

Diálogos sobre literatura



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitora

Gulnar Azevedo e Silva

Vice-reitor

Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues



EDITORA DA UNIVERSIDADE DO
ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Conselho Editorial

Gustavo Bernardo Krause (Editor Executivo da EdUERJ)

Branca Regina Cantisano dos Santos e Silva (CCS/UERJ)

Ricardo Benevides (CEH/UERJ)

Bárbara Jane Necyk (CTC-UERJ)

Eloísa Grossman (CBI/UERJ)

Adriano de Freixo (UFF)

Carolina Noury da Silva Azevedo (UFRJ)

Flávio Roberto Sztajnbok (UFRJ)

Mário Feijó Borges Monteiro (UFRJ)

Membros honorários

Ivo Barbieri

Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves

Italo Moriconi Júnior

Gláucio Marafon

João Feres Júnior

Organização
Flávio Carneiro
Ieda Magri
Leonardo Davino
Marcus Vinicius Nogueira Soares

Diálogos sobre literatura



Rio de Janeiro
2024

Copyright © 2024, EdUERJ.

Este livro foi feito com recursos do PROAP/ 0907/2022 /88881.719943/2022-01 /
PPG Letras UERJ

Todos os direitos desta edição reservados à Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É proibida a duplicação ou reprodução deste volume, ou de parte do mesmo, em quaisquer meios, sem autorização expressa da editora.



EdUERJ

Editora da UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Rua São Francisco Xavier, 524 – Maracanã



CEP 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Tel./Fax.: 55 (21) 2334-0720 / 2334-0721

www.eduerj.uerj.br

eduerj@uerj.br

Editor Executivo

Gustavo Bernardo Krause

Coordenadora Administrativa

Elisete Cantuária

Coordenadora Editorial

Silvia Nóbrega de Almeida

Coordenador de Produção

Mauro Siqueira

Coordenador de Revisão

Elmar Aquino

Assistente Editorial

Thiago Braz

Assistente de Produção

João Martorelli

Preparação de originais

Cecília Mendes

Revisão

Elmar Aquino

Flávia Carmagnanis

Capa

Aurelio Leal

Projeto gráfico

EdUERJ

Diagramação

Priscilla Morandi

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

D536 Diálogos sobre literatura / Organização: Flávio Carneiro, Ieda Magri, Leonardo Davino, Marcus Vinicius Nogueira Soares. - Rio de Janeiro : EdUERJ, 2024.

240 p.

ISBN 978-85-7511-669-2

1. Teoria da Literatura I. Carneiro, Flávio. II. Magri, Ieda. III. Davino, Leonardo. IV. Soares, Marcus Vinicius Nogueira.

CDU 82.0

Bibliotecário: Raphael Vilas Boas CRB-7/7446

Sumário

Apresentação <i>Organizadores</i>	9
Capítulo 1 – A resistência dos desiguais ou a delicadeza como força <i>Ana Cristina de Rezende Chiara</i>	13
Capítulo 2 – “A era das musas”: a música na poesia antiga <i>Carlinda Fragale Pate Nuñez</i>	29
Capítulo 3 – “Resucitada de muertas que no han muerto”: ressonâncias míticas no labirinto teatral arrabalesco <i>Claudio Castro Filho</i>	57
Capítulo 4 – Perambulando pela solidão do confinamento <i>Eduardo Guerreiro Losso</i>	73
Capítulo 5 – Sérgio Sant’Anna: o “flanar escrito” pelos lugares da memória e da cidade carioca <i>Fátima Cristina Dias Rocha</i>	85
Capítulo 6 – O suposto projeto literário alencariano: a década de 1850 <i>Felipe Vigneron Azevedo</i>	105
Capítulo 7 – De volta ao labirinto: anotações sobre ficção e história <i>Flávio Carneiro</i>	125
Capítulo 8 – A <i>hybris</i> da curiosidade impertinente <i>Gustavo Bernardo</i>	151

Capítulo 9 – Literatura, cultura, ideias: exercício biográfico sobre a participação de Silviano Santiago no <i>Jornal do Brasil</i>	173
<i>Marcelo dos Santos</i>	
Capítulo 10 – Mito e história em <i>O guarani</i> , de José de Alencar	185
<i>Marcus Vinicius Nogueira Soares</i>	
Capítulo 11 – De Ifigênia a Ifigênia: uma rasura da história em dois poemas de Luiza Romão	203
<i>Martha Alkimin</i>	
Capítulo 12 – Humanidades em tempos de crise	213
<i>Roberto Acízelo de Souza</i>	
Capítulo 13 – A atualidade da abordagem do crime passional e feminicídio em obras de José Lins do Rego e Graciliano Ramos	223
<i>Victor Hugo Adler Pereira</i>	

