

GUERRA, VIOLÊNCIA E MODERNIDADE EM *PIQUE-NIQUE EN CAMPAGNE*, DE FERNANDO ARRABAL

Regis Mikail ABUD FILHO*

RESUMO: O artigo em questão aborda as representações de guerra e violência na peça *Pique-nique en campagne*, de Fernando Arrabal. Pode o autor ser considerado um expoente do Teatro do Absurdo? Como Arrabal representa as novas formas de violência da modernidade em seu teatro e de que maneira este espelha a realidade?

PALAVRAS-CHAVE: Arrabal. Guerra. Modernidade. Violência. Teatro do Absurdo.

Se por um lado *Ubu roi* de Jarry (1972), assim como *Les chaises*, de Ionesco (1958) são consideradas peças representantes do chamado Teatro do Absurdo, termo cunhado pelo teórico húngaro-inglês Martin Esslin, segundo o qual a comunicação em si é posta em dúvida através de uma aparente falta de sentido, provocando assim estranhamento da parte do espectador, há por outro lado uma outra vertente do Teatro do Absurdo na qual Arrabal se insere, em que a língua em si não é problemática, mas sim os acontecimentos do palco, que frequentemente contradizem o que é dito, como indica Esslin (1961) em seu ensaio *The theatre of the absurd*. A incompatibilidade dos diálogos com a ação é evidente em *Pique-nique en campagne*, peça publicada em 1952 pelo dramaturgo, escritor e cineasta espanhol Fernando Arrabal.

Nesta peça, a representação da guerra corresponde diretamente ao fenômeno real da violência na modernidade, em um jogo entre visibilidade e invisibilidade, entre absurdo e verossímil. Ou seja: a incompatibilidade entre ações e palavras é um fenômeno análogo às novas formas de violência da metade do século XX. Arrabal denuncia a total falta de sentido da guerra, cujas experiências e o novo

* Mestrando em Literatura Geral e Comparada. Universidade Livre de Berlim. Departamento de Literatura Geral e Comparada. Berlim - Alemanha. 10178 - regismikail@googlemail.com

modo de lidar com a tecnologia provocam mudanças radicais na História e no Teatro.

Hubert (1987) considera o Teatro como forma de interação social, sendo este capaz de representar a realidade social melhor do que o romance, o que de fato se vê em *Pique-nique*. Antes de analisar como a absurdidade da violência é mostrada no teatro de Arrabal, é importante esclarecer o que se entende por *absurdidade* e *teatro do absurdo*, sobretudo as correspondências entre o contexto moderno e a estrutura dos diálogos em *Pique-nique*. A violência desempenha um papel central no contexto pós-Segunda Guerra, a partir de quando é criada uma certa “indústria da violência”, que faz uso de novas formas de tecnologia a serviço da violência e da destruição. A fronteira entre paz e violência é tão pouco definida quanto o conceito de violência em si, pois mecanismos sociais operam juntamente com o maquinário tecnológico. Adorno mostra como tais instituições transpõem a violência para outras esferas, tornando-as invisíveis. *Pique-nique* ilustra este processo de modo tragicômico, como se verá aqui.

Desde o escândalo causado por *Ubu roi* de Jarry (1972), o teatro incorporou alguns aspectos trazidos por esta peça: a agressividade perante o público, o simbolismo superficial, o grotesco violento, a dissolução de uma linguagem convencionalmente inteligível, neologismos sem aparente sentido, a crueldade e a parca cenografia. Sobretudo a linguagem de *Ubu roi* é provocante e vulgar, como anuncia o inaugural “*Merdre!*” de Père Ubu. O caráter e o modo de falar de Père Ubu causam um efeito cômico, que reside no mais profundo grotesco das palavras“, segundo Damerval (1984, p.50).

Já na metade do século XX, dramaturgos como Ionesco e Beckett¹ criam um teatro que se contenta em *representar* a absurdidade ao invés de *analisá-la*. Segundo Esslin (1961, p.294), o discurso argumentativo cede lugar a imagens concretas:

It is a theatre of situation as against a theatre of events in sequence, and therefore it uses a language based on patterns of concrete images rather than argument and discursive speech.

¹ Embora Esslin insira Arrabal na mesma categoria do Teatro do Absurdo de Ionesco e Beckett, o teatro de Arrabal difere em alguns aspectos daquele destes dramaturgos, também contemporâneos seus. Segundo Monréal, a inserção destes dramaturgos em uma mesma categoria resulta das representações das peças de Arrabal em Paris na *rive gauche*, onde Becket e Ionesco haviam sido “assimilados: “*Las aproximaciones de la crítica se deben a una circunstancia concreta: mientras Arrabal comienza a ser representado en Paris en los albores de los años sesenta, los autores de la rive gauche ya han podido ser contemplados años antes, por el público e incluso asimilados, si damos crédito a Barthes.*” (TORRES MONREAL, 1981, p.97-98).

Guerra, violência e modernidade em *Pique-nique en campagne*, de Fernando Arrabal

Por isso pode-se dizer que em Ionesco e Beckett há uma tendência antiliterária; uma incompatibilidade entre diálogo e realidade². Considerando esse fenômeno, Emmanuel Jacquart cunha o termo *théâtre de dérision*, a fim de diferenciar o teatro de Beckett, Ionesco e Adamov do conceito de *absurdidade* como entendido por Sartre e Camus³. Este novo rumo do teatro almeja, mais do que a uma pura sátira, a um despertar de consciência como Sylvain d'Y, do *Collège de Pataphysique* (do qual Arrabal inclusive faz parte) esclarece no artigo "*Qu'est-ce que le Collège de Pataphysique*":

[...] *il ne s'agit pas d'afficher un pessimisme moqueur et un nihilisme corrosif. Au contraire il s'agit de découvrir l'harmonie parfaite de toutes choses et en elle l'accord profond des esprits (ou des ersatz qui en tiennent lieu, peu importe). Il s'agit pour quelques-uns de faire consciemment ce que tous font inconsciemment.* (D'Y, 2000).

