



A herança do Absurdo

GIL VICENTE TAVARES

A herança do Absurdo

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo César Miguez de Oliveira

Assessor do reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Álves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

GIL VICENTE TAVARES

A HERANÇA DO ABSURDO

Salvador | EDUFBA | 2015

2015, Gil Vicente Tavares.

Direitos dessa edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Capa e Projeto Gráfico - Lúcia Valeska Sokolowicz

Revisão e Normalização - Letícia Rodrigues e Larissa Machado de Queiroz

Foto da Capa - Carlos Barral, *Quarteto* (Teatro NU, 2014)

Foto da Orelha - Julianna Oliveira

Fotos das Separatrizes

Introdução - Adele Audisio, *Quarteto* (Teatro NU, 2014)

Capítulo 1 - Ana Lee, *Os javalis* (Teatro NU, 2010)

Capítulo 2 - Adenor Gondim, *Sade* (Teatro NU, 2015)

Capítulo 3 - Andréa Magnoni, *Quarteto* (Teatro NU, 2014)

Capítulo 4 - Adenor Gondim, *Sargento Getúlio* (Teatro NU, 2012)

Conclusão - Carlos Barral, *Sade* (Teatro NU, 2015)

Apêndices - Ana Lee, *Os javalis* (Teatro NU, 2010)

Sistema de Bibliotecas – UFBA

Tavares, Gil Vicente.

A herança do absurdo / Gil Vicente Tavares. - Salvador: EDUFBA, 2015.

317 p.

ISBN 978-85-232-1435-7

1. Teatro do absurdo - História e crítica. 2. Absurdo na literatura. 3. Tavares, Gil Vicente - Crítica e interpretação. 4. Mayorga, Juan - Crítica e interpretação. 5. Russo, Letizia - Crítica e interpretação. 6. Vargas, Aristides, 1954 - Crítica e interpretação. I. Título.

CDD - 808.209

Editora afiliada à:



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – Campus de Ondina

CEP: 40170-115 – Salvador – Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164, Fax: +55 71 3283-6160

www.edufba.ufba.br | e-mail: edufba@ufba.br

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) e, particularmente, aos seus professores, por me iniciarem nesse mundo Absurdo do teatro, de onde eu nunca consegui retornar totalmente. Foi na ETUFBA, também, que escrevi minha tese de doutorado que se transformou no presente livro.

Agradeço à minha orientadora Evelina Hoisel a condução sutil e competente da minha pesquisa. Aqui vai também meu agradecimento à minha banca, Cleise Mendes, Cássia Lopes, Vera Motta e Paulo Vieira, pela leitura atenta e observações precisas; sem esquecer Mario Bolognesi, membro da banca de qualificação, também importante na trajetória de escrita da tese.

Devo especial agradecimento aos professores Ewald Hackler, Catarina Sant'Anna e Cleise Mendes por perceberem, incentivarem e estimularem em mim uma ideia do Absurdo.

A Jorge Silva Melo, encenador e dramaturgo português, agradeço o contato com a nova dramaturgia europeia e o envio de farta bibliografia para minha pesquisa, presenteando-me com material essencial para uma percepção menos limitada do universo dramático atual. Através de Jorge Silva Melo, pude conhecer Letizia Russo – a pessoa e a obra –, bem como as peças de Juan Mayorga, com quem tive o prazer de trocar correspondências.

A Letizia, sobretudo, agradeço a amizade criada, as conversas sobre a dramaturgia contemporânea, a tradução de boa parte das minhas peças e a disponibilidade em conversar sobre a própria criação.

Não posso esquecer Luis Alberto Alonso, que me presenteou com um livro contendo peças de Aristides Vargas e, sendo idealizador do Festival Latino-Ame-

ricano de Teatro, me colocou pela primeira vez em contato com a obra de Vargas, encenada pelo próprio, despertando em mim a ideia de citá-lo nessas reflexões.

Peço desculpas a todos que me ajudaram, de uma forma ou de outra, e eu, absurdamente, esqueci de citar. Foram muitos os que iluminaram esse caminho que se conclui agora.

Uma luz, no entanto, foi fundamental, efetiva e afetivamente. As considerações feitas por Ildásio Tavares, poeta, dramaturgo, compositor, pós-doutor em Letras e, acima de tudo, meu pai, foram essenciais antes que ele partisse dessa vida. Haverá sempre um imenso resto dele em mim e essa tese é também o resultado da experiência de ter tido, ao meu lado, um grande homem e um grande pai. Terminei a tese citando um poema dele: tese que ele não viu ser concluída, mas que pôde por ele ser comentada em boa parte. A ele eu agradeço e dedico essa obra; eu, mais que tudo, uma obra inacabada dele.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

11 | **Teatro do Absurdo ou Absurdo no teatro?**

CAPÍTULO 1

31 | **O nascimento do Absurdo**

32 | Tchekhov e a aporia

42 | Kafka e o deslocamento

53 | O conceito de atonia

CAPÍTULO 2

67 | **Ideias e características do Absurdo**

68 | Beckett e a atonia

69 | O TEMPO É LARGO PARA ENVELHECERMOS

73 | AS LÁGRIMAS AGRIDOCES DE *FIM DE PARTIDA*

78 | Ionesco; uma ideia do teatro

82 | AS TRÊS UNIDADES E O ABSURDO

82 | *Unidade de lugar*

83 | *Unidade de tempo*

85 | *Unidade de ação*

88 | A trans-historicidade

93 | Características do Absurdo

- 97 | DESLOUCAMENTO DA AÇÃO: A ESPIRAL INFINITA
- 101 | DESLOUCAMENTO DO PERSONAGEM
- 102 | *O ser*
- 105 | *A linguagem*
- 109 | DESLOUCAMENTO DE LUGAR: O CONCEITO DE ENTULHAMENTO

CAPÍTULO 3

- 115 | **Renovação e reinvenção do Absurdo**
- 119 | Um equilíbrio delicado
 - 129 | MROZEK, BERNHARD, HANDKE E SHEPARD: QUATRO CAVALHEIROS DO PÓS-ABSURDO
- 130 | A política pelo avesso: o Absurdo em Mrozek
 - 135 | O HÁBITO E O TRÁGICO: A FORÇA DO ABSURDO EM BERNHARD
 - 143 | HANDKE: ENTRE OS ATOS EM SILÊNCIO E OS TROPEÇOS EM PALAVRAS
 - 153 | SAM SHEPARD E SUA ABSURDA AMÉRICA: HISTÉRICA E FEÉRICA

CAPÍTULO 4

- 159 | **A herança impressentida**
- 161 | Os vestígios inevitáveis do Absurdo
 - 162 | O RESTO CONTINUA IGUAL: JUAN MAYORGA E A DISSECAÇÃO DO HOMEM
 - 171 | “A GUERRA NÃO PODE ACABAR”: LETIZIA RUSSO, O HOMEM E O CÃO DO HOMEM
- 182 | Ditadura e desdita do Absurdo
 - 185 | ABSURDO VULNERÁVEL E RAZÃO BLINDADA: ARÍSTIDES VARGAS E A MEMÓRIA RETALHADA
- 197 | Um diálogo Absurdo: Gil Vicente Tavares e eu

- 198 | UM PRINCÍPIO DE ABSURDO
204 | INÍCIO DA PARTIDA: *CANTO SECO* E *OS JAVALIS*
220 | NÃO ME VENHA COM HISTÓRIAS DE ABSURDO!

CONCLUSÃO

227 | **O Absurdo somos nós**

233 | **Referências**

239 | **Índice onomástico**

APÊNDICES

249 | **A – Ato único: peça em um ato de Gil Vicente Tavares**

261 | **B – Canto Seco: peça em três quadros de Gil Vicente Tavares**

287 | **C – Os javalis: peça em um ato de Gil Vicente Tavares**



Teatro do Absurdo ou Absurdo no teatro?

Em 1961, o estudioso em dramaturgia Martin Esslin publicava o livro *The theatre of the absurd*, pela Anchor Books Edition, dos Estados Unidos. Fugido do nazismo, quando iria começar sua carreira teatral como diretor – egresso do Reinhardt Seminar – Esslin, depois de um curto tempo em Bruxelas, fixou residência em Londres. Abortada a carreira de diretor, o escritor húngaro passou a se dedicar ao estudo da dramaturgia, tendo lançado, antes de *The theatre of the absurd*, um livro sobre Bertolt Brecht, *Brecht: A choice of evils*, escrito em 1959, além de obras como *The anatomy of drama*, de 1965, livros sempre voltados ao estudo da escrita teatral.

Atento aos novos acontecimentos da dramaturgia, finda a Segunda Guerra Mundial, Esslin pôde perceber que outro tipo de teatro vinha sendo feito pela Europa, mais notadamente em Paris, capital que atraía artistas e intelectuais de todo o mundo.

Catalisadora do sentimento devastador que cobria toda a Europa, Paris – que havia sido dominada pelos nazistas – era agora dominada por refugiados e interessados na capital cultural do momento. Bertolt Brecht ainda não havia chegado aos círculos intelectuais da cidade, pois somente com a turnê do Berliner

Ensemble, em 1954,¹ é que, de Paris, o mundo teatral iria se estremecer com a nova forma de teatro que vinha da Alemanha, conquistando imensos seguidores e grandes desafetos estéticos.