**“RESUCITADA DE MUERTAS
QUE NO HAN MUERTO”:
RESSONÂNCIAS MÍTICAS
NO LABIRINTO TEATRAL
ARRABALESCO**

Claudio Castro Filho

Claudio Castro Filho é doutor em Literatura Comparada pela UERJ, onde também se licenciou em História da Arte. É bacharel em Artes Cênicas pela UFRJ e mestre em Artes pela Unicamp. Entre 2012 e 2018, foi pesquisador de pós-doutorado pela FCT, Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal). Como professor e pesquisador, trabalhou na UERJ (2007-2012) e nas universidades de Granada (2015-2017) e Coimbra (2019-2021). Atualmente é membro do grupo de pesquisa em estudos literários (HUM-186) no Departamento de Literatura Espanhola da Universidade de Granada, Espanha. Dentre seus últimos livros, destacam-se: *De la representación a la representatividad: disidencias del deseo en el teatro español y brasileño* e *Entre el cuarto oscuro y la utopía queer: sexualidades no normativas en el teatro español contemporáneo*, publicados ambos por Peter Lang, em 2023, e coeditados com Paola Bellomi (Università degli Studi di Siena).

Rito e transgressão

Tão chamativa quanto desconcertante é a expressão da espiritualidade na obra dramatúrgica de Fernando Arrabal. Já nos anos 1970, José Ortega (1977) apontava as aspirações teológicas da obra arrabalesca, e, chegado o século XXI, Francisco Torres Monreal (2009) e Domingo Pujante González (2001) analisaram o jogo ceremonial que caracteriza essa mesma escrita, que dialoga com a vertente artaudiana do teatro europeu do século XX. Trata-se, além disso, de um teatro que somatiza a crise da palavra, que marcou a escrita dramática europeia, especialmente a partir dos anos 1950, e que produziu “um teatro que reflete a impossibilidade total de comunicação com um sistema que resulta estranho, alheio, superior e inacessível” (Sánchez Arnosi, 2013, p. 48).

Seja por imprimir no discurso sua própria impossibilidade de concretude, seja por aderir a uma ritualização teatral da violência, a escrita de Arrabal insere-se nos modos de dissidência da tradição, conforme diagnostica Jacques Rancière (2010, p. 53-85) com respeito à presença do discurso político no teatro. Segundo sua leitura, o teatro obedece a três tradições distintas; a saber, a mimética, a festiva e a estética. Estamos de acordo com José A. Sánchez quando observa que tais tradições não se desenvolvem por separado na história do teatro, mas que a teatralidade implica “o entrelaçamento inevitável das dimensões ética, estética e política” (Sánchez, 2017, p. 36). Tal contaminação explica parcialmente a complexidade da dramaturgia arrabalesca, capaz de desenvolver o experimentalismo textual e, ao mesmo tempo, a afirmação do corpo como signo cênico que destrona a palavra do centro do discurso. Ao fim e ao cabo, o elemento desconcertante de seu teatro está na contradição que supõem as aspirações espi-

rituais e divinizantes numa escrita sobremaneira apoiada no corpo, um corpo que se submete e é submetido à violência, ao desejo desmedido – ou, pelo contrário, a sua privação –, à escatologia e ao sentido de pertença à terra e ao terrenal. Definitivamente, o corpo arrabalesco parece muitas vezes distanciar-se do transcendental para aproximar-se de uma radical imanência.

Claro é que a dicotomia na qual se enfrentam corpo e transcendência constitui um falso problema que acabou por se dissolver em poéticas teatrais transgressoras como a do teatro pânico de Arrabal e Jodorowsky, do Living Theatre, do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski ou do teatro da crueldade de Antonin Artaud. Em todas essas correntes, colocou-se em questão, com maior ou menor eficácia, o eurocentrismo da chamada tradição dramática e buscou-se uma aproximação às teatralidades consideradas periféricas (Oriente, África e América Latina), que propiciavam certa conexão do teatro com uma ontologia do ritual. No caso de Fernando Arrabal, é especialmente marcante, dentro de um processo histórico de regresso ao ritual, sua proximidade com a América Latina e seu lugar de fala como autor exilado no período franquista (Santos Sánchez, 2014). As noções de jogo ceremonial e festa cruel constituem ideias estéticas em que fisiologia e espiritualidade se fundem num caos organizado e têm como horizonte a encenação do ritual, isto é, o retorno ao arcaico como contestação do papel e da validade da representação dramática no contexto das vanguardas cênicas. Observa Pujante González (2001, p. 398-399), quando analisa a cena dos anos 1950 e 1960, o seguinte:

