

Por entre percursos desorientados: o absurdo na peça *O labirinto* (1956), de Fernando Arrabal

Among disoriented routes: the absurd in the play *The labyrinth* (1956), by Fernando Arrabal

Caroline Marzani⁷

Resumo: Este artigo analisa a peça *O labirinto* (1956), do artista espanhol Fernando Arrabal, a partir do olhar sobre o absurdo e a barbárie (CAMUS, 1942; KIERKEGAARD, 1979; NIETZSCHE, 2019; ARENDT, 1999), considerando o contexto que serviu de arcabouço para a escrita da peça: o período pós Primeira e Segunda Guerras Mundiais, bem como o período pós-Guerra Espanhola. Ademais, este trabalho observa as relações entre o trabalho de Arrabal com o Teatro do Absurdo (ESSLIN, 2018) – categoria na qual foi inserida a obra do dramaturgo espanhol por Martin Esslin – e as aproximações entre o texto e sua biografia.

Palavras-chave: Fernando Arrabal; Teatro; Absurd;. Barbárie.

Abstract: This article analyzes the play *The labyrinth* (1956), by the Spanish artist Fernando Arrabal, from the perspective of absurdity and barbarism (CAMUS, 1942; KIERKEGAARD, 1979; NIETZSCHE, 2019; ARENDT, 1999), considering the context that served framework for writing the play: the period after the First and Second World Wars, as well as the period after the Spanish War. Furthermore, this work observes the relationship between Arrabal's work and the Theater of Absurd (ESSLIN, 2018) - a category in which the work of the Spanish playwright by Martin Esslin was inserted - and the similarities between the text and his biography.

Keywords: Fernando Arrabal. Theater. Absurd. Barbarism.

Introdução

Embora Fernando Arrabal – escritor, dramaturgo, artista plástico e cineasta – possua vasta produção artística⁸, poucas obras teatrais suas foram traduzidas para o português⁹. Deste modo, consideramos relevante apresentar

7 Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR.

E-mail: carolinemarzani@hotmail.com.

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3680-9165>.

8 Tal produção conta com duas obras poéticas, sete produções cinematográficas, quatorze romances e mais de quarenta peças teatrais. Até o ano 1984 o autor havia produzido quarenta e sete peças (MONREAL, 1986).

9 Os textos teatrais de Arrabal traduzidos para o português e disponíveis em mídia digital são: *Piquenique no front* (1952), *O triciclo* (1953), *Fando e Lis* (1955), *O labirinto* (1956), *Oração*

uma de suas peças – não traduzidas anteriormente ao nosso trabalho – para discutirmos o absurdo e a barbárie e sua relação com os principais acontecimentos bélicos do século XX.

Fernando Arrabal nasceu em Melilha (Marrocos), em 11 de agosto de 1932. O artista é oriundo de uma região de conflitos, a exemplo da Guerra do Rife (1921-1927)¹⁰. Lembremos que Francisco Franco¹¹ ganhou notoriedade nas guerras africanas, obtendo reconhecimento como Tenente Coronel e Coronel (1923-1926) na Legião Espanhola, força de elite do Exército criada para preparar soldados para os combates no Marrocos¹². Uma das regiões envolvidas nas guerras marroquinas foi Melilha, fato que possivelmente influenciou a obra de Arrabal. Este autor também viu a Espanha ser tomada pela ditadura de Franco: Fernando Arrabal Ruiz, pai de Arrabal, foi preso pelo regime franquista em 1936 e, em 1942, desapareceu na Cidade de Rodrigo, não havendo notícia posterior de seu paradeiro (PINTO, 2014); este foi outro importante episódio que marcou a escrita do autor.

O interesse de Arrabal pelo teatro começou por volta de 1947, quando se tornou frequentador ávido dos cinemas, especialmente de filmes dos Irmãos Marx. Nos anos 1950, iniciou a escrita de peças teatrais. Em 1952, começou a estudar Direito, porém não concluiu o curso (BERENGUER, 1977). Em 1955, recebeu uma bolsa de estudos em Paris, cidade que adotaria como casa até os dias atuais.

(1957), *Guernica* (1959), *A bicicleta do condenado* (1959) e *O arquiteto e o Imperador da Assíria* (1966). O texto *O labirinto* foi traduzido para o português, para este trabalho, por Seul Soldat.

10 LÓPEZ, Julián Paniagua. La última batalla de la Guerra del Rif. Guerra Colonial, Madrid, n.3, p. 63-81, dez. 2018. Semestral. Disponível em: <http://www.guerracolonial.es/medias/files/3.4.-la-ultima-batalla-del-rif-3.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

11 Francisco Franco Bahamonde, mais conhecido como “Generalíssimo”, ou mesmo Franco, foi um general espanhol que, uma vez aliado a alguns grupos de direita, fez parte de um golpe de Estado contra o recém-eleito governo da Frente Popular em 1936. Em 1939, com a colaboração dos governos de Hitler e Mussolini, Franco iniciou uma ditadura nacionalista que perduraria até sua morte, em 1975.

LUIZA MANÇANO. Brasil de Fato. "No pasarán": 10 filmes sobre a Guerra Civil Espanhola. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/07/18/no-pasaran-10-filmes-sobre-a-guerra-civil-espanhola>. Acesso em: 20 jul. 2020.

