



Pic-nic de Fernando Arrabal: diálogos no *front*

Fernando Arrabal's Picnic: Dialogues at the Front

Stéphanie Girão ¹

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo principal fazer uma análise da peça *Pic-nic* (1952) de Fernando Arrabal (1932-) através de um sobrevoo sobre a teoria e crítica teatral do Teatro do Absurdo. A partir do entendimento de que este teatro surge de fundações literárias tradicionais preexistentes e de que muitos dramaturgos desenham suas obras a partir de experiências pessoais, buscamos evidenciar como a vivência em um período de conflitos armados e de fundamentos do teatro realista fez com que Fernando Arrabal iniciasse um processo de ruptura estética em sua primeira peça teatral que, nas peças seguintes, se consolida como o Teatro Pánico.

Palavras-chave: Fernando Arrabal; Teatro do Absurdo; Pic-nic

ABSTRACT: The main objective of this paper is to analyze the play *Pic-nic* (1952) by Fernando Arrabal (1932-) through an overview of the theory and theatrical criticism of the Theater of the Absurd. Based on the understanding that this theater arises from preexisting traditional literary foundations and that many playwrights draw their works from personal experiences, we seek to highlight how living in a period of armed conflicts and the foundations of realistic theater led Fernando Arrabal to begin a process of aesthetic rupture in his first play that, in the following plays, was consolidated as the Teatro Pánico.

Keywords: Fernando Arrabal; Theatre of the Absurd; Picnic

¹ Stéphanie Girão - Doutora em Linguística Aplicada. Universidade Federal do Amazonas. E-mail: stephaniegirao@ufam.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2004-7928>.



Introdução

Dentre as artes que foram impactadas pelo “século das guerras”, como Eric Hobsbawm (1995) denomina o século XX, podemos destacar o teatro, que, a partir de uma concepção clássica, considerava o texto como fonte prioritária da manifestação artística teatral. Surge, então, na França, uma movimentação acerca de novas concepções teatrais, apoiadas fortemente pelo dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948) e, posterior a ele, por diversos dramaturgos estrangeiros, dos quais se destacam Samuel Beckett (1906-1989), Eugène Ionesco (1909-1994), Arthur Adamov (1908-1970), Jean Genet (1910-1986) e, mais recentemente, Fernando Arrabal (1932-). Estabelecidos, os dramaturgos participaram daquilo que passou a ser denominado Teatro do Absurdo. Partindo do princípio de que o artista não representa o mundo, mas o revela a partir de sua própria perspectiva e considerando que o teatro moderno ocidental, ao mesmo tempo em que rompe com a forma clássica, volta-se para problemas consequentes do pós-guerra, indaga-se: de que forma essas temáticas são representados no teatro de Fernando Arrabal?

Pela característica única de ter vivido dois dos mais marcantes conflitos bélicos do século XX e por possuir um teatro atualmente relacionado ao Teatro da Crueldade proposto por Antonin Artaud, vemos no espanhol Fernando Arrabal um dramaturgo cuja obra possui a força, talvez das mais densas, do absurdo da condição humana, da guerra e da dor. As peças *Pic-nic* (1952), *El triciclo* (1953) e *Fando y Lis* (1955), concebidas na primeira fase de seu teatro em território francês, após um autoexílio, exprimem aspectos que se ligam diretamente ao processo dramático de Arrabal. Um deles se encontra em *Pic-nic* que, enquanto primeira peça escrita pelo dramaturgo, comporta elementos característicos de ruptura estética mesclados com elementos do teatro realista, lida por nós, portanto, como metáfora de experimentação de uma nova linguagem.

Criador do *Movimiento Pánico*, Fernando Arrabal faz parte inicialmente do círculo de autores do Teatro do Absurdo, no entanto, nota-se nos livros dedicados ao tema a predominância daqueles dramaturgos considerados de vanguarda, dentre os quais configuram os já citados Samuel Beckett, Eugène Ionesco, dentre outros. Esta dedicação à vanguarda abre uma lacuna nos estudos relacionados a outros dramaturgos não menos atuantes no Teatro do Absurdo como é o caso de Fernando Arrabal. Martin Esslin (1918-2002) dedica um tópico de seu livro intitulado *Teatro do Absurdo* (1968) ao dramaturgo espanhol, incluindo-o assim em uma geração que criou obras fabulosas dentro de um contexto aterrador, mas cada uma com



suas características peculiares, como afirma o autor do artigo “Breve introdução ao teatro de pós-guerra”, publicado na revista *Dramaturgia e Teatro: intersecções* (2008), Walter Lima Torres Neto:

A ausência de uma visão programática de um conjunto nos deixa entrever que há sim uma ampla diversidade na produção dramática com vertentes de estilos e procedimentos autorais ditos “absurdos”, porém muito particulares. Isso faz com que se dissolva a noção propriamente de “movimento estético” ou de “estilo”, o que estimula o estudo de casos e autores e textos no seu particular. E dessa maneira são os “comportamentos absurdos”, a “situação” e a “linguagem” que atuam como principais vetores que norteiam o estabelecimento dessa realidade teatral governada pela desrazão, aliado ao fato de que é a estrutura do texto em si que se modifica. (p. 285)

Após as considerações acima citadas, nota-se a necessidade de revisitar as obras de Fernando Arrabal sob o prisma crítico e teórico do teatro moderno, considerando também a ampla e atual produção deste dramaturgo. Para tanto, a presente leitura se desenvolve através de uma revisitação do conceito de absurdo e como ele se desdobra até o conceito empregado no teatro, em seguida, passamos ao contexto teatral da primeira fase das obras de Fernando Arrabal, ainda em meados do século XX, acompanhando o início da trajetória da dramaturgia arrabaliana, como apresentado na seção “O teatro arrabaliano”. O leitor encontrará ainda neste trabalho uma discussão acerca dos significados que *Pic-nic* comporta quando se trata da nova estética teatral, enquanto experimentação e metáfora de ruptura com o teatro realista, além dos desdobramentos dessa ruptura na obra em estudo, na seção “Diálogos no *front*”.

