em suas primeiras obras (*Fando y Lis* (1955), *Oración* (1957), *El cementerio del automóvil* (1957) se unem poesia e crueldade, ternura e destruição. Mas muitas vezes o seu teatro é associado ao surrealismo, devido ao ambiente onírico como ocorre em *Primera comunión* -1963, *El Arquitecto y el Emperador de Asíria* (1965).

Em seu teatro confluem poesia e crueldade, ternura e destruição. A combinação de opostos, tragédia e comédia, poesia e vulgaridade, comédia e melodrama, torna o elemento grotesco dominante em sua obra. A distorção grotesca de personagens famosos (Don Juan, El Cid, etc.) permite associá-la aos esperpentos de Valle-Inclán. A simetria circular e labiríntica de obras como

El Arquitecto y el Emperador de Asíria e *El cementerio del automóvil* (1957) aproximam o teatro arrabaliano à literatura contemporânea a partir de Kafka a Borges, mas a incorporação da violência, dos movimentos ginásticos dos atores, de sons e luzes, lembram o teatro de Antonin Artaud.

Deleuze (1988) conceitua o teatro como o movimento real que extrai o movimento real de todas as artes que utiliza. O teatro é uma ficção, porque antes de tudo é um signo. A originalidade do teatro consiste em pretender aparecer como se não fosse um signo, mas uma realidade é um signo natural. O elemento marcante da representação é o corpo humano com o qual colaboram outros signos verbais e cenográficos. A ação no teatro é tanto atuar como querer atuar, propor, duvidar, falar, calar, sonhar, dormir, não fazer nada, etc. Logo o elemento humano é insubstituível no teatro. Segundo Anne Uberfeld (1978) um teatro sem o corpo humano é uma lanterna mágica, um desenho animado, um cinema⁶, mas não um teatro, porque a unidade básica do teatro é o personagem.

A atuação do personagem é relevante tanto para a narratologia, que o considera como uma das categorias fundamentais da sintaxe do relato, em paralelismo com a fábula, o tempo e o espaço, quanto para a dramaturgia que costuma considerá-lo como unidade do texto literário e do texto espetacular, que passará à representação encarnado em uma figura, a de um ator, que lhe dá unidade de presença e de ação.

⁶ É um teatro com sombras em movimentos.

Em *Carta de amor (Como suplicio chino)* (2002) Arrabal põe em destaque a figura de uma Mãe, martirizada, sufocada, sentindo-se morta, com a separação de um filho amado, como o ocorrido num castigo que se dava na China, conforme a narrativa da lenda acima referida⁷. Esse tipo de personagem, a partir de linhas da memória, aparece muito nas obras deste autor, por exemplo, aparecem as figuras de Pai, Mãe e Filho em *Oración*, um ingênuo casal mata o filho, pensando estar assumindo os preceitos éticos da Bíblia, em *Los dos verdugos*, um homem é assassinado pelo cinismo da esposa e conivência do filho. A obra é uma autêntica tragédia, pois são as forças exteriores que se impõem aos protagonistas (Mãe e Filho) e ocasionam a separação deles. Esse motor acelerador do desastre é a Guerra Civil, mas a questão que a obra tem em objetivo é a pergunta implícita: “De onde vêm as forças destruidoras que ocasionam essa catástrofe”?

Como em outras obras dramáticas de Arrabal *La carta de amor* se apresenta como uma cerimônia em que uma protagonista por meio de um rito trata de transformar seu caos interior em cosmos. Essa obra, de grande tensão, é o monólogo de uma mãe que espera notícias de seu filho a quem não vê há muito tempo. Ao fazer a relação de si mesmo com o mundo vai percebendo a sua solidão: a grande ausência. Contudo o monólogo se apresenta, em realidade, quase como um diálogo entre a mãe e um personagem ausente, o filho, cujas respostas são dadas pelas