12 Franco participou das principais ações da Guerra do Rife, a exemplo do socorro em Melilha, após a batalha de Annual em 1921. LALEGIÓN. Personajes de la Legión: jefes de la legión. Jefes de la Legión. Disponível em: <https://www.lalegion.es/jefes.htm>. Acesso em: 13 set. 2020.

Arrabal passou por uma formação educacional católico-militar, que teve como pano de fundo o regime Franquista, contra o qual iria rebelar-se¹³. Ele foi preso em 1967, devido ao conteúdo engajado de sua obra, considerado uma afronta ao governo de Franco, e enviado para uma penitenciária em Madri. Com a morte de Franco em 1975, muitos artistas retornaram para a Espanha, mas Arrabal permaneceu na França.

Artista plural, Arrabal passou pelo movimento Postismo (BERENGUER, 1977), pelo Surrealismo (BERENGUER, 1984), fundou o Movimento Pânico (juntamente com Alejandro Jodorowsky e Roland Topor) nos anos 1960 e 1970, além de ter sofrido influências do Teatro da Crueldade (1938) de Antonin Artaud, bem como das literaturas de Lewis Carrol, Kafka, Dostoievski, James Joyce e Samuel Beckett (MONREAL, 1986).

O labirinto foi escrito em 1956, no sanatório de Bouffémont (enquanto Arrabal tratava de uma tuberculose), e possui estreita relação com o primeiro romance de Franz Kafka, de 1910, *O desaparecido* ou *Amerika* (título dado por Max Brod): “Nos confirma Fernando Arrabal esta influencia en términos harto elocuentes, ya que según nos dice el autor, el título original de *El laberinto* era: *Homenaje a Kafka*¹⁴” (BERENGUER, 1977, p.109). Assim como vemos em algumas obras de Kafka (*O processo*, *A metamorfose* e *O desaparecido*), aqui em *O labirinto* também alguns personagens estão presos em um sistema que não compreendem, são vítimas de situações labirínticas, julgamentos e acusações injustas e acontecimentos absurdos.

Na página inicial de *O labirinto*, temos a descrição de personagens (Estevão, Bruno, Micaela, Justino e O juiz), figurinos e cenário. Este, por sua vez, é um labirinto formado por lençóis e, à direita da cena, há um banheiro escuro e sujo, com uma pequena janela. Neste banheiro, estão acorrentados pelos tornozelos Bruno e Estevão. O primeiro é descrito como um sujeito doente e sujo, enquanto o segundo veste um terno limpo e aparenta ter boa saúde, sugerindo que chegou recentemente neste lugar.

13 Além dos textos dramáticos, romances e poemas problematizando o autoritarismo do governo Franquista, Arrabal publica em 1971 a *Carta al general Franco*, na qual expõe sua revolta ao governo ditatorial espanhol.

14 Fernando Arrabal nos confirma esta influência em termos eloquentes, já que, segundo o autor, o título original de *O labirinto* era: *Homenagem a Kafka*. (Tradução nossa).

Estevão tenta desacorrentar-se enquanto Bruno reclama de sede. O primeiro não entende o motivo de estar preso ali e intenta provar-se inocente. Quando se liberta de Bruno e do banheiro, depara-se com Micaela, moça que tenta, de uma forma complicada e absurda, explicar o porquê da existência do labirinto de lençóis. A moça justifica que o labirinto surgiu acidentalmente, após o pai deixar acumular lençóis sujos para que fossem lavados todos de uma só vez, economizando assim esforços. Micaela confessa que o pai mantém para com ela e os empregados da casa uma relação violenta e autoritária, e afirma que todos aqueles que tentaram fugir desse dédalo se perderam e acabaram morrendo. A única solução apresentada por ela é a de um julgamento, o qual Estevão solicita que aconteça. Surge, então, Justino, suposto pai de Micaela e com quem mantém uma relação dúbia: em determinados momentos, parecem ser pai e filha, cúmplices de um mesmo jogo cruel para reter prisioneiros neste lugar; em outro momento, passamos a desconfiar da conduta do pai, imputando a ele a figura de carrasco e único causador do aprisionamento. Estevão reconhece em Justino, assim que este se aproxima, o responsável pela sua prisão. O prisioneiro reclama por um julgamento, que é aceito por Justino. A atitude de Micaela na presença do pai é completamente diferente: assedia e acaricia Bruno, e cria mentiras a respeito de Estevão. O pai segreda ao rapaz que a filha sofre de problemas mentais.

Enquanto o julgamento é preparado, Bruno se enforca dentro do banheiro e seu corpo é escondido por Micaela e Estevão, a pedido da moça. O papel de Bruno como cúmplice desse jogo-cerimonial criado por Justino (e possivelmente por Micaela) não fica claro também. Já no julgamento, na presença de um falso juiz, glutão e grotesco, Estevão é acusado por todos e condenado à morte. Ao ficar a sós em cena, tenta ainda fugir, porém sem êxito. Embrenha-se no labirinto e sempre acaba retornando ao mesmo lugar de partida. O texto finaliza com a aparição de Bruno reclamando de sede e Estevão recuando, assustado. O texto faz esse movimento cíclico, revelando que não há perspectiva futura.