O sacrifício parece ser uma espécie de conteúdo privilegiado da festa, tipo de movimento interior que a resume e lhe dá sentido. Ambos aparecem juntos na mesma relação que a alma e o corpo. Toda essa concepção da festa e da cerimônia, que se arraiga com força nas artes cênicas, gera uma mudança profunda no modo de entender tais artes e na sua função social, ficando borradas as fronteiras entre teatro e vida. Refiro-me especialmente ao polonês Jerzy Grotowski, ao Living Theatre e a Fernando Arrabal, os quais operam, nos anos cinquenta e sessenta uma série de coincidências que convidam a crítica a fazer valorações sobre a conjunção de história e dramaturgia em torno do caráter sacrificial do teatro e, em especial, da crueldade.

Para além da relação congênita entre o teatro e o sagrado (Torres Monreal, 2009), aproximarmo-nos do universo arrabalesco implica também relacionar sacrifício e desejo. A ideia do desejo como festa ou ritual transgressor, de índole nietzschiana, encontra-se na proposta teórica de Georges Bataille, em concreto, no livro *O erotismo*. Eis aqui o lugar onde o carnal e o espiritual se coordenam, como as duas caras de uma mesma moeda, no que se refere ao proibitivo (a interdição ou tabu) que caracteriza a esfera religiosa. Segundo Bataille (2009, p. 72),

A proibição e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: a proibição recusa a transgressão, e a fascinação a introduz. O proibido e o tabu só se opõem ao divino num sentido; mas o divino é o aspecto fascinante do proibido: é a proibição transfigurada.

Ou seja, é próprio do ritual de divinização, que ressoará no teatro de Arrabal, habitar a contradição entre imanência e transcendência: é incontornável a afirmação do corpo, de sua presentificação sacrificial, num ritual teatralizado que almeja celebrar o que há de divino no humano. Será interessante compreender como essas questões, que se desenvolvem com diferentes tônicas nas diversas fases da extensíssima obra de Fernando Arrabal, se desdobram em sua dramaturgia mais recente, qual seja, a que foi produzida já no século XXI.

O labirinto textual arrabalesco

Na edição mais recente do Teatro Completo de Fernando Arrabal, Francisco Torres Monreal (2009) propõe uma complexa periodização da produção arrabalesca, que começa pelo primeiro teatro ingênuo, passa pelo vanguardismo do teatro pânico e, mais recentemente, desemboca num teatro da alteridade que, por sua vez, se subdivide em outras três tendências estéticas: a revolucionária, a desmistificadora e a divinizante. No atual patamar dos estudos literários e teatrais, encontramo-nos plenamente conscientes dos limites e da arbitrariedade que envolvem as periodizações e classificações de produções artísticas longevas e heterogêneas como a de Fernando Arrabal. O próprio Torres Monreal tem presente tal problemática quando percebe as múltiplas possibilidades de aproxi-

mação do universo arrabalesco, que reivindica, por si mesmo, abordagens psicocríticas, sociogenéticas e poéticas. Com respeito ao tema que nos ocupa – a relação entre corpo e transcendência na obra do Arrabal do presente século –, a classificação importa tão só para nos situar no labirinto textual arrabalesco, ao mesmo tempo que nos possibilita contextualizar os traços poéticos de seu teatro perante os desafios estéticos que se impuseram às teatralidades contemporâneas.

A primeira fase insere as peças de Arrabal no pessimismo geracional da dramaturgia centroeuropeia dos anos 1950. Ao analisar a produção do autor entre 1952 e 1957, a que abarca desde *Pic-nic* até *El cementerio de automóviles*, Torres Monreal (2009, p. 12–14) observa semelhanças temáticas e estilísticas entre o teatro de Arrabal e a geração que Martin Esslin classificou, em seu ultraconhecido ensaio dos anos 1960, como teatro do absurdo. O desencanto ante o discurso lógico (sintoma de uma realidade desoladora, de uma Europa convertida em ruínas após a Segunda Guerra) traduz-se numa linguagem infantil, alienada e tragicômica; as estruturas dramatúrgicas deixam-se contaminar pelo jogo matemático e pela circularidade.