As múltiplas faces do Absurdo

Ao lançar o livro intitulado *O teatro do Absurdo* em 1968, Martin Esslin sofreu duras críticas tanto dos filósofos, aos quais este termo faz referência pela conotação existencialista, quanto pelos próprios dramaturgos incluídos neste livro, que preferiam considerar suas obras fora de um padrão estético ou, no máximo, consideravam-nas um anti-teatro, como por exemplo, o dramaturgo Eugène Ionesco, que escolhe esta denominação como subtítulo a sua peça *A cantora Careca* (1950). Não é de se admirar que estes dramaturgos rejeitassem estar todos sob uma mesma denominação, pois cada um deles, e isto Esslin deixa claro, tem uma escritura própria. Apesar de todas as manifestações contra uma homogeneização das obras desses dramaturgos, esta nomenclatura parece ser aquela que mais se encaixa dentro das características do teatro de vanguarda dos anos 50, pois como afirma Michel Pruner (2010), o absurdo está presente em cada uma dessas obras, em maior ou menor grau. Por estas questões, o teórico intitula seu livro *Les théâtres de l'absurde* (Os teatros do Absurdo, ainda sem tradução),



diferenciado do título do livro de Martin Esslin pelo plural, considerando as múltiplas faces que este teatro pode tomar.

Antes de levarmos adiante as considerações sobre o Teatro do Absurdo, faz-se necessário compreender o significado da palavra “absurdo” em suas origens etimológicas e filosóficas. Assim, em latim, *absurdus* tem conotação musical (inaudível, surdo), e significa algo que não está no tom, que é dissonante ou discordante (PRUNER, 2010). No que tange às artes cênicas, Patrice Pavis nos apresenta o absurdo como sendo algo “totalmente sem sentido ou sem ligação lógica com o resto do texto ou da cena” (2011, p. 01), mas ainda assim, carregado de signos e elementos característicos da condição humana, ideia que remonta a Albert Camus (1913-1960) e seu “Mito de Sísifo”. Em filosofia encontramos este termo ligado à oposição de crenças, assim, os filósofos, segundo Abbagnano, “sempre usaram muito essa palavra para condenar, destruir ou pelo menos afastar de si crenças (verdadeiras ou falsas) ou mesmo fatos ou observações perturbadoras, incômodas ou, de qualquer modo, estranhas ou opostas aos sistemas de crenças aceitos por eles”. (2007, p. 18).

Entendemos então que, da origem até o conceito filosófico, “absurdo” é aquilo que está não apenas fora do padrão, mas oposto a ele. Assim, o nome “teatro do absurdo” foi cunhado por Martin Esslin para englobar aqueles dramaturgos que propunham um teatro oposto ao teatro em voga, o chamado teatro burguês, expressão usada:

para designar, de maneira pejorativa, um teatro e um repertório de *boulevard* produzido dentro de uma estrutura econômica de rentabilidade máxima e destinado, por seus temas e valores, a um público “(pequeno-)burguês”, que veio consumir com grande despesa uma ideologia e uma estética que lhe são, de cara, familiares. O termo é, portanto, antes negativo, sendo empregado, sobretudo pelos adeptos de um teatro radicalmente diferente”. (PAVIS, 2011, p. 376).

Mas “teatro do absurdo” não foi o único termo usado pela crítica para designar o trabalho destes artistas, é possível, portanto, encontrar outras nomenclaturas tais como “teatro de vanguarda”, “novo teatro”, “anti-teatro”, “meta-teatro”, “teatro existencialista”, “drama moderno”, “tragédia moderna”, além dos termos cunhados pelos próprios dramaturgos como é o caso de Ionesco com o chamado *Théâtre de la dérision* (irrisão - zombaria, escárnio, riso, desrazão).

Neste debate realçamos duas correntes críticas. A primeira delas é a crítica francesa, de onde destacamos o nome de Geneviève Serreau (1915-1981). Em nota introdutória ao livro *Histoire du nouveau théâtre* (1966), a autora afirma não haver definição que comporte todo o significado do teatro que floresceu nos anos cinquenta, assim termos como “teatro de



vanguarda” ou “novo teatro” tornam-se insuficientes “um por excesso, outro por ausência de precisão” (p. 6, tradução nossa). Ainda assim, a autora faz uso destas etiquetas, para usar o termo empregado por ela, para discutir as obras produzidas neste período.

A crítica francesa também propõe a tese de que tais produções estão fundamentadas na experiência pessoal dos autores, encontrando aí pontos de convergência. O primeiro deles é a maturidade, pois as peças produzidas por estes dramaturgos não se trata unicamente de um experimento estético, mas antes o resultado da longa experiência teatral dos dramaturgos; outra relação se encontra no fato de que estes autores são geralmente estrangeiros radicados na França, saídos de seus países natais por questões, na maior parte das vezes, políticas, assim, Adamov é de origem russa; Beckett, irlandesa; Ionesco, romeno; Arrabal, espanhol. A estranheza de outra cultura e a escolha da escritura em língua estrangeira prioritariamente à língua materna, prepara um terreno onde as palavras têm significantes e significados distanciados. Somem-se a isso infâncias e juventudes amordaçadas e castradas pelos conflitos armados.

