



## Um Camus e Dois Arrabais: notas para um espetáculo do Absurdo

### One Camus and Two Arrabals: notes for a spectacle of the Absurd

Felipe Vieira Valentim<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo almeja rascunhar um diálogo entre as duas dimensões apresentadas pelo absurdo nas leituras camusianas: a sensível e a racional. Tomamos como ponto de partida a obra *O estrangeiro* (1942), por considerá-la um caminho de relato da vivência frente à tensão e aos limites impostos pelo absurdo. Em seguida, colocamos em análise duas dramaturgias de Fernando Arrabal, *Fando et Lis* (1955) e *La bicicleta del condenado* (1959), destacando os pontos de contato entre autor e obra para, em seguida, revelar a captura da sensibilidade absurda pelas quebras lógicas que se colocam entre a arte e a experiência do artista. Nossas considerações finais rompem com a estrutura do artigo acadêmico, de modo a explicitar continuidades entre os fios que tecem o texto, trazendo a circularidade também como uma possibilidade do diálogo aqui estabelecido.

**Palavras-chave:** Absurdo. Albert Camus. Fernando Arrabal. Sentimento absurdo.

#### Abstract

This paper aims to draft a dialogue between the two dimensions presented by the absurd in the Camusian readings: the sensible and the rational. We take as a starting point the work *The stranger* (1942), considering it a way of reporting the experience in the face of tension and the limits imposed by the feeling of absurdity. Then, we analyze two dramaturgies of Fernando Arrabal, *Fando et Lis* (1955) and *La bicicleta del condenado* (1959), highlighting the points of contact between author and work, and then reveal the capture of absurd sensibility by the logical breaks that stand between art and the artist's experience. Our final considerations break with the structure of the academic article, in order to explain continuities between the threads that weave the text, bringing the circularity as a possibility of the dialogue presented here.

**Keywords:** Absurdity. Albert Camus. Fernando Arrabal. Feeling absurd.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde concluiu mestrado na mesma área. E-mail: valentim.fe@gmail.com.

## Rascunhando caminhos e interseções

O potencial autodestrutivo ensaiado pela humanidade atingiu a máxima intensidade durante as primeiras décadas do século XX. As crises da crescente ordem econômica, o desenvolvimento acelerado da tecnologia militar, as guerras civis e os dois grandes espetáculos bélicos mundiais alteraram consideravelmente a produção e os “modos de ser” de toda uma geração.

A partir dessa conjuntura, o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2014) nos indaga: que legado o ano de 1945 nos deixou? Suas investigações sobre a latência como origem do presente nos apontam que “alguma coisa desse passado e de como se tornou parte do nosso presente nunca terá sossego” (GUMBRECHT, 2014, p. 50), uma vez que, “no que diz respeito à dimensão da destruição e do alcance que atingiu, a Segunda Guerra Mundial ultrapassou a Primeira. Apesar disso, é surpreendente [...] que a Segunda quase não tenha desencadeado nenhum esforço de repensar a existência humana” (idem, p. 35).

A segunda metade do século XX nos apresenta um teatro e uma dramaturgia fortemente embebidos por soluções imaginárias que oscilam do pessimismo beckettiano a paródias das teorias estéticas. Texto e encenação carregam em seu bojo a fragmentação do corpo cênico para estetizar o acaso, o jogo, a euforia e a própria existência.

O sentimento do absurdo inspira o desenvolvimento de uma dramaturgia condizente com o mundo: inexplicável em sua forma, uma terra estranha, porosa, de tempo incerto e fragmentado, um mundo onde a comunicação se dá por diálogos entrecortados. “O mundo está povoado de irracionais, que a razão não compreende: o que não compreendo é sem razão, o mesmo será dizer que o absurdo é a razão lúcida que verifica seus limites” (RUIVO, 1985, p. 258).

Em seu artigo sobre o dramaturgo, romancista e ensaísta Albert Camus, Raquel Ruivo (1985) analisa o absurdo camusiano perpassando duas dimensões: a sensível, o sentimento absurdo do ser humano, e a racional, o plano da inteligência. E, por um caminho semelhante, Patrícia Machado (2010, p. 32) nos destaca que a racionalidade para Camus é limitada:

Quando o homem procura esclarecer certas coisas e não consegue, encontra o caos, onde as categorias racionais não mais operam. Não sendo a razão capaz de tudo explicar, o homem sente que algo não está bem, sente um desconforto frente ao mundo agora inumano.

As estudiosas supracitadas nos apresentam importantes provocações sobre a relação de Camus com a “estética do absurdo”, ressaltando que ela será marcada por desacordos, tensões e o movimento de separação homem/mundo como marcas provocadoras para se pensar a ação frente à existência. É possível acrescentar às leituras aqui referidas que o tom camusiano conferido à estética do absurdo se dá pelo detalhamento exacerbado do ordinário que cerca a cotidianidade. Essa premissa pode ser desdobrada a partir da narrativa de Camus e, também, de Arrabal.