A experiência de um teatro popular era incentivada pelo governo. Curiosamente, a França sempre apostou no teatro em momentos de transição e re-composição política. Foi dessa maneira com a Revolução Francesa. Diz-nos Thomasseau (2005, p. 13): “como em todas as sociedades em crise, em guerra ou revolução, aparece então um entusiasmo desmesurado pelo teatro”. Assim, no pós-guerra, “[...] são instalados ‘centros dramáticos’ no interior, em 1946; o festival de Avignon é criado em 1947; o Théâtre national populaire, em 1951” (BARTHES, 2007, p. X), e a França via florescer um ambiente teatral revigorado, amparado por grandes filósofos, escritores, todos experimentando a linguagem teatral como forma mais imediata de denúncia, reflexão, crítica e angústia. Não é por acaso que grandes pensadores se debruçaram sobre a arte teatral, como Roland Barthes e Jean-Paul Sartre, este último tendo escrito peças teatrais que o projetaram, em certos momentos, tanto quanto sua filosofia. “A forma dramática era o único método pelo qual ele poderia dar forma a algumas das implicações concretas de seu pensamento filosófico abstrato”. (ESSLIN, 1978, p. 25)

Surgia um novo mundo, com a experiência da Revolução Russa de 1917. As perspectivas capitalistas desagradavam intelectuais e a possibilidade de uma ditadura do proletariado, com a ascensão da classe operária, encantava intelectuais nos países vizinhos. Com a crise de 1929, o desemprego maciço, a falta de perspectivas sociais e uma cortina de ferro que cegava os ocidentais às atrocidades do stalinismo, tudo isso colocava em xeque o momento histórico na Europa.

¹ Note-se que neste ano o Absurdo no teatro já era uma realidade, com estreias de Ionesco, Beckett, bem como Camus e Adamov.

A ascensão do nazismo reflete muito bem a insatisfação da classe trabalhadora, da classe média, com a inflação galopante e uma Alemanha destruída industrial e economicamente. Adolf Hitler, com seu nacional-socialismo, surge como alternativa em 1933, para a crise estabelecida. Através de uma psicologia de massas² muito bem feita, mexendo com o sentimento nacionalista, uma ideia de superioridade da raça ariana e com um plano nacional que colocou a Alemanha num processo industrial que a transformaria em potência mundial em seis anos, Hitler virou um novo messias. A fragilidade e carência do povo alemão combinaram perfeitamente com a figura salvadora do novo chanceler austríaco. O pensamento fascista, que na Itália e Espanha havia ganhado força, na Alemanha se estruturou a partir das loucas ideias de Hitler, muito bem articuladas por Goebbels, e culminariam com o expansionismo do projeto nazista, que era dominar a Europa. A resposta à humilhação na Primeira Guerra Mundial, onde Adolf Hitler havia lutado, foi a tentativa de subjugação de todas as nações europeias ao terceiro grande reino alemão, o Terceiro Reich sonhado pelo chanceler.

Havia uma tendência totalitarista em vários países através de ditaduras, militarização e repressão à liberdade de opinião. A perseguição a povos, como judeus e ciganos, era uma nova doença que tomava conta da Europa.

A experiência do início do esfacelamento dos impérios, na Primeira Guerra Mundial – muito mais cruel e sanguinolenta que a segunda, com suas trincheiras e toneladas de mortos atolados e feridos sem penicilina – já havia produzido no teatro manifestações de protesto e contestação. As vanguardas europeias do entreguerras buscavam denunciar o absurdo e o surreal da condição humana daquele momento. Os “ismos” todos – Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo etc. – traduziam cada um à sua maneira o sentimento de impotência, de loucura

² Conferir *Psicologia de massas do fascismo*, de Wilhelm Reich (2001).

e violência a que o homem, em pleno século XX – industrial e “maduro” –, estava submetido.

Muitas publicações foram feitas no período entreguerras; manifestos, poemas, artigos discutindo estética e ética na obra de arte. Jornais, revistas, todos os movimentos eram ideologicamente posicionados. Pequenas batalhas entre as diversas vanguardas, e até mesmo brigas internas entre elas, faziam um imenso barulho nos cafés e teatros das capitais. Surgidos a partir de questões ideológicas, ou rapidamente se associando às novas perspectivas políticas vigentes, as vanguardas do entreguerras questionavam a realidade social e política, cada uma a seu modo, de uma maneira engajada que nunca na história da Europa se havia visto. Era o momento das bandeiras desfraldadas.

As tentativas de contestação eram mais agressivas. A arte havia se tornado um campo de batalha cujas armas eram o grotesco, o surreal, o fragmentário como espelhos da realidade, metáforas violentas para um mundo em ruínas de uma grande guerra e redefinição de fronteiras, ideias e política.

O futurismo se associou ao fascismo, por exemplo. Com as bandeiras da virilidade, da tecnologia, da exaltação das máquinas e do nacionalismo, o futurismo viu na ideologia fascista e nazista um apanágio de suas ideias. Por outro lado, houve o racha no Surrealismo, que foi cindido em comunistas e não comunistas. De um lado, André Breton defendendo a convergência dos princípios da revolução social e da revolução socialista e, de outro, figuras como Antonin Artaud e Georges Bataille, que defendiam a não associação dos princípios metafísicos do Surrealismo com o materialismo dialético das ideias de Karl Marx.

Era um momento de efervescência política que iria definir o quadro ideológico da década de 1930 e 1940, entrincheirando artistas em vários lados. E o teatro era uma ferramenta mais do que útil para o momento, sendo a arte, por natureza, de mais impacto e relação direta com o espectador. Silvana Garcia (1997), num

estudo muito elucidativo sobre as vanguardas históricas, vai confirmar isso ao dizer que “esse clima pulsante de revolta exige um canal de expressão que dê voz a esse grito contido e o teatro, se ofereceu, tanto ou mais que a literatura e as artes plásticas, a essa explosão que vinha do interior”. (GARCIA, 1997, p. 23)

Martin Esslin, no capítulo “A tradição do Absurdo”, de seu livro *O Teatro do Absurdo* (1968), vai buscar ao longo da história do teatro elementos na dramaturgia para mostrar que “o Teatro do Absurdo é uma volta a tradições antigas e mesmo arcaicas. Sua novidade reside na maneira inusitada pela qual combina tais antecedentes”. (ESSLIN, 1968, p. 277) Ele lista os seguintes títulos para identificar no passado as características do Absurdo:

Teatro ‘puro’; isto é, efeitos cênicos abstratos tais como os que nos são familiares no circo ou na revista, no trabalho dos malabaristas, acrobatas, toureiros e funâmbulos.

Palhaçadas, brincadeiras, cenas de loucura.

Nonsense verbal.

Literatura de sonho, fantasia, frequentemente contendo forte elemento de alegoria. (ESSLIN, 1968, p. 278)

Com isso, o autor húngaro identifica no cinema mudo, em Shakespeare e em Lewis Carroll, assim como nas vanguardas do entreguerras, vários elementos precursores do teatro que surgiria na Europa depois da Segunda Guerra Mundial.

A despeito da análise acurada e do passeio histórico eficiente e elucidativo, perscrutando desde os mimos das feiras medievais até os cabarés, cafés e teatros da década de 1920 e 1930 na Europa, um fator fundamental vai se distanciar do que talvez seja o grande elemento por trás do sentimento do Absurdo nas peças de Beckett, Ionesco, Pinter e tantos outros: a combatividade, a ideia das vanguardas históricas de, a partir de uma ideologia, uma contestação ou de uma ironia, fantasia,

farsa ou transgressão, poder agir através da arte. Tudo isso desaparece na inércia, desesperança e sentimento de vazio que vão caracterizar as peças absurdas.

Wilhelm Reich vai afirmar no prefácio de seu livro *Psicologia de massas do fascismo* (2001, p. 18, grifo do autor) que este “é um fenômeno *internacional* que permeia todos os corpos da sociedade humana de *todas* as nações [e que] o fascismo, como um movimento político distingue-se de outros partidos reacionários pelo fato de *ser sustentado e defendido por massas humanas*”. Diz ainda que:

[...] desejava, para o bem deste mundo perturbado, que as massas trabalhadoras estivessem igualmente conscientes da sua responsabilidade pelo fascismo, [concluindo que este], na sua forma mais pura, é o somatório de todas as reações *irracionais* do caráter do homem médio. (REICH, 2001, p. 18, grifo do autor)

A ideia de luta contra forças maiores, grandes ideologias e aquele princípio romântico da derrubada de monarcas era modificada pela luta consigo mesmo. O homem era o centro de sua própria tragédia e não mais a vítima impotente. E justamente por não ter mais moinhos contra os quais lutar, a vítima passava a ser algoz e a impotência passava a ser a culpa e a razão do desespero. Essa marcha para o abismo, que configurou a Segunda Grande Guerra, provou aos mais sensíveis a inevitabilidade da queda, a precipitação do fracasso, o determinismo da impotência. Nenhuma experiência havia ensinado ao homem uma forma dele ser melhor. Uma tragédia só prefaciava outra. Uma sucessão de eventos fazia da realidade do homem europeu uma sequência absurda e surreal de ideias confusas.

Os campos de concentração, primeiramente os *gulags* soviéticos, depois os nazistas, eram o paroxismo da luta do homem com o homem, do irracionalismo que existe por trás das ideias de poder, soberania, nacionalismo e potência. Essas massas a que se refere Reich foram as que levaram Hitler ao poder e à guerra,

foram as que morreram nos campos de concentração e nas explosões atômicas, todos sem rosto, sem história, sem nome. O artista plástico francês Cristian Boltaski, citado no filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), de Marcelo Masagão, tentou chamar a atenção ao dizer: “Numa guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada”. Infelizmente, essa frase – que guarda uma beleza e uma dor profunda – era mais uma reação ao irracionalismo, à falta de esperança e de amor do homem ao homem que se apresentava na destruição em massa de vidas, histórias e paixões.