Não obstante, acreditamos que a comparação dessa primeira etapa, a chamada frase pré-pânico, com a dramaturgia coetânea que triunfava em Paris (Beckett e Ionesco, sobretudo), pende a desvincular o primeiro teatro de Arrabal da tradição picaresca ibérica marcada pela simplicidade da linguagem popular e pela ternura quixotesca de personagens errantes que, inclusive, nas cenas de acento trágico, caracterizam obras como *Fando y Lis* ou *Oración*. Acrescentemos, além disso, que essas primeiras obras antecipam traços do teatro da crueldade e da estética de acumulação (o gesto poético de recrudescer até chegar ao cúmulo) que se hão de aprofundar na etapa do teatro pânico. Nesse sentido, Arrabal brincará, por meio de seus personagens, com o tênué limite que separa a inocência da crueldade ou a fragilidade do assombro.

Orquestación teatral, de 1957 (posteriormente renomeada como *Dios tentado por las matemáticas*), inaugura a segunda fase arrabalesca, que se estende por toda uma década até *El jardín de las delicias* (1967–1968), obra que representa uma virada na perspectiva do autor. Destaquemos que nessa fase se insere uma obra capital do teatro pânico, *El arquitecto y el emperador de Asiria*. Torres Monreal (2019, p. 32–63) localiza, nessa etapa, traços vanguardistas herdados do surrealismo,

como a dimensão psicanalítica, que funde nos relatos a memória e o onírico, e também aspectos da prática ceremonial que se cristalizam em símbolos alquímicos e no azar do jogo de xadrez. Importa observar que todas essas características assumem, no teatro pânico, uma dimensão de materialidade cênica que não se restringe à esfera literária, mas na qual desempenham um papel relevante o espaço e a plasticidade dos objetos (Torres Monreal, 2009, p. 64-72). Não por acaso, José A. Sánchez (2002, p. 203) situa historicamente o teatro pânico de Arrabal e Jodorowsky em uma segunda vaga das vanguardas teatrais, sobremaneira marcada pela eclosão do *happening*.

Ainda seguindo a classificação de Torres Monreal (2009, p. 80), a terceira época de produção de Arrabal inaugura-se em 1968 com a obra *El jardín de las delicias*. A peça – que, como já tínhamos mencionado, foi gestada a partir de 1967 – dialoga com dois acontecimentos históricos e biográficos extremamente determinantes na trajetória de Fernando Arrabal: sua detenção em 1967 (esteve encarcerado nas prisões de Murcia, Las Salesas e Carabanchel), depois de publicar o texto antifascista *Para Antonio: me cago en dios, en la patria y en todo lo demás*, e a eclosão do maio de 1968 em Paris. Nas palavras de Torres Monreal (2009, p. 80), “esses acontecimentos [...] supuseram, em Arrabal, a descoberta do Outro”. Três etapas marcariam essa fase de abertura à alteridade, embora nos pareça mais razoável entendê-las não como fases, mas como tendências estéticas que, de algum modo, se desenvolvem no teatro arrabalesco desde o assim chamado tardo-franquismo até os dias atuais.

Em primeiro lugar estaria o pânico revolucionário, tendência que permite a Arrabal aproximar-se de temáticas brechtianas e de uma abordagem dialética da cena. Em segundo lugar, Torres Monreal (2009, p. 92) observa a emergência do olhar do bufão e os processos de desmistificação – trata-se de desmistificar não só os heróis, mas também todo e qualquer dogma, incluindo o marxismo, que tanto tinha influenciado a escrita arrabalesca desde finais dos anos 1960. Obras escritas depois da morte de Franco, como *Róbame un billoncito* ou *La ciudad cuyo príncipe era una princesa*, não chegarão a estrear em uma Espanha na qual “esse novo Arrabal foi tachado simplesmente de reacionário, quando não, de fascista” (Torres Monreal, 2009, p. 92). A terceira tendência estética da última fase de produção de Arrabal será marcada pelo retorno ao mito e pelo interesse pela

“serenidade dos deuses” (Torres Monreal, 2009, p. 107). A partir de *Breviario de amor de un halterófilo*, encontramos um Arrabal potencialmente místico, que se expressa em “gozo do conhecimento e da ignorância, reconciliação do ser consigo mesmo, paz interior, harmonia com o universo” (Torres Monreal, 2009, p. 107).

Como temos reiterado, a classificação em fases interessa menos como percepção de um suposto progresso estilístico na trajetória do autor e mais como carta de navegação que nos facilita o acesso ao oceano arrabalesco, cujas correntes nos ajudam a compreender as dobras de sua singular estética no século XXI. Jacques Derrida (2005, p. 87) observa, com relação à escritura, que a descrição comprehensiva de uma totalidade do sentido, que tente conciliar a inquietude dos significantes e significados, sempre movediços, com uma genética que remeta à origem e ao fundamento, é uma exigência estruturalista. Enquanto nos esforçamos, como críticos, pela contenção da obra por uma mecânica regida pela medida, a obra escapa como força que não se deixa apreender por parâmetros quantitativos (Derrida, 2005, p. 32).