A racionalidade do camusiano Meursault, em *O estrangeiro*, não só o torna apático às circunstâncias que marcam sua trajetória, como também desperta a revolta frente ao caos travestido de ordem que cerca toda a existência humana. Desta forma, Ruivo (1985, p. 259) avalia que:

Rejeitando o suicídio e o salto para um mundo de formas racionais, Camus afirma assim a presença indubitável do absurdo no mundo, repudiando qualquer atitude de que não seja a de manter-se firme na terra dos homens. Não desiste de apostar no absurdo, pois está convicto de que neste mundo insensato, o corpo, a ternura, a criação, a nobreza humana retomarão os seus lugares e o homem encontrará com que alimentar a sua grandeza: o vinho do absurdo e o pão da indiferença.

*O estrangeiro* foi publicado alguns meses antes, na década de 1942, de Camus apresentar o termo “absurdo” na publicação do ensaio *O mito de Sísifo*. O romance e o ensaio juntamente com a obra teatral *Calígula* compõem uma trilogia em que Camus desenvolve a temática desencadeada como efeito de um período marcado pelos extremos. A estética é apontada pelo crítico inglês Martin Esslin (1982, p. 399, minha tradução<sup>2</sup>) como uma das expressões da busca de um caminho “[...] no qual eles podem, com dignidade, confrontar um universo privado do que antes era seu centro e seu propósito vivo, um mundo privado de um princípio de integração geralmente aceito, que se tornou disjuncto, sem propósito - absurdo”; um mundo como aquele expressado na mensagem do nietzschiano Zaratustra, também referido pelo crítico inglês.

Outro nome que também nos surge dentro do contexto do teatro do absurdo é Fernando Arrabal. O dramaturgo espanhol investe em estratégias na dramaturgia para desorientar seu público durante a execução de sua obra. Arrabal consegue estabelecer

---

2 “[...] in which they can, with dignity, confront a universe deprived of what was once its centre and its living purpose, a world deprived of a generally accepted integrating principle, which has become disjuncted, purposeless-absurd”.

diálogos entre o cômico e o trágico; a comicidade é posta em vizinhança aos temas violentos e sombrios.

O teatro do absurdo nasce das incoerências humanas; ele beira à irrealidade, ao grotesco e à própria angústia que cerca a existência. Khaled Mohammad Abbas (2013, p. 55, tradução minha<sup>3</sup>) nos afirma que Arrabal

[...] é um ser humano dominado pelos acontecimentos de seu tempo, e assim marcado pelo medo da morte e pelo aparente absurdo da existência. Marca-lhe a incoerência de todo sistema político, em particular a intransigência do franquismo, e como protesto se alinha com o setor derrotado na guerra, negando toda possibilidade de entendimento entre as partes.

Arrabal segue um caminho diferente daquele proposto por Camus na abordagem do absurdo como um sentimento ou como um “modo de ser”. O absurdo camusiano não aposta no ilogismo, mas no tensionamento dos limites: “O homem absurdo tem que vivenciar a tensão e os limites impostos pelo absurdo e, ao mesmo tempo, não tentar suprimi-los” (MACHADO, 2010, p. 48). Arrabal, por sua vez, “expressa sua crítica sobre a sociedade em desintegração, transmitindo ao público de forma abrupta uma imagem distorcida e grotesca de um mundo enlouquecido” (ABBAS, 2013, p. 57, minha tradução<sup>4</sup>). Acrescenta-se, também, às leituras aqui apresentadas, que o jogo imagético operado na dramaturgia arrabalina justapõe fragmentos e imagens, beirando ao ilógico, ao estranho.

E assim estabelecemos a interface deste trabalho: elegemos o romance *O estrangeiro*, de Camus, por considerarmos uma obra em que o absurdo camusiano é ensaiado antes de ser desenvolvido em *O mito de Sísifo*. Partir das “não evidentes” descobertas absurdas que marcam o personagem Meursault nos leva a imaginar as possibilidades que o absurdo nos abre. Em Arrabal, elegemos as peças *Fando et Lis* (*Fando e Lis*), de 1955, e *La bicicleta del condenado* (*A bicicleta do condenado*), de 1959, destacando as incoerências e as crises, também presentes em Camus, mas pintadas dramaturgicamente de outra forma.

Apresentaremos, abaixo, dois casos que se colocam como provocações e possibilidades de cruzamento. No primeiro, os aspectos camusianos, abordados na

---

3 “[...] es un ser humano agobiado por los sucesos de su época, y tan marcado por el temor a la muerte como por el aparente absurdo de la existencia. Le duele la incoherencia de todo sistema político, y en particular la intransigencia del franquismo, y a modo de protesta se alinea con el sector vencido en la guerra, negando toda posibilidad de entendimiento entre las partes”.

4 “[...] expresa su crítica sobre la sociedad en desintegración se transmite bruscamente al público mediante un cuadro distorsionado y grotesco de un mundo enloquecido”.

narrativa *O estrangeiro*, ganham o espaço no intuito de despertar a sensibilidade do absurdo para a poética arrabalina que se apresenta no segundo caso. O caráter descritivo por vezes ganhará maior contorno nos relatos, de modo a destacar excessos e sensações presentes nas obras que compõem nosso *corpus*. As considerações finais deste trabalho estão diluídas nos dois casos apresentados. A estrutura do artigo acadêmico é transgredida na tentativa de expor a continuidade entre os fios deste tecido, destacando as doses de circularidades inerentes às possibilidades de diálogos aqui apresentadas.