Qual, então, é o posicionamento de Arrabal perante o Teatro do Absurdo? Até onde Arrabal pode ser considerado um expoente deste?

Arrabal: *Pique-nique en campagne*

A trama de *Pique-nique* é simples, como por exemplo, a de *En attendant Godot*, de Beckett: os pais do soldado Zapo visitam-no em pleno campo de batalha, até que entra em cena o soldado adversário Zépo, que, à exceção das cores, tem o mesmo uniforme de Zapo. Alienados, nenhum dos dois sabe o que deve fazer na guerra. Os enfermeiros completam o quadro de alienação, em sua busca incessante por mortos e feridos a fim de cumprir seu trabalho.

Torres Monreal (1981) classifica *Pique-nique* como uma peça pertencente à "primeira fase" do teatro arrabaliano, ou seja, a fase das "peças sem esperança", na qual há uma certa convencionalidade teatral, pois as três unidades aristotélicas são respeitadas: a ação una decorre em cronologia linear, ao longo de um dia, em um só lugar. Apesar da simplicidade formal, o espectador de *Pique-nique* confronta uma forma absurda de humor⁴, que joga com uma verossimilhança

² Como indicado no início deste artigo a respeito da incompatibilidade entre as palavras e acontecimentos: "The Theatre of the Absurd [...] tends toward a radical devaluation of language, toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself. The element of language still plays an important, yet subordinate, part in this conception, but what happens on the stage transcends, and often contradicts, the words spoken by the characters." (ESSLIN, 1961, p.XXI).

³ "Ce titre [théâtre de dérision], à l'inverse du terme «absurde», a l'avantage d'écarter les connotations sartrienne et camusienne qui peuvent prêter à confusion, et, d'autre part, de suggérer l'attitude qu'adopte le dramaturge." (JACQUART, 1974, p.33).

⁴ "Estas serían las principales secuencias de la pieza. En ellas se manifiesta una gran sencillez narrativa."

construída sobre elementos absurdos, de certo modo “irreais”, que todavia compõem um todo coeso; o absurdo instaura-se como normalidade. Ora, as personagens poderiam pertencer a um drama burguês se não houvesse ali a guerra. A atmosfera construída por Arrabal é justamente a de um piquenique em plena guerra: os diálogos inocentes e infantis compõem um forte contraste com a situação, causando um efeito cômico. Tais diálogos ressaltam o humor absurdo, levemente negro, a incompreensão da situação, assim como uma amarga ironia, pois nenhuma das personagens tem consciência do perigo da guerra. Deste modo, a guerra torna-se uma tolice, como aponta Steen, se considerarmos a despreocupação inocente das personagens. A essa absurdidade acrescenta-se o fato de que dois soldados inimigos estão em uma guerra, e, contudo, não se odeiam. Por isso Steen (1988, p.60) considera *Pique-nique* uma “peça didática”:

La obra, aparentemente concebida con propósito pedagógico, tiene como objeto desacreditar la guerra. Hace de ésta una tontería a base del lenguaje, los personajes y la actitud de desarraigo que demuestran.

Embora o tema principal da peça seja a violência da guerra, é apenas no final, quando todas as figuras são repentinamente bombardeadas, que o espectador a vivencia visualmente. Até então, tem-se ao longo da peça uma falsa expectativa de que a violência bélica pouparia as personagens. Como no mundo real, *Pique-nique* mostra como a violência é invisível e o quão aniquilador é o seu poder.

A linguagem de *Pique-nique en campagne* é clara e inteligível. O absurdo reside na incoerência entre a clareza verbal, quase infantil, que Torres Monreal (1997, p.10) chama de “linguagem inocente” e a dramaticidade da circunstância. Assim, a questão principal da peça não é somente como as personagens se exprimem, mas sim **como elas o fazem no contexto de guerra**. É essa absurdidade que será tomada como normalidade, provocando o já mencionado efeito de verossimilhança no espectador. Um exemplo é a cena que abre a peça: Zapo deve lutar na guerra e não sabe o que fazer. Em um diálogo ao telefone com o capitão que lhe dá ordens, ele pergunta:

ZAPO: [...] *Et les grenades, qu'est-ce que j'en fais?* (ARRABAL, 1968, p.173).

Prosegue, então, a realidade em confronto com a irrealidade:

Naturalmente, estas secuencias, por si solas, no dan cuenta de la riqueza estilística de la obra, de su humor ingenio y absurdo, de esas sabrosas disputas 'al margen' de la realidad, del contraste de pareceres entre los personajes, en fin, del lenguaje peculiar que ha hecho de Pic-nic una de las piezas más finas y sugerentes de nuestro siglo. (TORRES MONREAL, 1981, p.16).

Guerra, violência e modernidade em *Pique-nique en campagne*, de Fernando Arrabal

ZAPO: [...] *Mon capitaine, je me sens vraiment très seul, vous ne pourriez pas m'envoyer un camarade?... Ne serait-ce que la chèvre.* (ARRABAL, 1968, p.174).

Tal cena é inverossímil se inserida em um contexto real. Na medida em que Arrabal a insere já no início da peça, estabelece-se que a absurdidade torna-se normalidade. Para Berenger (1983, p.65) este modo de jogar com a verossimilhança é um traço que separa Arrabal da tradição do absurdo – ao menos do absurdo de Ionesco e Beckett:

Los elementos verosímiles se presentarán, de ahora en adelante, con toda verosimilitud en la obra. Los personajes no cambian el tono de su discurso ni éste ofrece ningún síntoma que denote el carácter verosímil de una intervención. Esta forma de introducir lo inverosímil, nos parece esencial para marcar la diferencia que encontramos entre el teatro de Arrabal y el del absurdo.