Ao final da Segunda Guerra Mundial, quais heranças ficaram dessa experiência? A capacidade de se matar centenas de milhares de inocentes com uma bomba? Milhões em câmaras de gás? O resultado prático da guerra deflagrada por Adolf Hitler primeiramente aos capitalistas ocidentais e depois aos comunistas orientais foi a divisão do mundo, Ocidente e Oriente, entre capitalistas e comunistas. A ideia do homem livre era um fracasso. A ideia da revolução das massas, também. As massas só se mexeram para levar ao poder alguém que pudesse conduzi-la e dominá-la. “É o caráter mecanicista e místico do homem moderno que cria os partidos fascistas, e não o contrário”, nos afirma Reich (2001, p. XVI), novamente. O homem não estava preparado para ser livre.

Em meio a tudo isso, alguns autores começaram a escrever peças de teatro que traduziam no palco todo esse sentimento de uma realidade estranha que se afigurava num mundo atômico, dividido em blocos, genocida e politicamente inviável de dar conta das demandas de um continente em frangalhos. Um mundo onde Deus estava morto e o diabo solto; nem religião, nem revolução, nem paz pareciam trazer algum conforto ou alento. Um desespero pela via negativa, um desespero advindo não mais de uma explosão de atitudes, mas de uma implosão de esperanças. O homem se via só, percebendo a falha da coletividade, o

fracasso das ideologias, a inutilidade da religião. Não à toa essa nova dramaturgia, por vezes chamada de Teatro de Vanguarda, outras de Teatro do Absurdo, ou Teatro de Derrisão, como uma vez Ionesco propôs, se configurava muito mais como um antimovimento. Ao contrário dos encontros em cafés, manifestos e apresentações coletivas, essa plêiade de autores foi composta de seres isolados, mas que sentiam angústias que traduziam muito bem o momento. Eram sentimentos que coincidiam, em aspectos seminais, boa parte das vezes, num evidente *zeitgeist* quase que natural e consequente.

Com as experiências cênicas acontecidas no século XX, antes da Segunda Guerra, como as encenações de Max Reinhardt, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, as rupturas dos expressionistas, as performances no Cabaré Voltaire, e tantas outras novidades, a grande revolução no teatro que poderia acontecer, entre as décadas de 1940 e 1950, estava muito mais ligada à linguagem e aos questionamentos existenciais. Diz-nos Hildesheimer (1985, p. 260, tradução nossa): “[...] o dramaturgo do absurdo não ergue um prosclênio falso, não tem atores emergindo do meio da plateia, tudo que ele precisa é do palco, de madeira, cola e pó. Contrariamente à opinião geral, ele não está interessado na experimentação”.³ Os artistas já haviam abusado demais da forma, com as experiências dadaístas, surrealistas, futuristas. As chamadas vanguardas históricas do entreguerras haviam explodido o espaço cênico, experimentado na luz e nas possibilidades de tecnologia uma metáfora daquela situação fragmentada e sem rumo que a Europa tomava, e que, não à toa, desencadearia na Segunda Guerra Mundial. O processo agora não era mais de explosão do espaço e de suas possibilidades. Referindo-se ao teatro burguês, diz-nos Bernard Dort que esses novos dramaturgos “passaram em certa medida a agir do interior deste teatro tentando

³ “The absurd dramatist [...] doesn’t erect a false proscenium, doesn’t have actors emerge from among the audience, all he needs is the stage, wood, glue, and dust. Contrary to general opinion, he’s not interested in experimentation”. (HILDESHEIMER, 1985, p. 260)

assim acabar com ele, destruí-lo pelo absurdo”. (DORT, 1973, p. 156) E foi assim que, aproveitando-se da explosão cênica das vanguardas históricas e da ideia de uma implosão da cena burguesa, primeiramente, a obra de autores como Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugène Ionesco e alguns mais foi chamada: Teatro de Vanguarda. Surgia uma forma nova de se escrever para o teatro, e com ela, a necessidade de entendê-lo.

O termo, que podemos ver em estudos de autores diversos como Bernard Dort (1977), Roland Barthes (2007) e George Uscatescu (1968), foi considerado o mais apropriado pelos estudiosos para traduzir o que esses autores, não por acaso, estrangeiros na linguagem e no país,⁴ escreviam e levavam aos palcos da França.

Martin Esslin, que – como citado acima – já havia analisado o poder e a inovação de Brecht num livro de sua autoria, percebeu que essa plêiade de autores poderia ser caracterizada por uma expressão que deu título a, talvez, seu principal e mais influente livro: *Teatro do Absurdo*.

Juntando sob um mesmo guarda-chuva autores de diversas linhas estéticas, contudo parecidas em aspectos seminais, o próprio Esslin tenta se defender – no livro – advertindo que “os dramaturgos cuja obra é aqui discutida não proclamam nem têm consciência de pertencer a nenhuma escola ou movimento”. (ESSLIN, 1968, p. 18) Contudo, o termo criado pelo autor húngaro acabou virando uma controversa expressão que – negada, criticada e discutida – acaba invariavelmente sendo usada por estudiosos e artistas.

O termo “absurdo”, que já vinha sendo usado em livros como *O mito de Sísifo*, de Albert Camus (2005), pareceu ser uma feliz escolha e acabou sendo adotado entre artistas e acadêmicos. Estudos anteriores ao de Esslin, como os de Wolfgang Hildesheimer e de John Gassner já citavam a expressão. Contudo, será com

⁴ Arthur Adamov era russo, Samuel Beckett, irlandês, e Ionesco, romeno.

o livro de Martin Esslin que a expressão vai se solidificar, fazendo dele a grande referência no assunto.

Porém, Esslin cai na tentação de – ao invés de se ater em dialogar com essa corrente estética que se afigurava no momento – catalogar e dizer quem é e quem não é Absurdo, quem pertence ou não pertence ao Teatro do Absurdo. O próprio autor vai incluindo e excluindo autores de acordo com critérios questionáveis sobre as características do Absurdo. Não à toa, outros autores vão considerar Absurdos dramaturgos que Esslin desconsidera, gerando uma confusão desnecessária em torno de uma expressão que, sem querer, passou a designar uma escola. Camus, por exemplo, ao analisar questões ligadas ao Absurdo, passa ao largo de algumas características que vão marcar os principais dramaturgos relacionados à expressão. Preocupado em analisar certas questões como suicídio e o donjuanismo, o importante estudo do autor argelino faz um grande passeio filosófico existencialista, mas – até mesmo pelo momento em que foi escrito – ainda não há a firmeza em definir essa nova atmosfera que rondava as artes e, principalmente, o teatro. Camus se aproxima muito mais do cerne do Absurdo em seu texto final do livro *O mito de Sísifo* (2005), com título homônimo ao livro, e em obras como a novela *O estrangeiro* (1982), escrita em 1942, e a peça teatral *O equívoco*, escrita em 1944, como poderemos ver mais adiante.

Colocar Jean Genet, por exemplo, entre os grandes dramaturgos dessa tendência me parece um equívoco. Genet, cujo jogo de espelhos e metalinguagem se aproxima de Pirandello – que Rosenfeld (2009) considera um dos principais autores do Absurdo, ao contrário de Esslin –, talvez vá ao encontro muito mais de um Brecht, um Canetti, do que ter sua obra equiparada às peças emblemáticas de um Beckett ou um Ionesco. Há, em sua obra, certas características que bordejam o Absurdo, mas vários outros autores cujas características se aproximam dessa estética Absurda são – apesar de citados –, rejeitados por Esslin. É claro

que o deslocamento da linguagem nas obras de Genet, bem como o comportamento ritualístico de suas peças, trazem fortes componentes estéticos que poderiam ser avaliados sob a ótica do Absurdo, mas ao lermos uma peça de Beckett e uma de Genet, percebemos o quanto este está longe do que aquele e tantos outros escreveram e marcaram como um estilo a ser, sedutoramente, rotulado.

Hildesheimer (1985), em seu estudo sobre o Teatro do Absurdo (expressão que ele mesmo utiliza), vai mais intimamente perceber na estrutura das peças analisadas certos detalhes que conferem uma visão diferenciada dentro, mesmo, da obra de um autor como Ionesco. Ao afirmar que “toda peça absurda é uma parábola”,⁵ Hildesheimer vai, no entanto, ressaltar que “a peça absurda se torna uma parábola da vida, precisamente em virtude da ausência de qualquer mensagem”.⁶ (HILDESHEIMER, 1985, p. 252, tradução nossa) Apesar das tentativas de escrever peças mais longas, em três atos, como *Amédée* (1973) e *O rinoceronte* (1976), escrita em 1959, o próprio Ionesco preferia as peças curtas, em um ato só, como ele mesmo repetiu em seguidos artigos e entrevistas. Talvez ele conseguisse, aí, perceber melhor como aproveitar o Absurdo. A dilatação de tempo e o desenvolvimento de histórias paralelas, características mais épicas, acabam por distanciar uma peça como *O rinoceronte*, que Esslin vai analisar como Absurda passando ao largo dessas questões, e acaba por aproximá-la de uma peça como *O balcão* (1976), de Jean Genet.