O teatro do absurdo

Embora Arrabal declare que sua dramaturgia não faça parte do Teatro do Absurdo, Martin Esslin (2018) o insere nesta categoria e o compara com a dramaturgia de Eugène Ionesco e Samuel Beckett. Para compreendermos melhor o Teatro do Absurdo, consideramos relevante apontar algumas mudanças anteriores a esse período do teatro da metade do século XX.

Já no século XIX, observamos o drama entrar em “crise” (SZONDI, 2001), enquanto ascendiam dramaturgias que evitavam conteúdo e forma tradicionais, como a de Maurice Maeterlinck, que “representava o homem em sua impotência existencial e explorava as possibilidades dramáticas dos não fatos” (CARLSON, 1997, p.414). Outro autor que apresentava transformações textuais desse período era August Strindberg, com uma dramaturgia subjetiva e onírica.

Além disso, o movimento Simbolista colaborou com a transformação da cena teatral, com pintores pensando em cenários onde realismo e naturalismo já não cabiam. O Simbolismo também aproxima a subjetividade, o irreal, o onírico, o surreal e o sensorial da dramaturgia. Esse tipo de teatro, pensado por Esslin, se assemelha ao Simbolismo pelo fato de não necessariamente apresentar um enredo linear, mas de revelar imagens poéticas.

É nesse contexto de mudanças que aparece a categoria de *Teatro do Absurdo*, criada por Martin Esslin, em 1961, ao perceber determinadas características semelhantes em dramaturgias, como as de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter e Fernando Arrabal. Esslin produz a obra *O Teatro do Absurdo* após se deparar com espetáculos e textos que revelavam inovações de temas e formas, como o uso de frases que não tinham o sentido convencional a que estavam acostumados.

O Teatro do Absurdo é uma consequência de inovações vindas de tendências literárias, como as de James Joyce e Franz Kafka; ou ainda, de movimentos artísticos como o Surrealismo, o Cubismo e o Abstracionismo na pintura. O Absurdo representa uma reação revolucionária ao Realismo. O teatro de sala de estar, com os ideais de ordem e progresso burgueses, já não satisfazem mais, especialmente após as duas grandes Guerras Mundiais (ESSLIN, 2018).

O sentimento de luto e a perda de sentido de mundo provenientes do pós-guerra estimularam a criação dessas novas dramaturgias, ao refletirem sobre a absurda condição humana à época e trazendo à consciência, para a plateia, a

precariedade e mistério do ser no Universo. O espectador “é confrontado com a loucura da condição humana, tem condições de ver sua situação em toda a sua indigência e desespero” (ESSLIN, 2018, p.356).

O termo *Absurdo* pode ser entendido como aquilo que está em desarmonia. E, de fato, vemos personagens, diálogos e ações dissonantes, vindas de um mundo de crenças destroçadas. Albert Camus (1942), em *O Mito de Sísifo*, nos traz também essa reflexão sobre a absurdidade do pós-guerra e da descrença provinda do mundo que restou, oferecendo, para tanto, o suicídio como saída. E, de fato, a escrita de *O mito de Sísifo* fez com que diversos autores recorressem ao termo “absurdo” para classificarem o novo drama (CARLSON, 1997).

Considerando o absurdo do pós-guerra, Albert Camus (1942) nos traz a reflexão sobre o sentido da vida como a questão mais decisiva de todas. Reconhece na vida a absurdidade e a ausência da razão profunda do viver. Seguimos nossa vida rotineira de trabalho-casa até tomarmos consciência do transcorrer do tempo e do envelhecer. Para ele, é aí que despertamos e, a partir do desadormecer, podemos escolher o restabelecimento ou o suicídio.

Camus, porém, nos mostra que uma posição coerente para o absurdo seria a revolta, ou seja, encarar o absurdo. A arte seria um dos caminhos para transpormos nossa revolta: “para o homem absurdo, já não se trata de explicar e resolver, mas de experimentar e descrever” (CAMUS, 1942, p.69). Ou seja, para Camus, a revolta e o restabelecimento, por meio da arte, são possíveis respostas para lidar com a absurdidade.

Os principais temas do Teatro do Absurdo que vemos em *O labirinto* são: o misterioso, a ausência da ação (a espera por algo ou alguém), a incomunicabilidade/incompreensão entre os personagens, a subjetividade, a violência, o sadismo, a banalização do mal, o exílio, a deportação, a caminhada sem rumo, o enclausuramento, o encarceramento, o autoritarismo, a exploração (do trabalhador, do corpo feminino), o absurdo da condição humana, a ausência de sentido da vida, a angústia, o pessimismo, a falta de perspectiva futura, o sujeito desolado, o contraditório e o incoerente.

A seguir, mostraremos como o absurdo se revela em quatro situações/personagens de *O labirinto*: na devoção desmedida de Micaela pelo

pai; na inação de Bruno e na aceitação de sua condição de prisioneiro; na tentativa frustrada de fuga em Estevão; e no sadismo, violência e autoritarismo em Justino.