A isso adiciona-se a situação **surreal** de um encontro familiar na guerra, pois o título de *Pique-nique en campagne* pode ser compreendido de duas maneiras: “*campagne*” significa ao mesmo tempo “campo” ou “pradaria” e “campo de batalha”. Essa polissemia esclarece também a ingenuidade das personagens, que não têm consciência da gravidade em que se encontram, apontando, ainda, para o fato de que nenhuma das figuras se dá conta do perigo que corre. Sua linguagem revela sua ingenuidade infantil em face da incompreensão do mundo – um tema recorrente em outros textos de Arrabal:

[...] *ses personnages abordent la situation de l'homme sans la comprendre et avec la simplicité de l'enfance. Comme les enfants, ils sont souvent cruels, parce qu'ils ne comprennent pas, ne perçoivent même pas, l'existence d'une loi morale ; comme des enfants, ils souffrent de la cruauté du monde qui leur semble une calamité totalement dépourvue de sens.* (ESSLIN, 1961, p.151).

O disparate aqui mencionado corresponde aos antônimos “guerra/paz”, “situação familiar/batalha”:

MME. TEPAN: *On a pensé que tu devais t'ennuyer, alors on est venu te faire une petite visite. A la fin, cette guerre, ça doit être lassant.* (ARRABAL, 1968, p.174).

M. Tépan também mostra sua amoralidade perante a situação através de seu modo de falar, principalmente pelo uso quase abusivo de advérbios, marca de sua língua distorcida, o que intensifica a absurdidade de seu discurso:

M TÉPAN: *Ah! Oui, c'est vraiment ennuyeux! Tu es bien sûr qu'il n'y a pas de morts? [...] Tu as bien regardé sous les sacs ?* (ARRABAL, 1968, p.188).

Nenhuma das figuras tira proveito da guerra, já que no final todas morrem. Os Tépan são os mais alienados, comportando-se de acordo com a etiqueta e as normas sociais até mesmo em uma situação-limite como a guerra:

MME TEPAN: Laisse ton fusil tranquille. C'est mal élevé de tenir son fusil à table. (ARRABAL, 1968, p.177).

Ela julga a guerra nem como ruim nem como boa, mas sim como algo tedioso:

MME. TEPAN: On a pensé que tu devais t'ennuyer, alors on est venu te faire une petite visite. A la fin, cette guerre, ça doit être lassant. (ARRABAL, 1968, p.174).

Os exemplos acima mostrados revelam que a ignorância dos Tépan e seu comportamento mecânico compõem aqui o efeito cômico, que se assemelha à seguinte forma de comicidade apontada por Bergson (1904) em seu ensaio *Le rire*: a situação ou os atos mecânicos são divertidos se não contiverem a ingenuidade do ato espontâneo. Logo, a mecanicidade e a automaticidade tornam-se naturalmente engraçadas. Ora, tal comportamento automático-cerimonioso de Mme. Tépan não se encaixa no contexto da guerra. É justamente de uma ruptura com o contexto que surge o efeito cômico:

Le côté cérémonieux de la vie sociale devra donc renfermer un comique latent, lequel n'attendra qu'une occasion pour éclater au grand jour. On pourrait dire que les cérémonies sont au corps social ce que le vêtement est au corps individuel : elles doivent leur gravité à ce qu'elles s'identifient pour nous avec l'objet sérieux auquel l'usage les attache, elles perdent cette gravité dès que notre imagination les en isole [...] (BERGSON, 1904, p.9).

O mesmo argumento sustenta Freud em “*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*”, no qual ele classifica o *Naïf* (*Das Naïve*) como categoria da comicidade. Segundo Freud (1970, p.170) o *Naïf* implica uma inibição (*Hemmung*):

O *Naïf* surge quando o indivíduo se põe para fora por cima de uma repressão, pois ele não possui tal repressão, portanto, quando ele parece superá-la facilmente. Condição para o efeito do *Naïf* é que nos seja de conhecimento que o indivíduo não possua tal repressão, caso contrário não o denominaremos *naïf*, mas sim insolente, não riremos dele, mas sim nos escandalizaremos com ele.

O espectador percebe desde o início da peça que as personagens se comportam como crianças. Elas não possuem, portanto, a inibição apontada por Freud. Ao contrário, parecem estar convencidas de suas ações. Os Tépan,

Guerra, violência e modernidade em *Pique-nique en campagne*, de Fernando Arrabal em sua incorrigível ignorância, levam-se a sério, ou seja, não têm a intenção de fazer piadas, porque eles **são** a piada.

Pique-nique revela-se, do ponto de vista formal, como a peça mais leve de Arrabal. Comparando-a com suas outras peças, percebemos que não é estilisticamente original, embora – e talvez, justamente por esta acessibilidade – seja sua peça mais representada:

La menos original estilisticamente hablando, pese a ser, por su facilidad de lectura – escritura lineal –, la más apreciada y la más representada universalmente de todo su repertorio. (TORRES MONREAL, 1981, p.78).

Ao contrário das peças como *La cantatrice chauve* e *Les chaises* de Ionesco, em que o mundo de fora espelha-se no mundo ilógico das personagens, no caso de Arrabal o mundo de fora entra em cena, destruindo as personagens e eliminando qualquer possibilidade de sobrevivência⁵.