### **1º Caso: Aquele sobre um argelino que matou um árabe na praia por causa do sol**

“Tanto faz” é a resposta usada como reação a algumas circunstâncias presentes no trajeto de Meursault. Fortemente costurado ao presente, o herói do romance de Camus se entrega ao instante, mesmo insignificante, em sua plenitude: uma narrativa de deslocamentos em que o fluxo cotidiano e amorfo da realidade vivida compõe as linhas deste breve e denso tecido. *O estrangeiro* se debruça sobre o homem e sua absurdidade existencial. A estranha lucidez de Meursault o conduz pela vida como se ele fosse um estrangeiro frente a determinadas relações sociais, situando-o no limiar das contestáveis fronteiras da realidade.

A morte da mãe, que estava em um asilo localizado em Marengo, é o ponto de partida da narrativa. Meursault reage lúcida e, até, friamente ao fato; reação que vai endossar uma revolta conjunta contra o herói na segunda parte da narrativa. Um dia após o enterro da mãe, ele reencontra Marie. Os dois tomam banho de mar e assistem a um filme cômico no cinema. Ações aparentemente corriqueiras e banais, mas que também vão compor os argumentos da acusação contra Meursault no tribunal. Pode-se afirmar que ele é julgado pelo enterro da mãe e não pelo assassinato do árabe na praia.

O cotidiano de Meursault vai se desdobrando em sucessivas ações corriqueiras até chegar ao clímax: o assassinato. Dono de uma vida pacata e com poucas relações, o herói relata seu convívio com mais outros três personagens, além de Marie, na narrativa: Salamano, Raymond e Céleste.

O tempo narrado está conjugado no pretérito imperfeito, até mesmo por conta de sua íntima e obscena relação com o presente. É no presente que se debruça o tom confessional, Meursault narra todas as situações que o envolvem: as idas ao restaurante de

Céleste, o estranho relacionamento do rabugento Salamano com o seu cão e a amizade construída ao acaso com Raymond. Este último o levará a desencadear a fatalidade que se abate sobre sua vida.

A cotidianidade narrada no romance de Camus nos denota as sensações de um tempo “que se arrasta”, envolvendo os personagens em uma atmosfera completamente densa. A construção narrativa nos apresenta existências costuradas por dias de ações repetidas, cujo detalhamento remonta o tom caótico das atividades que não parecem ter fim. Qualquer quebra ou qualquer surpresa, neste contexto, poderá desencadear alguma desgraça.

Os personagens do romance estão inclinados a transmitir tais sensações, como Raymond e Salamano, vizinhos de Meursault, por exemplo. Homem de comportamento meio agressivo, Raymond proporcionava instantes agradáveis a Meursault. Os relatos elaborados no romance fazem menção ao envolvimento de Raymond com a irmã de um árabe, com quem o próprio Raymond já brigara na rua.

A partir da breve descrição apresentada, é possível destacar os pontos sequenciais que transformam o ordinário cotidiano de Meursault em um espetáculo absurdo:

1. Com ajuda de Meursault, Raymond consegue atrair a mulher, com quem se desentendera, para casa dele no intuito de castigá-la. “Escrevi a carta. Redigia um pouco sem pensar, mas esforcei-me o mais possível para contentar Raymond, pois não tinha razão nenhuma para não contentá-lo. Depois li a carta em voz alta” (CAMUS, 2015, p. 36).

A mulher, ao ceder ao pedido da carta, é agredida. Meursault se coloca como testemunha a favor de Raymond. O nível de cumplicidade entre os dois aumenta, apesar da própria ideia de “amizade” se configurar como algo indiferente para Meursault, um “tanto faz” como um modo de viver e passar o tempo.

2. Raymond convida Meursault e Marie para um fim de semana na casa de praia de um amigo, Masson. É neste momento da narrativa que o ponto de clímax começa a ser esboçado: a caminho da casa de praia, localizada próximo a Argel, os viajantes percebem que estão sendo seguidos pelos árabes, dentre eles o “ex-cunhado” de Raymond.

O herói camusiano desfruta de uma manhã agradável na praia em companhia de Marie; note-se que é a mesma praia que serve de palco para um conflito que se desenrola em três momentos. Primeiro: uma agressão provocada no encontro com dois árabes, envolvendo Raymond e Masson. Meursault assiste a tudo. Após Raymond ser ferido por

uma faca, todos retornam. Segundo: Raymond, com o braço enfaixado, sai à procura do árabe na praia. Meursault o segue. Armado, Raymond encara o homem que o feriu. Por intermédio do protagonista camusiano, Raymond entrega a arma: “quando Raymond me deu o revólver, o sol refletiu nele. No entanto, ficamos imóveis, como se tudo se houvesse fechado à nossa volta” (idem, p. 58).