Na obra *O rinoceronte*, Hildesheimer (1985), apesar de identificar elementos Absurdos na peça emblemática de Ionesco – estudada *ad nauseam* como exemplo fiel do Teatro do Absurdo–,⁷ vai dizer que esta é uma peça didática e moralista. Para provável incômodo do falecido autor, talvez sua peça estivesse mais

⁵ Every absurd play is a parable. (HILDESHEIMER, 1985, p. 252)

⁶ The absurd play becomes a parable of life precisely by virtue of the absence of any message whatsoever. (HILDESHEIMER, 1985, p. 252)

⁷ A capa da edição brasileira do livro *O teatro do Absurdo* estampa a imagem de um rinoceronte.

próxima das obras de Bertolt Brecht do que ele imaginava. O ponto fulcral da análise de Hildesheimer é considerar que o Absurdo se encontra como alegoria da vida, tanto o Absurdo quanto a vida não chegam a respostas, a conclusões evidentes, há um eterno ciclo interminável e insolúvel. O fim da vida é a morte, assim como no Absurdo é o cair do pano. Contudo, nenhum desses dois finais é a conclusão de uma fábula, o ponto final de uma curva dramática, é apenas ponto de término ao acaso. Ao optar por contar a história do personagem Bérenger, que resiste à metamorfose⁸ e termina sozinho, enquanto todos se converteram em rinocerontes, mostrando diversas situações, cenas paralelas, passagens de tempo, enfim, desrespeitando as regras de tempo, ação e lugar,⁹ *O rinoceronte* vai ao encontro de outras duas peças comumente catalogadas como “Teatro do Absurdo”: *O balcão*, de Jean Genet (peça em quadros); e *Estado de sítio*, de Albert Camus (1982), peça dividida em três partes, quais atos.

Note-se que a primeira é analisada com afinco por Martin Esslin (1968) e a segunda, assim como seu autor, passam ao largo do estudo do escritor húngaro. Camus, um dos primeiros a falar no Absurdo, é negligenciado por Esslin mesmo em obras como *O equívoco*, peça curta que vai ter ecos na obra de autores como Albee e Pinter. Curiosamente, ainda há um equívoco, com perdão ao jogo de palavras, sobre *Estado sítio* (1982),¹⁰ justamente pela leitura recorrente que fazem de possíveis características Absurdas na obra, equívoco que encontra ecos nas

⁸ Note-se que mais à frente o presente estudo vai considerar a metamorfose evidente das pessoas na peça *O rinoceronte* como um elemento surrealista. Já Hildesheimer vai considerá-la um elemento de contos de fada.

⁹ Conferir, mais à frente, o subcapítulo “As três unidades e o Absurdo”, deste estudo.

¹⁰ Recentemente, convidado a passar uma semana entre conferências e aulas numa universidade brasileira, defrontei-me com o questionamento, pela via absurda, da obra *Estado de sítio*, por conta da minha pesquisa. Bem como em outras oportunidades, como aluno, fui apresentado a essa e outras obras não tão “absurdas” como peças emblemáticas dessa tendência.

análises já citadas d’*O balcão* e d’*O rinoceronte*, e que podemos encontrar em diversos livros e materiais didáticos sobre o tema.

Nestas três obras, percebemos a ideia de uma parábola que se resolve, se fecha, e o recurso de se utilizar um ou dois personagens centrais sobre os quais recaem as peripécias e a presença deles enquanto protagonista(s) e antagonista(s) na trama, enquanto diversos personagens orbitam ao redor deles. Vemos ainda a presença do herói trágico, que sempre, nas histórias, ou vence o inimigo ou morre lutando por seu ideal. Bérenger é ainda o doutor Stockmann d’*Um inimigo do povo* (2001), de Ibsen, como é também o sacrifício de Diogo em *Estado de sítio* e seu diálogo romântico com Vitória o mesmo do sacrifício¹¹ de Chantal, n’*O balcão* (1976), numa despedida semelhante de Roger, seu amado. N’*O rinoceronte* (1976), Bérenger, coincidência ou não, vai dizer todo seu discurso de resistência e revolução a nada menos que seu par, Daisy, reiterando a imagem do herói que lutou até o fim, “quadro a quadro, configurando uma *via crucis*”, como define Silvana Garcia (1997, p. 27) ao analisar as peças expressionistas. “Nisto reside seu substrato trágico: a inevitabilidade do desfecho e o sacrifício do herói como movimento de ‘correção’ do rumo social”. (GARCIA, 1997, p. 28)

Ao contrário, no Absurdo, os personagens se debatem juntos na busca de um herói que nunca vem, ou na afirmação de um herói que, ao chegar, não resolve em vitória ou sacrifício a angústia da parábola. O inimigo é onipresente, lá fora, ou já cá dentro, íntimo, e não mais caracterizado num antagonista que se

¹¹ Jorge Luís Borges define, em *Os quatro ciclos* (1999), que as histórias são sempre variantes de quatro ciclos. A defesa de uma cidade, ou espaço, dos invasores; as seguintes acabam por ser variantes, como ele mesmo diz. O regresso (Ulisses), a busca por algo (Jasão) e o sacrifício de um deus (ou herói, ou mito). É recorrente, até hoje, no cinema, vemos alguém que morre por seus ideais, e com isso incita a maioria à revolta. Ou que morre como exemplo da injustiça do mundo, esmagado pela cruel humanidade que o circunda. Chantal, Diogo e Bérenger ainda pertencem a uma variante desses ciclos que, como o próprio nome diz, se fecham, se resolvem, ao menos, em cena – mesmo que o caráter cíclico das injustiças possa se repetir, o ato heróico não foi em vão. Seja para os personagens que foram incitados por ele, seja para o público que sofre e percebe o sofrimento do herói.

apresente em cena e contra quem se deva lutar e estabelecer um conflito. Como Deleuze (2010, p. 49) vai dizer em seu estudo sobre a obra de Carmelo Bene, “[...] as relações de força e de oposição fazem parte do que só é mostrado para ser subtraído, retirado, neutralizado”. Os personagens Absurdos são como peões a girar sobre si mesmos, sem destino, rodando pelo palco no tempo exato da força advinda do dramaturgo que os jogou em cena.

Já nas peças *O rinoceronte* (1976), *Estado de sítio* (1982) e *O balcão* (1976), percebemos saltos de tempo, metáforas políticas evidentes e fortemente desenvolvidas, junto à forma alegórica evidente de situações ideológicas e com mensagens subliminares sobre religião, política e sociedade. Tudo isso vai aproximar muito mais estas obras das peças expressionistas, das obras de Brecht, até mesmo das tragédias românticas, que de obras como *As cadeiras* (1997),¹² escrita pelo próprio Ionesco, em 1952, e *Esperando Godot* (2006), de Samuel Beckett, escrita em 1949, os exemplos mais citados do Absurdo no teatro.

Esse Absurdo, portanto, não pode ser visto sob um guarda-chuva de escolhas, designações e rotulações. Até mesmo autores emblemáticos do Absurdo vão incursionar por outras estéticas: não há fidelidade, responsabilidade, nem manifesto. O Absurdo surge no teatro nos anos 1940 e o presente estudo vai, justamente, perscrutar o quanto esse Absurdo veio até obras e autores mais recentes como uma tendência, uma nova forma de interpretar e questionar o homem e as formas dramáticas – ética e esteticamente. Numa posterior compilação de peças vistas como Absurdas pelo estudioso do tema, o próprio Esslin vai dizer que “um rótulo desse tipo, portanto, é um auxílio para o entendimento, válido apenas na medida em que ajuda a ganhar a introspecção em uma obra de arte. Não se trata de uma classificação obrigatória; certamente não é abrangente ou

¹² Algumas peças como *As cadeiras* e *Esperando Godot* não foram consultadas na obra original, mas sim através de capítulos de coletâneas referenciadas ao fim do livro.

exclusiva”.¹³ (ESSLIN, 1965, p. 9, tradução nossa) Vê-se, claramente, que o autor se preocupa com o rótulo em que se transformou a expressão, desagradando até mesmo alguns autores da corrente designada por Esslin. Diz ele: “Um bom número de dramaturgos que foram classificados sob esse rótulo, quando perguntados se eles pertencem ao Teatro do Absurdo, vão responder indignados que eles não pertencem a nenhum movimento desse tipo...”¹⁴ (ESSLIN, 1965, p. 9, tradução nossa) Entrementes, como em outros momentos na história da humanidade, a expressão se popularizou e até mesmo teóricos que a condenam a utilizam em suas análises.

Ao longo dessas reflexões, portanto, a utilização desta expressão “Teatro do Absurdo” será evitada, até mesmo pelo fato de a pesquisa estar focada em perscrutar o Absurdo no teatro e o quanto esses elementos inauguraram e inspiraram uma forma diferente de criação dramática. O termo será utilizado em letra maiúscula, com o intuito de diferenciá-lo da palavra “absurdo” que, em suas significações, acaba por deixar confuso, para muitos, o que é Absurdo ou não. A forma comum será utilizada e contraposta à expressão a fim de dirimir a ideia equivocada que a terminologia gerou para a compreensão do estilo. Equívoco que, inclusive, gerou confusões entre Absurdo e Surrealismo, assunto que será posteriormente tratado ao longo do estudo. Serão utilizados novos conceitos para uma definição do Absurdo, como o conceito de “atonía”, o de “espiral infinita” e o conceito de “entulhamento”, para fundamentar a análise e estudo das obras e teorizar sobre a dramaturgia; suas heranças e vestígios.

¹³ A label of this kind therefore is an aid to understanding, valid only in so far as it helps to gain insight into a work of art. It is not a binding classification; it is certainly not all-embracing or exclusive. (ESSLIN, 1965, p. 9)

¹⁴ A good many playwrights who have been classed under this label, when asked if they belong to the Theatre of the Absurd, will indignantly reply that they belong to no such movement... (ESSLIN, 1965, p. 9, tradução nossa)

Vale ressaltar que as características aqui estudadas serão, muitas delas, a partir das análises de Esslin. Contudo, outros estudos, mais notadamente a obra *Kafka: pró e contra*, de Günther Anders (2007), e textos teóricos do próprio Ionesco, de Wolfgang Hildesheimer e Gerd Borheim serão utilizados como base para sedimentar uma “ideia” do Absurdo.