Os mecanismos da comicidade realizam-se através da violência, que até então era mantida invisível, de modo que a situação séria torna-se engraçada. Um exemplo da invisibilidade da violência é a ausência de cenas cruas ao longo da peça, os uniformes iguais de Zepo e Zapo, representando o anonimato da guerra moderna, como tentaremos mostrar aqui. A seguir serão esclarecidas tais formas de representação da violência na modernidade, bem como a forma específica de violência em *Pique-nique*. Para isso, referir-nos-emos aqui em grande parte ao artigo “*Modernity and violence*” de Bernd Hüppauf, no qual ele argumenta basicamente que a alienação da violência na modernidade é provocada por mecanismos estatais.

Violência e sua representação em *Pique-nique en campagne*

Como mostrado anteriormente, a violência em *Pique-nique* permanece invisível, sendo a guerra transformada em piada. De que maneira o fenômeno da violência e sua alienação são representados em *Pique-nique*?

A invisibilidade da violência na modernidade mostra-se na semelhança entre Zapo e Zépo, apontando para anonimato da guerra:

(En la guerra de Zapo y Zépo) hay una extraordinaria uniformidad entre enemigos (los uniformes son iguales sin que el color – verde militar y gris – los diferencie casi). La tecnología avanzada

⁵ Confira Torres Monreal, 1981.

ha supeditado la brillante afirmación del uniforme antiguo a la eficacia anónima del actual.
(BERENGUER, 1983, p.77).

Apenas no final de *Pique-nique* o espectador pode reconhecer as consequências brutais da guerra, a única consequência possível em um contexto real, que Arrabal demonstra de modo abrupto:

Arrabal reúne a sus personajes en la única danza que lo 'verosímil' del sistema puede ya proponerles: la danza de la muerte. No pueden escuchar la otra realidad, la del sistema, porque la suya ya les ha dado solución a su 'futuro'. Entonces, la realidad les envía guerra [...] (BERENGUER, 1983, p.81).

Zapo, seus pais e Zépo comem e dançam, sem perceber o perigo real. O horror da guerra permanece, assim, primeiramente invisível para as personagens; apenas o espectador parece conhecer o perigo que está por vir.

Na dança da morte final as personagens não ouvem a chamada telefônica, provavelmente um aviso do superior de Zapo sobre um bombardeamento. O espectador não ouve as ordens dadas a Zapo, apenas as respostas deste. Desta maneira, o anonimato dos que fazem a guerra representa o mesmo anonimato que opera na guerra real: os comandos do capitão não são visíveis nem audíveis para o espectador, ou seja, as ordens verticais caem de modo anônimo e autoritário, como se vê pelas respostas monossilábicas e afirmativas de Zapo.

Os diálogos das personagens entre si denotam, ao contrário, uma formalidade exagerada, que esconde o conteúdo e a realidade violenta. Um exemplo é a cena em que Zépo prende Zapo, enquanto seus pais tiram uma foto:

ZÉPO, à Zapo, très poli.- Voudriez-vous avoir l'obligeance de vous asseoir par terre, s'il vous plaît ?
(ARRABAL, 1983, p.180).

As falas das personagens estão sempre em contraste com o contexto. Ademais, é justamente esta situação contraditória que provoca um efeito cômico e denuncia a falta de sentido da guerra. Desta maneira, a peça de Arrabal toma rumos didáticos: não se trata aqui de perguntas existenciais nem de um caso-limite da linguagem, como fazem Ionesco e Beckett, mas sim de uma representação da absurdidade da guerra. As ações de *Pique-nique* são lógicas à sua maneira, pois a realidade ali, à sua maneira, é real e plausível. Tal situação seria absurda no mundo real.

Guerra, violência e modernidade em *Pique-nique en campagne*, de Fernando Arrabal

Ou seja, a absurdidade da guerra reside preponderantemente na relação entre o diálogo e o contexto, e não tanto no diálogo em si.⁶ O ponto de tensão não é, portanto **como** ou **o que** foi dito, mas sim as condições de enunciação contraditórias: um piquenique em plena guerra, como se essa não existisse em sua forma imediata e brutal. A guerra é transformada em um jogo infantil, como se pode ver na passagem a seguir:

ZAPO: *Haut les mains!*

(Zépo lève les bras encore plus haut, l'air encore plus terrifié. Zapo ne sait que faire. Tout à coup, il se dirige rapidement vers Zépo et lui touche doucement l'épaule en disant:)

ZAPO: *Chat! (A son père, tout content) Ça y est! Un prisonnier!* (ARRABAL, 1983, p.175).

Esta cena se refere ao modo lúdico no qual a violência é aqui representada. A língua, como já visto anteriormente, desempenha um papel fundamental, embora a representação da violência não seja redutível a esta distorção da linguagem. Trata-se de uma mudança na esfera do significado:

[...] *In fact, the traumas of modernity are characterized by the way in which they disrupt established and conventional ways of human remembrance and forgetting, and in which this disruption can itself be traumatic. Modernist writing does not suspend reference but leaves undecided whether the imposition of meaning is overwhelming (whether the psyche is overwhelmed by reference), or whether the words on the page bear no relation any longer to comprehensible reality.* (BAER, 1984, p. 316).

Tais novas e muitas vezes incompreensíveis condições podem ser vistas em *Pique-nique*: a peça de fato aborda as novas formas de violência desenvolvidas no século XX. Embora a violência faça parte da literatura ocidental já desde a Antiguidade – ela está intensamente presente na *Odisséia* –, é apenas no início do século XX que se notam técnicas estéticas específicas, imagens concretas, constelações de personagens e cenas que representam a violência e suas consequências, tornando-a assim uma componente da literatura moderna. Esta nova compreensão do fenômeno da violência muda conforme as novas estruturas da literatura e do teatro se adaptam às novas formas estéticas da modernidade, pois a violência não é mais representada como um ato único, pessoal e inusitado, mas sim como parte constitutiva do

⁶ Isto diferencia Arrabal de outros representantes do teatro do absurdo: “*El absurdo, se nos dice, rompe con el lenguaje tradicional para expresarse en el lenguaje usual de la vida cotidiana. Duvignaud-Lagoutte descubren en este lenguaje – particularmente en el lenguaje de Ionesco –, una cualidad esencial que denominan la política del pie de la letra.*” (TORRES MONREAL, 1981, p. 99).

processo de surgimento da modernidade⁷. O teatro, assim, passa não apenas a mostrar tal violência ao espectador, mas também o conduz a fazer parte de tal violência.