As singularidades tornam possível aproximar esses dramaturgos sob o mesmo título, desta vez o Novo Teatro, não obstante eles tenham as escrituras completamente diferentes. Segundo outro crítico teatral francês, Michel Pruner, para um dramaturgo:

o absurdo revela as falhas de uma lógica incapaz de dar conta da realidade. Para outro ele possui uma abordagem metafísica do homem e do universo. Para alguns é apenas um pretexto lúdico que recai em fantasia deliberada. Para outros, ele constitui um álibi que permite passar mensagens subversivas. Tantos autores, tantas dramaturgias originais. (2010, p. 25, tradução nossa)

No que concerne à corrente crítica inglesa, encontramos como seu representante Martin Esslin, cuja tese baseia-se na afirmação de que este novo teatro surge de fundações literárias tradicionais preexistentes, que se encontram no chamado Teatro do Absurdo. Seja qual for a nomenclatura escolhida, os dramaturgos são mais categóricos quanto à negação da denominação dada pela crítica inglesa, e Pruner elenca alguns desses comentários, a começar por Adamov: “a expressão ‘teatro do absurdo’ já me irritava. A vida não é absurda, difícil, muito difícil apenas” (2010, p. 6, tradução nossa). Em seguida Ionesco, em livro intitulado *Notes et contre-notes* (1966), também se manifesta contra o termo:

Disseram que eu era um autor do absurdo; existem palavras como essa que circulam pelas ruas, é uma palavra da moda e logo deixará de sê-lo. De qualquer forma, ela é desde já muito vaga para não querer dizer nada e para definir tudo tão facilmente. (IONESCO *apud* PRUNER, 2010, p. 6, tradução nossa)



Não foram apenas os autores expoentes deste teatro que buscaram desligar-se da rotulação, criando-os outras nomenclaturas para suas escrituras. O espanhol Fernando Arrabal (1932-), juntamente com artistas de outras linguagens como o pintor Roland Topor (1938-1997) e o cineasta Alejandro Jodorowsky (1929) criaram o “Movimento Pânico”, mais conhecido pelos críticos como “Teatro Pânico”². Elaborado na década de 60, o teatro advindo deste movimento seria, segundo Pavis (2011, p.377), um herdeiro direto do Teatro da Crueldade proposto por Artaud.

As etiquetas vão além das citadas, bem como as manifestações contrárias a qualquer uma delas, entretanto os teatros do absurdo portam em seu cerne a marca da agonia e a angústia de um tempo em que as esperanças, as crenças e os valores morais estão esfacelados; estas peças estão permeadas pelas circunstâncias absurdas da condição humana, ilustradas no *Mito de Sísifo* de Camus, por isso este nome tão controverso – *absurdo* – ainda é usado para se referir a estes teatros cujos dramaturgos têm como objetivo em comum estabelecer novas propostas teatrais opositoras, como nos indica Martin Esslin:

Virando as costas ao teatro psicológico ou narrativo, recusando-se a se conformar com essas velhas receitas da “peça bem-feita”, os autores do Teatro do Absurdo, cada um à sua maneira e independentemente dos outros, estabeleceu uma nova convenção dramática. (apud PRUNER, 2010, p. 6, tradução nossa).

Um teatro que se propõe a romper com a tradição obviamente não seguiria os padrões normais de apresentação e conseqüentemente não seriam aceitos de imediato pelo público, assim Pruner nos revela um dado interessante dessas representações: elas eram realizadas em teatros muito pequenos, desprestigiados pelo grande público. As peças aí representadas “trazem a marca da obsessão da época. [...] a ameaça de prisão, o medo da deportação, o risco de extermínio, o que Genet chama de ‘alta vigilância’, todos esses elementos condicionam uma época dolorosa” (PRUNER, 2010, p. 10, tradução nossa). Mesmo sob o signo de um período doloroso e com a prerrogativa de um teatro inovador, o Teatro do Absurdo engendra inúmeros elementos de outros estilos de gêneros literários e dramáticos, que fazem parte de uma tradição muito anterior, mas que nunca haviam sido expostos de forma tão crua.

Sendo assim, temos como início deste gênero teatral o movimento surrealista, principalmente a pintura e poesia que tanto inspiraram os dramaturgos de seu tempo. Podemos contar com igual relevância os fatos históricos: Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Guerra

² Em entrevista à Escola de Teatro de São Paulo, em 2012, Arrabal afirma nunca ter existido o Teatro Pânico, mas antes, o Movimento Pânico.



Civil Espanhola (1936-1939) - considerada como uma prévia da guerra seguinte - a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Muitos dramaturgos deste período chegaram a participar dos conflitos direta (como Pedrolo³ e Piscator⁴) ou indiretamente (como o próprio Fernando Arrabal), mas todos sofreram o impacto que esse período causou no pensamento e na expressão artística ocidental. Eugène Ionesco, ao definir o sentido de Absurdo acaba por definir também a linha de pensamento desse período: “o absurdo é aquilo que não tem objetivo. [...] divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (*apud* ESSLIN, 1968, p. 20).

Eis o que o Teatro do Absurdo apresenta: a realidade de um pensamento, mas não de um pensamento comum, pré-concebido pelo homem. São os pensamentos de uma sociedade cujos ideais políticos e religiosos foram desmistificados, rompidos, estraçalhados. Não há mais sentido em mantê-los dentro das formas artísticas. O homem e tudo o ele que representava estava desfeito. A condição de *ser* humano tornava-se inútil, sem sentido. Todo esse sentimento de perda da razão e direcionamento é retratado de forma excepcional no Teatro do Absurdo, pois cada dramaturgo tratará desse tema de forma única, mas os paralelos e correspondências entre eles são inegáveis.

Outros elementos de origens diversas são identificados dentro do Teatro do Absurdo, entre eles a *commedia dell'arte*, cuja característica surge quando uma personagem é incapaz de compreender a mais simples das relações lógicas. Além disso, “salienta-se o domínio corporal, a arte de substituir longos discursos por alguns signos gestuais e de organizar a representação coreograficamente” (PAVIS, 2011, p. 61). A *commedia dell'arte* está presente também no teatro elisabetano de Shakespeare, com os bobos da corte e malfeitores cômicos, mas o que ocorre é que pela fama de Shakespeare, elementos como “raciocínio à base da lógica invertida, do silogismo falso, da associação livre de ideias e da poesia da loucura real ou fingida” (ESSLIN, 1968, p. 282), tão presentes nas peças do Absurdo, acabam por ser relegados a uma categoria inferior nas obras do dramaturgo inglês.

