

Caroline Marzani

Docente na disciplina de Arte na Rede Pública de Ensino do Paraná. Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2023), Mestrado em Estudos de Linguagens pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2017) e Especialização em Arte Mídia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2014). Possui graduação em Licenciatura em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná (2010) e graduação em Letras Português pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2021). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3680-9165>.

Rogério Caetano de Almeida

Professor Doutor de Literatura Brasileira da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), vinculado ao Departamento de Linguagem e Comunicação (DALIC). Atualmente, é líder do Grupo de Pesquisa "(Des)caminhos da modernidade ao contemporâneo: estudos em literatura e outras linguagens" e coordena o Grupo de Estudos "Estranho, Fantástico e Grotesco: da Modernidade ao Contemporâneo em Literatura e outras linguagens". Atua como professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da UTFPR. É integrante do Grupo de pesquisa de Intermedialidade da Anpoll. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2030-7811>

Recebido em:
30/05/2023

Aceito em:
06/08/2023

SET / DEZ 2023
ISSN 2317-9945 (ON-LINE)
ISSN 0103-6858
P. 95-108

Estranhos caminhos: o grotesco em *O labirinto* (1956), de Fernando Arrabal

Caminos extraños: lo grotesco en *El laberinto* (1956), de Fernando Arrabal

Caroline Marzani

Universidade Federal do Paraná

Rogério Caetano de Almeida

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

RESUMO

Este artigo analisou imagens do grotesco a partir de autores como Chilver (2001), Sodré e Paiva (2002), Moisés (2004) e Wolfgang Kayser (2013) na peça *O labirinto* (1956), de Fernando Arrabal. Os elementos pertencentes ao universo do grotesco são: a espetaculariza o do horror, a escatologia, a animaliza o, as situa es absurdas, o voyeurismo, o sadismo, o autoritarismo, os duplos, a incapacidade de fuga, o servilismo e o julgamento injusto. Esses elementos do grotesco também possuem algumas reflex es a partir de Hannah Arendt (1999). O texto relacionou os temas da pe a com eventos centrados na biografia do autor e nos conflitos do século XX, tais como a Guerra Civil Espanhola e as duas Guerras Mundiais.

PALAVRAS-CHAVE

Grotesco. Fernando Arrabal. O labirinto

RESUMEN

Este artículo analiza imágenes de lo grotesco de autores como Chilver (2001), Sodré y Paiva (2002), Moisés (2004) y Wolfgang Kayser (2013) en la obra *El laberinto* (1956), de Fernando Arrabal. Los elementos pertenecientes al universo de lo grotesco son: la espectacularización del horror, la escatología, la animalización, las situaciones absurdas, el voyeurismo, el sadismo, el autoritarismo, los dobles, la incapacidad de huida, el servilismo y el juicio injusto. Estos elementos de lo grotesco también tienen algunas reflexiones de Hannah Arendt (1999). El texto relacion  los temas de la obra con hechos centrados en la biografía del autor y en los conflictos del siglo XX, como la Guerra Civil Española y las Guerras Mundiales.

PALABRAS CLAVE

Grotesco. Fernando Arrabal. El laberinto

1. Introdu o

Fernando Arrabal, artista desterrado, é escritor, dramaturgo, diretor de cinema, pintor e enxadrista e sua biografia conta com, aproximadamente, duas obras poéticas, sete filmes, quatorze romances, além de mais de quarenta peças de dramaturgia. Arrabal nasceu em 11 de agosto de 1932, em Melilha (cidade espanhola no norte da África), região que passou por conflitos durante a Guerra do Rife (1921-1927)¹. O artista, desde cedo, foi afetado pelos confrontos armados, pois seu pai, Fernando Arrabal Ruiz, adotou uma postura contrária ao posicionamento dos nacionalistas, foi preso em 1936, durante o regime de Francisco Franco², e desapareceu em 1942 do hospital de Burgos, na cidade de Rodrigo, não sendo encontrado posteriormente (PINTO, 2015).

Possivelmente, o desaparecimento do pai intensificou a repulsa de Arrabal ao franquismo durante e após a Guerra Civil Espanhola³, e tornou sua escrita lugar para discutir e criticar os regimes totalitários e os eventos bélicos. Arrabal, inclusive, é preso em 1967 acusado de possuir uma escrita antipatriótica em um de seus livros (Telles, 2011). Como exemplo, temos sua obra *Carta al general Franco*, de 1971, em que o autor desaprova abertamente o governo do generalíssimo: “V. Ex.^a pinta naufrágios e o seu jogo favorito é matar coelhos, pombas ou atuns. Na sua biografia: “quantos cadáveres! em África, nas Astúrias, durante a guerra civil e no pós-guerra...” (ARRABAL, 1975, p. 5).

Suas dramaturgias - como *Piquenique no front* (1952), *Fando e Lis* (1955) e *Guernica* (1959) - expõem elementos relacionados à crueldade humana, como o sadismo e a violência para com trabalhadores, mulheres e civis em guerra. Em *Piquenique no front*, dois soldados de diferentes lados da guerra encontram-se em uma trincheira e não querem guerrear. Um deles recebe a visita da família e todos discutem sobre os terrores da guerra enquanto realizam um piquenique. Durante a confraternização, um ataque de bombas matará todos em cena. Contraditoriamente, não há feridos nem mortos nesta guerra, porém há dois soldados da Cruz Vermelha sedentos por corpos:

Primer Camillero. – ¿Y no hay ni un solo muerto?

