



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

JAELSON RONIEL RODRIGUES VIRGOLINO

**O ABSURDO E SEU TEATRO: A história desse sentimento e da sua representação
teatral nos moldes mais absurdamente sensatos**

**PICOS-PIAUÍ
2013**

JAELSON RONIEL RODRIGUES VIRGOLINO

**O ABSURDO E SEU TEATRO: A história desse sentimento e da sua representação
teatral nos moldes mais absurdamente sensatos**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em História, do Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, da Universidade Federal do Piauí como requisito para a obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento.

PICOS-PIAUI

2013

Eu, **Jaelson Roniel Rodrigues Virgolino**, abaixo identificado(a) como autor(a), autorizo a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar, gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação abaixo discriminada, de minha autoria, em seu site, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, a partir da data de hoje.

Picos-PI, 23 de abril de 2013.

FICHA CATALOGRÁFICA

Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí
Biblioteca José Albano de Macêdo

V817a Virgolino, Jaelson Roniel Rodrigues.
O Absurdo e seu teatro: a história desse sentimento e da sua representação teatral nos moldes mais abusurdamente sensatos / Jaelson Roniel Rodrigues Virgolino. – 2013.
CD-ROM : il. ; 4 ¾ pol. (68p.)

Monografia(Licenciatura Plena em História) – Universidade Federal do Piauí. Picos-PI, 2013.
Orientador(A): Prof. Dr. Johny Santana de Araújo

1. História. 2. Filosofia. 3. Teatro do Absurdo. 4. Século XX. I. Título.

CDD 109

JIELSON RONIEL RODRIGUES VIRGOLINO

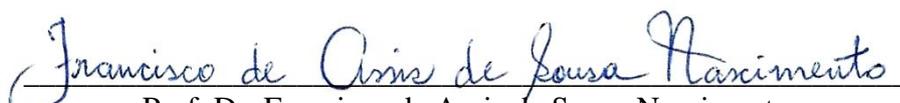
**O ABSURDO E SEU TEATRO: A história desse sentimento e da sua representação
teatral nos moldes mais absurdamente sensatos**

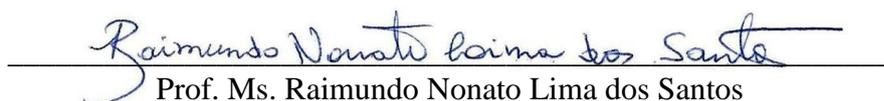
Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em História, do Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, da Universidade Federal do Piauí como requisito para a obtenção do grau de Licenciado em História.

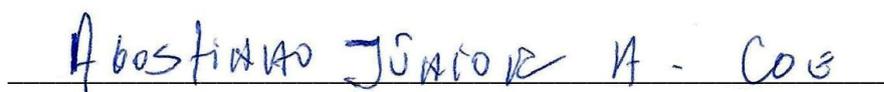
Orientador: Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento.

Aprovada em: 16 / 04 / 2013

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento
Presidente


Prof. Ms. Raimundo Nonato Lima dos Santos
Membro 1


Prof. Ms. Agostinho Júnior Cõe
Membro 2

Aos meus pequenos (sobrinhos) Ana, Isaac, Michelle, Ricardo e Samira, em retribuição a todo fulgor de viver que vocês dividem comigo. Eu quando crescer, que possa ser como vocês e vocês quando crescerem, que sejam melhores do que eu.

AGRADECIMENTOS

Com muita satisfação, agradeço ao que há de melhor em minha vida, Deus, o meu Maior Amigo e responsável por separar para mim o que há de melhor. Se não fosse por Ele, eu não estaria assentando, neste momento, mais um tijolo na construção do meu conhecimento e da minha formação. E mesmo tendo estudado sua ausência num determinado contexto, não consigo outra coisa senão me aproximar e amar-Lhe mais e mais.

Ao meu pai, Zé Virgolino por acreditar que eu renderia bons frutos, por me ajudar a cultivá-los. Lamento que a idade avançada e as limitações sofridas não lhe permitam colher os frutos brotados comigo. Embora eu não tenha ainda chegado ao melhor de mim, regozija-me saber que houve tempo de dar-lhe orgulho.

A minha amada mãe, Raimundinha *de Jesus*, pelos ensinamentos, pelos esforços de toda uma vida, pela paciência e tolerância ao meu alvoroçado jeito de agir. Prometo que, a tudo vou fazer valer a pena. Aos meus irmãos José Railan e Erlande, pelos investimentos dispensados e aos demais irmãos e irmãs que veem em mim algo mais interessante do que o que sou. Desejo tê-los sempre comigo, para que compartilhamos todas as coisas boas que ainda estão por vir.

Aos grandes amigos, com os quais fui agraciado e com os quais sou capaz de causar inveja ao resto do mundo. Preciosos amigos, que eu sempre pude contar, mesmo antes de lhes solicitar ajuda. Em especial, Eduardo Henrique (*Voldoucz* – para mim), pelas provas de amizade, pela superação de obstáculos, pela disposição em me ajudar no que preciso, e por ter sido um proficiente colaborador deste trabalho, nas dicas, na montagem, na revisão. E ao Chiquinho, pelas horas, não, pelos dias de conversas ininterruptas, durante os quais se pôs disposto a ouvir minhas aflições e a me desmanchar em risos com um humor dramático *sui generis*, enquanto ridiculariza os mais variados contextos da vida.

A muitos dos professores que tive ao longo da vida, por terem contribuído pouco ou muito na construção do meu conhecimento e na formação do meu caráter, especialmente ao Prof. Dr. Francisco de Assis Sousa do Nascimento, por ter se feito amigo e colaborado em muitos momentos de dificuldade; A muitas das pessoas que passaram por mim ao longo do curso; A todas as que colaboraram comigo nos trabalhos, nas pesquisas dentro e fora dos limites do *Campus*.

A Biblioteca da Universidade Corporativa Banco do Brasil – UNIBB, Brasília-DF e a Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB-RJ, por terem oferecido às minhas pesquisas todo o acervo bibliográfico e disponibilizado todos os títulos solicitados. Dirijo

minha gratidão especialmente a Maria Cecília de Castro Fernandes Bosco, bibliotecária do CCBB-RJ, por ter, com muito zelo, digitalizado o material que não podia ser entregue a empréstimos.

Aos Srs. Gerentes do Banco do Brasil, agência de São Raimundo Nonato – PI, por terem concedido minhas férias no momento mais oportuno à conclusão deste curso, especificamente ao Sr. Francisco Antônio Pereira Lima, por ter lutado em favor de minha causa, quando houve resistência à referida concessão.

A todos os sujeitos absurdos, eles que são causadores de toda esta absurdidade, inclusive a mim mesmo, por nunca ter caído em desalento, esmorecido, descansado. Sem o esforço dispensado a toda esta realização, nada teria caído do céu.

A Deus de novo, por que só uma vez não basta.

Olha! Lá longe, lá no fim, vem vindo alguém.
Acho que não é ninguém. Não, não é.
Sou eu, eu mesmo.

“À partir du moment où elle est reconnue,
l'absurdité est une passion, la plus
déchirante de toutes.”
Albert Camus.

RESUMO

Sob uma perspectiva bibliográfica, será observado o Teatro do Absurdo desde o seu surgimento até as implicações que foram gravadas definitivamente no modo de fazer teatro a partir da segunda metade do século XX, contextualizadas pelo absurdo filosófico da condição humana nos pós-Segunda Guerra Mundial, a um primeiro momento na Europa e em seguida, em outras partes do mundo, inclusive no Brasil.

Palavras-chave: História. Filosofia. Teatro do Absurdo. Século XX.

ABSTRACT

From the perspective of literature, it looks at the Theatre of the Absurd from its inception until the implications that were recorded definitely do theater mode from the second half of the twentieth century, contextualized by philosophical absurdity of the human condition in post-World War II the initially in Europe and then in other parts of the world, including Brazil.

Keywords: History. Philosophy. Theater of the Absurd. the Twentieth Century.

RÉSUMÉ

Du point de vue de la littérature, il semble au Théâtre de l'Absurde depuis sa création jusqu'à ce que les conséquences qui ont été enregistrées certainement faire le mode théâtre de la seconde moitié du XXe siècle, contextualisé par l'absurdité philosophique de la condition humaine dans l'après-Seconde Guerre mondiale l'd'abord en Europe, puis dans d'autres parties du monde, notamment au Brésil.

Mots-clés: Histoire. La philosophie. Théâtre de l'Absurde. Du XXe siècle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O SURGIMENTO DO “ABSURDO”: O SENTIDO DA COISA FILOSÓFICA	17
1.1 Breve contexto histórico e tendências artísticas “pré-absurdas”	17
1.2 Tradições estilísticas presentes no processo de formação do Teatro do Absurdo	20
1.3 Influências e oposição ideológicas	23
1.4 O “absurdo” da condição humana e o mito filosófico	25
2 O TEATRO DO ABSURDO E A PERSONIFICAÇÃO DA CRISE	29
2.1 Esquematisando suas propriedades	29
2.1.1 <i>O sentimento</i>	29
2.1.2 <i>O reconhecimento</i>	31
2.1.3 <i>A convenção</i>	32
2.1.4 <i>Na linguagem, o silêncio</i>	35
2.1.5 <i>No conceito, um drama</i>	37
2.1.6 <i>Na teatralidade, a antiteatralidade</i>	39
2.2 Os principais expoentes e as principais obras-primas: o mínimo de cada um	41
2.2.1 <i>Samuel Beckett: a eterna espera de liberdade</i>	41
2.2.2 <i>Arthur Adamov: a futilidade do esforço humano</i>	47
2.2.3 <i>Eugene Ionesco: a exteriorização da ansiedade</i>	49
2.2.4 <i>Jean Genet: a falsa verdade das aparências enganosas</i>	51
2.2.5 <i>Manifestos paralelos</i>	54
3 O ABSURDO NO BRASIL: ORIGEM OU MERA SEMELHANÇA?	56
3.1 O teatro de Qorpo-Santo	57
3.2 A literatura de Rosa	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

Trago aqui a nobre intenção de contar algo certamente admirável, uma sugestão de conhecer do teatro um pouco do que está além do palco. E, pois que lhes apresento caríssimos leitores, uma tentativa de ajudar a documentar a história da concepção de uma das tantas ramificações desta tão grandiosa expressão artística que é o teatro. Nesta empreitada, proponho lhe furtar todo e qualquer conceito, conhecimento, significado concreto que possuas a este respeito e convidar-lhe a enveredar-se comigo num mundo inteiramente novo, cheio de descobertas e prazeres; a perder-se comigo no mais completo absurdo.

A necessidade de se fazer um trabalho monográfico sobre um determinado tema, posa no fato do quão importante é, atribuir novos olhares para um assunto que por vezes passa por desconhecido de muitos. É o caso que aqui se assemelha. O que será trabalhado adiante parece ser algo conhecido de poucos, certamente, apenas daqueles que se envolvem com o ofício de estudar ou fazer teatro.

Cumpra-se o objetivo do movimento teatral que aqui será estudado, até mesmo ao anunciá-lo como proposta de estudo. A estranheza é certa, o riso contido. Os mais curiosos e sinceros manifestam-se dizendo “é mesmo? Mas do que se trata?” Outros se contentam com um “Nossa!”. Alguns constataam: “é a sua cara”. Os demais se calam. Mas sim! O objeto desta pesquisa é especificamente o Teatro do Absurdo, expressão(ões) artística(s) surgida(s) no campo teatral europeu no pós-Segunda Guerra Mundial, sua história, conceito e obra e o consequente olhar que se pode fazer do homem da sua contemporaneidade.

O contexto histórico a ser investigado nesta caminhada que aqui se inicia, será aquele que rodeia o absurdo da condição humana no pós-guerra, perfeitamente expressado na ruptura estética no âmbito das artes, sobretudo no teatro, que ocorrera, num primeiro momento, no Ocidente e que depois se alastrou para outras partes do mundo. O recorte temporal consiste, precipuamente, nas primeiras décadas do século XX – necessárias ao entendimento da construção do Teatro do absurdo – até volta de 1970, quando as suas maiores obras já teriam sido entregues ao público, e a esfera espacial limita-se à Europa, palco constante de difusão de vanguardas, embora sejam feitas observações e paralelos do assunto, enquanto permitido, no Brasil em pontos específicos dos séculos XIX e XX, observando sempre a necessidade de estabelecer relações entre as artes enquanto centralizadas na Europa e suas performances no Brasil.

É interessante para esta pesquisa, a capacidade do teatro de, desde sua origem, poder ilustrar com propriedade o sentimento do homem, seus sonhos, suas fantasias, sua liberdade.

E neste período do fim da Grande Guerra, em que houve uma substancial perda de referências ideológicas e identitárias por parte da humanidade, o teatro também sofreu modificações, dando origem a uma nova forma de expressão que vai de encontro a tudo já visto antes. Esta nova vanguarda, decorrente da crise existencial pela qual passava a sociedade, será aqui estudada com afinco. Em breve será sabido que a esta nova tendência se deu o mesmo nome do sentimento que a mesma representava.

Com estes escritos, desejo proporcionar aos meus insígnis leitores, quer sejam doutos, quer sejam leigos neste assunto, uma leitura agradável e rica em conhecimento, capaz de satisfazer o domínio dos leigos e o deleite dos doutos, que lhes dealbe os pensamentos e lhes acrescente saber. Por isso, proponho uma nova análise e um olhar complementar de um tema absurdo, historicamente falando talvez, mas que não deixa de contribuir e muito para o acervo de registros da História. E, pois que não seria justo com a minha função de historiador, deixar de escarafunchar temas que embora já tenham sido estudados, não despertem, com frequência, a atenção de muitos acadêmicos, que dirá então de indivíduos não incluídos neste meio?

A linha de pesquisa histórica ou perspectiva teórica que será seguida e na qual se baseou esta investigação, será a da Nova História Cultural, muito bem defendida por Sandra Jatahy Pesavento. Para a mesma, concepções de viés marxista em que se consideram a cultura como uma manifestação superior do espírito humano, restrita às elites e que opõe a cultura erudita à cultura popular vem sendo cada vez mais abandonadas. Bem como as ideias de que a cultura só pode existir como um reflexo da *belle époque*.

A Nova História Cultural, assim chamada por Lynn Hunt, coloca em voga uma nova maneira da História trabalhar a cultura.

Não se trata de fazer uma História do Pensamento ou de uma História Intelectual, ou ainda mesmo de pensar uma História da Cultura nos velhos moldes, a estudar as grandes correntes de idéias e seus nomes mais expressivos. Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo.

A cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto já um significado e uma apreciação valorativa.¹

Para fazer deste desígnio, fato, será realizado um trabalho de cunho exclusivamente bibliográfico, onde será feito um diálogo entre alguns importantes teóricos e historiadores do teatro, filosofia e literatura. Esta pesquisa descansa sob o patrocínio teórico de autores como

¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 15.

Albert Camus, Dawn Ades, Eudinyr Fraga, Margot Berthold, Martin Esslin, Marvin Carlson, Patrice Pavis, os referenciais deste projeto. O objetivo é de fazer um estudo crítico-científico consistente, costurando e organizando as pontas soltas das teorias de outros autores num único fundamento com vistas a torná-lo um estudo esquematizado e linear da história do Teatro do Absurdo, como nunca visto antes, e que não deixe de ser didático, pois além de envolver desde a sua concepção e decorrência artística e filosófica de outros movimentos do início do século XX, passando por todos os pontos essenciais ao seu pleno entendimento e conhecimento até o que sobrou de sua corrente estética, vez em quando toma fôlego para explicar os principais termos e conceitos que, de alguma forma, aludam a este tema.

As fontes desta pesquisa foram encontradas nas bibliotecas da Universidade Corporativa Banco do Brasil, sediadas em Brasília e no Rio de Janeiro, as quais me possibilitaram pleno acesso ao acervo bibliográfico disponível e a quem, mais uma vez, gostaria de manifestar meus sinceros agradecimentos. Várias foram as obras selecionadas e coletadas para estudo. As pesquisas e leituras começaram em agosto de 2012. No início, foi um fardo difícil de se lidar, o mister de encontrar e recrutar tão raros referenciais teóricos deste assunto. Depois as opções vieram como em cascata, uma bibliografia puxava por inúmeras outras, restou fazer a seleção e a análise para saber do que me utilizar.

Dos autores selecionados, os principais e que mais contribuíram nesta construção em cada capítulo, embora todos intercambiem os três capítulos, as teorias predominantes no primeiro foi de *O mito de Sísifo* de Albert Camus, livro filosófico que foi concebido em contraposição ao existencialismo proposto por Jean-Paul Sartre; *Teorias do Teatro* de Marvin Carlson e *Historia Mundial do Teatro* de Margot Berthold que trazem, ambos, a história linear do teatro no mundo, e *O Dada e o surrealismo* de Dawn Ades que ilustra o caminho da arte moderna se formando no início do século XX. No segundo capítulo a teoria de Martin Esslin em *O Teatro do Absurdo* percorre toda a sua estrutura. O terceiro capítulo fica por conta do suporte teórico de Eudinyr Fraga e de Daniel M. A. Pereira, ambos aludindo ao Teatro do Absurdo no Brasil com seus estudos sobre Qorpo-Santo e Guimarães Rosa, respectivamente. Outros títulos e artigos da internet completam o meu referencial, como forma de suporte informativo.

Nestas obras, preferencialmente nas mais antigas, como *O Teatro do Absurdo* de 1961 e *O mito de Sísifo* de 1942 por exemplo, se houver citações em que constem expressões como *atualmente*, *hoje* ou qualquer outra que configure ideia de uma contemporaneidade, estará se referindo ao momento em que foi escrito o livro em questão, ou seja, por volta de metade do

século XX em diante. Noutras circunstâncias, foi preferido alterar o tempo verbal da palavra e coloca-la entre colchetes.

Ao longo do texto poderão ser feitas incursões sobre escritores e filósofos que não são objeto de estudo deste trabalho e não foram consultados diretamente e sim dentro de outras obras, mas que de algum modo contribuíram na fundamentação teórica, portanto não será aprofundado o assunto, devido à extensão do tema aqui trabalhado e para que não corramos o risco de fuga ou perda da abordagem do objeto principal. Embora tenham permeado os estudos para esta realização, e não desconsiderando os seus brilhantismos e as suas significações, não convém estender as teorias de nomes como os de Nietzsche, Heidegger, Kierkegaard, Sartre e, até mesmo os mais afins, Chestov e Brecht. Reserva-se esta missão a um projeto ulterior.