Micaela e o paradoxo da fé

Podemos relacionar a devoção de Micaela para com Justino àquela de Abraão para com Deus¹⁵. Em *Temor e Tremor*, Søren Aabye Kierkegaard (1979) trata da passagem bíblica do sacrifício de Isaac por Abraão. O autor reflete sobre o absurdo da vida e o paradoxo da fé, que faz com que um crime (como o sacrifício de um filho) torne-se um ato santo e aprazível a Deus. Assim é Micaela em meio a esse paradoxo, caminhando em direção ao absurdo. Para Kierkegaard, Abraão “acreditou no absurdo, porque tal não faz parte do humano cálculo. O absurdo consiste em que Deus, pedindo-lhe o sacrifício, devia revogar a sua exigência no instante seguinte” (KIERKEGAARD, 1979, n.p.). Tal qual Abraão, também Micaela é posta à prova e, assim como ele, a filha preocupa-se menos por julgarem-na um monstro do que por duvidarem de sua devoção ao pai.

Ou, em outra perspectiva, Micaela é apenas uma peça nesse jogo-ritual (BERENGUER, 1977) que estabeleceu com Justino. Ambos fazem parte da mesma cerimônia cruel do encarceramento, tortura, julgamento e, enfim, da morte dos prisioneiros. Por essa perspectiva, também, Bruno faria parte da farsa, fingindo suicídio para colaborar na trama. Ou seja, essa possível representação do suicídio teria acontecido inúmeras vezes com outros prisioneiros, anteriores a Estevão, como parte do jogo-ritual cruel (BERENGUER, 1977).

Para efetivar o cruel cerimonial criado pelo pai, Micaela normaliza o discurso sobre a criação do labirinto:

Esteban - Me he perdido. Estoy buscando el modo de salir. (Pausa). No encuentro la salida. Doy vueltas y vueltas por el patio entre las mantas y cuando creo que ya la he encontrado, resulta que vuelvo otra vez aquí.

15 Em uma das passagens de Gênesis (cf. Gn., 22, 1-18), Abraão é posto à prova de sua fé para com Deus ao ser desafiado a sacrificar Isaac, seu único filho. No momento em que Abraão está prestes a realizar o sacrifício, Deus o interrompe, salva Isaac e um carneiro é então sacrificado. MARIA FERNANDA VOMERO (ed.). História Saiba o que a ciência já descobriu a respeito do Abraão histórico. 2016. Revista VEJA. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/saiba-o-que-a-ciencia-ja-descobriu-a-respeito-do-abraao-historico/>. Acesso em: 19 jul. 2020.

Micaela - No es extraño. Cuando mi padre decidió hacer en el patio el sitio para colgar la ropa todos nos imaginamos que dada su extraordinaria extensión se convertiría en un laberinto, sobre todo teniendo en cuenta que normalmente sólo colgamos mantas.¹⁶ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.227).

A narrativa que Micaela apresenta é absurda por conta do ato sem explicação, da hiperbolização do acontecimento, da inexistência de coerência e da ausência de causalidade. O labirinto já está dado de início na peça; não sabemos de que forma foi construído e não há solução para aquele que ouse se aventurar em meio aos lençóis. Não há um processo gradativo de chegada na prisão, de explicação para o encarceramento e de construção do *dédalo*. A ausência de tais elementos caracteriza um texto absurdo.

Além disto, vemos um exagero absurdo na quantidade de lençóis lavados e por serem lavados apenas lençóis. Também a absurdidade está no fato destes não poderem ser retirados, já que, segundo Micaela, “las mantas están colgadas, pero no se pueden descolgar por falta de obreros y por otra parte forman un laberinto delante de la casa que nos impide casi completamente de él y morir de sed, de cansancio y de fatiga”¹⁷ (p.231).

Também nos parece estranha a necessidade de trabalhadores para desfazer o labirinto. E os excessos prosseguem em Micaela: “cuando hago sonar la campana viene un criado que en un tempo inverosímil, a veces diez minutos, a veces unos instantes, cuando yo he andado en el laberinto durante horas y horas, me conduce a casa”¹⁸ (p.236). A moça carrega consigo uma campainha que, ao ser soada, mesmo estando muito longe de sua casa, faz com que um criado apareça prontamente de forma *inverosímil*. Ora, é a própria personagem que duvida

16 Estevão- Eu me perdi. Estou buscando um modo de sair. (*Pausa.*) Não encontro a saída. Dou voltas e voltas pelo pátio entre os lençóis e quando acredito que a encontrei, resulta que volto outra vez ao mesmo ponto.

Micaela- Não é estranho. Quando o meu pai decidiu fazer no pátio o lugar para estender a roupa, todos nós imaginamos que, dada a sua extraordinária extensão, se transformaria em um labirinto, ainda mais levando em conta que normalmente só estendemos lençóis (Tradução de Seul Soldat).
17 “Os lençóis estão pendurados, mas não podem ser recolhidos por falta de trabalhadores e, por outra parte, formam um labirinto diante da casa que nos impede quase completamente de sair e nos perder em seu interior e, assim, morrer de sede, de cansaço ou de fadiga” (Tradução de Seul Soldat).

18 Como lhe digo, quando faço soar a campainha vem um empregado que em tempo inverosímil, às vezes dez minutos, às vezes uns instantes, quando eu já tenho andado pelo labirinto por horas e horas, e me conduz até em casa. (Tradução de Seul Soldat).

sobre o tempo percorrido pelo empregado. A perda de uma percepção espaço-temporal presente no texto nos remete à condição moderna de esfacelamento de fronteiras espaciais e de rapidez das mudanças (nos meios de comunicação, nos meios de transporte, nos modos de se fazer arte). Além dessas transformações tecnológicas, a existência humana se vê perdida em espaço-tempo após os conflitos do século XX.