Zapo. – Ya le digo que no.

Primer Camillero. – ¿Ni siquiera un herido?

Zapo. – No.

Camillero Segundo. – ¡Pues estamos apañados! (ARRABAL apud BERENGUER,

1 (López, 2020).

2 Francisco Franco Bahamonde (1892-1975) foi um general espanhol que se destacou durante a Guerra do Rife e que, posteriormente, fez parte de um golpe de Estado contra a República eleita da Frente Popular em 1936. Franco instaurou uma ditadura em 1939, com o apoio de líderes como Hitler e Mussolini, a qual durou até o ano de 1975.

3 A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi um bárbaro conflito que dividiu a Espanha após um golpe de Estado contra a República Espanhola. O país estava dividido entre os Republicanos, Anarquistas e Comunistas, de um lado; e os Nacionalistas, Falangistas, Monarquistas, Carlistas e católicos, de outro. Esse segundo grupo, liderado pelo general Francisco Franco, ganharia apoio de grupos fascistas e nazistas durante seu governo. Os Nacionalistas, após um pronunciamento entre 17 e 18 de julho de 1936, instauraram um regime ditatorial de caráter fascista, que duraria até a morte de Franco, em 1975 (Oliveira, 2011).

1977, p. 147).⁴

A gana por corpos feridos, mortos e notícias sobre as crueldades da guerra aparece também nos personagens Soldado, Jornalista e Escritor na peça *Guernica*. A dramaturgia revela um casal de idosos bascos, Fanchu e Lira, que tenta sobreviver em meio ao bombardeio na cidade de Guernica, norte da Espanha. O sadismo está presente no personagem Soldado, que entra em cena somente para provocar medo. A perversão também está presente na fala do Escritor logo após a morte de Fanchu e Lira: “Vou fazer de tudo isto um romance espantoso. Um romance magnífico. Que romance” (ARRABAL, 1972, p. 66).

Já em *Fando e Lis*, a crueldade é realizada de Fando para sua companheira Lis, que está parálitica e é conduzida por meio de um carrinho. De forma impiedosa, Fando agride de diversas formas Lis e não demonstra compaixão por sua condição física. Ao contrário, ele se satisfaz com a dependência de Lis e, para além disso, exhibe-a como mercadoria:

1. Lis- ¡Cuánto siento ser parálitica!

Fando- Está bien que seas parálitica; así soy yo el que te pasea (MONREAL, 1986, p.41).

2. Lis- Ayer te empeñaste en dejarme desnuda toda la noche sobre la carretera y sin duda estoy mala por eso.

Fando- Pero yo lo hice para que te vieran los hombres que pasaban..., para que todo el mundo viera lo guapa que eres (MONREAL, 1986, p.86).⁵

Fernando Arrabal vive na França até os dias atuais, passou por uma formação católico-militar, iniciou o curso de Direito (sem concluí-lo), e apaixonou-se pelo cinema, especialmente pelos filmes dos Irmãos Marx (BERENQUER, 1977).

Iniciou sua escrita teatral nos anos de 1950 e seu trabalho sofreu influências de movimentos artísticos, como o Postismo⁶, o Surrealismo⁷ e o Tea-

4 “Primeiro Maqueiro. - E não há uma única pessoa morta?

Zapo. - Digo-vos que não.

Primeiro Maqueiro. - Nem sequer um ferido?

Zapo. - Não, nem sequer um homem ferido.

Segundo Maqueiro. - Então estamos em apuros!” (Tradução nossa).

5 “1. Lis- Como lamento em ser parálitica!

Fando- Está bem que seja parálitica; assim sou eu aquele que te acompanha.

2. Lis- Ontem você insistiu em me deixar nua a noite toda na estrada e com certeza estou mal por isso.

Fando- Mas eu fiz para que os homens que passavam vissem você... para que todo mundo visse como você é linda”. (Tradução nossa).

6 Semelhante ao Surrealismo, este movimento surge em 1945 com a publicação de um único número da revista *Postismo*, tendo sido censurada, posteriormente. Em um dos seus manifestos, os postistas afirmam serem um “movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior [...]” (BERENQUER, 1977, p.51).

7 O Surrealismo surge a partir da publicação do Manifesto Surrealista escrito por André Breton, em 1924. Esse movimento revela a redução de regras estéticas, fazendo aflorar o pensamento da ilógica, dos sonhos, fantasias e pesadelos (Vasconcellos, 2010).

tro da Crueldade (de Antonin Artaud)⁸, além de ter fundado, juntamente a Alejandro Jodorowsky e Roland Topor, o Movimento Pânico⁹.

O teatro de Arrabal é enquadrado dentro do Teatro do Absurdo por Martin Esslin (2018), no ano de 1961. Essa categoria de Esslin apresenta dramaturgos da segunda metade do século XX que repensaram o teatro a partir de uma temática e forma diferentes de uma lógica tradicional e realista. Esses dramaturgos – Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Harold Pinter, Jean Genet, Fernando Arrabal – problematizaram o sujeito desolado e solitário dos períodos pós-guerra (Guerra Civil Espanhola, Primeira e Segunda Guerras Mundiais), além de recriarem cenários estranhos, grotescos e violentos desses períodos.