Outro grupo de autores, que não os referenciais bibliográficos e os filósofos supracitados, será bastante trabalhado. São os autores-objeto, ou seja, os dramaturgos do absurdo, quais sejam: Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugéne Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter e outros.

Justifica-se a escolha deste tema na simples percepção do viés e caráter absurdista que possui o autor que vos fala. Sinto em mim, desde não sei quando, a necessidade de causar o choque, a libido pelo exagero e pela provocação, as tendentes pulsões à arte pós-moderna, o gosto pela filosofia, a reflexão sobre a liberdade e a fuga, sobre o vazio, as incertezas, o infinito, a existência, a vida, vivida ou não. E qual caráter maior do Teatro do Absurdo senão o (des)conhecimento da vida? A mesma observada de perto, de dentro, de baixo, pelo ser humano objeto, vítima, paciente, à espera de respostas, sem respostas, revoltado à sua própria condição.

O desafio maior deste trabalho será, ao seu final, poder ter diagnosticado a mim mesmo, reconhecendo em meu íntimo essa condição de humano, sem respostas, refugiado no pensamento absurdo. Entretanto, advirto! Esta obra não será produzida por uma vítima, mas sim por um observador, externo, científico e imparcial, por um sujeito historiador.

O primeiro contato que tive com o Teatro do Absurdo foi no cinema – mundo de meu maior encantamento – onde eventualmente o percebemos. Daí a excelente ideia de estudá-lo suscitou do Professor Francisco de Assis Sousa do Nascimento, meu orientador nesta expedição. Sugestão caída como uma máscara, perdoem-me, como uma luva, eu quis dizer. Depois de uma ligeira exploração da possibilidade, conheci a certeza de que era exatamente o que eu desejava – um trabalho absurdo que fizesse jus à qualidade de seu título e de seu autor.

Gostaria de acrescentar que a imagem contida na capa, provém de uma peça considerada uma das, senão a, mais importante do Teatro do Absurdo, *Esperando Godot* (1948) do irlandês Samuel Beckett. Em cena os velhos vagabundos Estragon e Vladimir, discutindo a absurdidade de suas condições em baixo de uma árvore já sem vida, na qual cogitam acabar com as suas próprias.

Este trabalho possui um modelo convencional de estruturação, além deste prefácio, seguem três capítulos. O primeiro, dividido em quatro subtópicos, faz um resumo histórico e situa o leitor no devido contexto, procurando identificar de onde veio todo este absurdo, quais suas origens, processos de formação, culturas predecessoras, influencias e oposição ideológicas e o sentido filosófico que possui. O segundo se decompõe em duas partes: a primeira, dividida em seis subcapítulos, esquematiza elementos e propriedades alusivos ao Teatro do Absurdo; a segunda, dividida em cinco outros subcapítulos, reserva-se a uma brevíssima apresentação dos principais autores e das principais obras-primas desse teatro. E por fim, o terceiro capítulo, o mais conciso, decomposto em apenas dois subtópicos, destina-se a averiguar a história e a influência do Teatro do Absurdo no Brasil.

Felizmente esta obra custou muito trabalho durante toda sua construção, melhor assim! Deste modo me sinto mais seguro ao dizer que tudo valeu a pena. E aqui a proponho com arrojo, entusiasmo e graça, com o elã de um sonhador. Que a verve que ferve em mim baste à tamanha aspiração e que ao final todo o propósito tenha se cumprido. A todos, uma boa viagem!

1 O SURGIMENTO DO “ABSURDO”: O SENTIDO DA COISA FILOSÓFICA

O movimento vanguardista que une escritores de diferentes estilos, mas com características similares, e os enquadraram em um estilo comum, anunciando um novo modelo de fazer teatro no início da segunda metade do século XX e que ganharia, anos mais tarde, através de uma convenção estabelecida por Martin Esslin, o nome de Teatro do Absurdo, tem parte de suas raízes fincadas em princípios filosóficos de entendimento necessário ao embasamento deste estudo. Faz-se cogente, antes mesmo de conceituar o objeto dessa pesquisa, sondar os pensamentos que assolavam as mentes do pós-Segunda Guerra europeu. E isto será feito neste primeiro capítulo.

1.1 Breve contexto histórico e tendências artísticas “pré-absurdas”

Apenas com o objetivo de situar historicamente o homem absurdo num determinado contexto, cabe lembrar que o século XX foi marcado pelas duas grandes guerras mundiais e suas consequências. Os vários tratados de paz não foram suficientes para evitar as crises que se sucederam. A de 1929 nos EUA confirmou o declínio do capitalismo, da democracia e do liberalismo, repercutindo na Europa no fortalecimento do Fascismo e do Nazismo. Com o fim da Segunda Guerra Mundial o mundo ficou dividido em dois blocos antagônicos, o capitalista e o socialista, era a chamada Guerra Fria. É no contexto dessa última que vai se encontrar o homem absurdo, completamente desiludido e sem respaldo de nenhum fundamento ideológico.

Buscando um pouco mais ao fundo, nas artes, o estilo literário que influenciava o teatro do fim do século XIX até o início do XX era principalmente o naturalismo/realismo que teve seu maior teórico em Emile Zola (1840-1902). Zola foi um grande influente do naturalismo, com suas ideias de que o teatro devia apresentar-se como “retorno à natureza e o homem”,² em que toda representação artística devia ser exatamente correspondente à realidade, demonstrando grande apreço aos caracteres verossímeis da obra.

A França geralmente era o berço das vanguardas e assim como o realismo cênico, sua própria oposição, o simbolismo de Stéphane Mallarmé (1842-1898), de lá também saiu. Mallarmé conhecido como “o príncipe dos poetas” protestou “contra a exigência de que tudo quanto se poderia esperar do poeta fosse uma mera cópia do que o olho não iniciado

²ZOLA, Emile. *Oeuvres complètes* apud CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997, p. 269.

encontra.”³ Para ele o poeta não deveria nomear um objeto, mas fazê-lo vivente através da imaginação. Mallarmé sonhava com um teatro “de dentro”. Essa perspectiva iria o aproximar mais tarde do Teatro do Absurdo, ao passo em que o limite da obra se confunde com até onde podem ir as subjetividade e imaginação de seu criador. É nesta vertente onde podemos perceber claramente a impugnação do Teatro do Absurdo ao naturalismo/realismo. E no fim do século XIX, cada vez mais, autores abandonavam o naturalismo para encontrarem-se numa nova tendência, o que “abria a estrada do drama simbolista para o surrealista e, finalmente, para o drama do absurdo”.⁴

O início do século XX exigiu movimentos que acompanhassem a velocidade de seu progresso. Novas vanguardas entraram em cena. O futurismo, difundido por Filippo Marinetti (1876-1944), lançado em Paris e mais tarde desenvolvido na Itália e na Rússia, prendia-se à dinâmica da máquina e a critérios técnicos como luz, cor, velocidade, risco físico, cenário nos moldes da automatização. Uma arte dedicada à luta, à ação, ao heroísmo onde a tradição deveria ser ignorada e destruída. Por isso, a guerra devia ser idealizada, não apenas por tratar-se de “ação e luta, mas porque contribuía para a destruição do passado.”⁵ Enquanto isso, “movimentos experimentais paralelos e ocasionalmente sobrepostos eram lançados em outros lugares: o dadá em Zurique e o expressionismo na Alemanha.”⁶

O dadaísmo, movimento de raízes incertas, surgido em 1916 e que veio em resposta à descoberta da podridão da humanidade revelado pela Primeira Grande Guerra “era uma expressão de cólera e frustração.”⁷ O dadá estava mais para um estado de espírito do que para tendência artística, era dirigido contra a sociedade responsável pela guerra e contra a arte e filosofia tidas como impregnadas pelo racionalismo burguês. Assim todos aqueles tocados de um sentimento de indignação e da necessidade de uma arte nova, respeitando as variações de cada lugar, seria considerado um dadaísta. Em Zurique o principal empresário do dadá foi Tristan Tzara (1896-1963) e seus manifestos, uma vez difundidos pelo ocidente, vieram a conquistar em Paris, André Breton (1896-1966), principal figura e fundador do surrealismo, movimento que herdou muitas características do dadaísmo e os mesmos inimigos políticos, porém menos anárquico, e influenciado pela teoria psicanalítica de Freud, onde Breton buscou descobrir uma possível libertação da imaginação e definiu no seu Primeiro Manifesto de 1924 como: “Puro automatismo psíquico através do qual se deseja exprimir, verbalmente ou por

³BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 466.

⁴Idem, p. 469.

⁵CARLSON, op. cit., p. 330.

⁶Idem, p. 333.

⁷ADES, Dawn. *O dada e o surrealismo*. Trad. Lelia Coelho Frota. Barcelona: Editorial Labor, 1976, p. 4.

escrito, a verdadeira função do pensamento. Pensamento ditado na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral”.⁸

O surrealismo, termo cunhado por Guillaume Apollinaire (1880-1918) para se referir a uma nova forma de arte “não-naturalista, não-realista, super-realista”,⁹ procurava dar asas a imaginação de seus prosélitos, fossem eles poetas, dramaturgos ou pintores, baseado no fundamento de que o estado onírico (entenda-se inconsciente) pudesse alcançar uma realidade absoluta. O dadá e o surrealismo marcaram fortemente presença nas artes plásticas, mormente nas pinturas. Salvador Dalí foi um surrealista grandemente admirado por Freud. Outros exemplos são os pintores da Escola de Paris como Picasso e Max Ernst (1891-1976) que, em suas colagens, pinturas e esculturas também deixou claro o quanto “compartilhava com os surrealistas o gosto pela arte exótica e primitiva.”¹⁰ No campo da dança, o destaque do surrealismo ficou por conta do balé de Jean Cocteau (1889-1963), que assim como Apollinaire “reivindica uma nova arte que combine vários elementos”.¹¹ Cocteau preconizou um teatro profundo, bizarro, fantástico e antecipou a ele o nome de “absurdo” mesmo sem nenhuma relação específica ao, ainda inexistente, Teatro do Absurdo de meados do século XX.

Neste comenos os “ismos” pululavam na Europa. O expressionismo alemão, para Carlson, foi o teatro de vanguarda mais significativo da época. Semelhante ao futurismo, ao surrealismo e ao dadaísmo, rejeitava a fidelidade da realidade superficial do naturalismo e a adoração da beleza do simbolismo, exaltava a subjetividade e o excesso lírico, buscando explorar os mistérios da vida interior. Os expressionistas não destacaram nenhum líder para o movimento nem lançaram nenhum manifesto centralizador, apenas, já nos primeiros anos do século XX, já se imiscuíam como altamente subjetivos e propunham experiências radicalmente distorcidas com o inconsciente, que buscasse reproduzir a lógica desconexa de um sonho. Diferentemente dos futuristas, viam na Primeira Guerra Mundial um problema à condição humana, uma manifestação do sistema social despersonalizante. “Na altura de 1916, a principal preocupação do expressionismo era a denúncia da guerra e a conclamação de uma nova ordem social baseada na fraternidade e numa crença na bondade fundamental do homem.”¹²

⁸ADES, op. cit., p. 34.

⁹BERTHOLD, op. cit., p. 481.

¹⁰ADES, op. cit., p. 46.

¹¹CARLSON, op. cit., p. 334.

¹²Idem, p. 338.

O expressionismo apresentava duas visões, a do drama baseado no caráter do homem e a baseada na alma. A primeira e mais compartilhada entre os expressionistas, representava o homem como uma “soma de atributos e habilidades, governado por uma causalidade psicológica similar à causalidade material.”¹³ Já a segunda, mais moderna e menos tendenciosa à exploração da vida interior “afirma que o homem não é um mecanismo, que a subjetividade consciente é destrutiva e que a causalidade psicológica é tão desprovida de importância quanto a material”.¹⁴ Essa última visão foi, mais adiante, compartilhada por Adamov e Ionesco, dois dos maiores expoentes do Teatro do Absurdo e conhecidos em rubricas específicas desta obra.

Fazendo um ligeiro apanhado da relação dos movimentos artísticos supracitados com o Teatro do Absurdo, constata-se, dentre outras conjecturas, a sua **oposição** à realidade superficial das coisas ilustrada fidedignamente pelo **realismo/naturalismo**; a sua **semelhança ao drama simbolista**, ao teatro “de dentro”, para os quais se deve fazer um lauto uso da subjetividade e da faculdade imaginatória; as **influências do futurismo e expressionismo** donde a realidade considerada seria a da livre imaginação – a herança deixada pelo futurismo seria especificamente a censura à tradição, as variadas situações e emoções em poucas palavras e gestos e a do expressionismo a sua subjetividade, sua tendência à manifestação do ilógico e do inconsciente – e por fim a sua **decorrência do dadá e do surrealismo**, sobretudo no que tange ao sentimento de frustração para com a sociedade burguesa, às ausências de controle da razão e de preocupação estética e moral com suas peças e a hipótese de alcançar uma realidade produzida através de um estado onírico.

1.2 Tradições estilísticas presentes no processo de formação do Teatro do Absurdo

Depois de conhecidas as correntes as quais esteve ligado o Teatro do Absurdo, busquemos compreender as principais tradições e perspectivas artísticas da sua contemporaneidade, uma vez que, reconhecem-se caracteres no Teatro do Absurdo do *mimus* da antiguidade grega e romana, da *commedia dell'arte* italiana, do *nonsense e o music hall* britânicos e do *vaudeville* americano, todos, tradições populares vulgares e espontâneas.

O *mimus* era “uma forma popular de teatro que coexistiu com a tragédia e com a comédia clássicas, [...] continha dança, canto, malabarismo [...] em cenas espontâneas, semi-

¹³Ibidem.

¹⁴KORNFELD, Theater und anderes, Das Junge Deutschland, v.1, p.11-2, 1918 apud CARLSON, op. cit., p.338.

improvisadas, cheias de palhaçada”,¹⁵ na qual um bobo ou palhaço é colocado em uma situação realista e grosseira e nela mistura assuntos sérios com humor, criando um estado burlesco e fantasioso. Há muito esquecido, seu ressurgimento pode ser observado na *commedia dell’arte* italiana e nos *clowns* (palhaços) de Shakespeare que por sua vez também apresenta indícios absurdistas, apontados por Esslin,¹⁶ como raciocínio à base da lógica invertida, silogismo falso, associação livre de ideias e poesia da loucura real ou fingida, elementos encontrados também nas obras de Ionesco, Beckett e Pinter (autores apresentados mais adiante).

A *commedia dell’arte*, muito parecida com a tradição do *mimus*, era uma forma de teatro popular improvisado e se opunha à comédia erudita. Teve origem na Itália por volta do século XV, mas se desenvolveu também na França e se espalhou pelas grandes cidades europeias, permanecendo popular até o século XVIII. Utilizava-se de mímicas com o objetivo de universalizar o entendimento. Consistia em companhias de atores itinerantes, cada um com o seu personagem pré-definido, porém com total liberdade de criação de acordo com as situações em que se colocassem. Esses atores se apresentavam em praças públicas e palcos improvisados. O caráter burlesco e a linguagem cômica tinha o objetivo de satirizar escândalos e entreter seu vasto público. Das suas mais notórias diferenças para com o Teatro do Absurdo cita-se o capricho com que monta os seus figurinos e cenários, mesmo que arranjados, e a utilização de máscaras pelos seus personagens.

O *nonsense* (“sem sentido”), expressão inglesa para se referir a um estilo de humor disparatado e sem nexos, pode aparecer nas mais variadas formas de arte. Marcado pelo descompromisso com a realidade e/ou com o sentido real das coisas, sua função está no invento, na capacidade de espanto diante do que seja tido como convencional e sua presença pode ser, sem dúvidas, apontada já no surrealismo e dadaísmo. Conseqüentemente, uma das principais características e influências diretas do absurdo. Neste último, o *nonsense* esteve claramente estampado na (destruição da) linguagem verbal, os diálogos sem sentido representavam, acima de tudo, uma necessidade de libertação dos limites da lógica e da coerência. Os maiores mestres desse gênero foram os ingleses Lewis Carroll e Edward Lear e o alemão Christian Morgenstern.

O *music hall* (sala de música) era um gênero teatral britânico, muito popular entre os anos de 1850 até 1960, baseado na mistura de música popular e comédia e semelhante ao teatro de revista do Brasil e de Portugal e ao *vaudeville* americano.

¹⁵ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 280.

¹⁶Idem, p. 282.

O *vaudeville* – teatro de variedades – foi um gênero de entretenimento burlesco, predominante nos Estados Unidos e Canadá dos anos de 1880 a 1930, variado em tipos de espetáculos levados ao palco e sem nenhuma cadeia de relacionamento entre eles. Podia ser espetáculos de músicos, dançarinos, comediantes, mágicos, atores. O único fator em comum seria a popularidade que, alcançariam junto aos seus públicos e animaria as noites citadinas.

Esslin estabelece uma relação segundo a qual, o *mimus* da antiguidade ressurge na *commedia dell'arte*, que por sua vez emerge no *vaudeville*. Daí põe outro elemento em questão, o cinema mudo de Charlie Chaplin e Buster Keaton, no qual o “ritmo aceleradíssimo da grotesca comédia [...] origina-se diretamente da palhaçada e da dança acrobática do *music hall* e do *vaudeville*.”¹⁷ A comédia muda irá influir decisivamente na formação do Teatro do Absurdo, pois este

[...] tem a estranheza de um sonho de um mundo visto pelo lado de fora, pelos olhos incrédulos de alguém desligado da realidade, bem como aquêlo aspecto de pesadelo que mostra um mundo em movimento constante e sem objetivo, e, muitas vezes, ilustra o profundo poder poético da ação sem palavras e sem sentido.¹⁸

Acrescente-se a esta cadeia de relações, a semelhança do Teatro do Absurdo também com o humor negro. Este pode ser observado em boa parte das obras classificadas como daquele. Esse estilo caracteriza-se como um subgênero do humor e consiste em uma forma politicamente incorreta e um tanto agressiva de arte, utilizando um contexto de coisas sérias e ruins – morte, suicídio, etc. – e ridicularizando-as, objetivando provocar risos com a dor dos seus personagens. Associa-se ao sarcasmo e expõe uma visão cruel da realidade e dos vícios humanos.