No primeiro capítulo, serão estudados autores que estabeleceram em sua criação e estilo os princípios do Absurdo. Primeiramente nas obras de Tchekhov, onde a aporia, o tédio e o fracasso ressignificam uma ideia do drama, chegando à literatura de Kafka; onde essa ideia de mundo, a partir do Absurdo, se estabelece, vindo a se disseminar pelo teatro europeu depois da Segunda Guerra Mundial. Ainda neste capítulo, um primeiro conceito criado como ferramenta de análise das obras Absurdas será estudado: o conceito de atonia.

As ideias e características do Absurdo serão abordadas utilizando-se, principalmente, as obras de dois ícones deste teatro, no segundo capítulo. Samuel Beckett e Eugène Ionesco servirão de exemplos para se chegar ao conceito, emprestado de Günther Anders, de deslucamento.

Usando como metodologia o cotejamento e a comparação entre obras Absurdas, bem como exemplificando conceitos emprestados, como o de Anders e outro de Ionesco, a trans-historicidade, no segundo capítulo surgirão mais dois conceitos criados para alicerçar as considerações acerca do Absurdo: o conceito de espiral infinita e o conceito de entulhamento.

Com isso, o objetivo do capítulo é sedimentar uma ideia do Absurdo para que seus vestígios sejam evidenciados na dramaturgia contemporânea de forma mais contundente. Uma releitura de algumas ideias sobre as obras Absurdas será feita, também, tomando como base alguns conceitos e regras como as três unidades equivocadamente associadas a Aristóteles como leis para uma boa dramaturgia. Portanto, este capítulo é o momento das considerações aqui pre-

sentos onde os pressupostos teóricos estão analisados para posterior abordagem de obras dramáticas mais recentes.

O terceiro capítulo pretende, através de quatro autores, mostrar a relevante herança presente em obras posteriores à publicação *O teatro do Absurdo*, de Martin Esslin. A partir de algumas obras de Slawomir Mrozek, Thomas Bernhard, Peter Handke e Sam Sheppard, a intenção do capítulo é estabelecer uma ponte entre o nascimento do Absurdo no teatro e as obras contemporâneas cuja herança é evidente.

Pontuando determinadas características presentes nestes quatro autores citados acima, o terceiro capítulo procura reforçar a presença inevitável do Absurdo, em alguns momentos de forma marcante e significativa. Entretanto, o título do capítulo, “Renovação e reinvenção do Absurdo” já traz, em si, a ideia da natural metamorfose que o tempo marca nas feições de uma obra de arte. A criação caminha com o tempo, dialoga com seu momento e sofre contaminações diversas que, inevitavelmente, reinventam escolas, estilos, movimentos e estéticas.

Refletindo sobre a herança impresentida do Absurdo, o quarto capítulo vai, ao mesmo tempo, analisar os vestígios inevitáveis deste. Primeiramente, três autores serão analisados em obras pontuais, visto que a explosão de formas do século XX trouxe uma conseqüente variação de estilos dentro até das obras de um mesmo autor.

Dois dramaturgos europeus, o espanhol Juan Mayorga e a italiana Letizia Russo, terão suas obras analisadas a partir das conceituações do segundo capítulo e das reflexões sobre autores deste e do capítulo seguinte. Da mesma forma, Arístides Vargas, dramaturgo argentino, será estudado para que os vestígios absurdos possibilitem a percepção de uma herança que, mesmo impresentida, se faz presente mais de meio século depois do grande acontecimento que foi essa

nova abordagem da obra dramática por parte de autores tão diversos quanto importantes para a história do teatro.

O quarto capítulo se encerra com a análise da minha própria obra. Assumindo um tom mais pessoal e confessional, encerro a quarta parte dessas reflexões sobre a herança do Absurdo e seus vestígios no drama contemporâneo refletindo sobre essas heranças e vestígios na minha trajetória desde os tempos de aluno da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

De certa forma, o estopim para essas considerações aqui escritas foi, sobremaneira, a relação com a dramaturgia Absurda e meus primeiros experimentos dramáticos e de encenação. Percebendo em mim mesmo esses vestígios, pude notar que algo inaugurado no teatro em meados dos anos 1950 não desapareceu: apenas assumiu outras formas, através de outras abordagens, mas sempre numa linha estética tanto impresentida, nalguns momentos, como inevitável, noutros.

As considerações finais, na conclusão, caminham nesse sentido.





O nascimento do Absurdo

A atmosfera Absurda surge nas artes em consequência de vários acontecimentos históricos, vários sentimentos descobertos e como confluência de estéticas, filosofias e angústias do homem no início do século XX.

Friedrich Nietzsche, em seu estudo *O nascimento da tragédia* (1999), publicado primeiramente em 1872, vai buscar as origens da tragédia grega nos ditirambos, no conflito entre Apolo e Dionísio, em elementos da filosofia, da cultura e da tradição gregas. Este capítulo, portanto, cita o título do estudo de Nietzsche para perscrutar na obra de dois grandes escritores do século XX¹⁵ os primeiros traços, indícios que serão o ponto de partida para o florescimento do Absurdo.

Assim, primeiramente analisando a obra de Anton Tchekhov e a aporia encontrada em suas últimas peças, e depois conceituando os deslucamentos na obra de Franz Kafka, sob a luz de um estudo de Günther Anders sobre o autor tcheco, o capítulo se encerra com a fundamentação de um novo conceito, atonia, para a análise das obras Absurdas.

¹⁵ Como se pode perceber abaixo, as quatro grandes obras de Anton Tchekhov são escritas na virada do século XIX para o XX.

Tchekhov e a aporia

Virada do século XIX para o século XX e Anton Tchekhov apresentava, através do Teatro de Arte de Moscou (TAM), suas quatro obras-primas: *A gaivota*, escrita em 1896, *Tio Vânia* (2009), escrita em 1899, *As três irmãs* (1979), de 1901, e *O jardim das cerejeiras* (2009), obra que o autor escreveu no ano de sua morte, 1904.

O autor havia sido o principal dramaturgo do TAM, sob a direção de Stanislávski – que desenvolveu todo um método de trabalho com os atores a partir, notadamente, das peças de Tchekhov; método muitas vezes taxado de realista, pelos desavisados que não acompanharam a evolução do trabalho de ambos. Já seria de antemão estranho que se chamasse um método, de forma simplista, de realista, visto partir de uma dramaturgia que muitos chamariam depois de impressionista. Tchekhov desrespeitava as regras do Realismo e da peça bem-feita ao dar saltos temporais, como na passagem de tempo que acontece n’*A gaivota*, bem como na falta de um conflito definido que guiasse os personagens n’*As três irmãs*, a falta de uma unidade de ação. A grande questão delas é ir ou não ir a Moscou, como os vagabundos de Beckett, em *Esperando Godot*, que ficam no eterno conflito de esperar ou não por Godot. Nos exemplos que se seguirão, este “não realismo” será mais exemplificado em outras passagens.

Nas peças do autor russo, percebia-se um sentimento de impotência, de pequenez, de frustração, que em nada se comparava com a ação transcorrida nas peças realistas, sempre com grandes mudanças nas personagens e cenas intensas de sentimento e ação dramática. Como diz Raymond Williams (2002, p. 183): “Tchekhov é o realista do colapso”. O antigo mundo, que entra em colapso, é revelado nos palcos através das obras do autor russo. Em Tchekhov, é exposto um indivíduo que:

[...] reage não contra uma condição da sociedade, mas contra a sociedade enquanto tal. Disso, inevitavelmente, não pode advir nenhuma ação, mas apenas retraimento. [...] o sentido humanista de totalidade, que havia dado ao realismo sua força, está de todo modo perdido. [...] Uma consciência geral de ilusão assumiu o lugar da realidade de ambos. (WILLIAMS, 2002, p. 184-185)

Não é à toa que em seu livro *Tragédia moderna* (2002), Raymond Williams intitulará um de seus capítulos “Impasse e aporia trágicos”, listando em seguida a Tchekhov, Pirandello, Ionesco e Beckett, colocando nesta sequência a intensificação de certos temas que ligarão esses quatro dramaturgos. De certa forma, a sequência impasse → aporia vai culminar no conceito de atonia, no presente estudo, como um caminho acontecido na dramaturgia.

Ao analisar o impasse dos personagens do dramaturgo russo, ele diz que:

[...] esse tipo de impasse, que conhecemos das peças de Ibsen, está sendo transformado por Tchekhov em uma nova condição: aquela da aporia. Em um impasse, há ainda o empenho e luta, embora não haja nenhuma possibilidade de vitória: aquele que luta corpo a corpo com a vida morre ao gastar as suas últimas forças. Em uma aporia, não há sequer a possibilidade de movimento ou mesmo a tentativa de movimento; toda ação voluntária é autocancelada. Tem início então uma diferente estrutura de sentimento [...] (WILLIAMS, 2002, p. 187)

Aporia, segundo o Dicionário Houaiss,¹⁶ tem alguns significados úteis para melhor compreensão, como:

¹⁶ Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=aporia&stipe=k>>. Acesso em: 29 mar. 2010.

- a) Dificuldade ou dúvida racional decorrente de uma impossibilidade objetiva na obtenção de uma resposta ou conclusão para uma determinada indagação filosófica;
- b) Situação insolúvel, sem saída;
- c) Figura pela qual o orador simula uma hesitação a propósito daquilo que pretende dizer.

Vê-se nesses significados, para além da preciosa e precisa definição de Williams, algumas das características principais das obras finais de Anton Tchekhov, características que vão demonstrar esse sentimento, esse estado das personagens frente a uma vida sufocante e sem grandes perspectivas.