O labirinto, peça teatral escrita em 1956, no sanatório de Bouffémont, enquanto Arrabal tratava de uma tuberculose, apresenta situações semelhantes àquelas narradas por Kafka em *O desaparecido ou Amerika*, primeiro romance inacabado do autor tcheco. Tal como no romance, em que o personagem Karl Rossmann se vê perdido num país estrangeiro, absorto em situações labirínticas e julgamentos estranhos, também na peça de Arrabal o personagem Estevão se vê preso em um labirinto de lençóis, do qual não nos é explicado o porquê de sua existência e nem como lá se chega e do qual só sairá após passar por um suspeito julgamento. E, de fato, Arrabal afirma ter a influência sofrida pelo romance kafkiano quando escrevia *O labirinto* (BERENQUER, 1977).

A peça apresenta em sua rubrica a descrição do seguinte cenário: um labirinto de lençóis e um pequeno banheiro com uma janela. Os personagens, por ordem de surgimento em cena, são: Estevão e Bruno, prisioneiros confinados no banheiro; Micaela, filha de Justino; Justino, dono da casa e criador do labirinto; e O Juiz, responsável pelo julgamento de Estevão. Este último tenta compreender por que foi preso neste dédalo e é Micaela que tentará, de forma confusa, explicar o surgimento do labirinto. Ao que tudo indica, a moça e Bruno fazem parte de um mesmo jogo-ritual cruel de encarceramento de prisioneiros neste parque de lençóis.

Estevão, já no início da peça, consegue se soltar das algemas e, quando está prestes a fugir em meio aos lençóis, depara-se com Micaela. A moça justifica que seu pai, na tentativa de economizar esforços, resolveu acumular lençóis para lavá-los todos de uma só vez, porém não contava que desse acúmulo se tornaria um labirinto. Ademais, é Micaela que alerta Estevão sobre a crueldade de Justino e a incapacidade de fuga desse lugar, já que todos aqueles que tentaram fazê-lo acabaram mortos ou foram considerados perdidos. A única solução que a moça apresenta a Estevão é um julgamento,

8 O Teatro da Crueldade é desenvolvido por Antonin Artaud (1896-1948) a partir de características do teatro oriental, com o objetivo de buscar "outros meios de expressão que não a palavra literária, considerada elitista e limitante por Artaud. A ênfase da expressão cênica devia, pois, recair na emoção, na linguagem não verbal de luz e som e principalmente na voz e no corpo do ator" (VASCONCELLOS, 2010, p.227).

9 O Movimento Pânico surgiu no início dos anos 1960 e perdurou até 1975, tendo duas fases: o teatro Pânico (1963-1968) e o teatro Pânico-revolucionário (1968-1975). Nesse período, o autor mantém uma tensão vanguardista, com referências à sua biografia, resgatada por sonhos e memórias. Da mesma forma, pertencem a essa fase as influências do *nonsense* literário de Lewis Carroll, da narrativa de Kafka, Dostoiévski, James Joyce e Samuel Beckett (Monreal, 1986).

o qual o rapaz solicita que lhe aconteça de forma urgente.

Surge, então, Justino, a quem Estevão reconhece como seu prisionador. Justino concede o direito de julgamento ao rapaz e, enquanto o evento é preparado, Bruno, outro prisioneiro do banheiro, enforca-se. Micaela decide esconder o corpo, pedindo ajuda a Estevão. O Juiz e Justino retornam e um estranho julgamento é iniciado: Estevão é, então, acusado de tentativa de fuga e de ser responsável pela morte de Bruno; ele é condenado à morte e, numa última tentativa de fuga do labirinto, depara-se com Bruno, ainda vivo. O movimento da peça é cíclico, já que finaliza a ação como iniciou, revelando que não há perspectiva futura nesse não lugar.

Em *O labirinto*, as imagens de violência e maldade frequentemente aparecem associadas a atos de afeto e paixão: são duplas relações. É o caso da relação entre Justino e Micaela, pai e filha. O pai afetuoso, que manifesta carinho para com a filha, é quem pratica, nela, atos de voyeurismo. Ao mesmo tempo, Micaela acaricia Bruno, que se encontra aprisionado no banheiro. Podemos compreender que o pai, não podendo manifestar seus desejos incestuosos pela filha, castiga-a obrigando-a a realizá-los com Bruno:

*(Justino besa ceremoniosamente en la frente a Micaela. Ésta entra en el retrete donde está Bruno; se sienta junto a él y la acaricia con apasionamiento. Bruno no la hace ningún caso. Justino y Esteban quedan en medio de la escena)*¹⁰ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 242).

Conforme as carícias de Micaela se intensificam, o entusiasmo de Justino também aumenta. Esse estranho comportamento do pai, de espetacularização do horror e de sadismo, é característica do grotesco (SODRÉ; PAIVA, 2002) e revela o controle que este possui em todo o ambiente da peça. A dinâmica de movimentos, falas e gestos dos personagens acontecem conforme suas ordens. Esse poder de Justino, podemos supor, certamente lhe proporciona grande satisfação, num jogo sádico.

O conceito de *grotesco*, segundo Wolfgang Kayser (2013), tem origem na palavra italiana grotta (gruta), que era utilizada “para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas, primeiro em Roma, e depois em outras regiões da Itália” (KAYSER, 2013, p.18). Essas pinturas no interior das cavernas revelavam imagens de monstros, animais, plantas, seres humanos ou, ainda, uma mescla de tudo isso.