Esslin fala ainda sobre comentários a respeito de uma possível representatividade do cubismo no Teatro do Absurdo. O cubismo foi uma expressão abstrata presente nas pinturas do início do século XX. De cunho surrealista, teve seus principais representantes em Pablo Picasso, Paul Cézanne, Georges Braque (1882-1963) e André Lhote (1885-1962) e caracterizava-se por uma geometrização de formas naturais, de modo que os objetos fossem representados na sua totalidade e visto por todos os lados. Só para identificar melhor essa relação entre teatro e pintura, cabe salientar que muitos dramaturgos do Absurdo foram antes disso, pintores, não necessariamente cubistas, mais ainda assim pintores, a exemplo de Wolfgang Hildesheimer, Günter Grass e Robert Pinget.

¹⁷Idem, p. 285.

¹⁸Ibidem.

1.3 Influências e oposição ideológicas

Antes da existência do Teatro do Absurdo como tal, alguns autores atuaram como pilares de sua formação, contribuíram com suas obras e teorias e direta ou indiretamente exerceram sua influência neste estilo. Já outros o viram se afastando de si, caminhando rumo a uma nova perspectiva, inovadora e ousada. É importante que conheçamos estes autores um a um.

O panorama dramático sofreu alterações com o surgimento “de três dos mais influentes teóricos do século: Brecht, Artaud e Stanilavski.”¹⁹ Os dois primeiros, de reconhecido interesse a esta contextualização, o terceiro, Constantin Stanislavski (1863-1938) não muito, por não ter se destacado nesse viés, o seu caráter naturalista afastava-o do Teatro do Absurdo.

Novas ideias em voga, pensava-se um declínio da tragédia, “o cinema, o rádio e os esportes iam conquistando uma parcela cada vez maior do público.”²⁰ Foi quando o mais influente dramaturgo do teatro no século XX, Bertold Brecht (1898-1956) começou a desenvolver o drama épico, de cunho social e vasta dimensão política. Esse teatro era fundamentado na razão e serviria para “denunciar e abolir as contradições econômicas e sociais da sociedade burguesa”.²¹ Possuía caráter narrativo e educador, revelando a função social a que se propunha.

O Teatro do Absurdo nasceu em oposição à forma teatral dialética defendida por Brecht. Embora também denunciasse a sociedade burguesa, aquele carregava em sua essência uma atitude lírica, não possuía narrativa, nem linguagem, tampouco tempo e espaço determinados. Enquanto que, na teoria épica, Brecht estabelece, em seu manifesto, “que a base autêntica do teatro é o entretenimento, sendo o prazer sua única justificação. O público da idade científica, porém, exige um tipo de entretenimento que reflita a visão moderna e científica da realidade.”²²

Posteriormente a Brecht, Antonin Artaud (1896-1948) trouxe a lume uma nova perspectiva. A de que o teatro deveria voltar-se à vida num plano místico e sentimental, semelhante ao que se via no simbolismo e surrealismo. Artaud denominou essa proposta de teatro da “crueldade” e um dos pontos marcantes que pode ser considerado legado ao Teatro do Absurdo é a ideia em comum da linguagem encenada como única passível de

¹⁹CARLSON, op. cit., p. 365.

²⁰Idem, p. 370.

²¹BERTHOLD, op. cit., p. 510.

²²CARLSON, op. cit., p. 378-379.

entendimento, visto à incapacidade das palavras de representar com exatidão os sentimentos da vida e do ator. Um teatro puro na sua essência.

De grandes escritores e filósofos, o Teatro do Absurdo, enquanto se formava, foi, paulatinamente, extraindo as pedras de seu alicerce. De Nietzsche conheceu a morte do mito (religioso) e de Deus como invenções falsas, sofismas, apenas para explicar a solidão da espécie humana. Era o descarte do transcendentalismo como um refúgio. De Dostoiévski admitiu o mergulho no subconsciente como caminho possível para redescobrir os mistérios da vida. Mas impacto maior na edificação do absurdo se observa no legado de Joyce, Strindberg e Kafka. Cada um destes, a seu modo, cotizaram com seus estilos individuais a composição de um estilo maior que se formaria ulteriormente.

James Joyce (1882-1941) foi um grande precursor do absurdo, de quem Beckett foi discípulo e amigo. Em suas peças, Joyce penetrava fundo nos processos da mente e buscando compreender uma realidade densa, acabava por misturar sonho, humor e tensão e fazer um uso tão ousado desses elementos que talvez nem seus sucessores tenham conseguido o superar. Porém, “o primeiro a colocar no palco um mundo de sonhos no espírito do pensamento psicológico contemporâneo foi AUGUST STRINDBERG”²³ (1849-1912). Nas suas peças, como aponta Esslin, é feita a mudança da realidade objetiva para a subjetiva e isto marca o rompimento de uma perspectiva predominantemente tradicional para dar início à atitude moderna a que nos estamos dando a estudar. Do mesmo modo, Franz Kafka (1883-1924) em suas obras apresenta a mesma estética de “pesadelos e obsessões [...] angústias e sentimentos de culpa de um ser humano sensível perdido num mundo de convenção e rotina.”²⁴ Sobre Kafka há uma leitura a parte, disposta no livro *O mito de Sísifo*, obra que fez nascer o absurdo.

Para finalizar o acervo de figuras importantes nos entendimento, contextualização e fundamentação do Teatro do Absurdo, é necessário saber dos pontos que unem e separam essa corrente da do teatro existencialista representado por Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Albert Camus(1913-1960), afinal, ambas as correntes acima buscam apontar para o absurdo da condição humana. A distinção está apenas no fato de como são apresentadas suas teorias. Além disso, o Teatro do Absurdo se utilizou de muitos princípios de Sartre e Camus para constituir sua essência. A este propósito, Esslin diz que a “sensação de angústia metafísica

²³ESSLIN, op. cit., p. 301.

²⁴Idem, p. 303-304.

pelo absurdo da condição humana é, *grosso modo*, o tema das peças de BECKETT, ADAMOV, IONESCO, GENET²⁵ e etc. Mas a

[...] ausência de sentido da vida [...] é também o tema de grande parte da obra de dramaturgos como [...] SARTRE e o próprio CAMUS. No entanto, esses autores diferem dos do Absurdo num aspecto importantíssimo: apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo.²⁶

Para Esslin, quando Camus e Sartre argumentam essa ausência de sentido da existência, o fazem elegantemente, com fundamentos coerentes e bem construídos e explica: “O teatro do Absurdo desistiu de falar sobre o assunto da condição humana; ele apenas o apresenta tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas. Essa é a diferença entre a atitude do filósofo e a do poeta”.²⁷

1.4 O “absurdo” da condição humana e o mito filosófico

A ideia do termo “absurdo” para se referir a um estado de espírito nasceu em 1942 com o aparecimento de *O mito de Sísifo* de Albert Camus. A obra é um ensaio análogo e, em pontos específicos, dissidente da obra existencialista de Sartre.²⁸ O objetivo do ensaio é refletir sobre “a medida exata em que o suicídio é uma solução para o absurdo.”²⁹ e “confessa a percepção de que todo verdadeiro conhecimento é impossível.”³⁰

Esta obra trata essencialmente do desespero humano diante de situações extremas, da falta de esperança do homem, da ausência de sentido da existência humana. Condições estas que não permitem nenhuma opção de fuga e conduzem ao suicídio como única alternativa de salvação. A tudo isso é acrescentado o fundamento filosófico do mito grego de Sísifo, que desafiando os Deuses e enganando a morte, fora condenado ao trabalho eterno e inútil, devendo rolar uma rocha bem grande até o cume de uma montanha de onde rolaria ladeira abaixo toda vez que chegasse ao alto, donde o trabalho recomeçaria por mais uma vez, e por

²⁵Idem, p. 20, (grifo do autor).

²⁶Ibidem.

²⁷Idem, p. 21.

²⁸“Camus achava o marxismo de Sartre uma perspectiva parcial, uma traição à consciência individual em prol da coletiva. Sartre acusava Camus de má vontade em engajar-se nos processos da história, em aceitar até mesmo a instância da culpa moral.” Ver CARLSON, op. cit., p. 384.

²⁹CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Trad. Mauro Gama. – 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989, p. 26.

³⁰Idem, p. 31.

outra e por outra. Daí a constatação que serve para Sísifo, como para qualquer sujeito absurdo, de que “todo o ser se ocupa em não completar nada”.³¹

Camus diz que a falta de sentido da vida conduz a um caos da humanidade. Esse caos, que é provocado pelo absurdo, é algo incontestável, que devemos aceitar ou pelo menos nos acostumar. Nesta linha de pensamento ele afirma seguramente: “Posso contrariar tudo nesse mundo que me envolve, me choca ou me transporta, menos esse caos, esse rei acaso e essa divina equivalência que nasce da anarquia”.³²

O administrador de teatro e escritor francês Pierre-Aimé Thoucharde comenta a respeito do momento da construção da corrente absurda e diz que “As teorias do absurdo se desenvolveram ao mesmo tempo que cada um descobria a incomunicabilidade dos seres. Cada indivíduo gritava sua solidão diante de uma sociedade impotente e um céu em trevas”.³³ E acrescenta que, “Sem dúvida, nunca antes, no curso da história, o teatro cumpriu com mais evidência a sua missão de revelador da angústia do homem.”³⁴

O estopim para o surgimento do absurdo consistiu basicamente na instabilidade psicológica do homem perante o contexto apocalíptico da Segunda Guerra Mundial e prestes a imergir em outro período malgrado menos trágico, não menos desolador, o da Guerra Fria. Tempos difíceis, a fragilidade do homem frente a conflitos devastadores de sua realidade, traduzidos na impotência de localizar ou produzir referências que lhe apontem um caminho, lhe deem respostas ou lhe acalmem as angústias. “*Ridícula é a humanidade*”, diz Ionesco, e está fatalmente perdida, é necessário acrescentar. A vontade do homem de se encontrar na realidade, fez com que o mesmo optasse por se perder na arte.

E assim uma nova percepção do mundo e da vida apareceu para tentar acolher o homem sem repostas, sem sentidos, sem fé ou esperanças, quando tudo parecia conduzir ao abismo, à falta de solução, à tragédia. Os sentimentos que assolavam o homem eram de incertezas, solidão, vazio. Acrescente-se a isso, a incomunicabilidade ou falta de diálogo, quando mais se necessita expressar e expor suas dores. Todos os referenciais que norteavam a sociedade haviam falhado. A Ciência, a Filosofia, a ideologia de nada serviram para proteger o homem. Nem democracia, nem capitalismo, muito menos ditadura puderam evitar a Grande Guerra. A religiosidade perdeu substância, a humanidade se sentia órfã e sozinha em meio a

³¹ Idem, p. 142.

³² Idem, p. 68.

³³ TOUCHARD, P.A. . *O teatro e a angústia dos homens*. Trad.: P.P. de S. Madureira e B. Palma. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 83.

³⁴ Ibidem.

tantas atrocidades. A ausência de um Deus que lhe tirasse tamanha desolação marcou esse declínio espiritual.

Embora tenha rompido com o existencialismo, na sua obra Camus apresenta conceitos existenciais de autores dos quais o próprio irá contra argumentar. A título de alguns exemplos: “Heidegger considera friamente a condição humana e anuncia que esta existência é humilhada.”³⁵ Lev Chestov diz que: “A única saída verdadeira está precisamente ali onde não há saída conforme o julgamento humano. Do contrário, para que teríamos nós a necessidade de Deus? As pessoas só recorrem a Deus para obter o impossível. Para o possível, os homens se bastam.”³⁶ Sören Kierkegaard conclui que, “Em seu fracasso o crente encontra-se seu triunfo.”³⁷ Na sua visão, “[...] o desespero não é um fato mas um estado: o próprio estado do pecado. Pois o pecado é que afasta de Deus. O absurdo, que é o estado metafísico do homem consciente, não conduz a Deus. [...]. O absurdo é o pecado sem Deus”.³⁸

Simplificando estas ideias, nota-se que o desespero sentido por este homem flagelado o faz recorrer a Deus e na aparente falta de manifestação passa a desacreditá-lo, a sentir-se abandonado/esquecido por Ele, a desiludir-se. O desespero torna-se então, o estado do homem sem Deus, do homem pecante, inconsciente. A saída, portanto está onde não se espera, onde não se sabe ao certo a sua realidade, ou seja, no ilógico, no absurdo.

Num ensaio de 1957 sobre Kafka,³⁹ Ionesco diz algo neste mesmo viés: “Absurdo é algo que não tem objetivo. Quando o homem está desligado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, ele se perde, tudo o que faz fica sem sentido, absurdo, inútil, ceifado em seu gérmen”.⁴⁰

Na apresentação da oitava edição de *O mito de Sísifo*, Léo Schlafman, em poucas palavras nos resume a grande essência da obra e nos diz que

[...] o verdadeiro mérito de Camus é ter dado ao homem contemporâneo uma ‘expressão mítica’. A ausência de Deus, segundo ele, explica-se também pela arte. O Fausto de Goethe acreditou suficientemente em Deus para se vender ao diabo. O Don Juan de Tirso de Molina refutava sempre as ameaças do inferno. O Kirilov de Dostoievski sente que Deus é necessário, mas não sabe se ele existe. Para Kafka, o coração humano tem a odiosa tendência a só chamar de destino aquilo que o esmaga.⁴¹

³⁵CAMUS, op. cit., p. 42-43.

³⁶Idem, 52.

³⁷Idem, p. 56.

³⁸Idem, p.58.

³⁹O ensaio é intitulado de *Cahiers de la Compagne Madeleine Renaud – Jean Louis Barrault*.

⁴⁰BERTHOLD, op. cit., p. 522.

⁴¹SCHLAFMAN, Léo. A apresentação de Camus. In.: _____. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2010. Orelha trazeira.

Assim é o absurdo, uma sensação de incerteza e inconstância, que não permite nem ao menos a certeza de um Deus-Pai, o qual é reconhecidamente necessário à humanidade, e no seu desconhecimento, a faz considerar todas as venturas inglórias, as quais sofre, como provenientes do destino.

2 O TEATRO DO ABSURDO E A PERSONIFICAÇÃO DA CRISE

2.1 Esquematizando suas propriedades

2.1.1 *O sentimento*

O primeiro sinal da iminência de um redescobrimento do homem perante a sua própria existência veio com o sentimento do absurdo da condição humana. Este sentimento foi a base primeira para a manifestação da nova forma de arte que se tornou o Teatro do Absurdo. Conforme já foi apresentado no contexto histórico, o homem europeu de meados do século XX estava profundamente abalado pelas duas grandes guerras e as suas respectivas consequências, sufocando-se em um estado de inegável sensibilidade e desilusão. Albert Camus expressa todo esse sentimento, colocando o homem moderno na mesma situação de tormento e autoconfronto do herói grego Sísifo e nos revela o peso recaído sobre a arte, nomeadamente o teatro.

Camus chama a absurdidade de “a revolta da carne”, porém alerta que não há uma definição específica para a tal, “trata-se de uma enumeração dos sentimentos que podem comportar o absurdo”⁴² e acrescenta que acabada a enumeração, o mesmo não se terá, porém, esgotado.⁴³ Sobre como se sente o homem absurdo, ele desabafa: “Entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a essa segurança, o fosso jamais será preenchido. Serei para sempre um estranho diante de mim mesmo.”⁴⁴ Em outro momento, Camus diz que “[...] Jesus encarna claramente todo o drama humano. É o homem-perfeito, sendo o que realizou a condição mais absurda. Não é o deus-homem, mas o homem-deus.”⁴⁵ A condição absurda refere-se ao suposto fato de que toda a sua tortura teria sido inútil.

O filósofo do absurdo também associa este sentimento ao suicídio ou à sua impossibilidade, para ele “[...] o sentido da vida é a questão mais decisiva de todas”.⁴⁶ Porém, “Só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder a questão fundamental da Filosofia. O resto [...] aparece em seguida.”⁴⁷ E constata que “Matar-se é [...] confessar que se foi ultrapassado pela vida ou que

⁴² CAMUS, op. cit., p. 33.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Idem, p. 38.

⁴⁵ Idem, p. 129.

⁴⁶ Idem, p. 25.

⁴⁷ Idem, p. 23.

não se tem como compreendê-la.”⁴⁸ Mesmo assim, pessoas “[...] se fazem matar pelas ideias ou ilusões que lhes proporcionam uma razão de viver.”⁴⁹ Ou simplesmente “Uma pessoa se mata porque a vida não vale a pena ser vivida, eis sem dúvida uma verdade – improfícua, no entanto, pois não passa de um truísmo.”⁵⁰ Resta saber se “esse insulto à existência [o fato de a vida não valer a pena ser vivida] [...] provém do fato de ela não ter nenhum sentido.”⁵¹

A crise está irremediavelmente arraigada a esta situação, o caos substancia-se e se institui o colapso humano. Na esteira dessa abordagem, Martin Esslin também fala – genericamente – sobre o sentimento absurdo e faz a seguinte descrição/declaração:

Uma sensação de desproteção invade a consciência do homem ocidental contemporâneo que defronta a vasta complexidade do mundo moderno, e a impotência do indivíduo para fazer sentir sua influência particular nessa máquina intrincada e misteriosa... Não há mais objetivo religioso ou histórico; nada mais tem sentido.⁵²

Daniel Martins Alves Pereira é outro autor que tirou, em seu livro sobre as obras de Samuel Beckett e Guimarães Rosa, para falar sobre isso, ele discorre sobre o “[...] mais completo absurdo, estado em que o irracional e o ilógico prevalecem sobre o indivíduo”,⁵³ observando “[...] o ser humano resumido a um elemento cenográfico, silenciosamente estagnado na degradação local, inerte aos impulsos da natureza, prisioneiro do ato da espera e entregue a um contínuo, mas lento, processo de decadência.”⁵⁴ E aí, nos deparamos com o que diz Camus sobre o confronto entre a pergunta do homem e falta ‘despropositada’ de resposta do mundo/natureza. O absurdo, pois, nasce desse confronto.⁵⁵ Pereira conclui: “Tratamos, portanto, de uma humanidade condenada ao fim absoluto, sem opções de redenção.”⁵⁶

Esslin identifica a relação dessa constatação do homem com o contexto em que o mesmo está inserido e a conseqüente implicação no resultado causado pela Guerra, ele diz que

A principal característica dessa atitude é a da sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados como ilusões baratas e um tanto infantis. O declínio

⁴⁸ Idem, p. 25.