3. Em posse da arma, o herói chega a cogitar atirar, mas, devido ao recuo dos árabes, ele e Raymond retornaram à casa de praia. O amigo entra, mas Meursault prefere continuar caminhando pelas areias, o que ocasiona o terceiro momento do conflito: ele reencontra, por acaso, o árabe que ferira Raymond. “Fiquei um pouco surpreso. Para mim, era um caso encerrado, e viera para cá sem pensar nisso” (idem, p.59). Camus destaca o “acaso” como elemento desencadeador do desconcerto da existência; é o que foge ao racional.

O árabe o encara com a mão no bolso, ameaçando tirar algo, Meursault, naturalmente, exhibe o revólver. A narrativa nos descreve os incômodos provocados pelo calor na praia, naquele momento; o quão o queimar do sol ganhava as faces do herói e a sensação das gotas de suor acumuladas nas sobrancelhas. O árabe exibira a faca ao sol e o brilho no aço atingia Meursault como uma longa lâmina fulgurante na testa. “No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrancelhas correu de repente pelas pálpebras, recobrando-as com um véu morno e espesso. Meus olhos ficaram cegos por trás desta cortina de lágrima e sal” (idem, p.60).

Até que chega o momento em que tudo vacila: “[...] crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecido, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol” (idem, *ibidem*). Quatro tiros disparados em um “[...] corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. Era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça” (idem, *ibidem*).

A segunda parte da narrativa apresenta a espetacularização do absurdo na narrativa de Camus, compreendendo o confronto de Meursault com as convenções sociais. Os pormenores de sua vida ganham dimensão: a reação no enterro da mãe, o fato de não professar nenhuma crença, a lucidez e o distanciamento ao narrar as circunstâncias que desencadearam o crime. O crime em si não é julgado, julga-se a figura humana que foi incapaz de se desesperar no enterro da mãe.

Nesta segunda parte, há dois momentos interessantes de confronto com os cristãos: o primeiro se desenvolve com o juiz de instrução, que se irrita ao ser contrariado pela postura sóbria de Meursault e por perceber que ele não acredita em Deus. Diante de tudo, o herói alega estar mais aborrecido do que arrependido com aquela situação. Outro momento se dá, no último capítulo, com a visita do capelão que, sem sucesso, tenta fazê-lo crer na salvação, mas Meursault mostrava-se irredutível, com plena certeza da vida que levava e da morte que o aguardava. Nada mais lhe importava: ele era um ser para a morte. Condenado em um processo, cuja imagem designa um tudo ser verdade e nada ser verdade (idem, p.86).

Uma vida absurda, cuja cólera, do último suspiro, purifica do mal e da esvaziada esperança: “[...] eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Por senti-lo tão parecido comigo, tão fraternal, enfim, senti que tinha sido feliz e que ainda o era” (idem, p. 110). Assim, era tal mundo: uma mistura de humanismo e existencialismo, um mundo possível de ser explicado pela lógica que, por mais que houvesse falhas, levava a um mundo familiar.

A sensação de estranheza do homem face a um mundo privado de ilusões e de luz é analisada por Camus em sua releitura de um mito grego: Sísifo é condenado a empurrar uma pedra até o topo da montanha pelos deuses. Ele tem sobre os seus ombros a responsabilidade pela pedra, a qual jamais poderá ficar estática, nem no topo e nem no sopé da montanha. Uma atividade ininterrupta, circular, como o tempo compreendido no absurdo. A única esperança para Sísifo é a de um novo recomeço.

É possível perceber o “circular” avaliado por Camus em *O mito de Sísifo* já esboçado na trajetória de Meursault, pois o espetáculo absurdo descrito na segunda parte do romance se faz por retomadas de circunstâncias não relacionadas ao crime cometido, mas aos aspectos ligados à emoção e aos afetos do protagonista de *O estrangeiro*. Aqui, destacamos três pontos que marcam as argumentações que acusam o herói camusiano: a capacidade de amar, a estranha lucidez e o subentendido fato de ser ele mesmo o próprio estrangeiro naquela existência absurda.

Jean-Paul Sartre (2005), no ensaio “Explicação de *O Estrangeiro*”, capítulo do livro *Situações I – críticas literárias*, aponta uma série de passagens do romance que ilustra algumas colocações no ensaio *O mito de Sísifo*. Dentre tais passagens, a abordagem do amor nos é pertinente para este trabalho. No ensaio de Camus, o amor é o elemento de ligação

entre certos seres por referência a uma maneira de perceber coletiva, cuja responsabilidade recai sobre os livros e lendas; no romance, Camus nos coloca diante da indiferença de Meursault que, ao ser indagado por Marie se ele a amava, responde que isso nada significa, mas que certamente não a amava.

Sartre (2005) analisa os pontos de diálogo das obras supracitadas, indicando ser *O mito de Sísifo* uma argumentação sobre o absurdo, enquanto *O estrangeiro* é o relato de uma vida absurda, que busca inspirar no leitor o sentimento do absurdo. O filósofo nota que a esperança defendida por Camus, no ensaio, não toca o personagem central do romance: “[...] Meursault, o herói de *O estrangeiro*, permanece ambíguo mesmo para o leitor familiarizado com as teorias do absurdo. [...] ele é absurdo e a lucidez impiedosa é o seu principal caráter” (SARTRE, 2005, p. 122). Ou seja, se o amor não pode ser apreendido pela razão, ele nada significa. Na trajetória do herói, a lucidez é o elemento marcante; o ponto central daquela vida desconexa ao caos harmonizado da existência.