Ainda, o termo grotesco é associado ao quimérico, macabro, bizarro, louco, extravagante, irregular e ridículo (MOISÉS, 2004). Também pode ser pensado como fantástico, desintegrado das formas naturais, excessivo, despropositado e repreensível (CHILVERS, 2001). A partir dessas variadas definições, conseguimos relacionar o grotesco com o teatro de Arrabal no que se refere à sensação de estranhamento, ou mesmo repulsa, e que é pertencente a um universo absurdo e fora de ordem.

2. Sadismo e inocência: Micaela e seus duplos

¹⁰ “Justino beija ceremoniosamente a testa de Micaela. Esta entra no banheiro onde está Bruno; se senta junto a ele e o acaricia com paixão. Bruno não demonstra a menor importância” (Tradução de Seul Soldat).

Inicialmente, vemos que as personagens Estevão e Bruno estão trancadas e acorrentadas em um pequeno banheiro sujo e escuro. Bruno está visivelmente fraco, doente, imundo, com a barba por fazer há vários dias e reclama por água a todo momento. A personagem parece estar há tempos nesse encarceramento. Segundo Micaela: “siempre que he venido le he encontrado atado. Desde que era muy niña” (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 254).¹¹

A relação que Micaela mantém com Bruno, inclusive, é ambígua: ora grotesca e cruel, ora afetuosa e sensual. A personagem confessa a Estevão sua estranha relação com Bruno: “Yo venía aquí por las mañanas y orinaba en su presencia porque le gustaba mucho. Me miraba lleno de alegría. Luego jugábamos, yo traía arena en cubos y él me enterraba los pies” (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 254)¹². Há uma mescla de infantilidade (do brincar com a areia) e obscenidade (do urinar na frente do rapaz). O grotesco desse encontro continua quando Micaela afirma que Bruno “siempre ha echado sangre; además como nunca le han cambiado el traje la sangre se le ha secado en la camisa y en el traje (p.254-255).¹³ A degradação de Bruno e a normalização dessa condição deplorável por parte de Micaela acentuam o sentido de um grotesco corporal. Para mais, sobre o grotesco, temos uma animalização (SODRÉ; PAIVA, 2002) da figura de Bruno, que se assemelha a um animal enjaulado, ferido e domesticado.

Micaela complementa que, para satisfazer Bruno, levava chocolate, amêndoas e alfinetes até o banheiro (os quais eram utilizados para espetar a jovem): “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)¹⁴. Bruno seleciona lugares diferentes para espetar as agulhas: Micaela, na condição de criança, é espetada nas pernas, o que mostra o lado cruel dele; porém, quando se torna mulher, há uma intenção sexual, já que Bruno espetava-a nos seios e ventre, além de uma propositada violência com o feminino (os seios e o ventre, imagens que podem estar relacionadas com a maternidade). O casal mantém esse jogo sádico, mesmo na presença de Estevão e Justino.

Na presença do pai, Micaela sustenta com Bruno uma aproximação sexual: “Micaela. – (A Bruno.) Acaríciame, acaríciame los pechos Bruno. Mi cuerpo es tuyo”¹⁵ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p.244). Micaela torna-se, dessa forma, um duplo de seu pai, já que, em companhia de Justino,

11 “Sempre que aqui estive o encontrei preso. Desde que era muito pequena” (Tradução de Seul Soldat).

12 “Eu vinha aqui durante as manhãs e fazia xixi diante dele porque ele gostava muito disso. Olhava para mim cheio de alegria. Logo brincávamos, eu trazia areia em baldes e ele enterrava os meus pés” (Tradução de Seul Soldat).

13 “Sempre cuspi sangue; além disso, como não trocava de roupa, o sangue manchava a camisa e o terno” (Tradução de Seul Soldat).

14 “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).

15 “(No banheiro Micaela se esfrega obscenamente em Bruno. Este, impassível, continua deitado. O acarícia). Me acarície, acarície os meus peitos, Bruno. Meu corpo é seu” (Tradução de Seul Soldat).

manifesta-se de forma cruel, auxiliando-o no encarceramento de Estevão e na provocação a Bruno.

O que vemos aqui é a espetacularização da violência por parte de Justino: violência por se tratar de gestos que, aparentemente, vão contra a vontade de Bruno, e mesmo da filha; grotesco pelo contraste entre o moribundo - sujo, ensanguentado, morrendo de sede - e a moça a beijar-lhe. O grotesco, nesse caso, dá-se pela situação despropositada e cruel: Micaela ignora o desânimo e cansaço de Bruno. É o encontro da vida com a morte; da vitalidade sexual com a deterioração do ser. Os contrapontos e disparidades, além das cenas escatológicas, também são traços do grotesco (SODRÉ; PAIVA, 2002). Além disso, há o grotesco no voyeurismo de Justino que assiste ao horror dos dois personagens e se diverte com isso. Há, inclusive, um ato festivo comemorado por Justino com esse ritual grosseiro, no qual Bruno e Micaela formam o casal dual: há a esqualidez e doença de um, e o vigor e intensidade do outro.