Se Hubert (1987) afirma que o teatro representa a realidade melhor do que o romance, o motivo para tal é que após as duas guerras do século XX o teatro coloca o corpo como ponto central do interesse e o transforma em *topos* do sofrimento. No teatro moderno, ódio e dor não estão mais no discurso, mas sim nos gestos corporais e no silêncio resultante da violência. A representação do corpo é, logo, fundamental para o teatro moderno:

Ainsi, [...] la misère physique est devenue symbole de la misère sociale, comme si tous les maux attentaient nécessairement à l'intégrité du corps. Dans le théâtre antérieur, la haine se manifeste dans le discours des personnages [...] Mais elle n'exerce jamais son sadisme directement sur le corps. La cruauté est médiatisée par le discours. Par contre, dans le théâtre, depuis les années cinquante, toute souffrance naît du corps, toute aliénation, même sociale [...] le détruit. Aussi, la représentation du corps constitue-t-elle, pour ces dramaturges, un moyen nouveau de communication avec le public; plus fécond que le langage, et vient-elle expliciter, par les informations muettes qu'elle véhicule, le discours des personnages qui, sans elle, resterait partiellement énigmatique. (HÜPPAUF, 1997, p.5).

A experiência traumática da Primeira Guerra Mundial é responsável por tais mudanças na comunicação e no inconsciente coletivo do mundo ocidental, como aponta Hüpपाuf:

The obscenity of the war's wasted lives, eventually mounting to a tally of ten million dead, created a deep-seated sense of incredulity, anger and revulsion. Anyone with a potent imagination was bound to be affected, and the generation which found itself embroiled in the fighting happened to contain an unusually high number of outstanding young artists. (CORK apud HÜPPAUF, 1997, p.242).

Em *Pique-nique*, M. Tépan é o representante de uma forma antiga de guerra:

M. TEPAN: *De mon temps, tu en aurais vu bien d'autres. Les guerres étaient beaucoup plus mouvementées, plus hautes en couleur. Et puis, surtout, il y avait des chevaux, beaucoup de chevaux. C'était un vrai plaisir.* (ARRABAL, 1983, p.175).

Tal forma antiga de guerra da geração de M. Tépan, assim como sua alegria em lutar são apontadas recorrentemente ao longo da peça:

M. TÉPAN: [...] *Si le capitain disait «A l'attaque!», aussitôt nous étions tous là, à cheval, en uniforme rouge. Ça valait le coup d'œil.* (ARRABAL, 1983, p.175).

⁷ Confira Huppaupt, 1997.

Guerra, violência e modernidade em *Pique-nique en campagne*, de Fernando Arrabal

Ao contrário desta velha guerra, em *Pique-nique* é representada a tensão entre o indivíduo e uma então nova forma de guerra – a tecnológica. A comunicação pelo telefone, mostrada no diálogo inicial de Zapo é um exemplo. As ordens telefônicas do capitão representam o mais importante dos sentidos em uma situação de guerra: a audição. Cada forma organizada de luta se baseia em ordens, ou seja, em enunciados linguísticos:

Um sentido parece ser privilegiado na guerra: a audição. Evidentemente toda guerra ocorre no espectro do ótico tecnicamente alcançável, ali, onde os corpos podem ser vistos ou visíveis e onde eles se encontram. Mas este campo do visível, do espaço da colisão de corpos é para o audível apenas conectado em continuação. (PIRCHEP, 2000, p.37, tradução nossa).⁸

A dureza dos comandos na guerra transforma tais soldades em máquinas de cumprir ordens, fenômeno típico das experiências bélicas do início do século XX. Neste contexto surge um novo modo de lidar com a violência, que será tratado a seguir.

Arrabal inspira-se na Guerra da Coreia de 1950 e na Guerra Civil Espanhola: “*Debemos pensar que si la idea de la obra le vino a Arrabal a causa del inicio de la guerra de Corea [...], es, en realidad, otra guerra que se le impone al organizar su obra: una guerra civil.*” (BERENGUER, 1983, p.78). Ambas ocorrem em uma época em que as fronteiras entre violência e paz começam a tornar-se pouco marcadas. O trauma da Primeira Guerra faz com que ideais de heroicidade e nação não tenham mais efeito sobre a sociedade. Ao contrário: estabelece-se uma nova relação com a violência, que conta com a cooperação de órgãos civis e militares a favor da paz(!):

[...] *the line between war and peace has been blurred beyond recognition and civil society does not lead to the eradication of, but continues to co-exist with violence.* (HÜPPAUF, 1997, p.2).