*O estrangeiro* tem fundamental importância aqui, pois exhibe doses de uma vertente niilista, que permeia o absurdo também enquanto uma estética teatral em formação. Percebe-se uma inquietante recusa das convenções sociais, da sociedade, da religião, a negação de uma política com seus princípios moralizantes e unificadores. O herói criado por Camus caminha como um estrangeiro por um imenso labirinto existencial.

Sobre o título da obra, Sartre (2005) analisa que o estrangeiro descrito por Camus é similar a um dos “terríveis inocentes que fazem o escândalo de uma sociedade porque não aceitam as regras de seu jogo. Vive entre estrangeiros, mas também é um estrangeiro para eles” (p. 120). O filósofo afirma ser esta a razão pela qual alguns podem amar ou odiar tal personagem. Aquele que não tem familiaridade com o sentimento do absurdo também se inclinará a lê-lo como um estrangeiro a si.

A absurdidade do personagem é dada e não conquistada, avalia Sartre (2005). A construção narrativa do romance apresenta uma sucessão de perspectivas bem definidas. Sartre, em sua análise, também aponta para a multiplicidade de instantes que compõe a vida do ser: “é a pluralidade dos instantes incomunicáveis que finalmente dará conta da pluralidade dos seres” (2005, p. 129).

Portanto, coloca-se, também, o estrangeiro, em questão, reiterando que se trata de um homem lançado no caos de uma sociedade aparentemente organizada e estruturada, cujas bases estão a ponto de ruir. É possível ampliar nossa leitura para o fato de o absurdo

denotar a fragilidade do ser diante do medo e da guerra; o ser que é tomado pela instabilidade que se aloja na existência: o momento anterior à morte precisa liberar a vida para que ela possa ser revivida. Apenas o recomeço do mesmo círculo e mais nada.

## 2º Caso: Aquele de dois Arrabais em situação absurdo-subjetiva

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz  
uma estrela dançante. Eu vos digo: há ainda caos dentro de vós.  
(Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*)

As publicações de *O estrangeiro* e de *O mito de Sísifo*, de Camus, em 1942, promovem uma aproximação entre a filosofia existencialista e a filosofia do absurdo. Em *O mito de Sísifo*, evidencia-se o absurdo como o resultado do confronto com o silêncio e com a irracionalidade do mundo. Em meio aos contextos de horror, medo, instabilidade e falta de sentido da humanidade, todos desencadeados pela guerra, o teatro veicula uma estética que comporta toda a absurdidade que invade o ser humano: a linguagem se mostrará precária em relação ao mistério da vida; discursos vazios denotam incertezas, loucuras, medos; a ausência de um espaço denota o caos na vida do homem; o tempo cíclico corresponde ao automatismo cotidiano, o desdobramento de presentes que nunca levam ao futuro esperado.

A releitura do tempo se apresenta como um ponto importante: o presente se amplia, afastando toda e qualquer possibilidade de superação. Gumbrecht (2014, p. 62) nos exemplifica outros fatos que marcaram as décadas finais do século XX e início do século XXI, como as revoltas de 1968, a implosão do socialismo de Estado em 1989 e o 11 de Setembro de 2001, indicando a emergência de um novo “presente”, um tempo filho e herdeiro das rupturas e conflitos que marcaram o início do século XX. “O tempo – hoje e para nós – parece revelar uma nova estrutura e se desdobrar num ritmo que é diferente do tempo ‘histórico’ que governou o século XIX e o começo do século XX” (GUMBRECHT, 2014, p. 62).

Nosso recorte agora toma como centro duas produções da década de 1950, que nos permitem ler a dramaturgia e o palco como espaços em que a condição existencial é posta em xeque. O dramaturgo, poeta, escritor e cineasta espanhol Fernando Arrabal cresceu no contexto da Guerra Civil Espanhola; suas criações presentificam os pensamentos

disruptos, entrecortados: o artista nos apresenta colagens da bondade e da maldade, da inocência e da impureza, da covardia e da violência que atravessam um mesmo homem.

A sensação do presente, aqui entendida, é feita por “colagens” na obra do artista: uma continuidade que desafia a lógica do sentido e caracteriza a leitura do próprio tempo e, também, do mundo. Arrabal “[...] ecoa a presença do dadaísmo e do surrealismo na atitude de produzir paródias tanto do discurso científico quanto das teorias da estética” (GADELHA, 2013, p. 274). Ou seja, o mosaico arrabalino se compõe por perspectivas críticas marcadas pela jocosidade.

Um dos estudiosos da obra arrabalina no Brasil, o especialista em teatro Wilson Coêlho (2010), nos possibilita, no trabalho “Fernando Arrabal: dos entornos às circunstâncias”, um caminho para compreender o percurso de subjetividade na produção artística do autor, apontando para a indefinição de fronteiras que separam o homem da obra. O pesquisador recorre às colocações de Martin Heidegger, em *L'origine d'oeuvre d'art*, para afirmar a impossibilidade de existir uma obra sem um artista, de modo que o inverso também é verdadeiro: é impossível alguém ser considerado um artista sem ter uma obra.