O pai não só aprova os gestos da filha, como também os justifica a Estevão: “¡Una niña! ¡Una verdadera niña! ¡Todo inocencia!” (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 244).¹⁶ O jogo sádico de Justino evidencia o duplo absurdo de amor e violência que mantém com a filha. Justino sofre por não poder desfrutar do prazer incestuoso e, por isso, castiga-a, mas, da mesma forma, demonstra (ou simula) ser afetuoso e preocupado com Micaela. Mais adiante, a filha explica tratar-se de uma encenação a relação insinuante que mantinha com Bruno: “Por eso que me ordenaba que en presencia de extraños le besara y le abrazara lo más ardientemente que pudiera. Nunca era suficiente para mi padre” (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 255-256).¹⁷

Estes gestos de sacrifício da filha para com o pai podem ser realizados por diversos motivos, como medo, devoção, obrigação, fetiche, respeito à estrutura familiar ou mesmo um acordo dentro do jogo-cerimonial de aprisionamento-tortura. Micaela alega que os fazia obrigada; caso contrário, seria castigada. Porém, numa das tentativas de fuga de Estevão, é ela quem o impede: “Esteban *intenta escaparse*. Micaela *le atenaza brutalmente las piernas con sus brazos, inmovilizándole*” (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 240).¹⁸ Além disso, ao final do texto, após Estevão ter sido condenado à morte, a rubrica indica que “Micaela *ha ido a ver a su padre, le acaricia tiernamente la espalda*” (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 267).¹⁹ Suas intenções e seus gestos contraditórios revelam o seu duplo de vítima e carasca.

16 “É uma menina, não tem malícia alguma, é uma verdadeira menina” (Tradução de Seul Soldat).0

17 “Por isso me ordenava que o beijasse e abraçasse da maneira mais ardente que conseguisse na presença de estranhos. Para o meu pai nunca era o suficiente” (Tradução de Seul Soldat).

18 “Estevão tenta escapar. Micaela agarra brutalmente as pernas dele com os seus braços, o imobilizando” (Tradução de Seul Soldat).

19 “Micaela se dirige para ver o seu pai, acariciando as suas costas com ternura” (Tradução de Seul Soldat).

4. A ave de rapina e a ovelha

O nome “Justino”, ironicamente, é um diminutivo do adjetivo “justo” (BERENGUER, 1977) e, dentro da lógica da personagem, isto é, a partir da percepção que tem de si mesma, ele não estaria causando mal a ninguém. Em *Genealogia da moral* (NIETZSCHE, 2009), a metáfora da ovelha e da ave de rapina serve de referência para essa aparente crueldade: a ave que come a ovelhinha é tida como má, mas, ao olhar da ave de rapina, isso não seria algo errado; pelo contrário, ela gosta tanto de ovelhas que até as come, ou seja, o bem e o mal seriam relativos, de certa forma.

Podemos pensar também que os atos tiranos de Justino são justificados como purificadores e reparadores (como se as outras personagens tivessem uma necessidade ritual para expiar seus supostos erros). Ao que tudo indica, Justino se satisfaz com a barbárie provocada nos trabalhadores, nos prisioneiros e na própria filha. Esta se insinua para Bruno para agradar o pai e é também ela quem resgata, por ordem do pai, os trabalhadores de uma inundação, carregando-os nos ombros.

Justino se realiza com seus feitos, e todo aquele que tenta desestabilizar a ordem desse parque-labirinto é julgado, torturado e morto. Ora, Justino nos lembra a própria imagem do autoritarismo e barbárie presentes em Franco, referência máxima da Guerra Civil Espanhola, tão combatida no teatro de Arrabal:

En ella destacan la incongruencia de su génesis (las mantas que no se pueden lavar y la rebelión ‘justiciera’ frente al sistema legal), lo terrible de su praxis (encarcelamiento sin razón, en un laberinto de mantas y organización de una guerra fratricida para ‘salvar’ a la Patria), así como la planificación de una represión incontrolada, inexplicable porque no-razonada, refrendada por una justicia degradada, al servicio del poderoso²⁰ (BERENGUER, 1977, p. 111).

De fato, as razões para o encarceramento, julgamento e pena de morte são inconsistentes. Não sobram escolhas para os personagens; há uma lógica de funcionamento própria e imutável deste lugar, não restando esperanças futuras. Porém, na visão desses dois personagens da ficção e da realidade, Justino e Franco, o ato é justificado como salvação da pátria/casa de uma possível perturbação, de um mal maior e da desordem. Mas sozinho ele não consegue realizar o jogo, depende de outros, como o Juiz, Micaela e Bruno.

Recordemos de duas outras particularidades grotescas de Justino: o sadismo e o voyeurismo. Podemos pensar que as carícias feitas por Micaela e recebidas por Bruno façam parte do jogo-ritual estruturado por Justino. Mas, de qualquer modo, o pai demonstra satisfação por observar a filha nesse envolvimento sexual com o outro: “Justino - (*Muy satisfecho*, a Esteban.) No puede usted imaginarse cómo me alegra este comportamiento enamorado y romántico de mi hija. (*Sigue contemplando la escena. Gemi-*

20 “Nela se destaca a incongruência de sua gênese (os lençóis que não podem ser lavados e a rebelião ‘justificada’ contra o sistema legal), o terrível de sua práxis (prisão sem razão, em um labirinto de lençóis e organização de uma guerra fratricida para ‘salvar’ a Pátria), bem como o planejamento de uma repressão descontrolada e inexplicável porque não fundamentada, endossada por uma justiça degradada, a serviço dos poderosos” (Tradução nossa).