⁴⁹ Idem, p. 24.

⁵⁰ Idem, p. 28.

⁵¹ Ibidem.

⁵² ESSLIN, p. 197.

⁵³ PEREIRA, Daniel M. A. *Um mundo depois do fim do mundo: Samuel Beckett e Guimarães Rosa contracenando no absurdo*. Londrina: Eduel, 2009, p. 113.

⁵⁴ Idem, p. 83.

⁵⁵ CAMUS, op. cit., p. 46.

⁵⁶ PEREIRA, op. cit., p. 117.

da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi estraçalhado pela Guerra.⁵⁷

Referente à situação do homem pós-guerra ele continua: “O homem precisa enfrentar o fato da rotina de uma existência burguesa ser tão desumana quanto as matanças dos campos de batalha ou de concentração, ter consciência da necessidade de encontrar um novo modo de viver, plenamente humano...”⁵⁸ Talvez o homem encontrou esse novo modo de viver no novo modo de agir e pensar, este por sua vez representado fantasiosamente no teatro, assim poderia lidar mais facilmente com o sentimento que o aprisionava no seu cotidiano.

2.2 O reconhecimento

Décadas de 40 e 50 do século XX, o sentimento do absurdo já possibilitava reconhecer uma nova tendência artística. Era inegável que as peças de teatro desta contemporaneidade estivessem tomando rumos diferentes entre si, porém paralelos e direcionados a um destino comum, justamente aquele que negava o seu passado e anunciava a sua oposição aos preceitos tradicionais. Era o fim dos limites impostos à faculdade imaginatória e da restrita liberdade de criação do dramaturgo. “Cabe lembrar, no entanto, que o absurdo é a reunião de várias vozes que se entrecrocaram de forma desordenada, caracterizando os danos espirituais da humanidade no pós-guerra – razão pela qual o entendemos como um sentimento e não como um conceito”,⁵⁹ teoriza Pereira.

Identificou-se um novo viés de concepção teatral, viés este marcado por uma única regra: a ausência de regras. Cada autor seria livre para extravasar-se, do modo que fosse mais adequado às suas necessidades de expressão. Com o passar do tempo, a nova tendência ia se firmando e reconhecia-se o enquadramento de uma grande sorte de autores num estilo próprio e, proclamadamente, ousado, diga-se, também, inovador, desconsiderando-se, porém, os prenúncios que se apresentaram mais cedo e conclamaram a sua inevitabilidade.

Apesar de vários dramaturgos estarem apontando para este mesmo caminho, os mesmos não anunciavam nem tinham a “[...] consciência de pertencer a nenhuma escola ou movimento.”⁶⁰ Mesmo pelo fato de não haver nenhuma coisa determinada a este respeito.

⁵⁷ ESSLIN, op. cit., p. 19.

⁵⁸ Idem, p. 211.

⁵⁹ PEREIRA, op. cit., p. 260.

⁶⁰ ESSLIN, op. cit., p. 18.

Todavia, tal enquadramento se dava devido a uma espécie de opinião dominada por uma percepção coletiva em comum.

A princípio, nada que pudesse ser considerado além de um teatro experimental. A busca por novas formas de expressão, o questionamento da tradicionalidade e a recusa do conhecido limitavam o novo procedimento teatral a um nível de experimentação. Em seguida, constatou-se a concretização da existência de algo que, embora não possuísse nenhuma classificação quanto à sua natureza e nenhuma definição quanto ao seu conceito, estava nitidamente formado. Era a mais nova vanguarda do século XX.

O novo modelo foi lançado, a liberdade de criação posta em cena, foi assim que o Teatro do Absurdo se sagrou. Aqui, ali, dramaturgos aventuravam-se com suas preciosidades, arriscando-se em meio à perspectiva imperita. O primeiro deles – dos reconhecidamente absurdistas – a lançar uma peça desta natureza foi Eugène Ionesco com “*A cantora careca*, anunciada como ‘antipeça’, [que] estreou no Théâtre des Noctambules [em Paris] no dia 11 de maio de 1950”⁶¹ (numa memorável tarde da mesma data, 40 anos depois, nasceu este lindo autor que vos fala, mas isso não é nada que tenha a ver com o assunto, nada sugestivo, uma mera coincidência). Daí em diante vieram muitos autores e muitas peças, visivelmente interessados em desvelar a nova tradição.

2.3 A convenção

Sem natureza definida e sem denominação atribuída, o drama antirrealista continuava se espargindo pelos teatros da Europa. Fazia-se, cada vez mais, notável a necessidade de preenchimento dessas lacunas. Tal classificação não foi até hoje, propriamente, estabelecida, porém uma alcunha lhe foi providenciada, por volta de 1950, a de “Teatro de Vanguarda”. Sabia-se que, autores e encenadores, após a Segunda Guerra Mundial, impunham-se contra as práticas do teatro convencional e alvitavam o novo procedimento, isso foi suficiente para a escolha do termo. Não demorou muito para esta designação apresentar-se como falha e inconveniente, pela imprecisão do significado de “vanguarda”,⁶² pois não obstante abarcar com propriedade os elementos da situação, “vanguarda” poderia referir-se a qualquer dianteira de qualquer movimento como, por exemplo, o cubismo na década de 1910 e o surrealismo na de 20.

⁶¹ Idem, p. 126.

⁶² Grupo de indivíduos que, por seus conhecimentos ou por uma tendência natural, exerce papel de precursor ou pioneiro em determinado movimento cultural, artístico, científico, etc. Ver Dicionário Aurélio, versão 3.0, 1999.

Anos mais tarde, o escritor e crítico teatral Martin Esslin, utilizando-se da ponta filosófica deixada por Albert Camus em *O mito de Sísifo*, lança a expressão “Teatro do Absurdo” – em seu livro homônimo de 1961 – para “substituir o vago conceito de “Teatro de Vanguarda” posto em voga por Eugène Ionesco.”⁶³ Esslin sugere o estabelecimento desta convenção na nova nomenclatura do, até então, “Teatro de Vanguarda” na tentativa, pioneira, de uma esquematização do conceito em questão e se torna o responsável por dar nome àquilo que até então era tido apenas como manifestações disseminadas em pontos isolados e sem nenhuma ligação. Uma mera tendência.

“‘É absurdo’ quer dizer ‘é impossível’, mas também ‘é contraditório’”.⁶⁴ Deste modo, extrai-se naturalmente uma relação lógica entre tudo o que se quis conceituar com “absurdo” e a própria origem etimológica da palavra. “Absurdo” do latim *absurdu*, significa contrário à razão, ao bom senso, disparatado, que escapa a regras ou a condições determinadas.⁶⁵ Embora o termo carregue em seu significado a essência do que se pretendeu exprimir na sua denominação, há quem apresente controvérsias,⁶⁶ acusando o termo de vago e limitante da amplitude da qual se tratava. Não obstante a resistência encontrada, a expressão *Theatre of the Absurd* estabeleceu-se definitivamente no âmbito da crítica inglesa.⁶⁷ Por outro lado, “Os franceses, no afã de separar a tradição de Camus e Sartre da de Beckett e Ionesco, mostraram-se mais receptivos à alternativa proposta por este último: ‘théâtre de dérision’ (teatro de irrisão).”^{68;69}

Dissidências a parte, a convenção foi instituída sem mais querelas. O nome dado por Esslin incorporou, com efeito, no seu objeto. O mesmo não se pode dizer de sua classificação. Agora que sabemos o nome, do que mesmo estamos falando? Escola, estilo, movimento, corrente, tendência, perspectiva, tradição, o que é o Teatro do Absurdo? Segundo os seus teóricos, nenhuma dessas categorias seria conveniente para defini-lo. Esslin, por exemplo, regula que “Por sua própria natureza, o Teatro do Absurdo não é nem pode jamais ser, um

⁶³ FRAGA, Eudinyr. *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?* Coleção debates, vol. 212, dir. por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 13

⁶⁴ CAMUS, op. cit., p. 48

⁶⁵ FERREIRA, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio Século XXI*. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

⁶⁶ Em *Cerisy-la-Salle*(1953), Ionesco coloca o termo como “‘tão vago que já nada significa, uma definição fácil de coisa alguma’. [...] Em *L’homme et l’enfant* [*O homem e a criança*] (1968), Adamov firmou ainda mais vigorosamente sua ojeriza ao rótulo, dizendo-o ao mesmo tempo incorreto e irritante. ‘A vida não é absurda, apenas difícil, difícilíssima.’” Ver CARLSON, op. cit., p. 399.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Teatro de derrisão é uma nomenclatura alternativa para Teatro do Absurdo. O mesmo “procura eludir qualquer definição precisa, e progride tateando em direção ao indizível, ou, retomando um título beckettiano, em direção ao inominável” Ver JACQUART, 1974, p. 22 apud PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 1.

movimento ou escola literária, pois sua essência reside na exploração livre e independente, por parte de cada escritor, de sua visão individual”.⁷⁰ Data vênica, é de todo evidente, pensar esta inclassificabilidade como desnecessária e regada a excessos, pois as diversas possibilidades, com as quais se podem exprimir o Teatro do Absurdo nada tem que ver com a dimensão da sua índole, não havendo alteração nenhuma, caso se opte por caracterizá-lo num determinado gênero ou espécie.

O que une dramaturgos, seja numa tendência, corrente, movimento ou forma de classificação, é mais importante para o seu reconhecimento do que lhes atribuir ou lhes proibir, forçosamente, determinada categorização. Não há pretensão de estereotipá-los, apenas de defini-los. É necessário apontar o estilo a que pertence um autor ou outro, sempre o foi. A título de sugestão, se um tal dramaturgo possui nitidamente caráter absurdista, podemos dizer que, se ele está numa contemporaneidade **anterior** à “institucionalização reconhecida” do Teatro do Absurdo (até 1950), então ele **tem tendência ao estilo absurdo**; se ele está na **mesma contemporaneidade** do auge da ocorrência daquele (1950-1960), então ele **pertence ao movimento do absurdo** e se ele é **ulterior** à convenção já concretizada (de 1960 em diante), podemos, então, dizer que ele **segue a tradição absurda**. Bem como esses, muitos outros termos podem ser aproveitados nesta classificação sem prejuízo histórico, artístico ou gramatical. Se esse era o problema, pois não o há mais. Se ao tempo de Esslin, esta convenção não era viável pela imprecisão do momento artístico, hoje, um olhar historicizante nos permite algo bem diferente.

Neste momento se faz oportuno – já que não se poderia deixar de – conhecer um pouco daquele que foi o maior historiador e esquematizador do Teatro do Absurdo, o crítico e acadêmico Martin Esslin. Nascido na Hungria em 1918 e educado na Áustria, ele se formou na academia de teatro vienense *Reinhardt-Seminar*. Em 1940 foi para Londres onde chefiou o departamento de teatro da BBC. Morreu em Londres em fevereiro de 2002, aos 83 anos de idade. Escreveu várias obras, dentre as quais a principal foi *The Theatre of the Absurd* em 1961. Sobre este, diz no seu prefácio:

Êste livro é uma tentativa de definição do tipo de convenção que veio a ser chamada de Teatro do Absurdo; de apresentação da obra de algumas de suas figuras exponenciais, fornecendo uma análise e elucidação do significado e objetivo de suas peças mais importantes; de apresentação de um número de escritores menos conhecidos que estão trabalhando dentro de convenções iguais ou semelhantes; de demonstração que essa tendência, tantas vezes denunciada como uma busca da originalidade a qualquer preço, reúne certo

⁷⁰ ESSLIN, op. cit., p. 209.

número de modos literários e teatrais tão antigos quanto respeitáveis; e, finalmente, de explicação de sua significação como uma expressão – e uma das mais representativas da situação atual do homem ocidental.⁷¹

Para Esslin esse “tipo de teatro [...] deveria [...] elucidar tendências do pensamento contemporâneo em outros campos, ou pelo menos mostrar de que forma uma nova convenção como esta reflete as mudanças ocorridas no último meio século [primeira metade do séc. XX], na Ciência, na Psicologia e na Filosofia.”⁷² O seu propósito foi realizado, ele produziu uma obra tão consistente – considerada o texto teatral mais influente da década de 1960 – que até hoje é a mais importante referência no assunto.

2.4 Na linguagem, o silêncio

Para um dramaturgo ser compreendido como desta linha de teatro, mister era identificar nele características que o enquadrasse como tal. Esslin buscou fazer essa sistematização. Na sua obra, além de muitos autores, trata de quatro com particularidade: Beckett, Adamov, Ionesco e Genet,⁷³ em cada uma das partes destinadas a esses autores, faz referências ao estilo de cada um que o coloca como pertencente a essa tendência, assim como será visto a frente. Mas de forma generalizada, é muito útil que conheçamos os atributos gerais evidenciados na linguagem absurda.

O rompimento com a tradição teatral foi o marco para o reconhecimento de uma nova linguagem que, fazia parte do *Zeitgeist*⁷⁴ e unia diferentes escritores na década de 1950. Observa-se que,

Ao repudiar o teatro psicológico e narrativo, ao recusar obediência a tôdas as velhas receitas preestabelecidas para a ‘peça bem feita’, os dramaturgos do Teatro do Absurdo procuraram – cada um por si e independentemente dos outros – estabelecer uma nova convecção dramática.⁷⁵

⁷¹ Idem, p. 12.

⁷² Ibidem

⁷³ Esta informação depreende-se da primeira edição de O Teatro do Absurdo (1968), obra utilizada para este estudo. Em suas duas edições posteriores, uma de 1980 e a última de 2004, foi incluído neste grupo de autores principais, o dramaturgo Harold Pinter e lhe foi dispensada a devida importância.

⁷⁴ Pronuncia-se “tzait.gaisst”. É um termo alemão cuja tradução significa espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos. O *Zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo. Ver *Zeitgeist* em: www.wikipédia.com.br

⁷⁵ ESSLIN, op. cit., p.209.

Um novo modo de pensar teatro se anunciava nas peças entregues ao público, que por sua vez, reagia surpreso, atônito, diante de tamanha inovação. A cada peça apresentada, um novo escândalo. A plateia munida de opiniões preconcebidas e conceitos teatrais tradicionais, não se sentia preparada para captar uma expressão inteiramente nova e, uma vez tomada pela incompreensão, acabava por criticar e rejeitar essa atitude mais moderna. Grande era a celeuma dos autores, críticos e comentaristas teatrais. Poucos eram os que louvavam o movimento novel.

Cada autor era livre para determinar sua forma e seu conteúdo e possuía apenas o limite da sua imaginação, quanto mais inspirado, mais ousado e mais absurdo. Imagine-se a criação desordenada que era desenvolvida por esses autores. Certamente que essa diversidade provocaria um rebuliço nos olhares inaptos. Mas para Esslin,

O que interessa é que os escândalos eram a expressão de uma preocupação e um interesse apaixonados, e que mesmo as casas mais desertas continham alguns entusiastas suficientemente conscientes e capazes de proclamar bem alto (e com grande eficiência) os méritos de uma experimentação original que haviam presenciado.⁷⁶

A linguagem falada perdia espaço para a encenada, diálogos pareciam inúteis, quando expressões seriam capazes de dizer muito mais do que frases meticulosamente planejadas. Preferia-se o gesto, a luz, o som, e demais elementos cênicos. “O Teatro do Absurdo – já dizia Esslin – [...] tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas no próprio palco.”⁷⁷ Carlson também aponta elementos que já não eram pretensos a fazer parte do objeto de autores absurdos, como por exemplo “a ênfase na palavra, o vínculo de causa e efeito, a tendência ao realismo e o desenvolvimento psicológico do caráter.”⁷⁸

Para Renata Pallottini “o Teatro do Absurdo, em princípio, desconfia da palavra: considera-a esgotada, privada de sentido e sem comunicabilidade.”⁷⁹ Enfim, todas as teorias apontam para o mesmo objeto, o jogo de frases feitas e cheias de sentido sucumbia à sua própria artificialidade. A linguagem descontinuada, fragmentada, veiculava o nada, embaraçava o enredo e não lhe permitia uma linearidade.

Esslin dá um parecer a respeito de uma tendência paralela do teatro francês desta mesma contemporaneidade que também se preocupa com o absurdo e com a incerteza da

⁷⁶ Idem, p. 23.

⁷⁷ Idem, p. 22.

⁷⁸ CARLSON, op. cit., p. 400.

⁷⁹ PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo. Editora Brasiliense, 2005, p. 115.

condição humana, que é o teatro de “vanguarda poética”.⁸⁰ Assim como o Teatro do Absurdo, ele “depende [...] da fantasia e da realidade dos sonhos; também ignora axiomas tradicionais tais como a unidade e consistência básica de cada personagem ou da necessidade de enredo.”⁸¹ No entanto, diferencia-se, na linguagem, da corrente em estudo, por ser “mais lírica, muito menos violenta e grotesca.”⁸² Nela a linguagem é bastante relevante, tornando-se na realidade um verdadeiro poema.

2.5 No conceito, um drama

O Teatro do Absurdo se propõe a desvendar as mazelas humanas e se opor a tudo que a hipocrisia da sociedade aceita como natural. Para isso trata a realidade de forma inusitada, tornando-a irreal, surreal, numa mistura de tragédia e comicidade, grotesco e ironia, poesia e horror, ou seja, uma tendência artística, fragmentada e irregular, disposta a negar toda a realidade que a cerca; ir contra os princípios convencionais, caminhar rumo ao ilógico; procurar no onírico as respostas para os seus anseios, buscando refletir o caos do universo; constatar o vazio existencial do homem, identificar suas agruras. Trata-se, pois, de uma nova atitude em meio às artes e à sociedade referente aos seus posicionamentos filosófico, religioso e político. Buscando uma reflexão crua e violenta do mundo ao seu redor. Supostamente, o inaugurador desta tendência teria sido Alfred Jarry (1873-1907) com sua obra *Ubu Rei* de 1896. Sua influência perdurou até os anos 1950, quando o movimento absurdo efetivamente engrenou.

O Teatro do Absurdo também faz uso da sátira para ferir o seu alvo: a sociedade burguesa. É assim que dramatiza o absurdo existencial da sua condição. Por essa revolução comportamental, acabou recebendo críticas até mesmo do proletariado europeu, que mesmo sendo vítima da burguesia, consumia o seu idealismo.