⁷ “El verdugo les encadenaba, con grilletes, uno a outro por los pies y los depositaba en lo más hondo de un profundo pozo tapiado. Al cabo de meses, cuando el verdugo abría el hoyo, los restos de las víctimas muertas, / entredevoradas, / ancladas en el fondo, / eran pasto de gusanos necrófagos.” (Idem, p. 26).

citações de suas cartas. O conflito dramático, na união da mãe com o filho e a crônica de um desencontro, se desenvolve nesse pseudodiálogo. Ele permite o despertar da consciência e as portas se abrem para compreender algumas verdades. A peça de um só ato é um drama em miniatura. Ela possui um tempo tenso.

Durante o monólogo há recordações da personagem protagonista e do personagem ausente, o filho, ao mesmo tempo em que as lembranças são as do próprio autor, o que faz da obra uma autobiografia. Nas lembranças está a infância do filho ausente, a relação dele com a mãe, os momentos de felicidades e de escassez, provocada pelo ambiente social/político. Contudo, esse personagem existe na fala da aflita mãe. Esse monólogo é o fragmento de uma vida revelando-se num contexto: fragmento de cartas. Mediante a leitura da carta, e recursos paralinguísticos, cinésicos e prossêmicos, a Mãe indica o personagem ausente, o seu interlocutor invisível. Por meio de simulações tácitas mostra não só a sua solidão e isolamento como a própria personalidade dela e do filho. O ator, emissor da mensagem na representação deve conhecer a realidade/irrealidade do personagem ausente e se tornar o seu interpretante para trabalhar no imaginário do público. O filho recorda o feliz passado e, no final compreende que a desaparecimento do pai e o afastamento dele da mãe foi obra da **madrasta história**, identificada com a Guerra Civil, ou a luta do Bem contra o Mal: “A ti y a mi la guerra civil, madrastra historia, nos infligió este martirio chino. A punto también estuvimos de devoranos. Pero incluso prisionero de la fatalidad soñaba con la esperanza. Aquella que alimentó mi fantasía y mi adolescencia...

contigo" (*Primer Acto*, 2002, p. 27)⁸. O Bem é concebido pelo Poder frente ao bem da liberdade e de uma vida simples, pelos submissos e subjugados pela **madrasta história**. Esta ferida está presente em muitas obras de Arrabal.

Numa tragédia o personagem não pode exteriorizar o seu tumulto interno por meio do diálogo, ou seja, não pode fazer uma confissão e para que ele possa expressar-se o dramaturgo usa o recurso do solilóquio, procedimento bem utilizado por Shakespeare (cf. Hamlet) e Calderón de la Barca (cf. Segismundo), quando seus personagens – símbolos fazem uma confissão num grande poema-monólogo.

Num monólogo é comum que os atores rebusquem pensamentos profundos psicologicamente, expondo idéias que deixam transparecer que há mais de um ator em cena, mas que na realidade exigem somente uma pessoa durante a cena. Enfim, monólogo está associado a um conflito psicológico que não é necessariamente individual, nele se encontra a exteriorização da auto-análise psíquica dos personagens, é o que os místicos chamavam de introspecção, que são as constantes falas mudas que soam dentro de nós, num constante diálogo secreto, que a imaginação ouve o que quer ouvir. O monólogo usa o estratagema de fazer de um caráter não cênico uma personagem tão real quanto a do palco. O teatro é ação, mas a ação nos interessa quando através dela vemos o espírito que a inspira.

⁸ "A ti e a mim a guerra civil, madrasta história, nos infligiu este martírio chinês. Quase que estivemos para devorar-nos. Mas também prisioneiro da fatalidade sonhava com a esperança. Aquela que alimento minha fantasia e minha adolescência... contigo".

No teatro é difícil prescindir da noção do personagem. No entanto, paradoxalmente, por sua singularidade e riqueza de signos, o personagem, durante uma representação, pode estar presente ou ausente. Contudo, para isso, requer, para um ou outro caso, recursos semióticos específicos para manter a sua significação.