No caso específico de Fernando Arrabal, há que destacar que um dos problemas que se colocam com a tentativa de classificar sua obra por fases se encontra na própria impossibilidade de lê-la como conjunto coeso de artefatos literários, haja vista a transversalidade que lhe é inerente – tenhamos em conta, além da dramaturgia, as incursões de Arrabal pelo cinema, sua obra gráfica e seus contundentes textos em prosa. Daí que Paola Bellomi (2015, p. 184-185) observe que, entre a publicação da *Carta al general Franco* em 1971 e a *Carta a los reyes magos* publicada em 2012, Arrabal desenvolva, em paralelo à escrita dramática propriamente dita, um extenso epistolário, fundamental para entender a singularidade de uma estética que a pesquisadora define como “anarcoarrabalismo”. Segundo Bellomi (2015, p. 184),

Por conta de algumas etiquetas que foram postas na obra de Arrabal, como a de teatro do absurdo ou de romance experimental, ou ainda a de cinema *cult* (entendendo-se, com isso, um cinema entre a pornografia e os filmes de série B), ficaram quase à margem da crítica os escritos que estão ligados de maneira direta à atualidade. Trata-se da série de cartas que o autor foi escre-

vendo durante toda a sua carreira, cartas dirigidas aos protagonistas da cena política internacional dos últimos quarenta anos.

Nesse contexto, o que nos interessa perceber é que a revisão mitológica – ou, melhor dito, mitográfica – que se opera no teatro arrabalesco do presente século não necessariamente implica uma alienação mística do eu, senão um enfrentamento dos imaginários consolidados na tradição e uma subversão anárquica dos grandes clássicos. Tais aspectos marcam, profundamente, a obra da qual nos ocuparemos nos parágrafos a seguir.

Subverter os clássicos: Arrabal no contexto contemporâneo

Como já tínhamos mencionado, um dos traços de singularidade da obra arrabalesca do nosso século cristaliza-se na revisitação do mito, recurso que o autor empregará para articular o divino e o humano, e na reescrita da tradição literária. Se, uma vez terminado o século XX, uma obra tão extensa e longeva como a de Arrabal pudesse dar a sensação de que tudo o que havia para dizer já foi dito, seu teatro mais recente comprova o contrário e mergulha na sua face leitora, a que nos permite visualizar sua perspectiva crítica – mas também fabulosa, mitográfica – diante dos clássicos. Como assinala Derrida (2005, p. 241), quando reflete sobre o pensamento etnográfico de Lévi-Strauss, não há uma unidade ou origem absoluta do mito.

O foco ou a fonte são sempre sombras ou virtualidades que não se deixam apreender; daí o gesto de desconstrução do mito – especialmente, da mitologia consagrada no imaginário europeu – executado por Arrabal no século XXI. Trata-se de uma etapa do seu teatro, iniciada nos anos 1980, na qual o autor, por um lado, contrasta a natureza humana com todo um arcabouço de figuras míticas e fantásticas, como em *La carga de los centauros* (Arrabal, 2009, p. 1.849-1.890). Por outro lado, trata-se também de um teatro que evoca as vozes do passado e, à sua maneira, presta homenagem aos grandes ícones literários que marcaram a trajetória artística e vital do autor.

É o caso de obras como *Claudel y Kafka*, escrita a quatro mãos com Ruth Reichelberg, e *El extravagante triunfo de Miguel de Cervantes y William Shakespeare*.

A fantasia predomina em ambos os textos e impõe-se como dispositivo de fabulação, por meio do qual as vozes evocadas transcendem as personagens históricas que lhes serviram de inspiração. A primeira peça leva-nos a testemunhar o encontro *post mortem* entre Paul Claudel e Franz Kafka, um acerto de contas em pleno paraíso. A segunda propõe a hipotética atribuição do prêmio Nobel da Paz a duas figuras basilares das modernas letras europeias; Arrabal indaga o valor (ou, ao contrário, a negligência) da cultura para a construção do moderno humanismo e da civilização ocidental. A evocação da tradição literária está patente também em *Pingüinas*, obra estreada no complexo cultural Matadero Madrid, em 2015, que presta homenagem às mulheres cervantinas, destacando o valor das personagens femininas do universo quixotesco; mulheres que, na concepção de Arrabal, brincam de ser deusas.