Destacamos, ainda, a absurdez em Micaela, presente na contradição surgida de seus comportamentos, gestos e falas diante do pai e diante de Estevão. Vejamos dois diferentes momentos de Micaela:

1- Micaela - Sin duda estaba encerrado en el retrete, mira las esposas que aún le cuelgan de los tobillos. (Esteban, *torpemente, trata de ocultarlas.*) Limándolas ha logrado romperlas. Ahora pretende escaparse del parque a toda costa, para ello ha pretendido corromperme de todas las formas que ha encontrado.¹⁹ (p.241).

2- Micaela- No, no disimule. Bien sé lo que le pasa. Mi padre le ha dicho que estoy loca y que es necesario seguirme la corriente. ¿No es eso?²⁰ (p.250).

No primeiro trecho, logo ao entrar em cena Justino, a filha muda seu comportamento em relação a Estevão: de solícita e paciente, passa a ser seu algoz. Na segunda fala, Micaela revela ter conhecimento sobre as mentiras que seu pai conta, dissimulando-as. O absurdo se dá pela confusão e não esclarecimento, na peça, da veracidade dos personagens. Sugerimos, aqui, que pai e filha são os agentes do ritual-jogo cruel. Porém, a dramaturgia não apresenta uma resolução.

Bruno: entre a “moral do escravo” e o absurdo da vida

Aparentemente, a personagem com maior fragilidade (física, ao menos) no texto é Bruno, o rapaz doente, fraco e sujo que clama por água a todo momento. Porém, concordamos que as personagens não são apresentadas de maneira maniqueísta. Bruno nos é revelado como a vítima de toda a barbárie e

19 Sem dúvida estava trancado no banheiro, olhe as algemas que ainda estão em seus tornozelos. (Estevão, *de maneira torpe, tenta ocultá-las.*). Forçando-as ele conseguiu rompê-las. Agora pretende escapar do parque a todo custo, para tal tentou-me corromper de todas as formas possíveis (Tradução de Seul Soldat).

20 Não, não finja. Bem sei que o está acontecendo. Meu pai lhe disse que estou louca e que é necessário ser condescendente comigo. Não foi isso? (Tradução de Seul Soldat).

autoritarismo de Micaela, Estevão e, principalmente, de Justino. E, de fato, ele sofre com os maus-tratos e a reclusão no pequeno cômodo; porém, olhemo-lo como sendo parte da crueldade também, ao retomarmos a confissão de Micaela para Estevão sobre um jogo sádico entre Bruno e a moça. Esta, quando criança, levava chocolate, amêndoas e alfinetes até o prisioneiro no banheiro, enquanto Bruno a alfinetava²¹. Se considerarmos que não é mais uma das dissimulações de Micaela, Bruno também é cruel. Ademais, ele desfere chutes em Estevão, na tentativa de que este último lhe dê água. Obviamente, seus atos, no que tange ao assunto crueldade, são aparentemente menos graves do que os de Justino. São quase justificáveis, dada a situação de doença, cansaço e reclusão em que se encontra Bruno.

Em *Além do bem e do mal* (2019), Friedrich Nietzsche adota os termos “moral do senhor” e “moral do escravo” para criticar o conceito que criamos, a partir do cristianismo, do que é “bom” e do que é “mau”. Bruno, na perspectiva cristã apontada por Nietzsche, seria considerado como “o bom”, pois pertence à moral do escravo, que enaltece o fraco, o pobre e o que é baixo, isto é, aquilo que poderia ser considerado desprezível do ponto de vista moral. A moral do senhor, por sua vez, pertenceria ao que é nobre e soberano, de acordo com os critérios filosoficamente sugeridos pelo pensador alemão. Nietzsche critica o cristianismo nesse sentido, pois a religião reservaria o termo “bom” àquele que é humilde, resignado (para Nietzsche, aquele que renuncia à sua vontade de potência). Dessa forma, para o filósofo, o que deveria nortear o que é bom é a vontade do forte, no sentido de uma vida vivida com intensidade e paixão dionisíacas e que seriam tolhidas pela “moral do escravo”, considerando que “é bom o que vem da força, é mau o que vem da fraqueza” (NIETZSCHE, 2019, p.9).

Se considerarmos essa prerrogativa da “neurose religiosa” nietzschiana, a personagem Bruno representará o mau, “o fraco”, já que é sacrificado, punido e não se rebela contra as crueldades de Justino e Micaela. O absurdo aqui está relacionado com a não-ação. O comportamento passivo, impotente e paralisado

21 Micaela- “Cuando era niña me pinchaba en las piernas y ahora, que ya soy una mujer, me pinchaba sólo en los senos y en el vientre” (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.255) (“Quando eu era menina me espetava nas pernas e agora, que já sou uma mulher, me espetava apenas nos seios e no ventre”) (Tradução de Seul Soldat).

de Bruno sugere uma incapacidade do ser de modificar qualquer situação. É o sentimento de letargia, do trauma e da desesperança que podemos relacionar diretamente com o contexto do pós-guerra.