Arrabal coloca o recurso de cartas que a mãe vai retirando do bolso de sua saia e coloca o filho como personagem ausente/presente, pois ao ler os fragmentos das cartas ele se torna presente. Além disso, é também personagem ausente, o pai, militar republicano preso pelos franquistas que um dia fugiu da prisão e de quem nada mais se sabe, mas a quem faz referência nas cartas do filho e no monólogo da Mãe.

A obra é uma confissão por meio de cartas e telegramas. A Mãe explica que o pai morreu e que o filho ao saber a verdade, saiu de casa e rompeu a relação com ela.

Numa representação teatral há personagens que permanecem na obra sem a sua presença corporal na peça. Os espectadores não os vêem, mas têm consciência de sua existência pelos vários recursos semióticos de que se vale o autor. O papel do personagem é decisivo na poética teatral, uma vez que nele se articula a poética do texto e que dele emana o poder de unir todos os referentes espalhados dos microtextos para o macrotexto. Por sua situação concreta, o personagem revela, no sentido do discurso que em sua constituição agrupou, um conjunto semiótico relacionado com outros. Sua permanência redundante num texto se deve à sua possibilidade de ajustar-se a várias significações imprecisas que aparecem no texto. Anne Ubersfeld (1998, p. 100) explica que, para evitar equívocos, o discurso do

personagem não remete a elementos psicológicos, mas a “um referente psicológico” e que não é de “ordem da *psique* individual”. Consolida sua opinião afirmando que o personagem não é um ser, mas uma situação. Ubersfeld, também, critica a análise que se faz do personagem como “cópia substancial de um ser” e a consideração de que seja um ser mais real que a própria realidade. Para ela há um sentido ligado à essência dos personagens. Os discursos o acompanham no decorrer de sua vida como personagem. E a variedade deles depende da intensidade de sua vida teatral. Por detrás do personagem há um texto e um meta-texto. Dessa maneira pensamos no arquétipo da Mãe, elemento inconsciente, eterno e imortal.

Em uma obra literária o personagem é produto (ou matéria prima) das pessoas com todos os seus impulsos mais primitivos. Quando ele é o elemento principal de uma história é complexo e tende a converter-se em arquétipo, logo tipifica coisas maiores e nos faz mergulhar no mito que fornece um elemento conhecido como ponto de partida.

Apoiando-nos em Jung, que compreende os arquétipos como grandes símbolos (plurívocos), pode-se comprovar que eles são imagens, personagens, papéis a serem desempenhados e temas. Eles representam etapas de processo de individualização. Entre os incas, o fértil útero da Grande Mãe é expresso pela imagem do dia, do mar, da fonte, da terra, da caverna, da cidade. Ele acolheu a criança e corresponde à união incestuosa (com a Mãe) e é como um uroboro hermafrodito o começo e o fim de uma existência. Na etapa do eu a Grande Mãe recebe uma conotação negativa de selvagem, de sangue, de morte. Enquanto Freud

considera o mito de Édipo o mais importante, pois vê nele a expressão do erotismo infantil dirigido para a mãe (complexo de Édipo) e passível de suscitar o ciúme do pai, Jung considera os arquétipos da mãe, da criança, do sonho, do *animus* (*da anima*) os mais importantes arquétipos mitológicos⁹. Mas, como em todo arquétipo, existe nele o *yin* e *yang* (elementos positivos e negativos). No arquétipo da Grande Mãe o aspecto negativo da mãe é devorador. Ela devora seu filho e impede que cresça tornando-se sempre o seu eterno bebê. Elas são Deusas ou Bruxas. Como uma sereia que seduz os marinheiros com seu canto e beleza e, quando eles se aproximam se transformam em bruxas e os devoram. A missão da Mãe é sublime: gerar um novo ser inofensivo e transformá-lo em um ser preparado para ávida.