Em certa medida, o retorno aos clássicos põe o teatro arrabalesco da maturidade em conexão com uma tendência que se vem verificando no teatro contemporâneo (e, em concreto, no espanhol) e que encontra nos processos de reescrita da tradição um veículo para superar a prerrogativa do novo imposta pelas vanguardas: “A liberdade para dizer o que se pensa é insignificante, comparada com a liberdade para comprar o que se deseja”, vocifera Angélica Liddell (2008, p. 195), em *Perro muerto en tintorería*. A autora, à semelhança de toda uma constelação de vozes autorais do teatro espanhol atual (veja-se Castro Filho, 2023), entende a revisão crítica dos clássicos como um gesto escritural de liberdade expressiva que, portanto, contempla a incorporação de vozes alheias ao próprio discurso como possibilidade de superação do ideário vanguardista ao redor da noção de originalidade. Reflete a autora:

A renovação estética, longe de ter a ver com a pirotecnia do novo pelo novo, ou com a originalidade, [...] tem a ver com o direito à liberdade de expressão, alicerce indispensável para as gerações futuras, quer dizer, a renovação estética tem a ver também com o surgimento de um novo pensamento, uma nova visão da sociedade, uma reflexão crítica sobre o homem. Não se trata simplesmente de um formalismo vazio (Liddell, 2008, p. 151-152).

Muitas outras obras, autoras ou autores poderiam servir de exemplo, mas o testemunho de Liddell serve aqui simplesmente para contextualizar o procedimento de reescrita ou revisionismo de Arrabal no âmbito do teatro mais recente. Contudo, indagando a reescrita arrabalesca propriamente dita, observamos que o retorno do autor aos clássicos e ao mito constitui também um procedimento de autorreferência. Arrabal recupera, na época atual, a relação ambígua, tão característica de suas primeiras obras, com o universo feminino: sua representação sacrificial e espiritual da mulher transita pelo tênue limite que separa a mitificação essencialista e a submissão da mulher à violência masculina (isto é, o corpo feminino convertido em objeto).

O eterno feminino em *Faustbal*

A recuperação da noção romântica de eterno feminino, bem como o gesto iconoclasta de revisitar os clássicos, cristaliza-se em *Faustbal*, libreto operístico musicado por Leonardo Balada e estreado no Teatro Real de Madrid em 2009. Vasto é o mapa intertextual que percorre Arrabal nessa obra que, além de se destacar pelo tema e pelo estilo, chama a atenção pela musicalidade do verso, forma incontornável num libreto de ópera – que, antes de aprisionar a obra em uma forma fixa, permite ao autor mover-se pelos interstícios da teatralidade. Trata-se, no caso da ópera, de um drama por definição contaminado de outros gêneros e meios. Da heterogeneidade transtextual de *Faustbal* ocupou-se Paola Bellomi (2014, p. 320), quem assim explica a árvore genealógica da peça:

Os antecedentes declarados nos quais o dramaturgo se inspira são as personagens de Faust, nas versões de Goethe e Alfred Jarry (*Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*), e de Don Juan, na versão de Tirso de Molina [...]; a esses há que acrescentar a Pentesileia do drama de Heinrich von Kleist e as figuras que povoam o romance de Bulgákov, *O mestre e Margarida*. Trata-se de histórias que têm a ver com o equilíbrio entre amor e morte, livre arbítrio e submissão, histórias que Arrabal inverte por completo já a partir do título.

Além da referência imediata à lendária personagem imortalizada por Goethe, no título da ópera, o sufixo “bal” remete ao mito de Baal, tema caro ao universo arrabalesco, já antes explorado por Bertold Brecht – autor que, como já observamos, se inseria entre os referentes estéticos do teatro pânico nos anos 1960. A referência mítica e literária compagina-se, ademais, com as dimensões metaliterária e autobiográfica sempre presentes na escrita arrabalesca, daí que “bal” nos conduza de imediato aos sobrenomes do autor do texto, Arrabal, e do compositor da música, Balada.