Esslin também identifica a comédia muda como grande inspiradora do Absurdo, pois sua essência de sonho (que se manifesta majoritariamente através de imagens e não de palavras) causa a estranheza de alguém que está vendo o mundo do lado de fora. Outra característica do teatro do Absurdo é o *non-sens* que desde Freud teve vários conceitos. Para

³ Manuel de Pedrolo (1918-1990). Escritor espanhol ganhador de vários prêmios literários, entre eles, o Prêmio Joanot Martorell, pela obra *Estrictamente personal*, de 1954.

⁴ Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893-1966). Diretor e produtor teatral alemão colaborou, junto a Brecht, na criação do teatro épico.



Freud, ele “tem suas raízes na sensação de liberdade que experimentamos quando podemos abandonar a camisa de força da lógica” (*apud* ESSLIN, 1968, p. 289), essa sensação, que Freud chama de deleite, “é abafada na realidade quase até o ponto de total desaparecimento” (ESSLIN, 1968, p. 289). É o caso das crianças que têm a capacidade natural de juntar palavras a esmo e formar frases sem sentido, mas que com o tempo passam por um processo de negação imposto pelos pais e pela sociedade para que seu discurso se torne “lógico”.

Esse processo que Freud associa ao período infantil do sujeito passou também a ser associado com o processo de perda da razão produzido pelo pós-guerra. O *non-sens* do Teatro do Absurdo está intimamente ligado à falta de sentido deste período, daí o fortalecimento da característica neste gênero teatral, não obstante o *non-sens* seja um velho conhecido da linguagem literária. Esslin apresenta um belo exemplo dessa longa presença no gênero artístico: o poema de Philippe de Rémi⁵, datado do século XIII, tem uma grande carga de rompimento com a coerência textual:

Une vieille chemise

Avait pris à tâche

De savoir plaider,

Mais une cerise

Devant elle s'est mise

Pour la vilipender.

Sans une vieille cuillère

Qui avait repris haleine

En apportant un vivier,

Toute l'eau de la Tamise

Fût entrée en un panier ⁶(REMI *apud* ESSLIN, 1968, p. 290).

Entendemos então que para o Teatro do Absurdo e seus dramaturgos a ruptura se encontra principalmente no discurso lógico, uma das formas mais interessantes do Absurdo de expressar a condição humana. Compreendemos também que o Teatro do Absurdo expõe o homem no início de suas origens, justamente quando tudo que se tinha de valores e ideais havia sido perdido. Desta forma, notamos como no Teatro do Absurdo o homem encontra-se de volta à estaca zero, no momento exato em que perdera esses valores e sem ter outros à vista.

Em outras palavras, assim como o Teatro da Crueldade propõe devolver ao teatro sua naturalidade e origens, assim o faz o Teatro do Absurdo com o homem, através da linguagem

⁵ Sire de Beaumanoir (1210-1265). Poeta francês do século XIII.

⁶ Uma velha camisa/tomou a tarefa/de saber defender, /mas uma cereja/em sua frente se pôs/para menosprezá-la./Sem uma velha colher/que retomou fôlego/portando um aquário,/toda a água do Tâmis/entrara em um cesto. (REMI *apud* ESSLIN, 1968, p. 290, tradução nossa.)



dialogal. Desta forma, as origens do teatro e do homem encontram-se representadas em um mesmo plano, o palco. Esslin afirma que “o Teatro do Absurdo desistiu de falar sobre o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas” (1968, p. 21). Assim, observamos que o Absurdo faz uso da linguagem para mostrar sua insignificância e ao fazer isso usa a linguagem não apenas contra o Homem, mas contra si própria.

O Teatro Arrabaliano

Fernando Arrabal nasceu em 1932, na cidade marroquina de Melilla, ainda sob domínio espanhol. É nesta cidade, no ano de 1936, que tem início a rebelião militar contra a República Espanhola, da qual seu pai, Fernando Arrabal Ruiz, partidário dos ideais republicanos e oficial do exército, faz parte; preso, tem sua pena de morte substituída por uma prisão de trinta anos e um dia; após tentativa de suicídio, passa pelas prisões de Melilla, Ceuta e Burgos; simula loucura e foge do Hospital de Burgos em 1942, penetrando em um campo coberto por um metro de neve. A busca pelo pai será uma peregrinação, anos mais tarde, para o jovem dramaturgo.

A infância e adolescência de Arrabal (na Cidade Rodrigo durante a guerra civil, e em Madri, terminada esta) estão marcadas por uma imposta e rígida educação religiosa. Aos dezessete anos, algo perturbador acontece em sua biografia: Arrabal descobre algumas fotografias familiares das quais a cabeça de seu pai havia sido recortada. A partir deste acontecimento o ‘poeta’, como era chamado ironicamente pela família, decide cortar relações com a mãe, as tias e o irmão. Ao dramaturgo será impossível desprender-se da imagem mitificada do pai, em oposição à imagem ocultadora e sacrificada, cruel e terna da mãe. O escritor, já em seus anos de jovem maduro, encontra Luce Moreau, universitária francesa que conhece no verão de 1954 em Madri e que é a companheira ao longo de sua vida e obra.

Em 1955 obtém uma bolsa de três meses para realizar estudos de criação teatral em Paris, onde se hospeda na Casa da Espanha da Cidade Universitária. Neste íterim, Arrabal adoece de tuberculose, vindo a ser internado por dois anos no Sanatório de Bouffémont e no Hospital Foch de Suresnes, próximo à Paris. Durante a enfermidade escreve sua terceira obra *Fando y Lis*⁷.