Ainda pautado em reflexões heideggerianas, Coêlho (2010) aponta que tanto a obra quanto o artista dependem do fenômeno “arte” para coexistirem. Esse seria o ponto capaz de discernir autor e obra, consolidando a relação mútua de que o autor faz a obra e a obra faz o autor. Porém, se não houver arte, o artista e a obra de arte não sobrevivem.

Aproveitar-se de tal questão levantada no trabalho de Coêlho (2010) é fundamental, tendo em vista que a produção de Arrabal carrega traços autobiográficos, que expressam o absurdo do homem perante a existência. Toda a obra do autor é contaminada pelas questões sociológicas de seu entorno e pelo sistema totalitário do governo Franco, entre outras circunstâncias como o inexplicável desaparecimento do pai e as inconstâncias das relações familiares, para falar como Coêlho (2010).

O pesquisador supracitado nos traz, em seu trabalho, uma colocação do próprio dramaturgo de só saber falar de si mesmo sempre que escreve. Arrabal nasceu em agosto de 1932, em Mellila, no continente africano (Mellila é uma parte do Marrocos, colônia da Espanha). Até o início da adolescência, ele é descrito como uma criança comum a qualquer outra da idade e fortemente apegada à mãe. O pai é preso e condenado à morte, em 1936, por se negar a participar do golpe militar no país. Coêlho (2010) nos fala também que a pena de morte do pai é substituída por trinta anos de prisão, gerando uma transferência

para Rodrigo, cidade próxima à fronteira portuguesa e depois para Burgos. O desaparecimento acontece, em 1942, após ser instalado em um hospital psiquiátrico da mesma cidade. O pai simplesmente desaparece, sem deixar rastros. A instalação da família na Espanha ocorre na década de 1940, na cidade de Madri.

Ainda tendo como fonte a pesquisa de Coêlho (2010, p. 4), a adolescência é apontada como a fase problemática, iniciando-se um período de “revolta total contra sua mãe, contra o mundo, contra a sociedade, contra sua própria disformidade, sua pequena estatura e, enfim, contra o sentimento da falta”.

O estudioso afirma que a obra de Fernando Arrabal é permeada por sonho e inocência: um mundo puro e ao mesmo tempo cruel da infância, mesclando e confundindo as noções de bem e mal. O teatro arrabalino é marcado pelo poder subversivo, pelo delírio poético e por doses de erotismo. Coêlho (2010) observa que, na criação arrabalina, o homem é ao mesmo tempo criança e sádico, assim como a mulher também é infantilizada e lasciva, ambos se situam entre o deslumbramento e o temor, à margem da moral, não sendo, portanto imorais, mas amorais. “É como se estes estivessem fora de seus próprios sentimentos e que tudo o que vivem – mesmo no que diz respeito ao amor ou à morte – não passasse apenas de um mero laboratório ou jogos de teatro” (COÊLHO, 2010, p. 5-6). Com base em tais características, tomam-se para análise duas peças do dramaturgo: *Fando et Lis* (1955) e *La bicicleta del condenado* (1959)<sup>5</sup>.

*Fando e Lis* (1955) é o retrato do caos da existência humana. A dramaturgia é pautada em incertezas, instabilidades, racionalidades. A esperança de chegar a Tar é a ponta do triângulo absurdo para o qual os personagens se inclinam. Fando é o tipo de personagem homem-criança de Arrabal, o tipo que chora diante da incerteza e que não encontra os limites das próprias atitudes. Ele transita da bondade à crueldade em questão de segundos. Lis é tudo o que ele tem. Ela foge do perfil mulher-criança e lasciva de Arrabal, aproximando-se mais de uma companheira compreensiva, por carinho e por dependência. Por ser paraplégica, ela necessita que Fando a banhe e que a carregue para Tar.

---

5 Para a realização deste trabalho, foram utilizadas as traduções realizadas por Wilson Coêlho, estudioso da obra de Arrabal, disponibilizadas no site: [www.desvendandoteatro.com](http://www.desvendandoteatro.com). Os documentos não têm data, por isso referencio-os com 2017 (*A bicicleta do condenado*) e 2017b (*Fando e Lis*).

Por medo de perdê-la, Fando a aprisiona, a prende com correntes ao carrinho. A relação dos dois é marcada pelo afeto, pela esperança e pela violência. Fando tem o hábito de agredir Lis, até que os açoites se extrapolam e provocam sua morte.