Se considerarmos que Bruno não faça parte do jogo-ritual, qual seria o motivo de não ter se manifestado contra a tirania? Hanna Arendt (1999) discorre sobre esse ato de renúncia a qualquer resistência por parte de alguns judeus nos campos de concentração. Submissos aos terrores, sentiam-se mais temerosos frente às torturas e mortes daqueles que se tinham revoltado do que ao serem, eles mesmos, fuzilados ou mortos nas câmaras de gás. A morte poderia ser mais longa e dolorosa desse modo, ao se rebelarem. Arrabal não nos fornece possibilidade de fuga ou restabelecimento das personagens (arrependimento, compaixão, transformação). Do mesmo modo como ocorre num campo de concentração, também os prisioneiros arrabalianos não possuem chances de saírem imunes às violências de seus algozes.

Também, seguindo essa lógica, Micaela será vista como “boa”, numa perspectiva cristã (e “má” segundo Nietzsche), já que permanece presa aos caprichos de seu pai. Nietzsche afirma ainda que essa fé cristã “é sacrifício desde o princípio: sacrifício de toda liberdade, de todo orgulho, de toda autoconfiança do espírito; ao mesmo tempo, servilização e autoescárnio, automutilação” (p.73). Há crueldade nessa fé exigida da consciência domada, nessa submissão, pois apequena o indivíduo, colocando-o numa situação de fragilidade, como um animal de rebanho. A fraqueza humana, aqui, é relacionada com esse ser subserviente, temente a Deus. Novamente, o absurdo se revela na aceitação da situação cruel, tornando o seu agressor (nesse caso, o personagem Justino) uma figura de devoção e respeito.

Porém, não pretendemos ser dualistas no trato da categorização de personagens “bons” ou personagens “maus”. Diferente disso, queremos revelar a complexidade da construção desses entes ficcionais, mostrando que, como todo ser, também são dotados de bondade e maldade em si mesmos. Bruno, se o considerarmos como vítima desse labirinto, tal como Estevão, só conseguiria encontrar uma única solução para sua fuga: o suicídio.

Ao se deparar com a ausência da razão profunda do viver, Bruno vê no suicídio a solução para o absurdo. Retomando Camus (1942), seguimos uma vida

rotineira até tomarmos consciência e despertarmos. E, “no extremo do despertar, vem, com o tempo, a consequência: suicídio ou restabelecimento” (CAMUS, 1942, p.14). Esse absurdo, diferentemente daquele tratado por Kierkegaard, propõe essas duas saídas, enquanto que, em *Temor e tremor*, o cavaleiro da fé – no caso, Abraão – somente crê no absurdo religioso; é sua fé que lhe movimenta. Abraão vive entre o paradoxo do cometer o sacrifício e ser acusado de assassinato ou o de não sacrificar e ser acusado de infiel. Por isso, opta pela fé e leva seu filho para o sacrifício. Mas há uma esperança absurda em Abraão de que seu filho será salvo. O mesmo vemos em Micaela: sua fé e devoção (e até mesmo o medo) pelo pai são maiores do que a responsabilidade ética e o receio de ser acusada de criminosa. Sua fé a conduz, enquanto Bruno, destituído de crença e de vontade, opta pelo suicídio.

Bruno escolhe desistir da vida, consciente de que, possivelmente, não sairá do enclausuramento. Camus ainda aponta para três consequências do absurdo, que são a revolta, a liberdade e a paixão. “Apenas com o jogo da consciência transformo em regra de vida o que era convite à morte – e recuso o suicídio.” (p.48). Bruno perde tudo – está preso, solitário, sem forças e desapaixonado; só resta a este personagem aceitar tal convite. Porém, como deste labirinto ninguém escapa, nem mesmo após a morte, Bruno reaparece no final, reforçando a absurdidade, logo após Estevão receber sua condenação.

Bruno mantém sua fala repetitiva sobre estar com sede durante a peça inteira, e o faz de forma labiríntica, pois nunca sai do mesmo lugar. Após o suicídio, ele retorna. O personagem é uma metáfora do labirinto: sempre diz as mesmas palavras e sempre retorna a aparecer, de forma a mostrar que não há saída: “esta escena y el final de la anterior muestran también la caza-ceremonia del animal acosado y falta de toda perspectiva de futuro”²² (BERENGUER, 1977, p.113). E essa dinâmica da repetição das ações torna-se absurda. O eterno retorno torna-se angustiante, cansativo, porém cômico também. A angústia de Estevão ao reencontrar-se com Bruno se dá tanto pelo fato de rever o outro, que deveria estar morto, quanto pelo fato de saber que todos os lugares levarão ao início novamente: é o absurdo do mundo moderno. Estevão também se dá conta da

22 “Esta cena e o final da anterior mostram também a caça-cerimônia do animal perseguido e a falta de toda perspectiva de futuro” (Tradução nossa).

absurdidade da vida, aqui, tal qual Sísifo, apresentado por Camus, que rolará a pedra eternamente montanha acima.

Exílio e desvio em Estevão

Estevão pode ser associado com o próprio pai de Fernando Arrabal, Fernando Arrabal Ruiz. Este último, oficial do exército Espanhol, contrariando o governo Franquista, foi preso na década de 1930. Inicialmente condenado à morte, tentou suicídio em 1936, e lhe foi, então, concedida uma pena de 30 anos. Passando por diversos cárceres e hospitais psiquiátricos, desapareceu do Hospital de Burgos em 1942, vestindo apenas pijamas, em meio à neve e, desde então, nunca mais foi visto (BERENGUER, 1977).