Javier Huerta Calvo, diretor do livro *História del teatro español II – del siglo XVIII a la época actual* (2003), aponta que há um certo vazio entre as pesquisas científicas dedicadas ao

⁷ Em 1952, na cidade de Madri, Arrabal inicia o esboço de sua primeira peça, *Pic-nic*, no entanto, antes da versão definitiva, esta peça se intitulava *Los Soldados*. Cf. BERENQUER, 2009.



gênero teatral na Espanha, principalmente a partir de 1939 (início do regime fascista), no que diz respeito aos “neovanguardistas”, onde se encontra Fernando Arrabal. Segundo Calvo (2003), as pesquisas de maior relevância relacionadas ao dramaturgo provêm de autores como Ángel Berenguer e Francisco Torres Monreal. Este último, em nota introdutória do livro *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado* (1985), que reúne três peças do dramaturgo, define o teatro deste em três períodos: o primeiro refere-se às obras escritas nos anos cinquenta e é chamado de *primer teatro* (primeiro teatro); o segundo período é o *teatro pánico* (teatro pânico) no qual se incluem as obras produzidas nos anos sessenta; e finalmente o terceiro período, chamado de *pánico-revolucionario* (pânico-revolucionário), definição para os escritos dos anos setenta.

O primeiro teatro arrabaliano conta com características muito próprias, como nos aponta Monreal: o ritmo poético, a linguagem ingênua das personagens, a linguagem ininteligível das personagens opressoras, a oscilação entre humor e tragédia, e o comportamento sádico das personagens oprimidas (1985), têm tendências muito próximas àquelas dos dramaturgos da vanguarda teatral francesa, muito embora Arrabal afirme ainda não ter conhecimento, quando escreve *Pic-nic*, das obras surrealistas nem dos dramaturgos do Absurdo. Apesar dessas declarações, as peças das quais citamos apenas as três primeiras, *Pic-nic* (1952), *El triciclo* (1953) e *Fando y Lis* (1955), estão mais próximas da estética do absurdo.

Em uma viagem à Espanha, em 1967, Arrabal foi preso, mas solto algumas semanas depois, jamais pode esquecer-se das condições em que se encontravam inúmeros outros presos políticos em seu país, ainda sob o regime de Francisco Franco. Ao voltar para a França, Arrabal fez declarações à imprensa condenando a postura do regime franquista, atitude que o fez ser considerado *persona non grata* pelas autoridades espanholas. Fazem parte desta fase as obras *La aurora roja y negra* (1968), *Jóvenes bárbaros de hoy* (1974), *Oye, patria, mi aflicción* (1975). Ángel Berenguer, cuja tese de doutorado intitulada “*L’exil et La Cérémonie*” (1977) é dedicada às obras de Arrabal, escreveu os prólogos das primeiras edições espanholas delas. Este crítico, que concorda com a divisão do teatro arrabaliano em três períodos proposta por Monreal, afirma que na primeira fase Arrabal traz para o teatro algumas reminiscências pessoais, o que Berenger (2009) denomina de “*teatro de exilio y ceremonia*”, onde a morte, que se faz presente desde sua primeira peça, aparece sob um prisma de ingenuidade.

As representações de Arrabal não foram bem recebidas pelo público espanhol. Em janeiro de 1958, estreou pela primeira vez uma peça em língua espanhola, *Los hombres del triciclo*. Segundo o crítico Francisco Ruiz Ramón, a rejeição do público espanhol ao teatro de Fernando Arrabal “veio a significar para o contexto global do teatro espanhol um ato de



castração de um dos seus órgãos vitais, que trazia em si o gérmen seminal de novas forças teatrais” (RAMÓN, 2001, p. 434, tradução nossa).

Apenas onze anos depois, em 1969, é que haveria uma nova tentativa de montagem do teatro de Arrabal na Espanha. Um dia antes da estreia de *Los dos verdugos (Os dois carrascos)*, a polícia tomou o teatro Rainha Vitória, em Madri, e a peça não pôde ser encenada. Durante este período Arrabal produz abundantemente e Christian Bourgois publica, em francês, oito tomos contendo vinte peças do dramaturgo, que são encenadas em toda Europa e até mesmo no Japão e Austrália. Das vinte peças, apenas nove foram publicadas em espanhol, contendo censuras. Um artigo publicado no jornal “El País” dizia, sobre outra peça de Arrabal, *El Rey de Sodoma* (1979): “Aqui já estamos suficientemente provocados, passados de provocação. O escândalo é um artigo de consumo, e as ousadias contidas, as audácias tímidas e os avanços medidos em *O rei de Sodoma* não provocam mais que tédio.” (OLIVA, 1989, p. 422, tradução nossa).

Vários são os motivos para que o dramaturgo espanhol não tenha suas obras aceitas no país natal até o início dos anos 1980. Não podemos esquecer-nos do período ditatorial, nos anos compreendidos entre as décadas de 1939 a 1975, quando a Espanha era regida pela forte censura a toda produção artística que pretendesse criticar o governo ou a moral sexual e religiosa. Mas isto não impediu que suas obras fossem representadas mundo afora.

O Brasil recebeu, em 1968, a peça *Cemitério de automóveis*, montagem de maior sucesso internacional, dirigida pelo argentino Victor García, que após representação em Paris, trouxe a peça para São Paulo e Rio de Janeiro. Além desta, outra montagem de grande repercussão aconteceu em 1970, no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro (a cidade de Manaus também foi privilegiada com a mesma representação, em 1972): *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, contou com a direção de Ivan Albuquerque e com a atuação de José Wilker interpretando o Arquiteto e Rubens Corrêa no papel do Imperador.

O teatro de Fernando Arrabal, com suas personagens de múltiplas máscaras, sádicas ou masoquistas, pais ou amantes, puros ou pervertidos, comporta a complexidade de uma arte polifônica, não apenas no sentido das linguagens inerentes ao teatro (a linguagem dos objetos, da iluminação, da música, da dança) e às personagens em si, mas também da recepção, no que tange às possibilidades de leitura de suas obras, cujos cernes atualmente são largamente representados, principalmente em língua espanhola. Contemporâneo e mundialmente reconhecido, Fernando Arrabal continua produzindo. Uma de suas últimas publicações data de 2011, *Sueños pánicos de unas noches de verano*, uma compilação de diversos artigos publicados



na revista *Cambio 16*, em 1988 e, ainda, Arrabal produziu juntamente com Xavier Pasturel Barron, o documentário *Vidarrabal*, em 2012.