Outro autor que analisará brevemente a obra de Tchekhov, Peter Szondi (2001), começará seu estudo listando características que podiam, muito bem, ser aplicadas aos principais autores da tendência do Absurdo. Diz Szondi:

Nos dramas de Tchekhov os homens vivem sob o signo da renúncia. A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real. Essa resignação, em que a nostalgia e a ironia se vinculam para evitar atitudes extremadas, determina também a forma e o lugar de Tchekhov na história do desenvolvimento da dramaturgia moderna. (SZONDI, 2001, p. 46)

Mais adiante, Szondi irá evidenciar algumas características do dramaturgo russo que vão ter eco, décadas depois, nas obras Absurdas:

A recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama –, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchekhov. (SZONDI, 2001, p. 49)

Peter Szondi considera essa recusa apenas como uma tendência, mas preconiza em seu texto nada mais do que duas grandes características do Absurdo: re-

culpa à ação e ao diálogo. A incomunicabilidade e a inação dos personagens de Beckett e Ionesco, por exemplo, foram consideradas questões-chave para denominar suas peças de antiteatro; uma recusa, como diz Szondi, à própria forma dramática. Arnold Hauser (2000) vai ratificar isso ao afirmar que:

A forma dramática de Tchekhov é talvez a menos teatral em toda a história da dramaturgia¹⁷ – uma forma na qual os *coups de théâtre*,¹⁸ os efeitos cênicos de surpresa e tensão, desempenham um papel ínfimo. Não existe um teatro em que menos coisas aconteçam, em que exista menos movimento dramático, menos conflito dramático. Os personagens não lutam, não se defendem, não são derrotados – simplesmente afundam aos poucos, tragados pela rotina de suas vidas sem acidentes nem esperanças. Suportam o próprio destino com paciência e resignação, um destino que não se consuma em catástrofe, mas na forma de desapontamentos. (HAUSER, 2000, p. 939)

É recorrente a análise da obra tchekhoviana sob uma ótica contemporânea, trazendo para a atualidade as questões levantadas em suas peças, vindo a fazer coro com grandes obras do século XX como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, e *As cadeiras*, de Eugène Ionesco. Contudo, Tchekhov não era apenas um visionário, iluminado e predestinado. Ele conseguiu, mais que outros, traduzir a angústia de seu tempo e perceber ao seu redor o futuro que estava se configurando¹⁹. Nas próprias falas de suas peças, os finais são sempre relacionados às

¹⁷ É bom ressaltar que o estudo de Hauser se encerra – quanto à dramaturgia – na virada do século XIX para o século XX. A bem da verdade, a análise do século XX, em todas as artes e na literatura, é bem superficial por parte do autor. Há, no capítulo VIII, apenas um breve passeio pela literatura e outras artes que não a audiovisual que nome ao derradeiro capítulo: “A era do cinema” (2000).

¹⁸ São chamados *coups de théâtre* os efeitos dramáticos que empurram a ação dramática. Pequenas descobertas, revelações, efeitos, ou – numa tradução literal – golpes de teatro.

¹⁹ Anton Tchekhov parece preannunciar a queda do czarismo e toda discussão em torno da distribuição de terras, do trabalho, questões primordiais da Revolução Russa de 1917.

questões da terra, do trabalho e das perspectivas de um futuro melhor; possivelmente depois da morte. Tchekhov dá um passo à frente de seus predecessores, Henrik Ibsen e August Strindberg, captando a angústia que vai caracterizar esse homem do século XX. No autor russo, vemos a percepção da falha, da derrisão,²⁰ enfim, da angústia de um homem que não se sabe mais na história, é “deslouchado”²¹ dela.

No capítulo intitulado “O renascimento dramático na Europa”, Elmer Rice (1962) faz uma brevíssima análise do século XIX para chegar ao que ele nomeou renascimento dramático a partir de Henrik Ibsen. Diz ele que:

O século XIX diminuiu o homem a seu verdadeiro tamanho. À luz das novas teorias e descobertas científicas, o homem revelou-se um organismo finito, à mercê de forças fora de seu controle ou até para além de sua compreensão, imperfeito, fraco, confuso, inconsistente, vítima e algoz de seus semelhantes, mas possuindo ao mesmo tempo um espírito indagador que o impele a procurar a verdade, quaisquer que sejam os resultados. No decorrer dessa pesquisa, cada aspecto das relações humanas e da conduta social foi reexaminado e sujeito a análise e crítica, e esse processo é vividamente revelado no florescimento do drama em fins do século XIX. (RICE, 1962, p. 120)

Conclui ele, então, que:

Assim como as novas ciências são associadas aos nomes de Marx e Darwin (e mais tarde aos de Freud e Einstein), o novo drama é associado ao nome de Henryk Ibsen, que provocou a revolução

²⁰ Note-se que Ionesco vai propor como alternativa à (por ele condenada) expressão “Teatro do Absurdo”, a expressão “Teatro de Derrisão” para suas peças.

²¹ A expressão “deslouchar” é um neologismo de Günther Anders e será trabalhada de forma mais precisa depois. É uma junção das palavras “deslocar” e “loucura”, características unidas, na interpretação de Anders, da obra kafkiana.

dramática cujo alcance abrangeu o próprio drama, a técnica dramática e a arte de encenar. (RICE, 1962, p. 120)

Ibsen, a bem da verdade, foi o primeiro a causar uma implosão no teatro burguês. O dramaturgo norueguês se valeu das técnicas da peça bem-feita, desenvolvidas pelos franceses – sob as regras das três unidades fantasiosamente criadas por críticos franceses a partir da *Poética*, de Aristóteles – para transformar a:

[...] sala de exibições onde pessoas sem problemas iam passar uma noite de diversão e edificação ocasional, numa arena e num foro onde espectadores espantados e enraivecidos sofram revelações da sociedade da qual faziam parte – revelações cuja severidade muitas vezes levava o espectador a reconhecer-se, contra a vontade, a si próprio. (RICE, 1962, p. 132)

O autor, no entanto, continuou a tratar de temas da burguesia, com personagens em conflitos burgueses, e discutindo valores da sociedade burguesa. Ainda não surgira a crise do homem perante a sociedade e o conflito do homem com seu próprio vazio. O conflito era ligado a laços familiares, amorosos, questões de finanças. Ibsen revolucionou em seu conteúdo ao criticar o pensamento burguês, mas o fez internamente, num olhar de dentro para dentro. O dramaturgo norueguês não questionava o homem em relação ao mundo e nem o homem em relação ao seu eu, mas o homem em relação à sua conduta na sociedade, questões morais e éticas. Assim, tocou em temas como hereditariedade, traição, usura, machismo: Ibsen perscrutou o cotidiano do homem médio e o expôs em carne viva. Dessa forma, abriu – como já foi dito – as portas da modernidade junto com Nora Helmer, personagem que decidiu sair de casa e deixar para trás sua estrutura e família: um libelo pela emancipação feminina que abalaria a plateia comportada e que jamais imaginaria sentir-se ameaçada e exposta em suas chagas e defeitos. Mas a questão de Nora não deixava de ser um conflito da mulher

com seu entorno, sua condição social, sua relação com marido, filhos, seu valor perante a sociedade. Não era um conflito de Nora Helmer com o mundo e seus grandes problemas e nem uma crise íntima e interior.

Neste ponto, Ibsen abriu outras portas à modernidade ao escrever *Um inimigo do povo* (2001), escrita em 1882, tocando em questões políticas e expondo mais as mazelas da sociedade do que crises da família. A peça consegue ir além da crise de uma cidade com seu balneário poluído e toca em questões, ainda hoje, evidentes nos comportamentos de políticos e nos jogos de interesse que são feitos com vistas a lucros e satisfação de uma minoria que detém o poder. Contudo, vemos aí mais uma postura de um teatro político do que um sentimento de aporia: mesmo com o doutor Stockman terminando derrotado. Ele é derrotado, mas termina a peça no seio da família, dizendo que o homem é mais livre quanto mais só ele está. Esse retorno do político para o privado faz da dramaturgia de Ibsen uma dramaturgia, apesar de valiosa, muito distante do presente estudo e dos caminhos que levariam dramaturgos a se embrenhar por uma nova forma de relação com o mundo. A decepção ainda é com o outro, e não consigo mesmo e com o mundo.

Há de se pontuar que as peças finais de Ibsen possuem uma forte tendência simbolista. Mesmo numa peça emblemática para o Naturalismo, *Os espectros*, escrita um ano antes de *Um inimigo do povo* – com importantes montagens no Théâtre Libre de André Antoine e o Freie Bühne de Otto Brahm, dentre outros – podemos ver na cena final todo um jogo com falas, luzes e o sol, trazendo simbologias sobre revelação, segredos etc. Este conteúdo irá gerar frutos em parte da dramaturgia produzida na Europa no século XX, com a construção de imagens e um lirismo de forte teor simbolista. Mas são caminhos que diferem dos dramas Absurdos, haja vista características como, por exemplo, a evidência de que um personagem pensa sobre si, reflete sobre o seu íntimo, num discurso articulado, ao contrário do que vai acontecer com os personagens Absurdos, que nem sequer

conseguem se perceber, se exprimir de forma profunda (e, talvez aí, cheguem ao mais profundo desse abismo de seu vazio), perdidos e atônitos num mundo sem razão prática.

O século XIX já entrava em conflitos internos frente a uma sociedade ferozmente capitalista, violentamente industrial, mecânica, automatizada. O trabalho se firmava numa escala produtiva onde o homem passava a ser uma peça de uma grande engrenagem; imagem tão belamente retratada no cinema por Fritz Lang em *Metrópolis*, filme de 1927, e por Charles Chaplin, em *Tempos modernos*, realizado nove anos depois do primeiro. A queda de impérios, a necessidade de viver uma vida regrada, dentro de princípios que conduziriam o homem à fortuna e à aceitação social, tudo isso começava a incomodar os mais sensíveis observadores da época.