O “tanto faz” camusiano é reverberado no discurso de Lis, logo no início da dramaturgia (ARRABAL, 2017b, p. 4). O automatismo, o vazio, a vida numa busca infrutífera, todas características presentes e gritantes na condição existencial dos personagens. Coêlho (2010, p. 9-10) faz uma importante observação sobre a Lis de Arrabal:

Mas quem é Lis? Na vida, Lis é a forma como se pronuncia em Frances o nome de sua mulher (Luce) e, na sua obra, ela aparece também com várias outras denominações, ou seja, personagens femininos com o nome de Lys, Luce, Li, L., Lira, Lilbe. Lis é uma mulher diferente e talvez a única que compreende o seu Eu, que o quer do jeito que ele é, sem fazer como sua mãe que a todo tempo queria atraí-lo ao seu mundo. Lis é a mulher que é capaz de sofrer em sua própria carne tudo o que lhe impõe o personagem arrabalino. No fundo, Lis significa, para Arrabal mesmo, não só o amor ou a bondade, mas também a sua libertação.

Outros três personagens integram a dramaturgia: Mitaro, Namur e Toso. Eles materializam o vazio da existência e da linguagem. Mitaro e Namur são precavidos, querem estudar suas posições no “lugar nenhum” em que se encontram. Eles buscam a razão no discurso, nas incertezas do tempo e do próprio espaço. Assim, a estratégia apresentada por Fando para identificar a razão desperta o fascínio de Mitaro. Já Namur é mais sóbrio, desconfiado e sempre apela para a relatividade das coisas: “que dura pouco tempo? Depende da maneira como você o observar” (ARRABAL, 2017b, p. 10).

Os diálogos entrecortados geram a comunicação da não comunicação. A busca constante é por Tar e, portanto, sobrepõem-se discursos, falas vazias, razões absurdas e dissolúveis. Toso é o contraponto dos companheiros: através de falas firmes e sólidas impõe a praticidade, mas não é bem acolhido nas colocações.

Recorrendo-se ao ensaio de Camus (2014), encontramos a esperança como uma das pontas que compõe o triângulo do absurdo (suicídio, revolta, esperança). Nas palavras do ensaísta, a esperança designa uma vida pela qual se luta: uma esquivada mortal. “Esperança de uma outra vida que é preciso ‘merecer’, ou truque daqueles que vivem não pela vida em si, mas por alguma grande ideia que a ultrapassa, sublima, lhe dá um sentido e a trai” (CAMUS, 2014, p. 23).

Tar é essa ideia. O local que sempre os motiva a andar e voltar ao mesmo lugar. Simboliza a esperança da felicidade; a felicidade de ter o tudo no nada. Os obstáculos que se interpõem aos personagens são: o tempo cíclico e eles mesmos. Logo, conclui-se que Tar é um *Godot* que nunca irá chegar.

Coelho (2010) nos diz que um dos fatores que contribuíram com a formação de “estilo” e estímulo criativo de Arrabal foi o seu exílio. O fato pode ser analisado sob dois aspectos: 1. Sua história na Espanha ser um elemento orgânico em sua vida e sua criação; 2. A própria condição de exilado lhe impor um distanciamento de tal realidade. O distanciamento definitivo, no ano de 1955, em Paris, desperta no autor uma consciência da fraude outrora vivida. Para o dramaturgo, a memória consiste na tradição sem traição: “[...] uma memória como a possibilidade da representação da tradição ‘sem traição’ traz consigo todas as contradições [...] com [...] a história oficial [...] contada pelos vencedores” (COELHO, 2010, p. 8). Nesse ponto, o pesquisador assinala que as recordações são capazes de confrontar o que separa a realidade do sonho, colocando-se o risco delas se transformarem, mesmo que temporalmente, em horríveis pesadelos.

É possível agregar às leituras do estudioso o fato de a memória, por si só, também denotar um constante movimento capaz de compor um emaranhado complexo. Talvez, seja neste ponto – arrisca-se tal afirmação aqui – que as imagens evocadas pela estrutura arrabalina formem uma sucessão de colagens que desafiem toda a lógica e atribuições de sentido. Arrabal pode convocar para a cena não só lembranças e memórias, mas também o ato de sonhar ou de se perder no próprio pesadelo.

Em *A bicicleta do condenado* (1959), Arrabal apresenta uma narrativa imagética entrelaçada ao tom político. Os personagens da trama alternam posições de poder e a violência se configura como efeito das práticas de controle, exercidas pelos personagens da peça. Apresentada em um único ato, a rubrica que introduz a peça indica a posição dos personagens, como se, desde o início, eles estivessem prontos para um julgamento:

Tasla ao centro do palco imita a estátua da justiça, sem a venda nos olhos; à direita, por trás do muro, dois homens com características de policiais, e à esquerda, sentado no banco do piano, Virolo encara a plateia. Depois de algum tempo, vê-se surgir das costas de Virolo, como se fosse parte dele, Paso que ostenta uma coroa na cabeça. Blackout. (ARRABAL, 2017, p. 1)

A repetição é uma das fortes marcas desta dramaturgia. Virolo ensaia a sequência no piano e a repete até conseguir alguma “perfeição”. Ele é interrompido pelos risos dos dois homens que se assemelham aos policiais e pelo estridente riso de Paso que, em momentos, constitui o seu duplo na narrativa. Tasla atravessa a cena de bicicleta, transportando os condenados interrogados numa gaiola.