Diálogos no front

Considerando o processo de vivência do dramaturgo em um regime opressor e ditatorial, além de *Pic-nic* ser a primeira experiência dramaturgicamente concreta de Arrabal, não nos surpreende que a temática⁸ desta peça volte-se para o caráter militar. Entendemos essa escolha como um reflexo da experiência germinal do dramaturgo, pois, de caráter fundamentalmente realista, *Pic-nic* comporta elementos aproximados da realidade vivida por Arrabal e pela sociedade. Assim sendo, o espaço no qual a fábula se desenvolve é um campo de batalha onde um soldado solitário recebe a visita de seus familiares para uma confraternização. Subitamente, o microcosmo familiar é inserido no núcleo do macrocosmo que é a guerra.

Tomando como ponto de partida as análises feitas por Ángel Berenguer, continuamos esta seção falando sobre o espaço cênico, aquele onde se desenvolve a fábula. Em *Pic-nic*, o cenário é representado, bem como no teatro realista, por diversos elementos que imitam a realidade, assim, na didascália inicial (ou quando sobe o pano) o leitor/espectador vê-se diante de um campo de batalha, uma cerca que cruza o cenário e alguns sacos de terra, geralmente usados como barreira contra-ataques. Além do campo visual, Arrabal propõe ainda que o leitor/espectador seja inserido na atmosfera do conflito bélico através de meios sonoros que ambientarão o cenário, desta forma, é possível ouvir “tiros, bombardeios, rajadas de metralhadoras” (ARRABAL, 2009, p. 129, tradução nossa).

Elementos como os uniformes dos soldados, armas, telefone de campanha e as personagens Maqueiro Um e Maqueiro Dois, também compõem a peça, de modo a refletir a realidade à qual se propõe a representar. Diante do cenário familiar, o leitor/espectador é levado a um estado de conforto que logo é rompido pela chegada da família Tepán - parentes do soldado Zapo - e pelo discurso fantástico sobre como ultrapassaram as barreiras quase intransponíveis do campo de batalha para que pudessem fazer companhia ao filho.

Além do espaço e dos elementos acima citados, a ontologia das personagens reforça a corrente realista presente na peça, visto que elas são apresentadas ao leitor/espectador de forma que sejam reconhecidas pelo público, assim, o sobrenome da família Tepán induz a ideia de que ela possui uma “história anterior”, com papéis bem definidos como pai, mãe e filho. Outro

⁸ Mais adiante, Arrabal adotará a temática da guerra como plano de fundo em peças como *Guernica* (1959) e *viva-la la muerte* (1971), primeira experiência de Arrabal como diretor de cinema.



reflexo da sociedade conhecida pelo espectador/leitor é a constituição social da família Tepán, visto que ela é apresentada, de forma indireta, como uma família pequeno-burguesa, daquelas que tradicionalmente tem familiares inscritos nas forças armadas. As comidas servidas pela Sra. Tepán durante o piquenique, quais sejam, “omelete com batatas [...], uns sanduíches de presunto, vinho tinto, salada e doces” (2009, p. 132, tradução nossa), são pratos tradicionais da cultura espanhola e revigoram a imagem de família estável, cuja situação financeira é confortável para as personagens.

Segundo Berenguer, a personagem que mais fortalece as características realistas da obra é a Sra. Tepán, pois ela mantém uma postura de extrema formalidade com todas as outras personagens e dá ao seu filho, Zapo, uma educação rigorosa:

SRA. TEPÁN – Nada de fuzis. É de má educação sentar-se à mesa com fuzil. Mas que sujo estás, meu filho. Como ficaste assim? Mostre-me as mãos.

ZAPO – (envergonhado, mostra-as) Tive que me arrastar pelo chão por causa das manobras.

SRA. TEPÁN – E as orelhas?

ZAPO – As lavei esta manhã.

SRA. TEPÁN – Bom, podem passar. E os dentes? [...]. (ARRABAL, 2009, p. 135, tradução nossa).

A educação rígida e as relações formais que giram em torno da Sra. Tepán, reiteram as formas burguesas de relação social. Vemos, portanto, como Arrabal toma como fundação para sua primeira peça a estética predominante do teatro realista. No entanto, assim como muitos outros dramaturgos de sua geração, a vivência de Arrabal não se insere em uma realidade comum. Em *Pic-nic*, o que deveria ser o espelho da sociedade, estilhaça-se e transforma-se em um universo deformado que consome as relações, sejam elas estabelecidas entre as personagens ou aquelas que elas estabelecem com o macrocosmo que é a guerra.

Não obstante as características realistas, notamos que a peça em análise apresenta metáforas da ruptura estética proposta pelo Teatro do Absurdo, que se apresentam logo no início da peça através do título. Lembramos que para esta análise, usamos a versão em língua espanhola da peça, assim o título, *Pic-nic*, nos remete à imagem de um ambiente agradável e sentimentos pacíficos, características completamente opostas àquelas apresentadas na peça. Sabemos também que a obra foi publicada pela primeira vez em língua francesa, deste modo, o título em francês *Pique-nique en campagne*, ao contrário da imagem oriunda do título em espanhol, nos permite duas interpretações possíveis, devido à palavra *campagne*, que possui duas significações. A primeira refere-se a uma região bucólica, campestre; a segunda refere-se ao jargão militar, diretamente relacionado com a ambientação da peça. A dupla significação do



título em francês - assim como em espanhol e eventualmente em português cujas traduções são comumente *Piquenique no front* - é reflexo da decomposição do teatro-espelho.

Outra ruptura presente na obra se manifesta através das personagens Primeiro Maqueiro e Segundo Maqueiro. Não obstante Berenguer afirmar que estas personagens se relacionem diretamente com a verossimilhança presente na peça, visto que elas estão sempre conscientes de suas funções no cenário de guerra, notamos que o exagero com o qual representam essa função aponta para um caráter mais absurdo - visto que sentem prazer em recolher cadáveres - e de certa forma cômico, pois se decepcionam quando não conseguem realizar a tarefa.