dos de Micaela. Besos. Caricias)”²¹ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 244). E a situação torna-se mais estranha se considerarmos a condição de saúde de Micaela, segredada por Justino a Estevão: “Le ruego, joven, que desculpe a mi pobre hija. No lo tome a mal. Ella es así. (*Suspiro.*) Nada se puede hacer para no agravar su desequilibrio mental”²² (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 242). O pai, dessa forma, estaria se aproveitando de sua situação para convencê-la a fazer parte do cerimonial cruel. As dúvidas geradas acerca da veracidade das narrativas, as situações não explicadas do encarceramento, a violência para com os presos e as ações escatológicas e libidinosas de Micaela e Justino atestam uma ideia de grotesco apresentada pelos autores Sodré e Paiva (2002):

[...] Deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de desarmonia do gosto ou *disgusto*, como preferem estetas italianos – que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17, grifo do autor).

As falas e ações dos personagens nos provocam ora o riso nervoso, ora o assombro, ora a repulsão. Essas situações, próprias do teatro absurdo de Arrabal, não ficam datadas apenas no período de conflitos da primeira metade do século XX, mas são percebidas atualmente em figuras políticas autoritárias, em ações violentas de líderes e instituições, em conflitos ambientais, nas falas e atos contra grupos minoritários, na perda de direitos humanos, na precarização do trabalho.

4. Estevão, a crueldade e o eterno retorno

Estevão representa ameaça à lógica de funcionamento do labirinto, pois questiona a sua criação e dinâmica, duvida de Micaela e Justino, consegue quebrar as correntes que o ligam a Bruno e tenta a fuga. Esta, como vimos, não se realiza, já que há um processo cíclico de aprisionamento e desorientação neste lugar. O labirinto pode ser, ele mesmo, por seu esquema, um eterno retorno. Estevão, embora fracasse em sua fuga, tenta romper esse ciclo sádico. O eterno retorno no texto e a falta de solução nesse jogo-ritual se aproximam da ideia de *catástrofe* apresentada por Sodré e Paiva (2002):

O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos ‘caótico’ ou a da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.25).

Estevão é a personagem central na intriga, já que, a partir de suas

21 “Justino- (*Muito satisfeito, para Estevão.*) Você não pode imaginar o quanto me satisfaz este comportamento apaixonado e romântico da minha filha. (*Segue contemplando a cena. Gemidos de Micaela. Beijos. Caricias*)” (Tradução de Seul Soldat).

22 “Lhe rogo, jovem, que desculpe a minha pobre filha. Não a leve a mal. Ela é assim (*Suspiro.*) Nada se pode fazer para não agravar o seu desequilíbrio mental” (Tradução de Seul Soldat).

ações, a começar pela escapada do banheiro, a trama acontece. Não sabemos o motivo de sua prisão, nem da prisão de Bruno; apenas temos que Estevão é um recém-chegado, a julgar pela descrição de suas roupas na rubrica: “Esteban lleva um traje bastante limpio y parece en buena salud”²³ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 223). Também há nesta personagem aquela disposição da fuga que já não vemos em Bruno, já cansado e entregue à sua condição (ou entregue ao fingimento do jogo-ritual).

Inicialmente, poderíamos apontá-lo, assim como a Bruno, como vítima apenas. Todavia, é a própria personagem que nos mostra um outro lado: “bien es cierto que no voy a decir que somos unos ángeles, porque no sería cierto, pero sí les haré ver la injusticia que se há hecho con nosotros”²⁴ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 224). Além disto, as rubricas apontam para a falta de paciência de Estevão em relação a Bruno: “¿cómo quieres que te lo explique? Déjame trabajar. Es la única posibilidad que tenemos. ¿O es que te quieres quedar en este rincón toda la vida?”²⁵ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 225); e apontam também para o medo de estar junto ao companheiro doente: “Bruno, haciendo un gran esfuerzo, se incorpora penosamente.” Bruno. –Tengo sed. (Esteban huye horrorizado)”²⁶ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 226).

Justino revela a crueldade de Estevão para com Bruno: “el acusado sometió a Bruno a la tortura de la sed: a pesar de que éste le pedía agua, el acusado casi nunca quiso atenderle. Por ello sufrió de una forma cruel”²⁷ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 263). O jogo ritual pelo qual Estevão priva um Bruno sedento, a clamar insistentemente por água, é tipicamente grotesca, já que a personagem somente observa passivo o horror da experiência humana, da degradação do ser, sem ao menos apiedar-se para conceder-lhe o menor dos suplícios. Aliás, ao contrário disso, Estevão é impaciente e cruel, fugindo do banheiro e deixando o outro sozinho e, posteriormente, ajudando Micaela a esconder seu corpo morto no labirinto. Estevão, porém, não deixa de ser vítima desse jogo de mentiras e crueldades criado no labirinto: mesmo com suas atitudes impacientes, torna-se o prisioneiro sem expectativa.

5. Respeitador das leis e cumpridor dos deveres: O Juiz e o idealismo

23 “Estevão veste um terno bastante limpo e parece ter boa saúde” (Tradução de Seul Soldat).

24 “Certamente eu não vou afirmar que nós somos uns anjos, porque não seria certo, mas sim os farei ver a injustiça que fizeram conosco” (Tradução de Seul Soldat).