Apaixonada por Virolo, Tasla não só o incentiva, como também se mantém firme na promessa de ser feliz com ele. No diálogo entre Virolo e Tasla, há sempre menção a um “eles” materializado pela indicação do muro. O “eles” é uma figura que os inibe, os controla e os pune. Virolo reage à proibição de tocar imposta. Curioso é o fato de Paso ser quem impõe a proibição, mesmo aparecendo como prisioneiro em alguns momentos: a posição social dos personagens não é definida; durante a leitura, tem-se a constante sensação de que são múltiplos de si e, mesmo assim, operam cada um como uma marionete vazia do destino. Virolo, no entanto, é o único que permanece na função de músico aprendiz. Acorrentam-lhe a perna na primeira advertência, algemam-lhe as mãos na segunda, tiram-lhe a vida na terceira.

A disposição dos personagens e o arranjo cênico descrito na dramaturgia são organizações marcadas por repetições. Fato é que o jogo proposto pela composição dramática segue por vezes o tom inexplicável também presente no ato de sonhar: posições, ações e quadros se revertem em quebras ilógicas. Arrabal dispõe todas as peças deste jogo e provoca desconforto por mostrar que elas não são tão confiáveis como podem aparecer.

É comum na narrativa o tom infantilizado dos personagens: eles brincam de bola, riem num deboche arquetípico e juvenil, manifestam-se com caretas em algumas situações. Ao mesmo tempo, Tasla se revela uma personagem bastante curiosa, pois, quando está em diálogo com Virolo, é apresentada em um tom; porém, quando desdobra em outro papel, mostra-se lasciva, provocante. Há um constante intercâmbio entre infância, poder e sexo.

O tempo, na dramaturgia, é cíclico, mas os personagens não fazem menção à prática de tarefas repetitivas, apenas executam. Eles não reclamam de não seguirem para lugar nenhum. Aqui, o homem se torna um estranho de si. Um ser refém do próprio medo. A liberdade é a máscara para a esperança desejada. Liberdade também aparece representada pelo balão azul que ora serve de presente para Tasla, ora para Virolo. Em todo caso, há

momentos em que tal símbolo passa pela mão de todos, pois em brincadeiras realizadas durante o ato, disputa-se a posse do balão, enquanto Virolo sempre permanece ao piano. Talvez, para ele, seja a música o meio de libertar-se da vida vazia, da existência absurda... Caminhos de leitura.

Para ler Arrabal, é preciso ter, antes de tudo, uma sensibilidade absurda e determinadas doses de loucura. Para encenar a dramaturgia de Arrabal, é preciso se embebedar das sensações que perpassam o homem absurdo, já descritas por Camus e postas em recortes na produção dramaturgical do próprio Arrabal. É um jogo que abre possibilidades de diálogo entre o sentido e o não sentido. Os caminhos textuais oferecidos por Arrabal geram muitos descaminhos para a experiência do leitor. Perder-se é necessário. *A bicicleta do condenado* (1959) nos deixa a interrogação: quem é condenado? Virolo? Tasla? Todos? Ou o leitor/espectador que é lançado num labirinto existencial, onde as relações de poder se mostram tão sutis e tão sem sentido? Assim como *Fando e Lis* (1955) nos confronta com o anseio de uma esperança em eterna procura. O espetáculo ocorre nos inconscientes: caminhos que levam a Tar, modos de acertar as notas da canção, reconhecer as manifestações da absurdidade da existência. E nada mais.

## Referências

ABBAS, Khaled Mohammad. Análisis de Fando y Lis, una obra del teatro del absurdo de Fernando Arrabal". **Journal of King Saud University**, Riade (Arábia Saudita), n. 25, p. 53-63, jan. 2013. Disponível em: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2210831913000027>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

ARRABAL, Fernando. **A bicicleta do condenado**. Tradução de Wilson Coêlho. Disponível em: <<http://www.desvendandoteatro.com/textosclassicos.htm#541234871>>. Acesso em: 02 maio 2017.

ARRABAL, Fernando. **Fando e Lis**. Tradução de Wilson Coêlho. Disponível em: <<http://www.desvendandoteatro.com/textosclassicos.htm#541234871>>. Acesso em: 02 maio 2017b.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2015.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

COÊLHO, Wilson. Fernando Arrabal: dos entornos às circunstâncias. In: **Anais do Encult**, Salvador, 6 ed., 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24608.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

ESSLIN, Martin. **The theatre of the Absurd**. Great Britain: Pelican Books, 1982.

GADELHA, Carmem. **Corpo, espaço, tempo**: indagações sobre poética do teatro. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945**: latência como origem do presente. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

MACHADO, Patrícia de Oliveira. **Absurdo, revolta, ação**: Albert Camus. 2010. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações I** – críticas literárias. São Paulo: CosacNaify, 2005.

RUIVO, Raquel. Albert Camus: Calígula ou o sentimento do absurdo. **Rua - L**, Revista da Universidade de Aveiro, Aveiro (Portugal), Letras, I Série, n. 2, p. 219-240, 1985. Disponível em <<http://revistas.ua.pt/index.php/rual/issue/view/178>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

Submetido em: 02 ago. 2017

Aprovado em: 07 nov. 2017