O vai-e-vém entre realismo e absurdo por diversas vezes leva o leitor/espectador a perder-se no labirinto da realidade das personagens (a guerra) e as situações absurdas (cômicas) vividas por elas. Assim, segundo Berenguer, é com interferência de personagens como Primeiro Maqueiro e Segundo Maqueiro que o leitor/espectador volta a lembrar-se de que há uma guerra acontecendo, detalhe que por vezes escapa à leitura do receptor da obra, visto que também escapa à leitura das personagens, que estão em uma reunião familiar.

Nesta peça, os momentos de ruptura estética também se fazem presentes nas relações das personagens com a temática da guerra e as interrelações entre as personagens, que se tornam visíveis através dos diálogos. Ao contrário do que ocorre nas peças do Teatro do Absurdo, o esmaecimento do afeto em *Pic-nic* não se manifesta claramente nas personagens de forma individual, mas coletivamente e nas relações do coletivo com o mundo em conflito. Sob este prisma Berenguer identifica o Sr. Tepán como a personagem principal desta peça, tendo maior número de falas e mantendo relações com todas as personagens; tendo participado de outros conflitos, portanto, experiente em guerras, o Sr. Tepán vê uma ótima oportunidade para vangloriar-se diante do filho:

SR. TEPÁN – Muito bem, eu sei o que acontece. Em princípio gosta-se da coisa da novidade. Isso de matar e de jogar bombas e de levar o capacete, que é tão elegante, acaba sendo agradável, mas terminará por te aborrecer. No meu tempo teria acontecido outra coisa. As guerras eram muito mais variadas, tinham cor. E, acima de tudo, havia cavalos, muitos cavalos. Dava gosto: o capitão dizia “ao ataque” e já estávamos ali, com o cavalo e a roupa de cor vermelha. (ARRABAL, 2009, p. 131, grifos nossos, tradução nossa).

Neste diálogo, pai e filho conversam sobre a guerra de uma forma muito descontraída, como se esta se tratasse de um assunto natural, pertencente ao cotidiano da família, como de fato o é, mas essa descontração revela outro aspecto da relação personagens *versus* guerra: o



distanciamento. Como joguetes, as personagens provocaram as misérias resultantes dos conflitos, mas não percebem o resultado das próprias ações.

Por outro lado, quando Zapo diz que “reza” por aqueles que matou, de certa forma revela a presença de uma consciência e compaixão. Nota-se na fala de Zapo que ele não se refere àqueles a quem matou como “inimigos”, mas sim como “cara” (*tío*, no original), ou seja, uma pessoa. Ao humanizar o inimigo, Zapo estabelece uma relação de proximidade com ele:

SR. TEPÁN – Então, meu filho, mataste muito?

ZAPO – Não muito. Matei pouco. Quase nada.

SR. TEPÁN – Que é que mataste mais, cavalos inimigos ou soldados?

ZAPO – Não, cavalos não. Não existem cavalos.

SR. TEPÁN – E soldados?

ZAPO – Talvez.

SR. TEPÁN – Talvez? Não tens certeza?

ZAPO – Sim, é que dispero sem olhar. (*pausa*) De todas as formas dispero muito pouco. E cada vez que dispero **rezo um Pai Nosso pelo cara que matei.** (ARRABAL, 2009, p. 136, grifo nosso, tradução nossa).

Subitamente o inimigo aparece em cena. Zepo, assim como Zapo, se sente só, no entanto, aquele logo é capturado e torna-se prisioneiro da família. A relação que se estabelece entre Zepo e Zapo nos mostra como ambos são parecidos, não apenas na aparência e no nome, mas também nas ações, ou seja, nas relações destes com o mundo e na relação estabelecida entre dois semelhantes em um processo de identificação e apartamento. Notamos então que Zapo e Zepo são duplos, gêmeos, inimigos-irmãos. Ao apontar para o caráter crítico da obra, Berenguer mostra como o sistema ali representado influencia as relações humanas, assim, os dois soldados se veem como inimigos, mas no decorrer da convivência percebem que são iguais e como tal são passíveis da mesma compaixão e dos mesmos erros.

A Sra. Tepán tem menos contato com Zepo, o soldado inimigo, do que as outras personagens, mesmo assim ela sempre se manifesta sobre os assuntos de guerra. Berenger destaca o quanto essa personagem tem preferência pelo inimigo, inclusive apostando a favor dele, um aspecto que se pode entender como reconhecimento de um igual, afinal, em regra geral torce-se para os seus, nunca para os inimigos: “SRA. TEPÁN – [...] quantas vezes quando crianças aparecíamos na sacada para ver as batalhas e eu dizia ao filho do vizinho: ‘aposto contigo um chocolate que ganham os azuis’. E os azuis eram nossos inimigos” (ARRABAL, 2009, p. 13, tradução nossa).

Para o casal Tepán a guerra é algo lúdico e as atividades comuns de uma guerra – mortes, tiros, bombardeios, combates – muitíssimo divertidas. A própria Sra. Tepán relembra como era



agradável, durante sua infância, ver os soldados no campo de batalha, com os uniformes bem coloridos: “SRA. TEPÁN – Eu sempre fui muito aficionada às batalhas. Quando criança, sempre dizia que seria, quando adulta, coronel de cavalaria [...]” (ARRABAL, 2009, p. 132, tradução nossa). O lúdico da peça é reflexo da ingenuidade das personagens, além da passividade diante do caos, reflexo de uma sociedade inerte frente a uma ideologia dominante e degradante; esta mesma passividade alude a um processo psicológico de negação, em uma tentativa de fugir aos horrores da guerra.

Arrabal ilustra isso colocando dois inimigos com iguais aspectos, seja na aparência ou nas ações, assim, Zapo reza um Pai Nosso para cada pessoa que ele mata, da mesma forma, Zepo reza uma Ave-maria, confundindo o Sr. Tepán. A similitude entre Zapo e Zepo é uma forte indicação da crítica de Fernando Arrabal contra a Guerra Civil Espanhola, visto que estes soldados são muito parecidos em hábitos e nomes, ao ponto de confundir o Sr. Tepán. Assim, estes inimigos-irmãos seriam representações do próprio povo espanhol que lutavam uns contra os outros, manipulados por um sistema cuja ideologia alienante incitava o povo a lutar uma guerra onde ninguém, além desse sistema, sai vitorioso.