Um espetáculo em muitos casos sem intriga no enredo, mas que, certamente, causava intriga em quem o assistia. Sua função era a de reproduzir a inquietação, a desesperança e a falta de solução aos problemas deste mundo. Com ênfase para as neuroses dos personagens, molda o retrato do homem psicótico e desequilibrado, colocando-o como vítima de um tormento e mostrando-o capaz de chegar às últimas consequências, até entrar em estado de ruptura, no qual a crise (em que se encontra) se corporifica. Elementos chocantes são jogados

⁸⁰ ESSLIN, op. cit., p. 21.

⁸¹ Idem, p. 21-22.

⁸² Idem, p. 22.

à plateia. A expressão da dor é tão eficaz que esta se materializa dentro do próprio espectador. Sobre o que disse uma vez Ionesco, “O drama mostra, necessariamente, um quadro tragicômico da vida, numa época em que não mais podemos evitar a questão sobre ‘o que estamos fazendo na terra e como podemos suportar o peso esmagador do mundo das coisas’.”⁸³

Na construção de seus enredos, personagens e diálogos, o Teatro do Absurdo mistura comédia a imagens horríveis e trágicas, dispondo de algo completamente absurdo, abstraído de sentido, através de ações repetitivas ou cíclicas e personagens presos, como se a cada atitude em busca de respostas e soluções para seus conflitos, o sujeito voltasse ao mesmo ponto inicial, retratando uma impossibilidade de fuga, como em um sonho por exemplo. Daí a necessidade de o espectador aceitar que tudo aquilo não passa de um sonho, este talvez seja o preceito mais fundamental para que se capte a essência do absurdo.

A classe emergente e a aspirante à burguesia de um lado e o Teatro do Absurdo do outro constituem um antagonismo evidente, há um confronto natural desde a concepção deste último. A intolerância para com a hipocrisia da sociedade toma sua forma e se propaga. Dessarte extrai-se o perfil niilista do Teatro do Absurdo, marcado pela descrença, ele nega a política, religião e qualquer outra doutrina como fundamento indispensável à estrutura segura de uma sociedade. O niilismo (do latim *nihil*, nada) é uma desvalorização do sentido e dos valores tradicionais,⁸⁴ esta postura prescinde de respostas, prega a ausência de verdade moral e hierarquia de valores e propõe a destruição do que socialmente existe.⁸⁵

Alguns autores consideram o Teatro do Absurdo sob variadas perspectivas ou estratégias de elaboração, insinuando uma classificação do modelo de absurdo numa determinada obra. Patrice Pavis, conceituando “absurdo”, enumera três exemplos de estratégias e à sua frente, nomes de autores representativos de cada espécie:

- o absurdo *niilista*, no qual é quase impossível extrair a menor informação sobre a visão de mundo e as implicações filosóficas do texto e da representação (IONESCO, HILDESHEIMER);
- o absurdo como princípio *estrutural* para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência da imagem harmoniosa da humanidade (BECKETT, ADAMOV, CALAFERTE);
- o absurdo *satírico* (na formulação e na intriga) dá conta de maneira suficientemente realista o mundo descrito (DÜRRENMATT, FRISCH, GRASS, HAVEL).⁸⁶

⁸³ IONESCO apud BERTHOLD, op. cit., p. 522.

⁸⁴ Ver Nihilismo em: www.wikipédia.com.br

⁸⁵ FERREIRA, op. cit.

⁸⁶ PAVIS, op. cit., p. 2. (Grifo do autor)

Quando se consolidou em meados da década de 1950, o Teatro do Absurdo manteve-se centralizado no berço das artes, Paris, mas foi largamente disseminado para outras partes do mundo e teve seus expoentes “[...] na Inglaterra, na Espanha, na Itália, na Alemanha, na Suíça e nos Estados Unidos”.⁸⁷ “E em menos de uma década alcançou os palcos mundiais [...] desde a Finlândia até o Japão, da Noruega à Argentina...”⁸⁸ O drama alcançou também a Portugal e lá serviu para criticar o regime ditatorial do país.⁸⁹

Por volta de 1962, o movimento acalmou seus ânimos e por ter se popularizado, deixou de causar o estardalhaço que provocara durante a década anterior. O Absurdo parecia perder forças, sua produção também diminuiu, mas as peças que foram deixadas são representadas até os presentes dias. Sua influência é tão significativa que pode até ser considerada como um pilar da pós-modernidade e se bem analisada pode ajudar a entender os dramas do homem moderno.

No Cinema, também observamos seus rastros. Muitos filmes carregam elementos de toda uma absurdidade, seja no âmbito da linguagem, do enredo, cenário, etc. Alguns não passam de pura representação do absurdo, exemplos nítidos da transcendência dessa perspectiva nas mais variadas formas de arte. Não serão aqui citados filmes desse estilo pela imprecisão do nível intencional ou não de absurdidade de cada obra e devido à intangibilidade no que se refere ao tamanho desse campo de avaliação.

2.6 Na teatralidade, a *antiteatralidade*

O modo de se expressar do Teatro do Absurdo está vinculado ao surgimento de um novo conceito surgido no início da década de 1950, que é o “antiteatro”, “termo bastante genérico para designar uma dramaturgia e um estilo de representação que negam todos os princípios da ilusão teatral.”⁹⁰ Num entendimento mais simplista, “*anti*” (contra) – teatro, uma forma de se opor ao modelo teatral psicológico e social da peça bem-feita, da “intriga bem amarrada”.⁹¹ Perceba-se a relação com o vocábulo “antipeça” usado por Ionesco para classificar *A cantora careca*. “O antiteatro se caracteriza por uma atitude crítica e irônica ante

⁸⁷ ESSLIN, op. cit., p. 22.

⁸⁸ Idem, p. 23-24.

⁸⁹ Para mais informações ver: FADDA, Sebastiana. *O teatro do Absurdo em Portugal*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

⁹⁰ PAVIS, op. cit., p.16

⁹¹ Ibidem

à tradição, artística e social.”⁹² Em alguns casos os conceitos de antiteatro e teatro mínimo se imbricam, de onde até um vai, o outro continua.

Até a primeira metade do século XX, o teatro era bastante influenciado pelos princípios da peça bem-feita (*well-made play*).⁹³ O Teatro do Absurdo surge em oposição a esta. Esslin faz um paralelo entre as peças bem-feitas e as peças absurdas:

Sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história hábilmente construída, mas essas quase que não têm história nem enredo; a boa peça sempre foi julgada pela sutileza da caracterização ou da motivação, mas essas muitas vezes não têm personagens reconhecíveis e colocam diante do público quase que bonecos mecânicos; a boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e finalmente resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos; a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso e perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes.⁹⁴

Em direção oposta a Brecht esse teatro tende para o lírico, para o poético. Conta com a subjetividade dos autores. Faz tentativas constantes de transcender os limites dos aspectos teatrais comuns e, não é por menos que, se torna um campo fértil de reflexões sobre a vida. Não possui tempo ou espaço definidos, não há intrigas, não há surpresas, não há revelações. Há, no entanto, ausência de sentido, muitas vezes marcada pela divergência entre a palavra anunciada e o ato realizado pelos personagens, como por exemplo, quando termina tanto o primeiro quanto o segundo ato de *Esperando Godot*

VLADIMIR: – Então, vamos?

ESTRAGON: – Vamos.

(*Eles não se movem.*)^{95;96}

O enredo ou, mais apropriadamente, o não-enredo constitui-se de situações banais, frases feitas, diálogos clichês e jogos de palavras, na maioria das vezes sem sentido algum. Todos os signos teatrais – a presença do ator, as palavras, os gestos – tendem a proporcionar a

⁹² Ibidem.

⁹³ “A denominação ‘peça bem-feita’ foi criada pelo dramaturgo francês Eugène Scribe (1791-1861), na primeira metade do século XIX. Trata-se de uma espécie de cartilha do bem-escrever para o teatro, muito de acordo com o ideário normativo cientificista.” Ver GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 235.

⁹⁴ ESSLIN, op. cit., p. 18.

⁹⁵ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 187.

⁹⁶ No final do primeiro ato, estas falas são igualmente proferidas, porém com a inversão de seus locutores.

estranheza de ambos os lados do teatro. E para se alcançar esse objetivo, é necessário que o ator se desligue de toda a sua vida rotineira, da praxe, da formalidade, das quais possa ser acometido e se entregue de corpo, alma e sentimento ao proposto pelo criador do seu trabalho; que ele saiba exteriorizar com equilíbrio esta introspecção absurda ou apenas não faça nada, apenas deixe sair naturalmente o que já não pode mais ser mantido preso dentro de si. Autores e atores, todos movidos por um desejo de libertação, prometida por meras incertezas.

2.2 Os principais expoentes e as principais obras-primas: o mínimo de cada um

2.2.1 Samuel Beckett: a eterna espera de liberdade

Autor que buscava nas suas próprias obras, a manifestação do seu “eu lírico”, Samuel Beckett foi um dramaturgo que fez o Teatro do Absurdo acontecer. Nascido em 1906 na Irlanda, no seio de uma família protestante e burguesa com a qual parece não ter se identificado muito, a não ser por extrair dela o conhecimento religioso através do qual questionou a existência de um deus e estabeleceu o paralelo subliminar presente em algumas de suas peças.

Ainda jovem saiu da Irlanda. Quando na França em 1928, encontrou-se espiritual e artisticamente. Ali, conheceu, se tornou admirador e amigo de James Joyce, de quem muito obteve influência. Alternando-se entre França e Irlanda, sempre deixou claro sua preferência por aquela, ao ponto de sair da Irlanda onde estava e se vincular à Resistência Francesa, quando da invasão da França pelo exército nazista em 1941.

Escreveu para o teatro, rádio, televisão e cinema. Produziu romances, novelas, peças, contos, ensaios, o que justifica ser tratado por Célia Berrentini como “escritor Plural”.⁹⁷ Responsável por algumas das mais importantes peças do Teatro do Absurdo, Beckett tornou-se um dos mais influentes escritores do século XX e recebeu o Nobel de Literatura em 1969.

Quanto ao seu teatro, que é o que aqui nos interessa, o mesmo se apresenta com um conceito completamente novo e associado ao Absurdo, o de teatro minimalista, em que cada vez menos as coisas acontecem, as palavras são proferidas e os cenários são necessários. O teatro mínimo “procura às vezes reduzir ao máximo seus efeitos, suas representações, suas ações, como se o essencial residisse naquilo que não é dito”.⁹⁸ No caso de Beckett, isso é expresso no vazio dos seus cenários e enredos; na ausência de referencia temporal, espacial,

⁹⁷ BERRENTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁹⁸ PAVIS, op. cit., p. 392.

religiosa e política; na inação dos personagens; nas constantes pausas e longos silêncios. Peter Szondi discorrendo sobre o feitiço beckettiano diz que “Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece. Mas na lírica mesmo o silêncio se torna linguagem”.⁹⁹

O que falta na representação, sobeja na preparação, com rubricas minuciosíssimas envolvidas em tão pouca ação, nisso ele demonstra o preparo que dispensa às suas obras e o alto nível da sua produção, sempre alertando a si próprio para não passar do ponto, revelando o rigoroso cuidado que tem com os excessos. A seguir uma cena de *Dias felizes*, ilustrando sua escrita em minudências.

WINNIE

Continua a vasculhar, pega um tubo achatado de pasta de dentes, volta-se novamente para frente, retira a tampa do tubo, coloca-a no chão, espreme com dificuldade uma pequena quantidade de pasta na escova, segura a pasta com uma mão e escova os dentes com a outra. Vira-se de lado, pudica, à direita, para cuspir atrás do monte. Nessa posição, tem Willie sob os olhos. Cospe. Dobra-se um pouco mais. Alto – Uh-hu! – Pausa. Mais alto – Uh-hu! – Pausa. Sorri com ternura quando volta a ficar de frente. Deposita a escova – Coitado do Willie – examina a pasta de dentes, o sorriso se desfaz – não vai durar muito.¹⁰⁰

Há vários outros elementos que denotam o quão é imagética a produção de Beckett, a sua maneira de querer antiteatralizar o teatro é algo recorrente, como é visto, por exemplo, nas falas entrecortadas, nos diálogos cíclicos, na inação ou na ação sem explicação e nas suas respectivas faltas de sentido. O “autor do silêncio” e das pantomimas, como era considerado, parte de um princípio em que “sofrer é existir”, trata de desgraças, de solidão e miséria, reproduz o fracasso humano em todos os seus estágios. O absurdo na sua obra vê Deus como alguém “que não se comunica conosco não pode sentir por nós, e nos condena por razões desconhecidas.”¹⁰¹ Suas peças apresentam sempre universos fechados, dos quais suas personagens/vítimas não conseguem jamais sair. A densidade de algumas cenas e o clima pesado, não obstante o tom jocoso, chegam a torturar o espectador.

ESTRAGON – Por que não nos enforcamos?

VLADIMIR – Com quê?

ESTRAGON – Você não tem um pedaço de corda?

⁹⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 50.

¹⁰⁰ BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 42.

¹⁰¹ ESSLIN, op. cit., p. 49.

VLADIMIR – Não.

ESTRAGON – Então não podemos.

Silêncio.

VLADIMIR – Vamos embora.

ESTRAGON – Espere, tem o meu cinto.

VLADIMIR – É muito curto.

ESTRAGON – Você pode se enforçar nas minhas pernas.

VLADIMIR – E quem se enforcaria nas minhas?

ESTRAGON – Verdade.

VLADIMIR – Mostre-me mesmo assim. (*Estragon tira a corda que lhe prende as calças que, sendo muito grandes para ele, caem até seus calcanhares. Eles olham para a corda.*) Pode servir. Mas será que é forte o bastante?

ESTRAGON – Veremos. Segure.

Vladimir e Estragon seguram nas pontas da corda e a puxam. Ela se rompe. Eles quase caem.

VLADIMIR – Não vale nada.

*Silêncio.*¹⁰²

Beckett também soube ser lírico, em muitos momentos ofereceu uma linguagem poética, filosófica e cheia de sentimentos, de emoções bem íntimas como em um trecho de *Esperando Godot*, apontado por Esslin como talvez a parte mais lírica da peça:

VLADIMIR – É verdade, somos inexauríveis.

ESTRAGON – É para não pensar.

VLADIMIR – Temos essa desculpa.

ESTRAGON – É para não ouvir.

VLADIMIR – Temos esse motivo.

ESTRAGON - Todas as vozes mortas.

VLADIMIR - Fazem um ruído de asas.

ESTRAGON - De folhas.

VLADIMIR - De areia.

ESTRAGON - De folhas.

Silêncio.

VLADIMIR - Falam todas ao mesmo tempo.

¹⁰² BECKETT, op. cit., p. 185.

ESTRAGON - Cada uma para si.

Silêncio.

VLADIMIR - Na verdade elas sussurram.

ESTRAGON - Cochicham.

VLADIMIR - Murmuram.

ESTRAGON - Cochicham.

Silêncio.

VLADIMIR - O que é que dizem?

ESTRAGON - Falam sobre suas vidas.

VLADIMIR - Terem vivido não foi o bastante.

ESTRAGON - Têm que dizer sobre.

ESTRAGON - Terem morrido não foi o bastante.

ESTRAGON - Não é suficiente.

Silêncio.

VLADIMIR - Fazem um ruído de plumas.

ESTRAGON - De folhas.

VLADIMIR - De cinzas.

ESTRAGON - De folhas.

*Longo silêncio.*¹⁰³

Noutros momentos, Beckett – que também era músico – nos revela a sua tamanha preocupação com a melodia dos discursos, em trechos tão meticulosamente trabalhados que emitem musicalidade nos diálogos. Observe um exemplo no trecho seguinte de *Fim de partida*.

NAGG – Você me vê?

NELL – Mal. E você?

NAGG – O que?

NELL – Você me vê?

NAGG – Mal.

NELL – Melhor assim, melhor assim.¹⁰⁴

Dentre sua vasta produção, as peças consideradas de maior importância na obra de Samuel Beckett são *En attendant Godot/Waiting for Godot* (Esperando Godot) – 1948,

¹⁰³ BECKETT, op. cit., p. 113-115.

¹⁰⁴ BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 54.

publicado em 1952; *Fin de partie/Endgame* (Fim de partida) – 1957 e *Happy Days* (Dias felizes) – 1960 e por isso merecem ser conhecidas aqui. Geralmente as peças de Beckett são compostas de duplas, uma principal e uma secundária, sendo que cada uma dessas personagens são uma espécie de complemento do seu par, com diz Pereira, são “[...] seres que se apóiam e se oprimem mutuamente enquanto são tragados pelo fim.”¹⁰⁵

Esperando Godot, tida por muitos como a maior obra do Teatro do Absurdo, um símbolo do abandono sentido pelo homem e da esperança fútil numa vida feliz, mostra dois desocupados, Vladimir e Estragon, que estão desde não se sabe quando esperando por alguém que, não se sabe como, seria a solução para todos os problemas de suas vidas. A peça dividida entre o otimismo de Vladimir e o pessimismo de Estragon, causa expectativas e promove falsas esperanças de liberdade durante a longa jornada de espera por Godot, um sujeito misterioso de quem não se sabe nada. Didi e Gogo, como se chamam carinhosamente os velhos vagabundos, lamentam o fato de estarem presos a uma espera interminável, mas que se se não acabar naquele dia, acabará no seguinte “como sem falta”.

A peça se dá em dois longos atos, como se fosse um para cada dia, o segundo é uma repetição do primeiro, que já é repetição de um passado. O cenário é um ambiente cinza e inóspito, ocupado apenas por uma estrada vazia perto de uma árvore seca num dia e verde noutro. Uma dupla secundária tem participação na peça em ambos os atos, Pozzo e Lucky, dois errantes, que brevemente distraem Vladimir e Estragon enquanto conversam. O Fato é que Godot, infelizmente não pode vir naquele dia, mas virá no seguinte e manda avisar por um menino. O segundo ato não conclui a trama, Godot não aparece, deixando a sua vinda para o dia seguinte e prolongando sua espera por todo o sempre. Acredita-se numa relação entre os vagabundos e a humanidade e entre Godot e Deus. Esslin fala de uma possibilidade de referência ao vocábulo *God* (do ingl. Deus) mais o sufixo de diminutivo em francês “-ot”.