Mas *Faustbal* começa por subverter o mito de Fausto ao mudar o sexo do protagonista. Já nas rubricas iniciais, Arrabal define sua heroína como uma mulher do terceiro milênio que funde o amor e a caridade, ao mesmo tempo que “nada puede calmar el huracán de su curiosidad científica, ni saciar la tempestad de sus deseos” (Arrabal, 2009, p. 2.210). Faustbal assume, portanto, um papel à beira do alegórico, na acepção proposta por Walter Benjamin (2011), no que respeita ao enfrentamento definitivo contra o falocentrismo. Nas palavras do criador, Faustbal, “superdotada, bellísima y enriquecida por transfiguraciones y transcendencias, ama tórridamente a su Amazona” (Arrabal, 2009, p. 2.210). Um dos contrastes mais interessantes, para não dizer trágicos, da obra está no fato de Faustbal ser uma mulher que tem como horizonte governar uma utopia fundada no amor e na promessa de libertação propiciada pela ciência, mas que habita um mundo distópico, maculado pelas pulsões destrutivas do patriarcado, representadas, também alegoricamente, por Margarito, chefe supremo das forças armadas.

A primeira parte da ópera percorre etapas trágicas análogas às da peça de Goethe: Faustbal, frustrada por não conseguir salvar a vida das vítimas da guerra, não só tenta o suicídio (como o Fausto de Goethe, na primeira parte da tragédia), como também o consegue. É então reanimada, por meio de um procedimento cirúrgico, para depois comemorar sua ressurreição com o nascimento de sua filha. Precisamente por isso é levada ao banco dos réus, sob a acusação de utilizar a clonagem como método conceptivo. Na distopia representada na ópera, e que apresenta inúmeras semelhanças com o imaginário pós-moderno, é juridicamente inadmissível que uma mulher procrie prescindindo da genética de um varão. Daí que Faustbal acabe por ser condenada. Nas palavras do Juiz, na cena 9 da primeira parte, lemos:

Acusada de clonar, hermafrodita,
en un lecho de ciencias marrulleras,
eres flor de mujeres mamporreras,
infanticida, mandrágora y marchita (Arrabal, 2009, p. 2.221).

Justamente a seguir, a rubrica reitera a morte da menina clonada, já que Faustbal “es conducida esposada, por Margarito, al tribunal,/ seguida por un diminuto ataúd de lata blanca” (Arrabal, 2009, p. 2.221). Impera, no tema do filicídio, a mesma ambiguidade jurídica presente na peça de Goethe, na qual recai sobre Gretchen a responsabilidade pela morte do filho, sem que a audiência conheça ao certo os fatos sucedidos (Castro Filho, 2014). Arrabal adapta ao universo da ficção científica, onde predomina o desenvolvimento farmacológico, a ambiguidade trágica patente no mito. No universo ético da heroína, antes que um crime, a clonagem da menina afirma-se como um feito de independência fisiológica diante do homem e, ao mesmo tempo, como contundente celebração do amor, capaz de gerar a vida independentemente do ato sexual. O Coro, nesse contexto, expressa compaixão pela incompreendida heroína quando, na cena 8 da primeira parte, canta:

Iluminada al encenderse el seso
es un clon nacido por injerto
de la probeta, entre beso y beso;
resucitada de muertas que no han muerto (Arrabal, 2009, p. 2.220).

Do encarceramento de Faustbal deriva, na segunda parte da ópera, um recrudescimento da guerra. Neutralizada pelo sistema jurídico, Faustbal já não oferece resistência ao avance do exército de Margarito. Enquanto o coro de amazonas e o de guerreiros se enfrentam, a protagonista evoca figuras alegóricas, como o Amor e a Bondade, que aparentemente já não têm lugar nem fazem sentido em uma realidade dominada pelo belicismo ultramasculinizado. Trata-se de um ato operístico menos fabular e mais espetacular que o primeiro: Arrabal intensifica as imagens de violência e sacrifício e Faustbal termina morta, depois de ser estuprada por Margarito. Também o vilão termina morto, em

um acerto de contas do coro de amazonas. A ópera finalizar-se-á com a intervenção apoteótica de um autêntico *deus ex machina*. A figura de Deus, que se revela Deusa, espera que o sacrifício de Faustbal pela humanidade não tenha sido em vão. Ela canta, ao terminar a segunda parte:

Desdichada creación para guerreros.
Desdichado mundo para inmundos.
Desdichado globalizado globo.
Desdichado universo masculino
que oídos tiene para no oír,
que ojos tiene para no ver,
que creé como primer ser del Cosmos
a mi imagen y semejanza
porque mujer soy,
como Faustbal (Arrabal, 2009, p. 2.232).

Precisamente nessa espécie de reverberação da ação dramática individual sobre o destino coletivo (ou seja, o movimento, de inspiração trágica, do particular ao universal) reside a proposta arrabalesca de revisar o ideário romântico do eterno feminino. Constrói-se, a partir daí, um jogo ritualístico no qual a representação do corpo assume feições sacrificiais e transcendentais.