Outra consequência da alienação da sociedade é que ela não apenas se submete a este sistema, como também o defende – o caso da família Tepán. Trata-se, portanto, da própria degradação do ser, das relações familiares e destas com o mundo, visto que todos têm - alerta de *spoiler* - uma morte trágica no final. Presos nesta alienação, inclusive a de que poderiam resolver o problema, eles não escutam o telefone que toca para os chamar à realidade. Dançando e ignorantes da própria existência, todos morrem para em seguida, reaparecerem os Maqueiros.

CONCLUSÃO

Vimos nesta leitura como as artes, em especial o teatro, tiveram momentos decisivos no decorrer da história, momentos estes de renovação e ressurgimento do novo a partir de princípios já estabelecidos, contudo, apesar das tentativas de se apresentar o novo como original, muitas vezes ele é opositor aos modelos preexistentes. Assim como na natureza, a arte se transforma e esta transformação vez por outra é radical.

Todo este processo se renova de tempos em tempos, principalmente naqueles em que há uma forte tensão social. É do caldeirão de criações e da forte crise política do mundo ocidental do século XX que emerge o teatro de Fernando Arrabal, no entanto, o princípio da escrita deste dramaturgo encontra abrigo nos conceitos pré-estabelecidos do teatro realista.



Entramos, então, na leitura de Pic-nic, onde os leitores/espectadores defrontam-se com um texto/peça teatral cuja matéria física é fundamentalmente realista: o cenário é um campo de batalha, os sons são de armas e tiroteios, os objetos e acessórios vestem o cenário e as personagens de maneira tão cuidadosa que não deixa sombra de dúvidas de que o que é assistido/lido representa uma realidade muito presente e lógica.

Mas o telefone toca e a menção a uma cabra rompe suavemente com a gravidade da fábula; inconformado e entediado, Zapo tricota um suéter – um suéter! – em meio a ameaças de bombas. Não, definitivamente há algo fora dos padrões. Um estranhamento arrebatava leitores/espectadores, nascido do discurso absurdo dos pais que visitam um filho soldado em pleno campo de batalha para um piquenique. Apontamos como Arrabal, nesta peça, experimenta os primeiros passos em direção a uma estética de ruptura ainda pouco conhecida por ele, mas que vai se expandir e ganhar novos contornos ao longo de suas publicações.

Deste modo, Pic-nic pode ser considerada uma peça leve se comparada às próximas produções do dramaturgo. Digo “aparentemente” porque o que provoca o estranhamento não é apenas a ideia de que algo está fora do lugar, mas antes, algo muito sombrio está sendo exposto, disfarçado com anedotas que provocam risos. Em Pic-nic percebemos como o sistema social gerado pelo ambiente de conflitos armados agride e viola os seres em todos os sentidos, pulverizando o entendimento sobre a realidade.

Ainda que seja um teatro de meados do século XX, as temáticas desenvolvidas pelo Teatro do Absurdo são, lamentavelmente, muito recentes. A alienação da família Tepán à realidade que os cerca e a fetichização da guerra nos remete aos tempos atuais, onde o negacionismo associado ao fenômeno das *fake news* provocam os mesmos sintomas presenciados em Pic-nic. Vemos neste primeiro quarto de século XXI novas guerras, pandemias e governos neofascistas ressurgirem, contudo, acreditamos que um sobrevoos nos textos/peças do Teatro do Absurdo, em especial, de Fernando Arrabal sob um prisma histórico pode nos revelar muito sobre a sociedade.



REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bosi e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARRABAL, Fernando. **Fando y Lis. Guernica. La Bicicleta del condenado**. Introducción, notas y refundición de los textos por Francisco Torres Monreal. Madrid: Alianza, 1985.
- ARRABAL, Fernando. **Fando e Lis**. Trad. Wilson Coêlho. Disponível em: <<http://www.desvendandoteatro.com/textosclassicos.htm>>. Acesso em: 04 ago. 2012.
- ARRABAL, Fernando. **O Arquiteto e o Imperador da Assíria**. Tradução de Leila Ribeiro e Ivan Albuquerque. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- ARRABAL, Fernando. **Sueños pánicos de unas noches de verano**. Saragoza: Libros del Innombrable, 2011.
- BERENGUER, Ángel. (Ed.). **Pic-nic. El triciclo. El laberinto**. 26.ed. Madrid: Cátedra, 2009.
- CALVO, J.H.; RICO, F.D.; VEGA, E.P. **História del teatro español II: del siglo XVIII a la época actual**. Madrid: Gredos, 2003.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Tradução e adaptação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1968.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- OLIVA, César. **História de la literatura española actual III: El teatro desde 1936**. Madrid: Alhambra, 1989.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PRUNER, Michel. **Les théâtres de l'absurde**. Paris: Armand Colin, 2010.
- RAMÓN, Francisco Ruiz. **História del teatro español: Siglo XX**. 12.ed. Madrid: Cátedra, 2001.
- SERREAU, Geneviève. **Histoire du "nouveau théâtre."** Paris: Gallimard, 1966.
- TORRES NETO, Walter Lima. Breve introdução ao teatro europeu do pós-guerra. In: GOMES, A.L.; MACIEL, D.A.V. (Org.). **Dramaturgia e teatro: intersecções**. Maceió: EDUFAL, 2008. p. 269-287.



VIDARRABAL. Produção de Xavier Pasturel Barron e Fernando Arrabal. França: Phare Ouest, 2012. (76min). Trailer. Disponível em:
< <http://www.youtube.com/watch?v=F9qhpqLVPCo&feature=youtu.be>>. Acesso em: 11 jul. 2024.