Em *O labirinto*, podemos pensar em quatro ações que aproximam o personagem Estevão desse pai: a prisão no banheiro (sem motivos, aparentemente), a (tentativa de) fuga, o julgamento e o desaparecimento (no texto, acontece no labirinto; em Arrabal pai, na neve). Esses elementos - o encarceramento, o isolamento, a limitação de movimentação e o controle da fala - como comentamos, são traços da dramaturgia absurda, bem como a ausência de uma explicação dos acontecimentos. É o cerceamento do ser, a nulidade da ação e da vontade de transformação de um lugar, pessoa ou situação. Ou ainda, é o anestesiamiento necessário para a instauração de regimes totalitários e de conflitos armados.

Assim como Arrabal pai, Estevão encontra na revolta uma posição coerente para o absurdo do encarceramento-jogo-ritual. Se, para Bruno, aparentemente, a solução é o suicídio, para este outro, é a revolta que o faz confrontar-se com a obscuridade (CAMUS, 1942). Ambos os personagens, da realidade e da ficção arrabaliana, tomam consciência do autoritarismo, barbaridade e aprisionamento desses sistemas, e se recusam a fazer parte disso.

Estevão, assim como o jovem alemão Karl Rossmann, em *O desaparecido ou América*, de Kafka, é acusado de crimes que alega não ter cometido. Durante o julgamento em *O labirinto*, Estevão não consegue ser ouvido:

Juez - (*De pronto, se dirige a Esteban, señalándole con el dedo.*)
He sido informado de su caso de una forma muy poco clara.
Espero que usted no me hará perder demasiado tiempo y que

para ello, de una manera lo más concisa posible, me explique su caso con el rigor debido.

(Esteban *va a hablar.*)

Juez - (*Interrumpiéndole.*) Si le digo que me explique su caso de la manera más concisa es por el deseo que tengo de que el fallo se dé lo antes posible²³. (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.258).

A incomunicabilidade, outra particularidade do absurdo, está retratada nas tentativas fracassadas de Estevão para inocentar-se, como também está presente em Bruno, que apenas clama por água, e ainda nos empregados-prisioneiros da casa, como vemos nesta fala de Micaela: “Cada vez que quiero volver llamo hasta que viene uno de los criados que conocen el laberinto. Criado que por ser mudo es incapaz de decir su secreto a nadie”²⁴ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.235). A ausência ou supressão da voz também nos permite fazer uma aproximação com a presença de líderes totalitários e suas censuras, como o são Franco e Justino.

Justino, uma ordem superior eficaz

Este personagem, diferentemente dos anteriores, não nos deixa dúvidas com relação à sua conduta autoritária e cruel. A dúbia relação que mantém com a filha Micaela (que talvez nem mesmo seja filha) e o tratamento para com os empregados e prisioneiros reforçam essa construção. Micaela descreve o pai como “un hombre muy correcto, pero educado de una forma demasiado rígida”²⁵ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.227) e que mantém uma certa dinâmica incomum na casa, como o traje de gala obrigatório para todos os moradores, a

23 Juiz- Eu fui informado a respeito do seu caso de maneira muito pouco clara. Espero que o senhor não me faça perder muito tempo e que para isso, da maneira mais concisa possível, me explique o seu caso com o devido rigor.

Estevão *vai falar.*

Juiz- (*Interrompendo-o.*). Se peço-lhe para que conte o seu caso da maneira mais concisa é pelo desejo que nutro de que o erro seja apresentado o mais rápido possível (Tradução de Seul Soldat).

24 Cada vez que quero voltar chamo até que venha um dos empregados que conhece o labirinto. Empregado que por ser mudo é incapaz de contar o seu segredo a alguém (Tradução de Seul Soldat).

25 “Um homem muito correto, mas educado de uma forma absolutamente rígida” (Tradução de Seul Soldat).

fala sussurrada e uma reverência para o pai todas as vezes que passam por ele, além de não poderem se aproximar das janelas ou sorrir.

Ademais, é o pai que causa o acúmulo de lençóis a ponto de virar um labirinto: “mi padre había pensado que lo mejor sería esperar a que hubiera muchas mantas sucias y así de una forma más económica, lavarlas todas a la vez”²⁶ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.228). É também o pai que traz os empregados, de maneira forçada, para resolver o acúmulo dos tecidos. Micaela denuncia o ato do pai a Estevão, afirmando que os empregados vieram presos, acorrentados uns aos outros: “mi padre nos explicó que como estábamos en tempo de huelga era necesario tener bien sujetos a los obreros en el trabajo”²⁷(ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.230).

A farsa inventada por pai e filha sobre o surgimento do labirinto dos lençóis parece ser uma movimentação ensaiada desse jogo-ritual, o que o torna um lugar pensado, não um mero acontecimento do acaso. O labirinto possui uma dinâmica perfeita de funcionamento, sem que ninguém saia vivo dele, a não ser por julgamento. Este, por sua vez, possui leis próprias de organização que, de forma absurda, sempre favorecerá os algozes. Não há espaço para explicação, ou seja, a condenação já está dada desde o início.