Entretanto ainda perdura a ilusão nascida deste trauma: luta-se por um mundo sem violência, o que causa na política uma resistência à erradicação da violência. Algumas medidas contra a guerra e a violência no mundo moderno revelam-se, como já dito, ineficientes, pois a violência passa a ser combatida através da própria violência. Um exemplo real são as tentativas armadas de

⁸ Segue o texto original: „Ein Sinn scheint für den Krieg überprivilegiert zu sein: das Hören. Natürlich spielt sich doch jeder Krieg im Spektrum des technisch erreichbaren Optischen ab, dort, wo die Körper gesehen oder sichtbar gemacht und wo sie getroffen werden. Aber dieser Bereich des Sichtbaren, des Raumes des Aufeinanderprallens der Körper, ist dem Hörbaren nur nachgeschaltet“. Esta afirmação também diz respeito ao final da peça, quando as personagens não ouvem o toque do telefone devido à música alta.

combate à guerra⁹, como o envio de forças militares norte-americanas ao Iraque sob o pretexto de pôr um fim à guerra. Ora, não se trata de um fim, mas sim de um fomento à guerra, em que o motivo principal são interesses econômicos estatais, que permanecem invisíveis e intocáveis para aqueles que nela combatem, como é o caso dos dois soldados em *Pique-nique*. Zapo e Zépo ignoram seus deveres na guerra, pois são vítimas de mecanismos que os alienaram: esta guerra não é a **sua** guerra, mas a guerra **das autoridades**. De fato, as instituições transpõem a violência para uma outra esfera, em uma suposta tentativa de assegurar uma sociedade pacífica. Esse processo de segurança social é analisado extensivamente por Foucault em *Surveiller et punir: la naissance de la prison*. Como exemplo de tais mecanismos de segurança ele cita as medidas usadas contra a peste negra e analisa suas consequências:

[...] *À la peste correspond l'ordre; il a pour fonction de débrouiller toutes les confusions: celle de la maladie qui se transmet quand les corps mélangent; celle du mal qui se multiplie lorsque la peur et la mort effacent les interdits. [...] Contre la peste qui est mélange, la discipline fait valoir son pouvoir qui est d'analyse. Il y a eu autour de la peste toute une fiction littéraire de la fête: les lois suspendues, les interdits levés, la frénésie du temps qui passe, les corps se mêlant sans respect, les individus qui se démasquent, qui abandonnent leur identité statutaire et la figure sous laquelle on les reconnaissait, laissant apparaître une vérité toute autre. Mais il y a aussi un rêve politique de la peste, qui en était exactement l'inverse: non pas la fête collective, mais les partages stricts; non pas les lois transgressées, mais la pénétration du règlement jusque dans les plus fins détails de l'existence et par l'intermédiaire d'une hiérarchie complète qui assure le fonctionnement capillaire du pouvoir, [...] l'assignation à chacun de son 'vrai' nom, de sa 'vraie' place, de son 'vrai' corps et de la 'vraie' maladie.* (FOUCAULT, 1975, p.199).

Para Foucault a peste permite, por um lado, que uma nova verdade se instaure, uma verdade libertária, anárquica¹⁰. Por outro lado, o Estado almeja o contrário: graças à peste ele consegue manter seus interesses, estabelecendo ordem, poder e hierarquia. Medidas de Estado análogas àquelas da peste ocorrem com o fenômeno da violência: tenta-se transpô-la a uma outra esfera, descaracterizando a violência como parte do processo de construção da sociedade. Existe, assim, na modernidade uma certa resistência em associar a violência ao desenvolvimento da tecnologia. Hüppauf chega inclusive a dizer que os motivos da guerra residem no desenvolvimento da tecnologia, e não nas histórias e ideologias das nações, que segundo ele escondem a dimensão estrutural da violência:

⁹ Hüppauf, 1997.

¹⁰ Os motivos da peste e da contaminação são motivos recorrentes na Arte ocidental. Alguns exemplos são as narrativas do *Decameron* de Boccaccio (1994), os ensaios em *Le théâtre et son double* de Artaud (1989) e a peça *Victor ou les enfants au pouvoir* de Vitrac (1992).

Guerra, violência e modernidade em *Pique-nique en campagne*, de Fernando Arrabal

As long as events such as Auschwitz or Hiroshima are being perceived in terms of national history, ideologies and moral justification, the dimension of structural violence and its relationship to technological society will remain invisible. (HÜPPAUF, 1997, p.10-11).

A violência na modernidade é, portanto, deslocada a outras esferas, embora possa ser assistida através de mecanismos tecnológicos, como a televisão e a rádio. Assistimos à violência sob uma perspectiva panorâmica, multimidiática e distante (em *Pique-nique* representada pelos meios de comunicação da Guerra; na sociedade atual, representada pelo prazer em assistir transmissões visuais nas quais a violência por si só é o ponto central). Observa-se a guerra de uma perspectiva supostamente segura, enquanto as instituições a deslocam para lugares pouco conhecidos, distantes, ou puramente inventados. Como exemplo podem-se citar as Guerras nos Balcãs e no Oriente-Médio, como se a violência fosse uma exclusividade sua, ou ainda como se fôssemos imunes a ela. Devido a esta ilusão, não se percebe que o próprio espectador também é suscetível a esta violência observada, podendo desta maneira tornar-se uma vítima, como ocorre com as personagens no bombardeamento final de *Pique-nique*.

Após as traumáticas experiências de guerra do século XX, a violência passa a ser considerada como exceção, sendo apenas permitida como garantia de paz (!). Para Adorno trata-se de uma nova forma de barbárie¹¹. Ele ressalta que a violência não desapareceu; ela apenas se esconde sob a égide da “ordem” que o poder estabelecido justifica e aprova:

Hoje, a forma ameaçadora de barbárie é justamente aquela em que, em nome da ordem, em nome da autoridade, em nome do poder estabelecido, atos são cometidos; atos que pela sua própria forma manifestam a não-formação e sobretudo o poder de destruição e o ser mutilado da maioria dos homens. (ADORNO, 1970, p.126, tradução nossa).¹²

De acordo com Adorno (1970), o modelo que contrapõe civilização e barbárie não é mais válido. A violência adaptou-se à industrialização e à

¹¹ Adorno (1970, p.126, tradução nossa) entende por barbárie: “[...] algo muito simples, que, no estado da civilização de técnicas altamente desenvolvidas da civilização, deixou os homens de modo estranhamente incompleto para trás de sua própria civilização.”