25 “Como você quer que eu explique? Me deixe trabalhar. É a única possibilidade que nós temos. Ou você pretende continuar neste lugar pelo resto da sua vida?” (Tradução de Seul Soldat).

26 “Bruno, fazendo um grande esforço, se levanta penosamente. Estou com sede. Estevão foge horrorizado” (Tradução de Seul Soldat).

27 “O réu submeteu Bruno à tortura da sede: apesar de que este pedisse água para ele, o acusado quase nunca quis atendê-lo. Por isso sofreu de uma forma cruel” (Tradução de Seul Soldat).

O Juiz é descrito como uma figura grotesca: glutão, bebedor, descuidado da aparência física e cruel. Ainda, “el personaje que ‘encarna la justicia’ tiene un aspecto físico deplorable, como también lo es su conducta”²⁸ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977 p. 115). Micaela descreve-o como cruel, pois trata os acusados de forma depreciativa: “no les deja casi hablar ni defenderse, orina sobre ellos, les pincha con alfileres, les eructa sobre la boca, les ata de pies y manos, e incluso en ocasiones llega a amordazarles”²⁹ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 252). Observemos que as ações cruéis deste juiz são as mesmas de outras personagens: também Micaela é espetada com alfinetes por Bruno e é ela, por sua vez, que urina na frente do prisioneiro.

De fato, se o “justo” em Justino se revela contraditório, aqui a “justiça” também não corresponde à personagem. O Juiz Justino afirma haver um controle de entrada e saída do parque revisada por um julgador. Essa ordem é realizada por um dos empregados que recebe o título de “juiz” e que declara ser o lema do Tribunal “el rigor y la justicia”³⁰ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 258). Mas o que faz uma pessoa seguir ordens, mesmo que essas sejam para fins bárbaros?

Hanna Arendt (1999) discorre, em *Eichmann em Jerusalém*, sobre o julgamento de Adolf Eichmann (o ex-oficial nazista, responsável pelo extermínio de judeus em câmaras de gás) em 1961. A autora aponta para alguns fatores que, possivelmente, levaram-no a participar desse episódio histórico. Primeiramente, Eichmann declarava-se “inocente no sentido da acusação” (ARENDR, 1999, p. 32). Ou seja, ele se considerava culpado perante Deus, mas não perante a lei. Agia com plena consciência da natureza criminosa dos seus atos. A sua culpa originava-se, segundo Eichmann, no descumprimento das ordens. O ex-oficial foi examinado por alguns psicólogos, que atestaram sua sanidade. Posteriormente ao julgamento, alguns relatos revelaram que psiquiatras o consideraram como “um homem obcecado, com um perigoso e insaciável impulso de matar” e de “uma personalidade pervertida, sádica” (ARENDR, 1999, p.37).

O acusado chegou a afirmar que mataria o pai, se necessário fosse, pois era um *idealista*. Segundo Arendt, “um ‘idealista’ era um homem que vivia para a sua ideia – portanto, não podia ser um homem de negócios – e que por essa ideia estaria disposto a sacrificar tudo e, principalmente, todos” (ARENDR, 1999, p. 54, grifo do autor). Em *O labirinto*, vemos que há uma semelhança dessa atitude de Eichmann com as personagens O Juiz e Micaela: mesmo assumindo a crueldade da ação, ainda a executam, pois são fiéis aos seus ideais.

A autora afirma que “[...] seus atos eram os de um cidadão respeitador das leis. Ele cumpria o seu *dever*, como repetiu insistentemente à polícia e à corte; ele não só obedecia a *ordens*; ele também obedecia à *lei*” (ARENDR, 1999, p. 152, grifo do autor). Da mesma forma se comporta O Juiz da peça:

28 “O personagem que ‘encarna a justiça’ tem um aspecto físico deplorável, como também o é a sua conduta” (Tradução nossa).

29 “Quase não os deixa falar e nem se defender, urina sobre eles, os espetada com agulhas, arrota na boca deles, os prende pelos pés e pelas mãos, e inclusive em algumas ocasiões chega a amordaçá-los” (Tradução de Seul Soldat).

30 “O rigor e a justiça” (Tradução nossa).

somente obedecendo ordens, sem ao menos examiná-las e contrariá-las. Lembremo-nos do slogan retirado de um discurso proferido por Adolf Hitler em 1931: “Minha Honra é minha Lealdade” (ARENDDT, 1999, p. 121).

Em *O labirinto*, O Juiz está o tempo todo sujeito à mediação de Justino (que representa o sagrado superior, um ente divino), a fim de condenar Estevão:

(El Juez se sienta en su silla tras la mesa. El Juez saca muchos papeles de sus bolsillos, que coloca con orden preciso sobre la mesa: cuando se equivoca en el lugar que corresponde a un papel rectifica el error. Después saca la botella de vino que tiene en otro bolsillo y la pone en el suelo, al lado de la silla. Por fin, saca un bocadillo muy grande de salchichón envuelto en papel de periódico. Durante todo el tiempo que dure el juicio comerá el bocadillo de una forma monótona y lentísima³¹ (ARRABAL apud BERENGUER, 1977, p. 258).

O juiz arrabaliano é mostrado como uma figura inevitavelmente vinculada ao grotesco, impiedoso e autoritário, que julga mesmo embriagado, o que certamente compromete o rigor de seu juízo aos nossos olhos, mesmo que sejam inquestionáveis do ponto de vista das personagens.