E é nesse cenário que surge um autor que vai preconizar o sentimento de inutilidade, de esvaziamento do ser em relação ao mundo, de uma paralisação do tempo: Anton Tchekhov. Rosenfeld, analisando Beckett, diz: “O diálogo que gira em torno de uma criatura talvez inexistente esvazia-se pouco a pouco. É uma situação também tchecoviana”. (ROSENFELD, 2009, p. 357) O dramaturgo russo vai além das histórias da alcova e traduz em angústia, covardia, fraqueza e espera o que seria o sentimento desse novo ser humano, de um novo mundo, onde, “na realidade, o exterminador industrializado e o jovial pai de família são um único e mesmo homem”. (ANDERS, 2007, p. 22)

Anton Tchekhov, esvaziando as ações de suas peças, acabou por deslucrar²² a unidade de ação tão importante como regra para vários estudiosos. O esvaziamento das pequenas ações, que seriam as tramas que empurram a ação principal da peça para frente, não torna o texto tchekhoviano um texto sem uni-

²² Mais uma vez antecipo uma expressão que será estudada mais adiante, a partir da análise de Günther Anders sobre a obra de Kafka.

dade de ação, mas com uma unidade de ação diferente da comumente denominada como tal. Numa análise de Esslin sobre os autores Absurdos, vê-se claramente a serventia desta para Tchekhov:

[...] Em uma peça de Beckett ou Ionesco, é muito possível que já não nos proponhamos mais a pergunta que o drama mais convencional apresenta ao espectador: 'E agora, o que será que vai acontecer?', substituindo-a por outra, muito mais ampla: 'o que estará acontecendo?' (ESSLIN, 1978, p. 53)

Tchekhov prenuncia a metáfora tão presente nas obras ulteriores à sua, criando inconscientemente uma unidade subjetiva. A grande ação dos personagens e da peça é a espera de alguma ação e de que algo aconteça. O que importa nas peças de Tchekhov é a via negativa de ação dos personagens, o que, em suas subjetividades, não é feito, mas sentido, desejado. A aporia de seus personagens vira o tema central de sua obra. A metáfora toma conta da cena.

Vale ressaltar que – frente ao vazio da grande ação da peça – uma técnica usada por Tchekhov será também a alternativa usada pelas peças absurdas para levar a peça adiante para ao público. Há uma construção detalhada de cada pequena cena, através de diálogos bem trabalhados e pequenas intrigas; os pequenos momentos são supervalorizados; há cenas com exploração de certas ideias e seu desenho com princípio, meio e fim. Tudo isso faz das obras de Tchekhov, bem como dos autores Absurdos, um amálgama de micropeças, ou pequenos *sketches* que podem, inclusive, funcionar com certa independência (apesar de totalmente relacionados à peça como um todo). O que importa, agora, é o que está acontecendo, como nos diz Esslin na citação acima.

No autor russo, entretanto, podemos ver ainda alguma fé nesses pequenos diálogos que colorem o cinza esmaecido do tempo que desgasta os personagens. Alguma vontade de “ser” que esbarra na covardia e no fracasso do homem e da

sua história. O caráter místico dos personagens tchekhovianos fica bem claro na esperança que eles têm de que algum dia, ou no futuro, ou na morte, se encontrará a justiça, o sossego, o amor. Tchekhov consegue ser um paradoxal pessimista religioso, no sentido de buscar religar a humanidade perdida de suas obras a algo que esteja além da angústia insolúvel da cena que ele estabelece.

Em Tchekhov, o tempo presente é o que importa, e o que angustia. Os personagens entram em cena com uma falta de objetivos que conduz apenas a uma exposição de suas fraquezas, angústias. *Tio Vânia* (2009), por exemplo, é uma peça que não acontece em termos de curva dramática; ao final, vemos tudo que deixou de acontecer. A peça é justamente o aborto de conflitos, peripécias e acontecimentos que empurrem a ação para algum lugar. Pelo contrário, nada muda. As possibilidades de brigas e amores são todas frustradas. Somente duas grandes ações acontecem, em que algum personagem resolve tomar uma atitude: quando Astrov, o médico, resolve agarrar Ielena, e quando Vânia resolve atirar no professor. Ambas as ações não caminham a lugar nenhum. Ielena confessa, apesar de tudo, se sentir atraída por Astrov, ao se despedir dele, e apenas um abraço é o que Tchekhov nos dá como alento àquele final melancólico. Com Vânia é pior. Seu tiro não acerta ninguém e não muda nada. Ao saber da possibilidade de venda das terras em que vive, único sustento e alento que resta a Vânia, este resolve atirar no proponente da venda, seu cunhado, num ato de desespero e angústia. No entanto, parece que sua ação serviu para que a possibilidade de acontecer algo fosse reforçada. É um golpe de mestre de Tchekhov. A grande ação da peça serve justamente para corroborar a inação da peça. Vânia termina a peça num estado mecânico, de trabalho, com lágrimas nos olhos, ao ver que ele virou um ninguém sem alguém para si. Ielena, sua paixão, vai embora, tudo continua igual e Marina, sua sobrinha, imaginando a morte como única saída para a repetição sem ambições dos dias deles, vaticina com uma palavra o mo-

mento quando as coisas se modificarão, que é a morte: “descansaremos”, ela diz. Tchekhov talvez seja, em seu impressionismo, mais realista que qualquer outro; trazendo a realidade estanque e seca do nosso dia a dia de “desconquistas” e “desventuras”.

Portanto, num mundo onde se anunciava a morte de Deus e a uniformização do indivíduo, um passo a mais seria dado em busca da percepção desse homem esmagado pela realidade. Nem mesmo a tentativa de existir normalmente, como denúncia do vazio existencial do homem, se torna possível. E assim, surge Franz Kafka que, levando “a própria época ad absurdum” [passa a retratar esse homem cuja] “vida é, no máximo, um *esperar-na-ante-sala*”. (ANDERS, 2007, p. 33, p. 30)

Kafka e o deslucamento

A transição de Tchekhov para Kafka, além de não ser gratuita, revela alguns pontos que configurarão o Absurdo. Analisando a obra de Franz Kafka, constata Leo Gilson Ribeiro (1965, p. 29):

Mais do que qualquer outro autor, ele liberta a sua produção artística das dimensões do tempo e do espaço, só nos é dado iluminar um momento, o *presente*, de um fluxo infinito de acontecimentos, mas esses fragmentos de ação na vida dos personagens podem ser continuados indefinidamente, numa cadeia praticamente sem fim nem princípio. A ação externa é mínima, as descrições da natureza são vagas e raras, os diálogos são vivíssimos e abundantes.

Kafka não vai buscar no passado a construção de seus personagens nem de sua história. Assim como em Tchekhov, o tempo presente se arrasta com seus

acontecimentos estranhos, estrangeiros aos personagens, como se o tempo estivesse do outro lado, como se a vida estivesse fora. Nesse ponto, a ausência do épico, da história contada, da relação com o passado, justificativas e retomadas de assuntos anteriores, tudo isso, como em Tchekhov, apesar de suas características – em outras esferas – antidramáticas, acaba por ser hiperdramático; o que importa é o presente, a história que está sendo contada, a ação que se desenvolve a partir do momento que se abre a cortina ou o livro. E o resto do tempo é este arrastar do presente com seus acontecimentos ausentes. “As suas ‘ações’ [...] são totalmente determinadas pelo momento, desenrolam-se em função do instante que passa”. (ROSENFELD, 1996, p. 235) É curioso perceber como o pensamento de Zenão, filósofo pré-socrático, que se utilizava de aporias e construía raciocínios adjetivados de “absurdos” por seus contemporâneos e mais tarde pela crítica moderna, já se apoiava num axioma que dizia: “no presente, o que está em movimento está em repouso. O que está em movimento move-se sempre no presente. O que está em movimento está sempre – durante o movimento – em repouso.” (KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 1994, p. 286) Esse raciocínio, amparado pela metáfora da flecha, é citado pelo próprio Kafka, como prova da conexão existente dos pensamentos, no dia 17 de dezembro em seu diário: “Ante a constrangedora pergunta se podia haver algo em repouso, alguma vez, Zenão respondeu: ‘Sim, a flecha que voa está em repouso’”. (KAFKA, 2000, p. 29) A ideia de que no presente tudo está em repouso acabou por ser refletida na obra de Kafka e seria característica presente nas futuras peças absurdas.

Para Günther Anders (2007), os personagens de Kafka têm uma sensação de não pertencimento, “o herói *não* pertence ao mundo”. (ANDERS, 2007, p. 31) Esse isolamento está muito próximo dos personagens tchekhovianos, pois eles são seres inúteis, com profissões inexpressivas e insignificantes. Ambos os autores buscam demonstrar como esse homem médio é oprimido pela sua pouca im-

portância, nessa atmosfera sufocante de tédio e frustração; são todos “insetos” da sociedade, metamorfoseados pela exclusão de uma vida plena e ideal. Algo que será marcante na própria vida pessoal de Kafka, como se pode perceber em seu diário.

A atmosfera ainda aceitável de Tchekhov é radicalmente intensificada por Kafka. E o mais curioso é que sua obra poucas vezes beira o inusitado, o absurdo, o surreal – como é o caso do homem transformado em inseto na novela *A metamorfose* (1998), escrita em 1915. Anders (2007, p. 22) chega a dizer que “o método de Kafka, de colocar o espantoso como algo despojado de espanto, é completamente realista”. Se Kafka “descreveu através dos vidros do sentido o olhar sobre o mundo esvaziado de sentido; se seu relato contém coisas paradoxais, exóticas e absurdas, a culpa não é dele” (ANDERS, 2007, p. 134), diz mais uma vez o autor.