[...] *etwas ganz einfaches, daß nämlich im Zustand der höchsten entwickelten technischen Zivilisation die Menschen in einer merkwürdig ungeformten Weise hinter ihrer eigenen Zivilisation zurückgeblieben sind* [...].“

¹² Segue o texto original: “Die heute drohende Form der Barbarei ist gerade die, dass im Namen von Ordnung, im Namen von Autorität, im Namen etablierter Mächte eben Akte begangen werden, die ihrer eigenen Gestalt nach die Ungeformtheit und darüber hinaus den Zerstörungstrieb und das verstümmelte Wesen der meisten Menschen bekunden.“

modernização das sociedades pós-guerra. Hüppauf (1997) examina esta ilusão de progresso e de civilização na sociedade atual, concluindo que enquanto tal ilusão de um mundo civilizado e desenvolvido perdurar, não se poderá jamais considerar a violência como parte constitutiva da realidade¹³. Os dois enfermeiros em *Pique-nique* são um exemplo de tal alienação causada pelos mecanismos de guerra, em sua busca persistente e incessante por mortos a fim de cumprir seus deveres, ao invés de ajudar os feridos. Assim como os enfermeiros, os Tépans são um exemplo da mesma alienação, pois mostram-se dispostos a ajudá-los. Ironicamente, no final da peça, os enfermeiros podem finalmente cumprir seu trabalho e retirar os mortos.

A ignorância é um motor na guerra de *Pique-nique*: Zépo e Zapo são vítimas da alienação causada por mecanismos de guerra, que através da desinformação e ignorância, impossibilitam a interação humana:

Zepo sirve a Arrabal para mostrar el extraordinario mecanismo manejado por el poder estatal y cuya finalidad es enfrentar a los hombres. Una de las bases que permiten el funcionamiento de dicho mecanismo, es el desconocimiento, la no-información, la desaparición de elementos auténticos en la relación entre los hombres. (BERENGUER, 1983, p.72-73).

Os enfermeiros, além de marionetes dos mecanismos estatais, representam também a organização e eficiência desta:

PREMIER BRANCARDIER: *Ne l'attrapez pas comme ça! Laissez-le. Il faut espérer qu'on aura plus de chance dans une tranchée, qu'ils seront tous morts.* (ARRABAL, 1983, p.88).

Face a tal posição humorística perante a guerra e a violência, que ao limite poderia lembrar uma comédia-pastelão, veremos a seguir as conclusões finais a respeito da representação da violência e seu contexto social em *Pique-nique*.

Conclusão

Como mostrado anteriormente, *Pique-nique* pertence à primeira fase do teatro de Arrabal: a chamada “fase absurda”, ou fase do “teatro sem esperança”. Depois de *Pique-nique*, Arrabal aproxima-se de uma nova fase de seu teatro, na qual os elementos representativos de cerimônia e crueldade chegam a pontos

¹³ Hüppauf (1997, p.3) explica: “Dominant practices of representing violence and destruction are characterized by techniques of relegation. It is the other both spacially and temporally where illegitimate violence and senseless destruction can be observed. It is this technique of relegation which made it possible to perceive one's own world as a sphere where violence and destruction are exceptions to the rule of the otherwise peaceful and rational reality.”

Guerra, violência e modernidade em *Pique-nique en campagne*, de Fernando Arrabal extremos. Assim, *Pique-nique* diferencia-se desta fase posterior, embora demonstre esboços de tais elementos. Segundo Jacquart (1974, p.14): “*Quant à Arrabal, son iconoclastie et son indifférence pour la psychologie traditionnelle ne suffisent pas à faire de lui un représentant du théâtre de dérision dont il s’est d’ailleurs totalement désolidarisé.*”

Arrabal insere-se de certo modo na tradição do Teatro do Absurdo, embora diferencie-se desta na maneira como utiliza a língua, ou seja, de forma clara e objetiva, ao contrário de Ionesco e Beckett. O Teatro do Absurdo produz diálogos aparentemente banais, com seus jogos polissêmicos e interpretações ao pé da letra, como forma de crítica social e existencial, como uma crítica mordaz e humorística à realidade, pondo a existência desta em questão. O Absurdo de Arrabal em *Pique-nique* emerge da tensão entre língua e realidade, em uma incoerência que se instaura como coerente, como aqui demonstrado. Por isso, o teatro de Arrabal depende em grande parte da encenação: em primeiro lugar, como formulação de crítica social, e em segundo lugar, como representação da fragilidade das personagens, sob uma aparente máscara da infantilidade, que na verdade esconde uma inocência ignorante da situação. O humor reside, segundo Torres Monreal (1997), na **refração** da platéia. Por **refração**, entende-se o efeito suscitado pela peça, isto é, a seriedade das personagens em *Pique-nique* face ao seu mundo absurdo, provocando simpatia e prazer:

Esto explica que, cuando el dramaturgo enfrenta en escena al personaje absurdo con el personaje práctico, consciente [...], el espectador, que racionalmente está de acuerdo con el personaje práctico, simpático, no obstante, con el personaje absurdo. (TORRES MONREAL, 1997, p.48).