Há, também, um empregado em cada canto do labirinto, e que só atende ordens dos moradores da casa; todos os empregados são mudos; os criados percorrem distâncias improváveis em poucos instantes dentro do labirinto e conhecem todo o percurso; uma campainha, usada por Micaela, faz-se escutar de fora do labirinto. Justino controla todo o espaço:

Hay que tener en cuenta que mi padre tiene todo perfectamente bien organizado. Se puede decir, sin error, que nada de lo que ocurre en la casa o en el parque lo ignora. Basta que falte una manta, una sola manta – tenga en cuenta que habrá millones y millones en el parque – para que él se dé cuenta en seguida²⁸ [...] (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.232).

26 “Meu pai havia pensado que o melhor seria esperar que houvesse muitos lençóis sujos e assim, de uma forma mais econômica, lavá-los todos de uma única vez” (Tradução de Seul Soldat).

27 “Meu pai nos explicou que como estávamos em tempo de greve era necessário ter os trabalhadores bem apegados ao trabalho” (Tradução de Seul Soldat).

28 Deve-se levar em conta que meu pai tem tudo perfeitamente bem organizado. Pode-se dizer, sem erro, que nada daquilo que ocorre na casa ou no parque ele ignora. Basta que falte um lençol, um só lençol – leve em consideração que haverá milhões e milhões no parque – para que ele se dê conta logo na sequência [...] (Tradução de Seul Soldat).

Ou seja, há uma ordem superior controlada por Justino “con una maestría eficazísima”²⁹ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.232). Justino possui o poder da onissapiência e da onipresença: tudo sabe, tudo vê e tudo ouve. Essa característica quimérica o torna uma figura sagrada e, assim como essa figura, este personagem possui controle de toda a casa e de todo o labirinto, julgando o destino dos perdidos e amedrontando aqueles que não sigam suas normas. Justino, nesse sentido, se assemelha ao Deus descrito no Antigo Testamento: “Iahweh, tu me sondas e conheces: conheces meu sentar e meu levantar, de longe penetras meu pensamento; examinas meu andar e meu deitar”³⁰. Podemos estender a imagem autoritária de Justino também para algumas figuras políticas do século XX, como Francisco Franco, Benito Mussolini e Adolf Hitler.

Considerações finais

A partir da descrição, análise e interpretação de *O labirinto*, peça teatral de 1956, de Fernando Arrabal, percebemos que o texto discorre sobre o absurdo da vida e as crueldades de períodos como as duas Guerras Mundiais e a Guerra Civil Espanhola. Arrabal, artista em atividade, que produz teatro, cinema, poesia, romance e artes visuais, nos permite olhar para a brutalidade desses momentos, mesmo que de forma indireta, trazendo à cena personagens sádicos, injustos e autoritários como Justino, O Juiz e Micaela, e personagens vítimas do jogo-ritual de enclausuramento do labirinto, como Estevão e Bruno.

Alguns temas presentes nesta dramaturgia, como o aprisionamento, o exílio, a violência e exploração de trabalhadores e prisioneiros, o espaço da confusão, as mentiras e o falso julgamento são situações que o próprio autor vivenciou: seu pai foi preso e desaparecido por conta do regime Franquista e Arrabal afrontou o governo ditatorial espanhol por meio de suas obras.

A reflexão sobre o absurdo perpassou as discussões de Albert Camus, Søren Aabye Kierkegaard, Friedrich Wilhelm Nietzsche, Hanna Arendt e Martin Esslin. A partir do absurdo, verificamos os seguintes elementos: o sacrifício, a fé

29 “Com uma eficácia de mestre” (Tradução de Seul Soldat).

30 BÍBLIA A.T. Salmos 139 (138): 2-3. In BÍBLIA. Português. A bíblia de Jerusalém. Antigo e Novo Testamentos. São Paulo: Paulus, 1996. (p.1103).

e o idealismo cruel; o autoritarismo e o sadismo; o hiperbolismo (de tema, de situação, de falas); a ausência de causalidade; a confusão espaço-temporal; a contradição (fala, gestos, ações dos personagens); a letargia, chamada, por Nietzsche (2019), de “moral do escravo”; o encarceramento e a incapacidade de fuga; e a culpabilidade do crime não cometido.

A peça retoma situações absurdas semelhantes entre si, como aquelas narradas pelo personagem Karl Rossmann, em *O desaparecido ou América*, primeiro romance de Kafka, tais como: o aprisionamento sem justificativa, o julgamento equivocado, a incapacidade de comunicação entre os personagens e a falta de perspectiva futura do sujeito enclausurado. Esses temas de *O labirinto* revelam a falta de perspectiva futura da qual o indivíduo se depara nos pós-guerras do século XX, como também refletem os absurdos do mundo moderno.

Referências

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BERENGUER, Angel. *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*. Edición Ángel Berenguer. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1977.

_____. *Teatro europeu de los anos 80: Entrevista de Fernando Arrabal*. Barcelona: Editorial Laia, 1984.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudos histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2018.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Temor e tremor*. Trad. Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MONREAL, Francisco Torres. Fernando Arrabal: *Fando y Lis, Guernica, La bicicleta del condenado*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

PINTO, Luís Filipe Marques. A simbologia e os enigmas do labirinto. *Revista Arquitetura Lusíada*. Lisboa. N.º 8 (2º semestre de 2015): p.29-48. Disponível em: <<http://revistas.lis.ulusiada.pt/index.php/ral/article/view/2461>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Enviado em: 17/03/2021.

Aceito em: 30/09/2021.