A título de conclusão

A noção de “festa cruel” (Pujante González, 2001, p. 397), que já caracterizava as primeiras obras de Fernando Arrabal, permanece, em *Faustbal*, como ideia estética que vincula corporalidade e transcendência espiritual. Assim, a submissão da heroína da ópera contemporânea ao sacrifício físico recorda figuras como Lis, em *Fando y Lis*, igualmente submetida à crueldade. Trata-se de uma dramaturgia em que o corpo feminino é objetificado mediante ritos eróticos (no sentido proposto por Bataille) que transbordam os limites entre desejo e violência. Contudo, a subversão da ordem e as afecções do corpo imbricadas nos dispositivos de crueldade apontam para uma ascese espiritual regeneradora:

o sacrifício de Faustbal desestabiliza a distopia bélica e dá lugar a uma utopia na qual a humanidade se reconcilia com a potência feminina, a fecundidade e a paz.

Definitivamente, o jogo cerimonial proposto por Arrabal nessa singular peça operística propõe uma reconciliação ética com o eterno feminino do mundo romântico e tende a dialogar com algumas preocupações da cena contemporânea, sobretudo no que se refere a uma ressignificação do trágico que parte da incorporação e/ou subversão das matrizes míticas e literárias consagradas na tradição. Desde a tentativa falhada de suicídio até a conduta delitiva, quando desafia os limites éticos do progresso científico, Faustbal é uma personagem que recupera traços heroicos quer de Fausto quer de Margarida, se nos reportamos à matriz de Goethe.

De Fausto herda a peripécia e a anagnórise de reconhecer-se impotente ante forças que superam ou ultrapassam o livre arbítrio, a decisão individual. Além disso, tal qual a Margarida romântica, Faustbal transgride a norma como ato sagrado de resistência diante da opressão de um mundo que impõe o poder patriarcal como dado natural. Na feminização da esfera divina, encontra-se o cariz utopista da ópera arrabalesca, que vem a atualizar, no século XXI, a dimensão ritual e transgressora que envolve, como linha de força não quantificável, o teatro de Fernando Arrabal em seu conjunto. Nesse singular universo poético, o sacrifício é uma tentativa de transcendência, mas que, inexoravelmente, incide sobre o corpo.

Referências

- Arrabal, Fernando. *Teatro completo*. León: Everest, 2009. 2v.
- _____. *Pingüinas*. Madrid: Teatro Español, 2015.
- _____. *El extravagante triunfo de Miguel de Cervantes y William Shakespeare*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2016.
- _____. y Reichelberg, Ruth. *Claudel y Kafka*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2006.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- Bellomi, Paola. “La maestra y Margarito: la eterna lucha entre amor y muerte en *Faustbal* de Fernando Arrabal”. *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, v. 16, p. 315-328, 2014.

- _____. “La estética ante(s) de la ética: el anarco-arrabalismo”. In Corona, G. Laín y Oaknín, Mazal (ed.). *Literatura política y política literaria en España*. Berlin: Peter Lang, 2015. p. 181-200.
- Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- Castro Filho, Claudio. *Eu mesma matei meu filho: poéticas do trágico em Eurípides, Goethe e García Lorca*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- _____. “El discurso bajo sospecha en la dramaturgia española contemporánea: una mirada de Sanchis Sinisterra a María Velasco”. *Tintas: Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, n. 12, p. 17-31, 2023.
- Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Liddell, Angélica. *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Madrid: Nórdica, 2008.
- Ortega, José. “El sentido de la obra de Fernando Arrabal”. In Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 5. *Actas [...]*. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977. p. 671-676.
- Pujante González, Domingo. “Juego ceremonial, fiesta cruel: del Living Theatre a Fernando Arrabal”. In Real, E. et al. (ed.). *Écrire, traduire et représenter la fête*. València: Universitat de València, 2001. p. 397-408.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción: Ariel Dilon. Castellón de la Plana: Ellago, 2010.
- Sánchez, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- _____. *Cuerpos ajenos*. Segovia: Universidad de Castilla-La Mancha, La Uña Rota, 2017.
- Sánchez Arnosi, Milagros. “Ironía, humor y parodia”. In Sinisterra, José Sanchis. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra, 2013. p. 45-62.
- Santos Sánchez, Diego. “Del exilio a la escena internacional: el teatro de Fernando Arrabal en Brasil”. *Caracol*, n. 7, p. 38-73, 2014.
- Torres Monreal, Francisco. “Introducción”. In Arrabal, Fernando. *Teatro completo*. León: Everest, 2009. p. 1-118.