A obra *Carta de amor (Como suplicio chino)* (Primer Acto, 2002, p. 25) começa com um dia preciso: o dia do aniversário da Mãe que acaba de receber uma carta do filho:

¡Qué felicidad hijo mio! Estás a miles de kilómetros y te imagino juntito a mí. Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!) el cartero acaba de entregarme tu carta. La primera desde hace ¡tantísimo tiempo! La única que me has escrito después de tus diecinueve años.¹⁰

⁹ Contudo MELETÍNSKI (1980, p. 14), não vê nos arquétipo as complexas relações individuais coletivas refletidas no estágio do mito, mas sim no estágio do romance cortês e medieval.

¹⁰ “Que felicidade filho meu! Estás a milhões de quilômetros e te imagino juntinho de mim. Esta manhã (do dia de meu aniversário!) o carteiro acaba de entregar-me tua carta. A primeira faz muito tempo! A única que me escreveu depois de teus dezenove anos

O aniversário traz memórias à sua mente e ela começa a recapitular o passado e sua vida com o filho: “Se diría que los recuerdos nos van formando a ti y a mí”. O texto, para a representação dessa obra de Arrabal sob a direção de Juan Carlos Pires de la Fuente, interpretado por Maria Jesús Valdés, foi dividido em seis cenas e todas intituladas: **El proceso, Eclipse, La sangre, El misterio, Fulguraciones** e **Mamá**. Na cena primeira, **El proceso**, à medida que vai desenrolando a ação, vamos percebendo a simulação de um ocultamento de fatos dolorosos que à memória chega (“¡Cuántos dolores tatuados para siempre en la memoria!”), (idem, p. 25), pois parece que quer se lembrar só de momentos felizes do passado: A companhia (“**como novios** [...] recorríamos a pie todo Madrid: la Gran Vía, Alcalá o la Rosaleda”., (idem, p. 25), e as carícias (“¡Como me besabas cuando llegaba en tren a ciudad Rodrigo y volvías a verme!”,(p. 26), que reforça com 23 anáforas de beijos: “Besos reventando melancolía./ Besos entre la vida y el vacío [...] até “Besos irrepetibles de tu infancia”, onde como um soluço mostra a saudade do tempo perdido. Mas o processo do diálogo melancolicamente memorístico começa com a lembrança de um momento de demonstração de amor do filho (“¡Cuántas veces de niño llorabas desconsolado por la congoja de no poder expresarme con palabras lo mucho que me querías. Seguramente sentiste la misma zozobra al dirigirme ahora, ¡al fin!, a mí.” , Idem, p. 25)¹¹, e de um trágico martírio chinês para com duas

¹¹ “Quantas vezes quando criança choravas desconsolado pela vergonha de não poder expressar-me com palavras o quanto que me amavas. Seguramente sentiste a mesma tristeza ao dirigir-me agora, finalmente a mim!”)

peessoas que se queriam: o sepultamento vivo para que se devo-rassem mutuamente: “El verdugo les encadenaba, con grilletes, uno a outro por los pies y los depositaba en lo más hondo de un profundo pozo tapiado. Al cabo de meses, cuando el verdugo abría el hoyo, los restos de las víctimas muertas, / entredevo-radas, / ancladas en el fondo, / eran pasto de gusanos necrófa-gos.” (Idem, p. 26).¹² O rompimento da cadeia amorosa entre os dois foi quando o filho encontrou os documentos sobre o pai e acusou a mãe no envolvimento de sua prisão por ser ela fascista: “Pero !qué reproches tan atroces nos dirigimos enton-ces! Cuando tu, mi próprio hijo me acusaste nada menos que de haber denunciado a tu padre. De haber sido la culpable de que fuera condenado a muerte.”¹³ Esse é o início do **processo** de afastamento do filho: a suposição de descobrir a mentira da mãe, ao ler os documentos encontrados, e a sua independên-cia dela, pois houve entre eles uma relação edipiana em que o filho passeava com a mãe “como novios”. A paixão do filho para com a mãe complicava a ruptura entre eles. Mas a mãe defende-se das acusações do filho e para provar que não é cul-pada destaca a sua bondade e seus sacrifícios como uma mártir: ‘ “Yo no he sido más que la esclava de vosotros, de tu padre y tuya, en todo momento. Cuántas mujeres viven de cualquier manera divirtiéndose día y noche en bailes, en cabarets, en ci-