Para um efeito devastador, Godot nunca aparece e nunca saberemos quem é ele. Beckett assegura isso quando certa vez lhe foi perguntado sobre a identidade de Godot, o mesmo respondeu que se soubesse teria revelado na peça. Afirma Esslin: “O assunto da peça não é Godot, mas a própria espera, o ato de esperar como um aspecto essencial e característico da condição humana.”¹⁰⁶ No Brasil, essa é a obra do Teatro do Absurdo que mais tem influência, já tendo sido largamente apresentada, inclusive por Gianfrancesco Guarnieri e Raul Cortez, dirigida por Flávio Rangel para a TV Tupi em 1976.¹⁰⁷

¹⁰⁵ PEREIRA, op. cit., p. 208

¹⁰⁶ ESSLIN, p. 43.

¹⁰⁷ Exibição disponível em: <http://www.tvcultura.com.br/culturano>

Fim de partida, peça tão amarga quanto *Esperando Godot*, considerada “ainda pior” que esta por Beckett. Em um único e longo ato, conta a história de um velho cego e paraplégico, Hamm e seu empregado Clov juntos em um ambiente claustrofóbico. Ao fundo Nagg e Nell, país de Hamm, ambos sem pernas e dentro de latas de lixo encostadas na parede. No mundo de fora, não há mais vida, ou pelo menos acredita-se que não há. Clov deseja abandonar Hamm, mas não tem coragem. Hamm morreria por que não teria quem o alimentasse, e Clov também, por não ter os mantimentos da dispensa de Hamm. Enquanto a trama se desenvolve em torno da partida de Clov, os quatro personagens são provados quanto a fatos de suas vidas e seus passados. Há uma paródia bíblica em *Fim de partida*, fazendo referência ao episódio do dilúvio, inclusive com a citação do nome de Noé.

Esperando Godot e *Fim de Partida*, foram escritas em francês, Esslin as qualifica com “formulações dramáticas da própria situação humana.”¹⁰⁸ E acrescenta que a ambas falta “tanto personagens quanto enredo, no sentido convencional dos mesmos, por que elas atacam sua temática num plano em que nem personagens nem enredo existem.”¹⁰⁹

Para finalizar a mostra deste, que foi um dos mais importantes autores do absurdo, somos apresentados a Winnie, uma mulher madura vivendo e tagarelando *Dias felizes*, enterrada até a cintura no primeiro ato e até o pescoço no segundo, exposta ao sol em meio às colinas de um deserto, sem a presença do marido Willie, conta apenas com a companhia de vários objetos dentro de uma bolsa, a qual revira vez em quando sem tirá-la do lugar. Como nas peças supracitadas, mais uma vez, personagens beckettianos são dispostos a mercê do tempo numa espera patológica.

O que conta é a realidade psicológica. O palco torna-se um espaço sem nenhuma referência identificável, o pesadelo visível da vacuidade. Um planalto desolado com uma última árvore nua, diante da qual Vladimir e Estragon, numa auto-sugestão sem sentido, esperam Godot; um deserto de areia no qual Winnie vai afundando mais e mais profundamente; duas latas de lixo onde Nagg e Nell consomem-se na expectativa do miserável final do Endgame (Fim de Jogo) – este é o mundo cênico do absurdo de Samuel Beckett.¹¹⁰

Beckett casou-se, em 1961, com Suzanne Deschevaux-Dusmenoil que tivera a oportunidade de conhecer e por quem fora socorrido na ocasião de um grave ataque que sofreu de um estranho em Paris. Permaneceram juntos até o fim de suas vidas, Beckett cinco

¹⁰⁸ ESSLIN, op. cit., p. 68.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ BERTHOLD, op. cit., p. 522.

meses após sua esposa, em 1989 quando não pode mais lutar contra o enfisema pulmonar que lhe infligia há três anos.

2.2.2 Arthur Adamov: a futilidade do esforço humano

Arthur Adamov (1908-1970) foi um dos dramaturgos vanguardistas mais notáveis do Teatro do Absurdo. Nasceu de uma família rica na Rússia e foi educado em francês. Na Primeira Grande Guerra, teve que se estabelecer com a família na Suíça e depois disso na Alemanha. Foi para Paris aos 24 anos e lá assimilou todo o estilo surrealista. Produziu esse tipo de poesia e editou um jornal de vanguarda, o *Discontinuité*.

O autor dos sonhos – assim pode ser chamado por acreditá-los como uma forma de escape da alma – começou a escrever teatro ao fim da Segunda Guerra, sob a influência de Strindberg, mas antes escreveu um livro *L’Aveu* (A Confissão), nele diz que “A degradação da linguagem em [seu] tempo transforma-se na expressão de sua mais profunda doença. O que foi perdido foi o sentido do sagrado, ‘a sabedoria impenetrável dos mitos e dos ritos do velho mundo morto’.”¹¹¹

A primeira peça de Adamov foi *La Parodie* (A Paródia). Esslin diz que “Adamov não deseja representar o mundo, mas parodiá-lo”.¹¹² Nesta peça dois homens são apaixonados pela mesma mulher, Lili. “Um deles, o ‘empregado’ é cheio de energia, objetivo e sempre otimista, enquanto o outro, ‘N’, é passivo, sem iniciativa, desanimado”.¹¹³ O empregado é preso e na cadeia continua sonhando com Lili, e “N” é atropelado e dois garis o varrem para dentro de uma lata de lixo. Nenhum dos rivais tem a mulher que desejam. Na sua peça seguinte *L’Invasion* retrata “personagens reais em situações humanas também reais”.¹¹⁴ Nela o escritor Jean morreu e deixou uma grande quantidade de escritos indecifráveis, a qual seu amigo Pierre tenta decifrar. Tradel outro discípulo de Jean tenta ajudar nesta tarefa impossível. “*L’Invasion* é uma peça a respeito da inutilidade da busca da significação das coisas”.¹¹⁵ Esslin diz que “A um leitor contemporâneo o que mais impressiona em *L’Invasion* é precisamente a irreabilidade do herói morto, o fato de sua propalada mensagem ser essencialmente sem sentido... absurda.”¹¹⁶

¹¹¹ ADAMOV, 1946, p. 110 apud ESSLIN, op. cit., p. 82.

¹¹² ESSLIN, op. cit., p. 87.

¹¹³ Idem, p. 85.

¹¹⁴ Idem, p. 87.

¹¹⁵ Idem, p. 88.

¹¹⁶ Idem, p. 90.

Geralmente as peças de Adamov apresentam revolucionários mal sucedidos, uma incapacidade de amar do herói e a figura de uma irmã.¹¹⁷ Ele continuou entregando novas peças, dentre elas, uma das mais importante no seu desenvolvimento como dramaturgo, *Le Professeur Taranne* (O Professor Taranne) concebida quase que completamente por um sonho que teve. Conta a história de um professor sofrendo acusações e em sua autodefesa, afundando em contradições, que só servem para atestar sua culpa.

Adamov expressou o retrato que viu da condição humana não apenas com “meras emanções de sua própria psique”,¹¹⁸ mas também com observações que fez do ser humano exterior. Assim é *Le Ping-Pong* (O Pingue-Pongue), uma das obras-primas do Teatro do Absurdo, segundo Esslin.¹¹⁹ Ela nos traz a história de dois homens, Victor e Arthur, que se encontram em um café e jogam em uma máquina de *pinball* que existe ali. Ambos se sentem fascinados pela máquina e passam a querer conhecer e melhorar a máquina cada vez mais. “E assim envelhecem. [...] Victor tem um colapso e morre. Arthur fica só.”¹²⁰ A peça “trata da futilidade do esforço humano.”¹²¹ Observa-se que “É por se entregarem a uma coisa, uma máquina que lhes promete poder, dinheiro, influência sobre a mulher que desejam, que Victor e Arthur desperdiçam a vida na vã perseguição de sombras.”¹²² Apesar de apresentar argumentos fortes e bem estruturados que justifiquem tal ideia,

Le Ping-Pong pertence à categoria do Teatro do Absurdo, pois mostra o homem dedicado a esforços sem objetivo, em inútil frenesi de atividade, condenado a terminar em senilidade e morte. A máquina de *pinball* tem toda a fascinante ambigüidade de um símbolo. Pode representar o capitalismo e os grandes negócios, mas pode também representar qualquer ideologia religiosa ou política que gere sua própria organização e aparato de poder, e que exija devoção e lealdade de seus seguidores.¹²³

Ainda quando trabalhava em *Le Ping-Pong*, Adamov começou a se afastar das questões humanas e seguindo esse viés que já vinha apresentando, de se trabalhar com temas mais ideológicos e políticos, Adamov lança a peça *Paolo Paoli* em 1957. “Ela marca o abandono por Adamov do Teatro do Absurdo e sua adesão a outro movimento, igualmente significativo, do teatro moderno, o ‘teatro épico’ brechtiano.”¹²⁴

¹¹⁷ Idem, p. 93.

¹¹⁸ Idem, p. 98.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Idem, p. 99.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem.

¹²³ Idem, p. 102.

¹²⁴ Ibidem.

Em sua carreira teatral, num primeiro momento, Adamov atentou para o absurdo da condição humana, buscou exprimir as obsessões, os pesadelos e ansiedades do indivíduo, posteriormente usou o teatro como instrumento de ideologia política e ação social coletiva, diz Esslin.¹²⁵

2.2.3 Eugéne Ionesco: a exteriorização da ansiedade

Considerado, juntamente com Beckett, pai do Teatro do Absurdo, Ionesco nasceu em Slatina, Romênia em 1912. Filho de mãe francesa, foi criado em Paris e seu primeiro idioma foi o francês. Só aprendeu romeno depois de crescido, quando voltou para seu país de origem. Depois de casado, mudou-se novamente para Paris como a esposa, para doutorar-se.

Devido ao seu trabalho, travou uma batalha de opiniões e críticas com o crítico teatral do jornal *The Observer*, Kenneth Tynan. Respondendo a parte das críticas que sofria, Ionesco disse:

Tentei, por exemplo, exteriorizar a ansiedade... de meus personagens por intermédio de objetos; fazer os cenários falarem; traduzir a ação em termos visuais; projetar imagens visíveis do medo, tristeza, remorso, alienação; jogar com as palavras... Procurei assim ampliar a linguagem do teatro... Tudo isso deve ser condenado?¹²⁶

Ionesco falou da dificuldade de comunicação por meio da linguagem, das barreiras ali existentes. Criticou autores de melodrama políticos como Sartre e Brecht por serem autores do bulevar. Disse ele certa vez que, “nenhuma sociedade foi capaz de acabar com a tristeza humana, nenhum sistema político poderá livrar-nos da agonia de viver, de nosso medo na morte, de nossa sede do absoluto; é a condição humana que orienta a condição social, e não vice-versa.”¹²⁷ Ionesco acusou a linguagem da sociedade de não passar de “frases feitas, fórmulas vazias e rótulos.”¹²⁸ Ele defendeu que seu teatro mostra a dificuldade da comunicação, e não sua impossibilidade.

Apesar de não gostar de teatro, Ionesco tornou-se um dramaturgo de sucesso. *La Cantatrice Chauve* (A Cantora Careca) de 1950, primeira e mais importante obra de Ionesco, não gira em torno de nenhuma cantora, quer seja careca ou não. O que Ionesco pensava ser uma coisa séria, “a tragédia da linguagem”, para muitos não passava de uma coisa engraçada.

¹²⁵ Idem, p. 113.

¹²⁶ IONESCO apud ESSLIN, op. cit., p. 117.

¹²⁷ ESSLIN, op. cit., p. 114-115.

¹²⁸ Idem, p. 115.

Tratava-se de um diálogo cômico entre dois casais, fazendo constatações já óbvias a todos, do tipo: “O campo hoje está mais quieto do que a grande cidade...”¹²⁹ “As pessoas de *A Cantora Careca* não têm fome, nem desejos conscientes; estão mortalmente caceteadas. [...] tanto os personagens quanto as situações são estáticos e intercambiáveis, e [...] tudo acaba onde começou.”¹³⁰ E esta é considerada sob aspectos técnicos teatrais a sua peça mais simples, são algumas de suas características

a negação da ação (isto é, cenas nas quais nada acontece), perda da identidade dos personagens, título enganoso, surpresa mecânica, repetição, pseudo-exotismo, pseudológica, abolição de seqüência cronológica, proliferação de duplicações (isto é, toda uma família chamada Bobby Watson), perda de memória, surpresa melodramática (a empregada diz ‘sou Sherlock Holmes’), coexistência de explicações opostas para o mesmo fato, descontinuidade de diálogo, criação de falsas esperanças, até recursos puramente estilísticos como a frase feita, o truísmo, a onomatopeia, provérbios surrealistas, uso de línguas estrangeiras para efeito de *nonsense*, perda total de sentido, degeneração da linguagem em pura assonância e esquemas de som.¹³¹

Esslin prossegue dizendo que,

Muitos outros recursos característicos tirados de outras peças de Ionesco, podem ser acrescidos a êsses; acima de tudo a proliferação e animação de objetos, a perda da homogeneidade de certos personagens, cuja natureza muda diante de nossos olhos, vários efeitos de espelho nos quais a própria peça se torna objeto de debate dentro dela mesma, o uso de diálogo fora de cena, que sugere o isolamento do indivíduo num mar de conversa irrelevante, o desaparecimento da distinção entre objetos animados e inanimados, o desaparecimento da distinção implícita e a efetiva aparência dos personagens (a jovem que na verdade é um homem bigodudo em *A Jovem Casadoira*; o gênio sem cabeça em *O Mestre*), o uso de metamorfoses em cena (*O Retrato e Rhinocéros*) e inúmeros outros.¹³²

Daí em diante não houve outro caminho, Ionesco admitiu que seu destino era escrever teatro.

Desde então Ionesco já argumentou que o teatro deve trabalhar com táticas de choque; a própria realidade, a consciência do espectador, seu equipamento normal de pensamento – a linguagem – devem ser derrubados, deslocados, virados pelo avesso, para que de repente êle se veja frente a frente com uma nova forma de percepção da realidade.¹³³

¹²⁹ Ionesco, “La Tragédie du Language”, *Spectacles*, Paris, n.º 2, julho de 1958 apud Esslin, op. cit., p. 123.

¹³⁰ Ionesco, “The World of Ionesco”, *International Theatre Annual*, N.º 2 apud Esslin, op. cit., p. 128.

¹³¹ ESSLIN, p. cit., p. 175.

¹³² Ibidem.

¹³³ Idem, p. 85.

Quando Ionesco aceitou atuar na peça *Os Possessos* de Dostoievski, não gostou do seu personagem por que tinha medo, de “renunciar à [sua] personalidade, da qual não [gostava] tanto assim, mas com a qual, ao fim [daquele] tempo todo, já [havia se acostumado]”.¹³⁴

Algumas características recorrentes na obra de Ionesco, são a função de ridicularizar as situações mais banais e a solidão do ser humano, suas peças são curtas, geralmente em um único ato. Ele confessou buscar a inspiração de suas peças no seu mundo interior, nos seus desejos e angústias. Cenas de multidão, tumultos, pesadelos, que se proliferam e oprimem marca o estilo de Ionesco.¹³⁵ Vasta foi a sua produção teatral, *Tueur Sans Gages* (O Assassino Sem Recompensa), por exemplo, deve ser classificada como uma das principais obras do Teatro do Absurdo. *Rhinocéros* (Os Rinocerontes) alavancou sua carreira.

E em *A Lição* sabemos que a quadragésima primeira aluna do dia será assassinada da mesma forma frenética que a quadragésima – que haverá um novo clímax, ainda mais frenético. Tal é, em verdade, o esquema da maioria das peças de Ionesco: encontramos a mesma aceleração e acúmulo no frenesi obscuro final de *Jacques*, na crescente proliferação de mobília em *O Novo Inquilino*, na sala cada vez mais cheia de *As Cadeiras*, no número crescente de transformações de *Rhinocéros*.¹³⁶

Confrontando Brecht, Ionesco disse que o teatro não pode ser épico, por que é dramático. Esslin dividiu o seu teatro em dois temas fundamentais, o do protesto contra a sociedade mecânica e burguesa e a consequente degradação da vida.¹³⁷ Ionesco Foi eleito membro da *Académie Française* em 1970 e morreu em 1994, aos 81 anos de idade.

2.2.4 Jean Genet: a falsa verdade das aparências enganosas

Diferentemente dos demais autores do absurdo aqui trabalhados, Jean Genet (1910-1986), não teve sua alma de artista prematuramente reconhecida, até que isso acontecesse, haveria muito o que se contar. E isto é feito no autobiográfico *Journal du Voleur* (Diário do Ladrão) e em excelente estudo intitulado *Saint Genet* realizado pelo seu, certamente, admirador e amigo Jean-Paul Sartre. Fazendo uma compilação de sua trajetória, interessa saber que nascido a 19 de dezembro de 1910 em Paris, Genet foi abandonado pela mãe e criado por camponeses no Morvan, ao norte do Maciço Central. Aos dez anos de idade

¹³⁴ Ionesco, Prefácio de *Les Possédés*, adpt. De Dostoievski por Akakia Viala e Nicolas Bataille (Paris: Editions Emile-Paul, 1959.) apud ESSLIN, op. cit., p. 129.

¹³⁵ ESSLIN, p. cit., p. 160

¹³⁶ Idem, p. 169.

¹³⁷ Idem, p. 175.

adquiriu fama de ladrão e acabou por se tornar um mais tarde, porém confessa que prostituir-se era muito mais interessante ao seu estilo de vida. Homossexual e delinquente foi preso várias vezes, e assim pode observar com propriedade a condição humana dos marginalizados, criminosos e homossexuais. Preso na França descobriu-se poeta, e de textos em poesia passou a escrever longos poemas em prosa, a maioria com temática homossexual e revela a Sartre que não trata-se de romances, mas sim de fantasias eróticas de um prisioneiro solitário condenado a cumprir a pena que a sociedade lhe traçou. “A prosa narrativa de Genet, erótica, escabrosa e escatológica, é ao mesmo tempo altamente poética, com solene e subvertida atmosfera religiosa”.¹³⁸ Seus livros parecem emoldurar-se como um psicodrama e não fazer mais do que reproduzir a obra anterior, diz Esslin. Esta provável reprodução não é explícita, pois requer um nível de interpretação mais apurado. Como bem pode observar Sartre no estudo de uma de suas peças,¹³⁹ na qual, pontos importantes são apontados como idênticos aos de sua peça anterior, apenas com sutis modificações.