Podol (1978, p.33) ressalta em sua análise que da guerra é feito um jogo (*play*), que no entanto fracassa ao final: “*Their defense against their own incomprehension of war (and of life) is to make a game out of war; but this course of action is doomed to failure, as indicated by the plays conclusion.*” Sobre o mesmo aspecto lúdico em Arrabal afirma Arata (1978, p.15) que o jogo no teatro episódico de Arrabal é essencial: “*An episodic work of Arrabal is a play in the original sense of the word for drama: ludus or jeu.*”

O significado da guerra é trazido ao espectador através de um jogo semelhante. A absurdidade da peça é, como mostra Torres Monreal (1997), **refratada**, transmitindo ao espectador a idéia de violência e de guerra. Trata-se de um sintoma da modernidade, como tentamos mostrar aqui: através do deslocamento da violência, esta torna-se invisível. Logo, o espectador pergunta a si mesmo sobre a invisibilidade da violência ao longo da peça/jogo (conceitos

fundidos em língua inglesa no termo “*play*”, segundo Podol (1978)). Arrabal representa a absurdidade em *Pique-nique* ressaltando a incongruência entre a situação da peça e a inevitável transposição feita pelo espectador a uma situação real. Por isso o papel do diretor nesta *seconde avant-garde*¹⁴ do teatro do absurdo é essencial: tal forma de teatro depende intrinsecamente da encenação.

Quando Jacquart analisa o *théâtre de dérision* – termo cunhado por ele para definir as novas formas de teatro do início do século XX –, define a coexistência de tragicidade e de humor como característica marcante¹⁵. Arrabal resalta este procedimento linguístico, do qual *Pique-nique* é um exemplo claro: a comicidade aparenta ser eterna ao espectador; contudo, ela surge no final de forma inesperada e abrupta.

Em suma, o humor de Arrabal é construído sobre o absurdo e permite, como tentamos demonstrar, um confronto entre a ignorância e o despertar da consciência, suscitando uma pergunta sobre os efeitos da violência na modernidade. Jogo lúdico e jogo teatral (*play*) se assemelham, embora ao final da peça o significado “sério” do jogo teatral será finalmente imputado.



War, violence and modernity in Fernando Arrabal's Pique nique en campagne

ABSTRACT: *The following article examines the representations of war and violence in Fernando Arrabal's play Pique nique en campagne. Could the author be considered a playwright of the Theater of the Absurd? How does Arrabal represent the new forms of violence of the modern era in his theatre and how does it reflect reality?*

KEYWORDS: *Arrabal. War. Modernity. Violence. Theater of the Absurd.*

¹⁴ Serreau (1966) escreveu um capítulo sobre esta *seconde génération* em seu livro *Histoire du nouveau théâtre*, à qual pertencem, por exemplo Duras, Pinter, Albee e Arrabal.

¹⁵ Jacquart (1974, p.168) fala de uma arquitetura dinâmica deste binômio: “*Afin de faire coexister le comique et le tragique, les nouveaux dramaturges s'arrangent pour que les deux arguments antagonistes s'impliquent et se repoussent, créant ainsi une architecture dynamique.*”

Guerra, violência e modernidade em *Pique-nique en campagne*, de Fernando Arrabal

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Erziehung zur Mündigkeit**: Vortrage und Gespräche mit Hellmut Becker. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1970.

ARATA, L. O. **Fernando Arrabal**: the performance of festive play. New York: Cornell University, 1978.

ARRABAL, F. **Pic-nic, El triciclo, El laberinto**. Madrid: Cátedra, 1983.

_____. **Le théâtre 2**. Paris: Christian Bourgeois, 1968.

ARTAUD, A. **Oeuvres complètes**. 4.éd. Paris: Gallimard, 1989.

BAER, U. Modernism and Trauma. In: EYSTEISSON, A.; LISKA, V. (Org.). **Modernism**. Band 2. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984. p.307-318.

BERENGUER, A. Introducción y análisis de *Pic-Nic*. In: ARRABAL, F. **Pic-nic, El triciclo, El laberinto**. Madrid: Cátedra, 1983. p.60-76.

BERGSON, H. **Le rire**: essai sur la signification du comique. Paris: Alcan, 1904.

BOCCACCIO. **Decameron**. Paris: Librairie générale française, 1994.

DAMERVAL, G. **Ubu roi**: la bombe comique de 1896. Paris: A.G. Anizet, 1984.

D'Y, S. **Qu'est-ce que le collège de pataphysique?** Disponivel em: <<http://www.college-de-pataphysique.org/college/keceke.html>>. Acesso em: 22 fev. 2000.

ESSLIN, M. **The theatre of the absurd**. New York: Double Day, 1961.

JARRY, A. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972.

FOUCAULT, M. **Surveiller et punir**. Paris: Gallimard, 1975.

FREUD, S. **Psychologische Schriften**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1970.

HUBERT, M.-C. **Théâtre et corps fantasma dans le théâtre des années cinquante**. Paris: Corti, 1987.

HUPPAUF, B. Introduction: Modernity and violence. In: _____. **War, violence and the modern condition**. Berlin: W. de Gruyter, 1997. p. 1-29.

IONESCO, E. **Les chaises**. Paris: Flammarion, 1958.

JACQUART, E. **Le théâtre de dérision**. Paris: Gallimard, 1974.

TORRES MONREAL, F. **El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal**. Kassel: Reichenberger, 1997.

Regis Mikail Abud Filho

_____. **Introducción al teatro de Arrabal**. Murcia: Ed. Godoy, 1981.

PIRCHER, W. Die Seele auf dem Territorium der Schlacht: das Traumatisch-Werden eines Kräfteraumes. MÜLDER-BACH, I. (Ed.). **Modernität und Trauma**. Wien: WUV Univ. Verlag, 2000. p.37-45.

PODOL, P. **Fernando Arrabal**. Boston: Twayne, 1978.

SERREAU, G. **Histoire du Nouveau Théâtre**. Paris: Gallimard, 1966.

STEEN, M. S. **El humor en la obra de Fernando Arrabal**. Madri: Playor, 1988.

VITRAC, R. **Victor ou les enfants au pouvoir**. Paris: Gallimard, 1992.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

EYSTEINSSON, A. **The concept of modernism**. New York: Cornell University Press, 1992.