¹² “O verdugo os acorrentava, com grilhões, um ao outro nos pés e os depositava no mais profundo de um poço fechado. Depois de meses, quando o verdugo abria o buraco, os restos das vítimas mortas, / meio devoradas, / agarradas no fundo, / eram pasto de vermes necrófagos”

¹³ “Mas quantas atrozess reprovações nos dávamos nessa época! Quando tu, meu próprio filho me acusaste nada menos que de ter denunciado o teu padre. De ter sido a culpada de que fosse condenado à morte.”

nes [...]” (Idem, p. 27)¹⁴, também demonstra a sua revolta pelo causador de sua desgraça: o marido e faz o papel de generosa e ironicamente compreensiva, exaltando o filho e colocando-o como muito inteligente e ela indefesa, viúva, parodia a Bíblia, divinizando o seu amor materno: “Trate de olvidar lo que me escribiste, mi queridísimo hijo em el que he puesto todas mis complacencias, tu que tienes infinitamente más inteligência y cultura que yo, pobre viuda sin defensa” (Idem p. 30)¹⁵. Suas queixas, a pesar de grotesca, despertam compaixões, por mostrar-se um ser humano com todos os seus defeitos.

Na segunda cena **Eclipse**, ela culpa a “madrasta história” a separação dos dois, o término de seus dias felizes e a ruptura do encantamento do filho por ela

Madrastra historia eclipsó aquella luna de miel,
[...] Madrastra historia abrió un paréntesis de
rabia que ha llegado casi hasta hoy. ¿por qué
no comprendimos durante tantos años que la
tragedia de la guerra civil nos impulsaba a de-
vorarnos en el fondo del pozo de la angustia?
Éste fue nuestro martirio chino. (Idem p. 31)¹⁶

¹⁴ “Eu não fui mais que uma escrava de teu pai e tua, em todo o momento. Quantas mulheres vivem de qualquer maneira divertindo-se dia e noite em bailes, em cabarés, em cinemas [...]”.

¹⁵ “Trate de esquecer o que me escreveste, meu queridíssimo filho em que coloquei todas as minhas complacências, tu que tens infinitamente mais inteligência e cultura que eu, pobre viúva sem defesa

¹⁶ “Madrasta história eclipsou aquela lua de mel, [...] Madrastra história abriu um parêntese de raiva que chegou quase até hoje porque não compreendemos durante tantos anos que a tragédia da guerra civil nos impulsava a devorar-nos no fundo do poço da angústia? Este foi nosso martírio chinês.”

Termina dizendo estar feliz, naquela manhã de seu aniversário, por ter recebido uma carta do filho enviada por fax.

Na terceira cena, **La sangre**, Ela se recorda de que foi para o filho uma deusa (Cibeles, a deusa da fertilidade), encantamento que acabou com o encontro dos documentos guardados em um armário. Ela se queixa de que a guerra civil terminou para o marido (o Pai), mas não para ela e o filho. Essa guerra foi como o batismo de sangue, de ancestral costume romano, oferecido aos

deuses. Termina a cena falando de sua felicidade neste dia por ter recebido a carta e acrescenta que junto a ela veio uma caixa de bombons.

Na quarta cena, **El misterio**, termina como as anteriores, com a Mãe falando da felicidade que teve ao receber a carta do filho neste dia do seu aniversário, mas antes fala do desvendar do mistério do desaparecimento do Pai nas cartas do Tarô, e que elas insinuam uma ação homossexual do pai.