Genet caracteriza-se por trabalhar suas obras em, como teoriza Esslin, salas de espelhos, e estas, por suas vezes, caracterizam-se em peças dentro de outras peças, personagens que não são quem aparentam ou dizem ser, como em forma de quiproquós,¹⁴⁰ mas que chegam aos seus extremos para criarem uma ilusão do que desejam se tornar. Um jogo de espelhos que aprisionam o ser humano até não lhe restar mais nenhuma saída. O objetivo seria causar no espectador uma ilusão e ao final, uma surpresa. “Assim sendo os próprios personagens só são personagens em aparência – são meros símbolos, reflexos num espelho, sonhos dentro de sonhos.”¹⁴¹ De acordo com Esslin, Genet “projeta a sensação de impotência do indivíduo apanhado nas malhas da sociedade”.¹⁴² “A preocupação de suas peças é expressar seu próprio sentimento de desproteção e solidão ao enfrentar o desespero e solidão do homem apanhado na sala de espelhos da condição humana...”¹⁴³

A primeira peça de Genet foi *Haute Surveillance* (Alto Contrôlo), ainda baseada no seu estilo de se trabalhar com prisioneiros, assim como fazia em sua literatura. A primeira vez que Genet rompeu com esses limites foi na sua segunda peça, *Les Bonnes* (As Criadas), a primeira a ser encenada, a qual penetra fortemente na sala de espelhos e é considerada uma grande obra do Teatro do Absurdo. Nessa peça, quiproquós se desenvolvem um atrás do

¹³⁸ Idem, p. 183.

¹³⁹ Os personagens e trama de *As Criadas* percorrem os mesmos trechos e paralelos de *Alto Controle*, o criminoso ausente, a madame de grande beleza e duas personagens menores.

¹⁴⁰ Do latim *quid pro quo*, “tomar uma coisa por outra”, confusão, equívoco. Ver Dicionário Aurélio, versão 3.0, 1999.

¹⁴¹ ESSLIN, op. cit., p. 191.

¹⁴² Idem, p. 197.

¹⁴³ Idem, p. 180.

outro, primeiro quando uma criada está no quarto com sua senhora, na verdade ambas são criadas, Solange e Claire, brincando de patroa e serva, cada uma com um papel diferente de uma vez. Solange se passando por Claire e Claire por sua patroa. Segundo, quando decidem matar sua patroa envenenando o chá, um incidente faz com Claire morra envenenada no lugar da Patroa. Um último detalhe: Genet sugeriu que as três mulheres fossem interpretadas por homens.

Seguida a essa, Genet escreve uma nova peça, *Le Balcon* (O Balcão), desta vez nota-se uma provocação de cunho social e político na sua intenção. Homens vestidos de bispo, general, juiz e de chefe de polícia vão ao bordel realizar as suas mais variadas fantasias sexuais. Enquanto isso, Genet encarrega-se de fazer sua crítica como vinda do marginal em direção à sociedade, utilizando em seu enredo um contexto de revolução, uma alusão à conjuntura que cercava o homem pós-Segunda Guerra. Depois de *Le Balcon*, vieram *Les Nègres* (Os Negros) que tem a forma, segundo Esslin, de cerimônia ritual¹⁴⁴ e não de uma discussão direta do problema de cor ou do colonialismo e *Les Paravents* (Os Biombos), sua peça mais recente, em que versa sobre a guerra da Argélia, e Esslin reflete: estaria Genet tomando a mesma evolução de Adamov, “transformando-se num realista político”? e responde a si próprio com a constatação de que *Les Paravents* está longe disso.¹⁴⁵ Na verdade *Les Paravents* é só mais uma peça de ritual, não apresenta nenhum argumento de persuasão.

Genet, o jovem marginalizado e vítima da sociedade, que não parecia se harmonizar com o ofício da “gente do teatro” por considerar-lhe estúpida e arrogante, acabou se instalando na carreira de dramaturgo. Escreveu para o cinema, mas não obteve êxito. O que ele foi mesmo foi um autor de teatro de protesto social. Boatos de que havia escândalos e pornografia em suas peças atraíam seus públicos e causavam-lhes choques ao fazê-los perceber que nada seria tão diferente das suas próprias fantasias sexuais e profissionais. “Pode faltar enredo, caracterização, construção, coerência e verdade social ao teatro de Genet; mas é incontestável que êle contém verdade psicológica.”¹⁴⁶ Genet não apresenta exatamente os mesmo aspectos de Beckett, Adamov ou Ionesco, nem mesmo parece seguir a mesma “tendência”, todavia há muito que o caracteriza como um autor do Absurdo, por exemplo

o abandono dos conceitos de personagem e motivação; a concentração em estados mentais e situações humanas básicas, mais do que no desenvolvimento de um enredo narrativo de exposição de solução; a

¹⁴⁴ Que dispensa qualquer recurso de enredo. O significado é expresso na repetição de ações simbólicas. Ver Esslin, p. 200;202.

¹⁴⁵ ESSLIN, op. cit., p. 204.

¹⁴⁶ Idem, p. 207.

desvalorização da linguagem como meio de comunicação e compreensão; a rejeição do objetivo didático; e a confrontação do espectador com os duros fatos de um mundo cruel e de seu próprio isolamento.¹⁴⁷

2.2.5 Manifestos paralelos

Muitos foram os escritores que deixaram transparecer em seus trabalhos uma acentuada tendência ao movimento em questão. Não será dispensado tópico específico a cada um deles, não por não terem sua devida importância, mas sim por não ser possível abarcar aqui tudo e todos os que pertenceram a esta categoria e alguns, talvez, por não terem sido tão explicitamente absurdistas em suas peças como Beckett, Ionesco, Adamov.

A título de informação, vale conhecer um pouco de escritores desta contemporaneidade que caminharam paralelos ao Teatro do Absurdo. A começar por Jean Tardieu (1903-1905), um famoso poeta de experimentação de linguagem destituída de conceito ou significado, que escreveu teatro em aproximação com a música. Seu objetivo era o de testar os limites do teatro. Em algumas peças ele explorou uma “atmosfera de sonho. Em outras, êle [foi] mais abertamente experimental e mesmo didático ao testar o que pode ou não pode ser feito com esta ou aquela convenção teatral...”¹⁴⁸ Tardieu também mostrou que sabia trabalhar bem com teatro puro ou de ritual, em experiências completamente abstratas, capaz de prender a atenção do público sem nenhum enredo revelado, nem mesmo ao final de suas peças. Esslin diz que a obra experimental de Tardieu “é uma tentativa de encontrar meios de expressão adequados à representação dos esforços do homem para situar-se num universo sem sentido.”¹⁴⁹

Fernando Arrabal é outro autor que precisa ser conhecido, nascido na Espanha em 1932 mas que vive na França desde 1955, escreveu sempre em francês. Seu “absurdo” viu o mundo com a simplicidade de uma criança, segundo Esslin.¹⁵⁰ A primeira peça que escreveu foi *Pique-nique no Front* aos 20 anos de idade. Mas a mais ambiciosa foi *Cemitério de Automóveis* que trata de uma reconstituição, ao seu modo, da paixão de Cristo. “As obras publicadas de Arrabal são profundamente humanas. Êle demonstrou também interesse pelo desenvolvimento de um teatro abstrato no qual fosse inteiramente eliminado o conteúdo humano.”¹⁵¹

¹⁴⁷ Idem, p. 208.

¹⁴⁸ Idem, p. 213.

¹⁴⁹ Idem, p. 217.

¹⁵⁰ Idem, p. 228.

¹⁵¹ Idem, p. 232.

Para finalizar essa seleção de autores, Harold Pinter (1930-2008), um dos maiores expoentes do Teatro do Absurdo, de influência confessa de Kafka e Beckett.

O ponto de partida do teatro de Pinter é, dêsse modo, uma volta a alguns dos elementos básicos do drama, o suspense criado pelos ingredientes básicos de um teatro puro, pré-literário: um palco, duas pessoas, uma porta; uma imagem poética de um medo e uma expectativa indefinidos.¹⁵²

Suas peças, essencialmente poéticas, fundem o Teatro do Absurdo com a alta comédia. Pinter começou a escrever teatro em 1957 e sua obra alcançou grande sucesso, chegando a ganhar o Nobel de Literatura em 2005.

Outros nomes enumerados por Martim Esslin em *O Teatro do Absurdo* contribuem com suas obras para todo este acervo. Boris Vian que deixou claro na sua única peça a influência que recebeu de Ionesco; Dino Buzzati que trouxe o tema da morte em suas peças; Enzo D'Errico na sua crítica do mundo moderno e no seu simbolismo poético; o catalão Manoel de Pedrolo com sua atmosfera de estranheza e sonho; o israelense Amos Kenan e sua abolição cronológica do tempo e da vida; Max Frisch e seu teatro de fantasia intelectual que influenciou na linguagem de muitos dramaturgos alemães, a propósito, o Teatro do Absurdo obteve destaque na língua alemã e Wolfgang Hildesheimer foi outro autor que contribui para isso, um dos primeiros a utilizar a linguagem absurda; Günter Grass na sua arte violenta, a qual apresenta de forma muito rude; Robert Pinget, amigo íntimo de Beckett que “Ao descrever a realidade com impiedosa precisão, [...] atinge a linguagem desintegrada do Absurdo.”,¹⁵³ Norman F. Simpson em sua fantasia filosófica baseada na realidade e suas peças de divertimento intelectual e por fim, um dos raros exemplos de autores dessa corrente nos Estados Unidos, Edward Albee. Segundo Esslin, a obra deste último ataca os próprios fundamentos do otimismo americano ilustrado com muita propriedade na peça *The American Dream* (O Sonho Americano).

E outros nomes não enumerados por Esslin, mas citados por Pavis como relacionados ao gênero absurdo, como o escritor francês Louis Calaferte; o dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt, proponente do drama épico, porém com destaque em dramas e sátiras vanguardistas do pós-Segunda Guerra e Václav Havel, escritor, dramaturgo e intelectual checo, que foi também o último presidente da Checoslováquia e o primeiro presidente da República Checa.

¹⁵² Idem, p. 243-244.

¹⁵³ Idem, p. 242.

3 O ABSURDO NO BRASIL: ORIGEM OU MERA SEMELHANÇA?

A representação do Teatro do Absurdo – enquanto movimento teatral pós-Segunda Guerra e dimensório da condição humana – no Brasil se limita na sua quase totalidade à reprodução de peças europeias. A produção genuinamente brasileira é praticamente inexistente, não há nenhuma referência de obra de sucesso que tenha galgado sucesso semelhante ao de obras aqui conhecidas anteriormente. Desse modo, diga-se: o Brasil não recebeu influência por que não produziu este gênero no sentido estrito. Entretanto, há obras de teatro e literatura brasileiras do seu perfil, que quando comparadas se assemelham/equiparam às suas referências do teatro ocidental. Esta vertente não pode deixar de ser considerada.

A chegada ao Brasil do Teatro do Absurdo se deu com a chegada de *Esperando Godot*, em meados da década de 1950, encenada na Escola de Arte Dramática (EAD) e, depois, com espetáculos de Luís de Lima para peças de Ionesco.¹⁵⁴

Nas décadas de 1960 e 1970, continuam a ser montadas peças "do absurdo", e são dignos de nota a montagem do diretor argentino Víctor García para Cemitério de Automóveis (1968), de Arrabal; a encenação de Esperando Godot (1969), com participação de Cacilda Becker; e o espetáculo O Arquiteto e o Imperador da Assíria (também de Arrabal), realizado pelo Teatro Ipanema em 1971.¹⁵⁵

A respeito de representantes hodiernos deste teatro, não há como citar, nem ao menos exemplos, nem no Brasil nem no mundo, já que suas características foram incutidas na cultura dos dramaturgos modernos e afeta a sua quase totalidade. O que resta do Teatro do Absurdo está imperceptivelmente arraigado no acervo de teatro atual, seja na reprodução de peças clássicas absurdas ou não, seja na confecção de novas obras.

O absurdo no Brasil, por não ter se criado tal como na Europa, responde apenas a uma pequena ligação com o advento do modernismo e o rompimento com a peça bem-feita, “uma estética de simultaneidade e fragmentação, como se pode observar em Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues e Jorge Andrade”,¹⁵⁶ alguns vanguardistas desta contemporaneidade. Dois textos de Oswald de Andrade (1890-1954), *O Rei da Vela* e *A Morta*, foram considerados revolucionários para a sua época, mas como não foram encenados, também não ganharam

¹⁵⁴ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO, disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/comum/verbete_imp.cfm?cd_verbete=13538&imp=N&espetaculo_tipo=1&teatro_tipo=teatro_conceitos.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ GINSBURG; FARIA; LIMA, op. cit., p. 236.

maiores destaques. O início do teatro contemporâneo no Brasil ficou por conta de Nelson Rodrigues (1912-1980), com a montagem de sua peça *Vestido de Noiva* de 1943, o marco da modernidade do teatro brasileiro. “Os personagens criados por Nelson Rodrigues, são um retrato fiel da psique humana. Suas peças apresentam enredos com sofisticados jogos temporais e possibilitam encenações de grande ousadia, com diferentes possibilidades de planos de ação dramática.”¹⁵⁷ Além disso, dois estudos se fazem necessários a esta contextualização, um no teatro e outro na literatura brasileiros.

3.1 O teatro de Qorpo-Santo

Há uma teoria muito forte de que no teatro de Qorpo-Santo é onde está a semente do Teatro do Absurdo. Para muitos, Qorpo-Santo teria trazido o “absurdo” a lume, cá no Brasil, muito antes de Jarry, Ionesco, Beckett. José Joaquim de Campos Leão (Triunfo - RS, 1829 – Porto Alegre - RS, 1883), o Qorpo-Santo, foi um mestre-escola, autor, reformador da ortografia, a frente de seu tempo que chegou a ser perseguido devido à sua “loucura”. A bibliografia deste autor ainda é considerada pequena, geralmente limitando-se a História da Literatura no Rio Grande do Sul. Sua vida e obra no século XIX foram esquecidas e começaram a ser desenterradas, passados cem anos, na década de 1960, por Aníbal Damasceno e Guilhermino César. Até então este autor era desconhecido. Para muitos ainda hoje o é.

O apelido que dera a si próprio, era proveniente de um período que se absteve completamente das mulheres. Sem contar o fato de que “Qorpo-Santo se acreditava designatário de uma missão divina no mundo, o que explica o caráter muitas vezes messiânico de alguns de seus escritos e de suas perorações.”¹⁵⁸ Qorpo-Santo trabalhou como comerciante e professor, em 1851 criou um grupo de teatro e 1852 começou a escrever para jornais locais. Em 1856 casou-se com Inácia de Campos Leão e mudou-se com a família para Alegrete – RS, onde foi delegado de polícia e vereador, ganhando assim notoriedade como figura pública, acrescentando-se o detalhe de que o mesmo era dono de uma moral ilibada. Nos primeiros anos da década de 1860 começou a sofrer alucinações, foi internado e examinado por médicos do Rio Grande do Sul que decidiram por interdita-lo e considerá-lo incapaz de gerir seus bens, inconformado, ele recorreu a médicos do Rio de Janeiro, de quem obteve a atestação de sanidade. Nesse período é que, impossibilitado de resistir aos próprios impulsos, produziu

¹⁵⁷ TEATRO CONTEMPORÂNEO, disponível em: <http://www.infoescola.com/teatro/teatro-contemporaneo/>

¹⁵⁸ FRAGA, op. cit., p. 44.

quase todas as suas peças, dezesseis delas foi entre janeiro e maio de 1866, oito só no mês de maio, numa rapidez extraordinária.

Quando criou sua própria tipografia, propôs reformas ortográficas. Em algumas de suas obras seguia seu próprio projeto de escrita, em outras a ortografia oficial. Ali lançou uma grande obra intitulada *Ensiqlopedia ou Seis Meses de Huma Enfermidade*, na qual reuniu “poemas, obras teatrais, reflexões sobre política, sobre moral, sobre religião, revisões dos Evangelhos, sugestões sobre reforma ortográfica, inclusive da língua alemã.”¹⁵⁹ Qorpo-Santo dissidia de outros autores de sua contemporaneidade, dominada pelo teatro realista, como José de Alencar e Martins Pena, por apresentar elementos incondizentes aos padrões de sua época, como as personagens prostitutas de *As Relações Naturais*. Uma ameaça à ordem social e aos padrões técnicos de produção teatral.

Uma vez descoberta sua obra, já na segunda metade do século XX, passou-se então a indicá-lo como um autor do distanciamento do que viria a ser Brecht, considerando um autor de vanguarda evidente e precursor do Teatro do Absurdo. Segundo Sábado Magaldi na apresentação do livro de Eudinyr Fraga, *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?*, “[...] praticamente a unanimidade da crítica rotulou o dramaturgo gaúcho [...] como precursor do teatro praticado em nosso século [XX] por Beckett, Ionesco, Pinter e tantos outros.”¹⁶⁰

As obras qorpo-santenses se diferenciam “pelo caráter inusitado que apresentam no quadro de nossa dramaturgia de costumes do século XX. Com efeito, ele quebra totalmente a noção de ‘peça-bem-feita’, ambição de nosso teatro romântico e realista, que seguia, na verdade, a tradição do teatro europeu.”¹⁶¹ Suas peças cômicas e sem qualquer comprometimento social e religioso, fazem de Qorpo-Santo um ícone da literatura e do teatro modernos, um sujeito que se antecipou a seu próprio tempo.

Para Guilhermino César, Qorpo-Santo “é, com toda certeza, o criador do ‘Teatro do Absurdo’...”¹⁶² Ele construiu esse teatro antes que os europeus o tivessem descoberto, afinal ele viveu um século antes de dramaturgos categorizados como desta ‘corrente’ por Martin Esslin a partir de 1950. Yan Michalski também defende que Qorpo-Santo é precursor desta corrente, para este autor “até prova em contrário, sua obra é a primeira, no mundo inteiro, a revelar a maioria das principais características”¹⁶³ do que se convencionou chamar de Teatro do Absurdo.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Idem, p. 13.

¹⁶¹ Idem, p. 20.

¹⁶² Idem, p. 21.