O Juiz de *O labirinto* proporciona uma celebração, que tanto pode remeter ao cristianismo quanto ao paganismo, já que este personagem conduz a cerimônia com pão e vinho, símbolos de sustento, alegria e divindade. O julgamento, como afirma Micaela, é uma das poucas formas de escaparem do labirinto. Porém, como vimos, a condenação já está dada desde o início: neste jogo-ritual, não há esperanças de escapatória. Nele, os prisioneiros são condenados por crimes que não compreendem: há um “homem inutilmente tentando aprender uma lei moral eternamente fora de seu alcance” (ESSLIN, 2018, p. 345).

O Juiz e outras personagens, como Justino, Micaela e Bruno, principalmente, distorcem a nossa lógica de compreensão e, desse modo, distanciam-nos criando a situação absurda. Além da incompreensão da maneira de ser das personagens, há uma névoa sobre a própria categoria a que pertence essa dramaturgia: poderíamos chamá-la de tragicômica, de dramática ou ainda de absurda-grotesca? O que conseguimos apontar é que o estranhamento, a agonia e a repulsa das situações de *O labirinto* não ficam limitadas aos eventos bélicos do século XX, mas também dizem respeito à condição humana atual de absurdo-grotesco em que vivenciamos (negaçãoismo, rejeição da pesquisa e da ciência, conflitos políticos, altas taxas de desemprego, crise hídrica, desmatamento, queimadas de áreas preservadas, sucateamento e precarização do trabalho, ausência de laicidade do Estado, feminicídio, homofobia, racismo, xenofobia etc.).

6. Considerações finais

Fernando Arrabal, artista plural que atua no cinema, teatro, artes visuais e

31 “(O Juiz se senta na sua cadeira atrás da mesa. O Juiz recolhe muitos papéis de seus bolsos, que coloca numa ordem precisa sobre a mesa: quando se engana a respeito do lugar a que corresponde um dos papéis retifica o lado da cadeira. Por fim, pega um sanduíche bem grande de linguiça enrolado num papel de jornal. Durante todo o tempo em que durar a audiência comerá o sanduíche de uma forma monótona e bem lenta)” (Tradução de Seul Soldat).

literatura, escreve a peça teatral *O labirinto* em 1956, anos após alguns conflitos bélicos de grande impacto, como a Guerra Civil Espanhola e as duas Grandes Guerras Mundiais. E serão, também, essas guerras o pano de fundo de suas obras, trazendo para a dramaturgia personagens autoritários e situações violentas, sádicas e de encarceramento. Percebemos em *O labirinto* elementos do grotesco, tais como: a espetacularização do horror, a escatologia, a animalização, as situações absurdas, o sadismo e o voyeurismo; os duplos (vida-morte, disforme-íntegro, inocência-malícia, infantil-adulto); o eterno retorno (movimento cíclico) e o julgamento injusto.

Além de reconhecer nesta dramaturgia os elementos do grotesco, vimos que uma importante referência para a construção de *O labirinto* foi o romance *O desaparecido*, de Franz Kafka, autor revisitado frequentemente por Arrabal em suas produções. Do autor tcheco, Arrabal retoma as situações confusas e labirínticas nas quais os personagens são expostos e das quais não conseguem sair. Em *O desaparecido*, Karl Rossmann se vê deslocado em outro país, passando por julgamentos e encontros confusos; em Arrabal, Estevão se encontra perdido num labirinto de lençóis do qual só há uma possibilidade de saída: o julgamento. Este ocorrerá, mas será frustrado e o prisioneiro não se libertará do dédalo.

Por fim, verificamos que a construção dos personagens não pode ser resumida de forma maniqueísta, categorizando-os apenas como “bons” ou “maus”, já que, assim como os diálogos e cenários, também esses entes ficcionais são labirínticos e nos colocam num lugar de confusão e de desconforto, nesse estranho lugar rodeado por lençóis. Arrabal retoma dos conflitos bélicos: a violência; o prazer associado ao autoritarismo; a subserviência de personagens que pouco (ou nada) podem fazer para mudar o lugar e o sistema no qual estão presos; o julgamento e a justiça na mão daqueles que pouco os compreendem; e a frustrada tentativa de fuga de prisioneiros que não entendem seu encarceramento. A imagem do labirinto arrabaliano nos remete à metáfora da existência desesperançada desse lugar-nenhum, da insegurança de estar no mundo, especialmente depois de guerras.

Referências

ARRABAL, Fernando. **3 peças em 1 acto**. Trad. Nina Constante Pereira. Porto: Livraria Paisagem, 1972.

ARRABAL, Fernando. **Carta ao General Franco**. Trad. Calvet Magalhães. Lisboa: Assírio e Alvim, 1975.

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

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

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. 2 ed. São Paulo: Martins Fon-

tes, 2001.

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

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

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.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

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

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. Carta de Amor: a memória da Guerra Civil na dramaturgia de Fernando Arrabal. **Revista Contexto**, Vitória, n. 19, p. 385-412, 2011. Semestral. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6574/4807>. Acesso em: 22 out. 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.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

TELLES, Narciso. Artaud, Arrabal e Nós: Estudo de processo criação cênica. **Urdimento**, Florianópolis. n. 16, p. 121-126, 2011.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.