Na quinta cena, **Fulguraciones**, as lembranças aparecem em um texto que se assemelha a uma ladainha, começando cada tópico com uma anáfora formada pela conjunção temporal “cuando”. Nesse ponto o jovem vai-se desprendendo da possessão materna e a Mãe lamenta a “*madrastra historia*” que levou o filho a julgá-la e prejudgá-la e termina com um lamento: “La oscuridad ha encerrado en su seno lo mejor de mi misma durante demasiado tiempo.” (Idem, p. 38).

A sexta e última cena, **Mamá**, é a mais trágica, pois ela pensa que o telefone toca e num delírio, próprio da solidão, do desespero de mal amada, fala com o filho ausente pensando estar

ouvindo-lhe cumprimentá-la pelo seu aniversário.

A obra, poeticamente, mistura amor e rancor, como um “martírio chinês”, rito e cerimônia, intertextualidade bíblica e mitológica para apresentar as figuras da mãe e do Filho. Este se mostra neste monólogo como um rapaz inteligente, que sabe argumentar, mas um pouco cruel, intransigente. E nós ficamos sem saber depois do delírio final se de fato ele escreveu uma carta - a de amor - no dia do aniversário da Mãe.

Assim, por meio do discurso ficcional reconhecemos no texto artístico formas da realidade de uma confissão, mostrada, por meio de flashes de memória, uma nova realidade: a teatral. Observamos a *mimesis* que se apresenta como atividade criadora da realidade para a comunicação artística, produzindo na recepção o reconhecimento das formas reais incluídas na representação em virtude da especial conexão entre a realidade e a ficção. Concluimos, pelo exposto, que o personagem, o elemento enunciador do discurso, é o objeto que fornece a este uma realidade fônica, isto é, a representação da palavra. Com a técnica da lembrança, do ritual, Arrabal consegue falar, de uma maneira artística, de seus demônios que a guerra civil lhe forneceu e dos estragos que ela fez na Espanha, e se coloca para nós, leitores/espectadores, julgarmos a sua atitude, provocada pela angústia da guerra civil que lhe fermentou na alma, de abandonar a mãe. Poucos meses antes da estréia da obra *A carta de amor*, a mãe do dramaturgo, a protagonista da obra já tinha morrido.

Referências

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução: Antonio Pinto de Carvalho. 15. ed. São Paulo: Ediouro Publicações, [s/d].

ARRABAL, Fernando. *...Y pondrán esposas a las flores*. Salamanca: Ed. Almar, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: MartinsFontes, 1990.

BENTLEY, Eric, *A Experiencia viva do teatro*. Tradução: Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid; Arco/Libros, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 1988.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura* (La construcción del significado poético) 2.ed. Madrid: Cátedra, 1994.

GARCÍA TEMPLADO, José. Semiótica del personaje ausente. In: ROMERA, José, et al. *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor Libros, 1994, p. 219-230.

JUNG, C. G. *Símbolos da transformação. Análise dos prelúdios de*

uma esquizofrenia. Petrópolis: Vozes, 1986.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Tradução: Aurora F. Bernardini et.al. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. *Para una lectura del teatro: estudio de PANIC de Alfonso Vallejo*. Vitória: Academia Espírito-santense de Letras, 2009.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de UM autor*. Tradução: Sérgio Fleskman. São Paulo: Peixoto Neto, 2004, p. 46.

PRIEMR ACTO, nº 295, 4, oct.- nov. 2002, Madrid.

SITO ALBA, Manuel. *Análisis de la Semiótica teatral*. Madrid: UNED, 1987

THOMAS, Hugh. *A Guerra Civil de Espanha*. Tradução: Daniel Gonçalves. E.ed.Lisboa: Pensamento- Ed. Livreiros, 1987, v.1

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. 3ª. ed. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1978.

COELHO, Wilson. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag35arrabal.htm>.

Artigo recebido em 02/02/2011 e aprovado em 15/03/2011.