¹⁶³ Ibidem.

Flávio Aguiar, num estudo sobre a dramaturgia deste autor, diz que

Qorpo-Santo apresentava peças em que os enredos não tinham pé nem cabeça; a linguagem era violenta, direta, onde a retórica comparecia como recurso paródico. Personagens apareciam e desapareciam com rapidez meteórica; com frequência as falas não se articulavam logicamente, ganhando uma poeticidade bem ao gosto moderno.¹⁶⁴

O “louco manso do guaiba” como também ocorreu de ser chamado, depois de redescoberto, passou a ser objeto de pesquisas acadêmicas e teve suas obras encenadas, ganhou os palcos e recebeu do público boa aceitação, o que garante sua criação conhecida e preservada na história do teatro brasileiro. Das dezessete peças conhecidas, as reconhecidas de mais destaque são *Mateus e Mateusa*, *As Relações Naturais* e *Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte*, datadas respectivamente de 12, 14 e 16 de maio de 1866.

Eudinyr Fraga discorrendo sobre seu modo de se expressar, diz que Qorpo-Santo utiliza-se de uma comédia de costumes leve e espontânea, porém com um ritmo ágil, com réplicas bem humoradas, vazadas numa linguagem bastante coloquial.¹⁶⁵ Por outro lado ele também valia-se, em suas peças, de temas impróprios aos olhares de pessoas “de boa moral” que frequentavam os teatros, atacando uma parcela ainda bastante preconceituosa da sociedade do século XIX. Em seus textos sobremaneira críticos, promoveu importantes discursões sobre a família, o casamento e o sexo. Há na sua obra a intenção de contrariar os paradigmas sociais, de abster-se de valores morais considerados indispensáveis à sociedade. Daí decorre a proibição de seus textos e a discriminação que sofreu de autores coevos.

Os personagens de Qorpo-Santo são marcados pela dualidade em suas personalidades, ou seja, uma duplicidade de identidades, quais sejam uma real e outra fictícia, como por exemplo, em *As Relações Naturais*, o personagem pai num momento é moralista, noutra incestuoso, a mãe ora afetuosa, ora esposa adúltera e as filhas, moças direitas e também prostitutas, ao final prevalece apenas uma das identidades, revelando o cunho moral da peça. Em *Mateus e Mateusa*, um casal de idosos com 80 anos cada um e infligidos por doenças da velhice, com comportamentos impróprios de sua idade, Mateus ainda é namorador, Mateusa até já tem outro homem. *Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte* trás o tema da separação, do desejo pelo divórcio. Linda não deseja mais Lindo, e faz de tudo para se livrar dele, já o leiloou, o alugou, o vendeu e o libertou e seja como for, só não quer tê-lo mais para si.

¹⁶⁴ Idem, p. 24.

¹⁶⁵ Idem, p. 59.

A obra qorpo-santense se divide em atos, quadros e cenas. Fraga explica que “cena é pois aquela parte da peça situada entre a entrada ou saída de uma personagem e/ou modificações no tempo e local da ação. O quadro é um conjunto menor de cenas, e o ato, um conjunto maior de cenas e mesmo de quadros.”¹⁶⁶ Qorpo-Santo foi um escritor de rubricas abundantes e objetivas e sempre que cabia fazia o uso de cortinas ao mudar de cena. Outra característica patente deste autor é o emprego de nomes estranhos para chamar seus personagens, Rapivalho, Bipedal, Ridinguínio, Impertinente, Consoladora, Truque-Truque, Inesperto, Malherbe, Mariposa e Mildona são alguns exemplos.

Neste subcapítulo ocupamo-nos em demonstrar aspectos da obra qorpo-santense de perfil análogo ao do Teatro do Absurdo, que possam provar, ou pelo menos propor, a semelhança entre ambos. Ressalte-se que, para o pesquisador Eudinyr Fraga, opinando em contraponto à maioria dos autores que versam sobre isso, defende em seu livro que o autor gaúcho é na verdade um dramaturgo surrealista, por fazer uso constante em seu texto do chamado "automatismo psíquico", que caracterizaria aquela corrente estética. Suas obras seriam um projeção mental, decorrente “de uma escrita automática, sem preocupações estéticas”.¹⁶⁷

O surrealismo do autor explica e justifica o caos que reinaria em sua obra. Sua estruturação é mental, ela tem que ser procurada não no real, mas no supra-real. A estrutura da realidade não existe porque a realidade é uma ficção. Qorpo-Santo consegue ultrapassá-la e reelaborar essa estrutura que estava aparentemente perdida.¹⁶⁸

Não houve aqui jamais o interesse de fazer juízo de valor, e classificar o autor em estudo como absurdista, a intenção é tão somente apreciá-lo sob uma determinada perspectiva, a do Teatro do Absurdo.

Por fim, Fraga diz que “Qorpo-Santo não era, evidentemente, um louco, mas uma criatura perturbada, vítima de uma neurose depressiva e de fixações. Muito de seus comentários são dotados de extremo bom senso e de poder de observação, aliados a uma fina ironia e malícia.”¹⁶⁹ José Joaquim de Campos Leão morreu em 1883, aos 54 anos de tuberculose, com ele se foi o Qorpo-Santo, mas quase um século depois, este ressuscitou para viver eternamente dentro da História do Teatro Brasileiro.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Idem, p. 66.

¹⁶⁸ Idem, p. 68.

¹⁶⁹ Idem, p. 87-88.

3.2 A literatura de Rosa

O Professor Daniel Martins Alves Pereira, em seu livro *Um mundo depois do fim do mundo* estabelece uma ligação lógica e propõe um diálogo entre o dramaturgo irlandês Samuel Beckett e o autor literário brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967), buscando extrair deste último, ou apenas revelar, elementos de absurdidade idênticos ao da obra de Beckett. Os textos-objeto do estudo de Pereira foram *Esperando Godot* do autor irlandês e “Sarapalha”, o terceiro conto do volume *Sagarana* (1946), do mineiro.

Antes de iniciar a analogia entre as obras, Pereira demonstra a ausência de influência de um autor em outro, pela impossibilidade de contato entre eles, decorrente da disparidade nos anos em que foram escritos e só depois publicados e ainda, do número de anos mais tarde traduzidos.

Sobre João Guimarães Rosa, o mesmo nasceu em Cordisburgo – MG, em 1908. Foi escritor do modernismo e um dos maiores escritores do Brasil. Foi também diplomata e médico, o que o fez ter convivido próximo do fenômeno da malária. Quando em 1938 redigiu o esboço de *Sezão*, uma primeira versão de *Sagarana*, ele fez alusão à história da saúde pública do Brasil.¹⁷⁰ Guimarães Rosa, morreu aos 59 anos de infarto, no auge do sucesso.

Uma diferença notável entre Rosa e Beckett é o uso que faziam da palavra. Rosa era amante da palavra, dizia ser casado com ela e a esbanjava num estilo primoroso, riquíssimo. Beckett não a via como nenhum veículo de comunicação, para ele o silêncio era capaz de se expressar melhor. Como disse Malone, personagem de *Malone morre*, ‘as palavras são insuficientes para dar a mais fraca ideia.’¹⁷¹

No entanto, cada um a seu gosto produziu uma obra que junto a do outro pode caminhar paralelamente enquanto observamos suas características em comum.

A situação é indiscutivelmente semelhante: dois homens, presos a um espaço específico, entregam-se a um lento processo de decadência; e o fazem enquanto aguardam uma salvação que nunca virá. Elementos que se repetem continuamente pontuam a espera interminável desses indivíduos.¹⁷²

¹⁷⁰ PEREIRA, op. cit., p. 292

¹⁷¹ BECKETT apud ESSLIN, op. cit., p. 74.

¹⁷² PEREIRA, op. cit., p. 205.

Esperando Godot já foi apresentada anteriormente, ateemo-nos a “Sarapalha” então. O tempo de *Sagarana* é o da Primeira República e o tempo do autor é o getulismo, ou seja, são contos pertencentes ao que se considera literatura histórica.¹⁷³

“Sarapalha” conta a história de dois primos febrentos, primo Argemiro e primo Ribeiro, os últimos que continuaram a habitar o vau de Sarapalha, depois que malária varreu a região. Juntos a lamentar o abandono da bela Luísa, mulher de primo Ribeiro que fora embora com outro na ocasião da epidemia. Enquanto vários ataques súbitos da maleita lhes infligem, eles evocam a presença de Luísa. Primo Argemiro, precisando libertar-se do grande segredo que carrega, ajuíza durante muito tempo a possibilidade de contá-lo a Ribeiro e decidido a morrer de consciência tranquila, confessa a seu primo, que o motivo que o fez vir morar com eles em sua fazenda foi a atração que sentia por sua esposa. Ribeiro o repreende e o exige que vá embora, até nos momentos em que se sente mais fragilizado pela febre. “Argemiro defende-se pela falta de ação, argumento infalível no universo trágico. Sem ação, não houve aquilo que Aristóteles considera o cerne da tragédia: na concepção fundadora do filósofo grego, a tragédia é a imitação das ações, e não de personagens.”¹⁷⁴

Pereira identifica elementos fornecidos em “Sarapalha” que nos remete às características do absurdo, a saber:

A estática corporal, o signo do silêncio, a falta de sentido no cotidiano, a partitura da repetição, o contraponto homem-natureza, a caracterização de uma feminilidade na composição do cenário e da doença, a solidão e, principalmente, a espera interminável de Ribeiro e Argemiro.¹⁷⁵

O absurdo também está no fato de que os momentos mais felizes desses infelizes primos, são nos acessos da malária, quando, nos seus delírios, evocam a imagem de Luísa. Assim a doença está associada à beleza e à sensualidade. Enquanto isso, eles sonham ou com Luísa ou com a morte. Luísa assim como Godot é o cerne da espera. “Contudo, é verdade que em nenhum momento Godot ou Luísa prometeram a salvação.”¹⁷⁶

E nessa espera, seja ela de salvação, seja ela do fim, os primos falam da febre com se falassem de uma mulher.

– Ei, Primo, aí vem ela...
– Danada!...

¹⁷³ Ver PEREIRA, p.10.

¹⁷⁴ ARISTÓTELES. 1986, p.110. (1449b,24) apud PEREIRA, op. cit., p. 112.

¹⁷⁵ PEREIRA, op. cit., p. 60.

¹⁷⁶ Idem, p. 232.

– Olh’êle aí... o friozinho nas costas...¹⁷⁷

Rosa possui uma linguagem muito literária, com descrições ricas da natureza que envolve “Sarapalha”, fazendo uso constante de vocábulos específicos, evidenciando uma linguagem por vezes erudita, por outras, rebuscada, como no trecho adiante, que ilustra a invasão da natureza no vilarejo, quando do abandono dos seus habitantes:

Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – *ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!* – apontou caules ruivos no baixo das cercas das hortas, e, talo a talo avançou. Mas o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam brigando com o espinho agulha e com o gervão em flor. E, atrás da maria-preta e da vassourinha, vinham urgentes, do campo – ôi-ái! – o amor-de-negro, com os trifidentes de folhas, e fileiras completas, colunas espertas, do rijo assa-peixe.¹⁷⁸

Diz Pereira que em alguns trechos de “Sarapalha” o autor representado pelo narrador da obra “joga com a incompatibilidade entre aquilo que o homem deseja e aquilo que o mundo pode lhe oferecer, invocando os primeiros resquícios de um discurso absurdo.”¹⁷⁹ Em outro momento, Pereira voltando a discorrer sobre a dinâmica desenvolvida em “Sarapalha” diz que

O texto é a ilustração do prolongamento irracional de uma rotina angustiante, numa atmosfera de teor onírico, pontuada por elementos imagéticos e sonoros espalhados matematicamente pelo cenário, invocadores desse sofrimento redutor do humano e produto de uma perda jamais digerida.¹⁸⁰

Muitos elementos de Rosa se assemelham ao absurdo de Beckett, tanto em *Godot* como em “Sarapalha” existe um ramerrão estabelecido. “[...] os ciclos da rotina em ‘Sarapalha’ possuem três instâncias distintas: a lucidez da espera, o acesso febril e o delírio. Essas etapas alternam-se sequencialmente, em constante rotatividade, dopando os primos antes de devolvê-los ao ato da espera.”¹⁸¹ Há também em ambas as obras, a imagem constante da dor física. Em *Godot*, por exemplo, quando Estragon tem o pé preso na própria bota e não consegue de modo algum removê-la. Em “Sarapalha” as feridas físicas e psicológicas dos primos, que juntamente aos demais males que possuem os fazem sofrer. “E a imagem do

¹⁷⁷ ROSA, João Guimarães. Sagarana. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. Record, 1984, p. 128.

¹⁷⁸ Idem, p. 126.

¹⁷⁹ PEREIRA, op. cit., p. 75.

¹⁸⁰ Idem, p. 118.

¹⁸¹ Idem, p. 238.

inchaço, tanto em *Godot* quanto em ‘Sarapalha’, é emblemática, pois sugere essa ideia de ‘dor em expansão’.”¹⁸²

Contudo não podemos chamar Rosa de um autor absurdista, talvez ele apenas possuísse uma tendência a essa corrente, até pelo fato de o absurdo enquanto expressão de arte ter se limitado mais ao teatro. No entanto Pereira consegue fazer uma interessante analogia entre a literatura brasileira e o teatro ocidental e coloca que: “Entregues ao mais completo vazio, os primos de “Sarapalha” e os vagabundos de *Godot* não conseguem aprender o significado de suas existências.”¹⁸³ A maior prova do absurdo das suas condições.

¹⁸² Idem, p. 214.

¹⁸³ Idem, p. 207.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inegável a evolução entre a incipiente expectativa de um pesquisador, jogado a ideias amadoras de uma historicização iminente e o resultado angariado por este mesmo pesquisador, quando já formado um perito acadêmico. Do princípio, aonde não se esperava, ainda, tanta dificuldade na confecção deste trabalho, passando por cada dia em que a pesquisa parecia ser um buraco mais fundo e cheio de problemas a resolver e transformar em informação científica para então repassá-la com propriedade aos próximos estudiosos, até a chegada da conclusão com êxito, a evolução da percepção do pesquisador é algo impressionante, rende frutos incríveis.

Quando escolhemos um tema para investigá-lo, movidos pela empolgação, não imaginamos um décimo do que iremos descobrir, supomos algo perfeitamente exequível, mas depois de inseridos nesta árdua tarefa do historiador é que nos deparamos com a seriedade da “enrascada”. Com inventividade, devemos buscar algo além do que já se é sabido e historicizá-lo com cautela, para que ao final não possamos correr o risco de ter falhado.

Falando em Teatro do Absurdo, para aqueles que dele já ouviram falar, imagina-se apenas uma representatividade em discordância com o normal, mas por trás disso há um postulado de que, nada mais é o Teatro do Absurdo do que, o reinvento, a reexperimentação de técnicas já existentes, porém ocultas. E pondo-se a investigar essas, observa-se toda a cadeia relacional apresentada no primeiro capítulo, com suas predecessoras formas de expressão artística, influências e oposição ideológicas. Coisa, que deste modo esquematizado, não se encontrou em nenhum dos pilares bibliográficos consultados/conhecidos. Das peças de um e de outro autor, é que se pode resolver este quebra-cabeça.

Uma vez desembaçada a origem do Absurdo, o leitor bem situado, local e espacialmente, está pronto para saber o que o Teatro do Absurdo pode ser além de um teatro absurdo. São os conceitos do tema, dispostos nos âmbitos etimológico, filosófico, literário, histórico e dramático. A segunda parte do segundo capítulo tenta trazer ao leitor uma compilação de autores e obras do gênero, contudo sem esgotá-los, apenas numa exemplificação que bastasse a um entendimento consistente. A dimensão desse teatro vai muito além dos autores e obras citados, é de uma imprecisão que talvez nem nos caiba alcançar.

O último capítulo, sem grandes ambições, se contenta em saber do “absurdo” no Brasil, o que há para ser contado, como a ocorrência neste contexto foi singela, não há muitas observações a se apresentar. Mas, vale salientar que, terminados os três capítulos a elucidação

proposta foi concretizada. O que tiver ficado de fora desta leva, virá a calhar bem como uma nova proposta de estudo.

Ficou sabido no transcorrer deste exame, que o Teatro do Absurdo foi o teatro de vanguarda mais influente do século XX e agiu como uma válvula de escape às mazelas humanas a partir da década de 1950. Seu modo inovador de representação da vida abriu novos horizontes no campo artístico e contribuiu no processo de formação da modernidade, repercutindo em outros espaços – Filosofia, Literatura, artes plásticas, dança, Cinema – e influenciando novas tendências em várias partes do mundo. E mesmo ele podendo ter nascido no Brasil, manteve-se e mantêm-se tímido, limitando-se a reproduções de grandes obras do Ocidente.

Ademais, as manifestações absurdas, atualmente, silenciaram-se e ganham vida à sorrelfa, os legados estão expressos no novo estilo chamado de pós-modernidade. Resta-nos, em projeto futuro, buscar ao sujeito pós-moderno e saber se ele é proveniente desta absurdidade.

REFERÊNCIAS

a) Livros

ADES, Dawn. *O dada e o surrealismo*. Trad. Lélia Coelho Frota. Barcelona: Editorial Labor, 1976.

AGUIAR, Flávio. *Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Porto Alegre: A Nação/IEL, 1975.

BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BERRENTTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. – 8ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Trad. Mauro Gama. – 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FADDA, Sebastiana. *O teatro do Absurdo em Portugal*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

FEREIRA, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio Século XXI*. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FRAGA, Eudinyr. *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?* Coleção debates, vol. 212, dir. por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos/*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Daniel M. A. *Um mundo depois do fim do mundo: Samuel Beckett e Guimarães Rosa contracenando no absurdo*. Londrina: Eduel, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. Record, 1984

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naifi, 2001.

TOUCHARD, P.A. . *O teatro e a angústia dos homens*. Trad.: P.P. de S. Madureira e B. Palma. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

b) Sites

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO, disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/comum/verbete_imp.cfm?cd_verbete=13538&imp=N&esp_etaculo_tipo=1&teatro_tipo=teatro_conceitos. Acesso em: 03 abr. 2013.

TEATRO CONTEMPORÂNEO, disponível em: <http://www.infoescola.com/teatro/teatro-contemporaneo/>. Acesso em: 12 abr. 2013.