Se, principalmente no aspecto da aporia, identificado por Raymond Williams (2002), Anton Tchekhov vai iniciar uma linhagem que culmina com Beckett e Ionesco, através da análise de Günther Anders (2007) fica ainda mais claro o que alguns autores já identificavam: é em Kafka que o Absurdo se fará pela primeira vez presente na história da literatura e “seus relatos são sintomáticos para a diagnose de uma humanidade enferma, isolada entre campos de concentração e explosões atômicas, na imensa faixa de terror que une Dachau a Hiroshima”, escreve Leo Gilson Ribeiro (1965, p. 46). Mais adiante ele completa que:

[...] se ele, por um lado, assinala o final de uma era em que o indivíduo podia afirmar-se, ainda que com sacrifício da própria vida, contra uma superestrutura, por outro ele marca o início da era da massificação e do niilismo que caracteriza os personagens de Beckett, mendigos que esperam por um Godot-God (Deus) inexistente ou pelo menos sartrianamente indiferente às vicissitudes humanas, [...] uma humanidade sobre a qual paira a ameaça atômica [...]. (RIBEIRO, 1965, p. 55)

Vê-se, claramente, o quanto Kafka, com sua obra, não só prenuncia estilos literários e dramáticos – não à toa a obra de Beckett e a filosofia de Sartre são citadas –, mas todo um sentimento do homem do século XX.

O autor tcheco escreveu suas duas obras-primas, *O processo* e *O castelo* (2008), respectivamente nos anos de 1914 e 1922. Datas marcantes, pois a primeira marca o início da Primeira Guerra Mundial, e a segunda, o ano em que a Alemanha – primeira a fazê-lo – estabelece relações diplomáticas com a União Soviética. Lembremos que, apesar de judeu tcheco, Kafka escrevia em alemão e a antiga Tchecoslováquia foi o primeiro país a ser invadido depois de anexada à Áustria, em 1939, pelos exércitos nazistas; uma tensão latente. E, em meio a tudo isso, a Revolução Russa, em 1917. Além de tudo, *O castelo* foi escrito um ano antes do Putsch de Munique, quando Hitler tentou tomar o poder, fracassadamente, junto com o Partido Nazista; algo, portanto, que já estava subjacente ao espírito da época. É claro que não podemos reduzir a obra do autor tcheco às tensões geopolíticas do momento. Há uma consonância geral de que a obra kafkiana serve de metáfora a vários níveis da existência e do mundo: desde questionamentos totalmente relativos à sua condição de judeu, algo que é marcante em sua vida e questão sobre a qual ele se debruça em vários momentos, analisando desde sua cultura semita até as tensões e marginalidade do povo judeu em seu país, até a mais metafísica angústia frente à existência. Jorge Luis Borges dirá: “Homens, não há mais do que um em sua obra; o homo domesticus – tão judeu e tão alemão –, ávido de um lugar, ainda que humílimo, numa Ordem qualquer; no universo, num ministério, num asilo de loucos, num cárcere”. (KAFKA, 1998, p. 7)

Totalitarismo, sensação de impotência, inutilidade de uma vida que não tem sentido. Kafka antecipa o desastre humano em que, como já foi citado acima, “na realidade, o exterminador industrializado e o jovial pai de família são um único e mesmo homem”. (ANDERS, 2007, p. 22) E frente a um mundo onde se

anunciava a morte de Deus e a uniformização do indivíduo, sua obra surge levando “a própria época *ad absurdum*” (ANDERS, 2007, p. 33), passando a retratar esse homem cuja “vida é, no máximo, um *esperar-na-ante-sala*” (ANDERS, 2007, p. 30), novamente citando a obra de Günther Anders.

Segundo este estudioso alemão, Kafka deslouca o mundo, tira-o do eixo, subverte as noções da realidade sem, no entanto, se desligar dela. Anders (2007) usa um neologismo que une as palavras “deslocar” e “loucura”. Aliás, esse deslucamento se faz presente na atmosfera, nas situações, nos personagens, mas sem nunca perder de vista o real. Talvez seja esse um ponto onde se possa perceber a diferença do Surrealismo para o Absurdo. Como afirma Rosenfeld (1996, p. 231):

Há, sem dúvida, certa semelhança com processos surrealistas, sobretudo no que diz respeito à extrema precisão dos pormenores cujo conjunto, todavia, se afigura incoerente em termos empíricos. Prevaecem, no entanto, uma necessidade e coerência internas que não se coadunam com o surrealismo [...]

Essa confusão entre Surrealismo e Absurdo, partindo aqui do princípio da análise de Kafka como Absurdo, vai encontrar paralelos mais à frente com características de outros autores. Oportunamente, será abordado este assunto, dirimindo alguns equívocos para melhor entender a expressão “Absurdo”, utilizada como objeto de análise.

Nos romances do escritor tcheco, podemos identificar outra característica que será muito cara aos autores dramáticos, posteriormente: a paralisação do tempo. Este tempo que se arrasta em eterno presente, como foi dito acima, pode ser um tempo considerado paralisado. Tudo o que transcorre durante a história dá a impressão de que o mundo subitamente parou, e que a sequência de ações ocorrida ali não progride nem se soma para um porvir. É o nada que acontece. Diz-nos Jorge Luis Borges, novamente, num prólogo a uma edição de *A meta-*

morfose, “o argumento e o ambiente são o essencial, não as evoluções da fábula nem a penetração psicológica”. (KAFKA, 1998, p. 7) Há um grande tema, um grande argumento, numa ambientação que o reforça, e assim são construídos os romances de Kafka e as peças absurdas. O que Günther Anders (2007) muito propriamente chama de caráter cíclico da obra; mesmo a estrutura espiral traz em si a imagem do ciclo, do círculo, de uma progressão ensimesmada. Não o ciclo que se fecha e se encerra.

Outra característica marcante de seus romances e contos é a relação dos personagens com as características acima citadas, e sua relação com o mundo. Os “seres de Kafka nunca sabem na iminência do que estão e, fundamentalmente, se acham diante de situações impossíveis de julgar”. (ANDERS, 2007, p. 66) Há um sentimento do não pertencer, classifica Anders. Frente a este mundo, “onde o homem chega já de antemão condenado e é impelido de uma repetição a outra, não se pode esperar nem um crescendo progressivo para um clímax, nem uma evolução catastrófica”. (ANDERS, 2007, p. 73) Há uma subjacente reafirmação do Absurdo em Kafka diretamente irmanado com o Absurdo no teatro, a cada nova análise de Anders sobre a obra do autor tcheco.

Em relação aos seres kafkianos, tão deslucados como serão os do Absurdo, há uma certa forma de silogismo decorrente da ideia de que os personagens de Kafka são todo mundo, e justamente por isso são ninguém, mas nesse ninguém se identifica todo mundo, o que faz com que todo mundo se sinta ninguém. Trata-se de uma ideia de personagem que será característica das peças absurdas e irá marcar uma nova forma de retratar-se o homem nos livros e palcos.

Kafka inaugura o Absurdo. Podemos ver nele “todas as asperezas atonais que ferem o ouvido da lógica e arrojam o *absurdo* em pleno rosto da razão”. (RIBEIRO, 1965, p. 34, grifo nosso) Esse sentimento de esmagamento em relação ao mundo, essa relação de deslucamento do ser – que é também o deslocamento da

linguagem a que tanto se refere Ionesco –, o *ad infinitum* ligado ao *ad absurdum*, tudo isso revela características que serão exploradas por autores como Pinter e Beckett.

Esse sentimento de “deslucamento”, de não pertencimento, de estar deslucado do eixo, da história, da microssociedade criada na obra de arte como metáfora do mundo, antecipa características do Absurdo no teatro.

Ao ler as duas grandes obras de Kafka, *O processo* e *O castelo*, um leitor mais atento, que houvesse lido o estudo de Esslin, ou os escritos teóricos de Ionesco, ou até mesmo as peças cânones do Absurdo, poderia perceber que certas características das peças absurdas são recorrentes na obra do escritor tcheco. Outrossim, o estudo de Günther Anders (2007), sem ter a intenção, vai acabar por se utilizar de expressões que – na análise de uma peça de Albee ou Arrabal – poderiam servir como ferramenta teórica para ler o Absurdo.

Vale ressaltar aqui um importante artigo de Sábato Magaldi (2001), no qual, analisando uma montagem francesa de *O processo*, adaptação de André Gide e Jean-Louis Barrault para a Cia. Renaud-Barrault, este crítico conclui, de forma clara, o que pretende se estudar aqui:

Não será exagerado concluir que *O processo*, como romance e como peça, está na origem do atual teatro do absurdo. [...] Quer na passividade do herói em face do mundo absurdo, quer na linguagem minuciosa com a qual retrata os descaminhos humanos, Kafka parece inspirar uma das correntes mais fortes do chamado teatro de vanguarda. [...] Um dever mínimo de justiça reconheceria a Kafka a paternidade de uma das grandes linhas do teatro de hoje. (MAGALDI, 2001, p. 327, grifo do autor)

As histórias de *O processo* e *O castelo* são muito simples e parecidas. N’*O processo*, um homem acorda certa manhã e descobre que está sendo processado. E o resto da história é a busca incessante de Joseph K., o personagem, para saber por

qual motivo ele está sofrendo esse processo, para se defender e entender o que está acontecendo com ele. Ao final de situações Absurdas, mas cruelmente reais, ele acaba sendo morto, como um cão, sem saber a resposta. *N’O castelo*, a situação é semelhante. Um homem, K., chega a uma cidade para trabalhar como agrimensor. Ele fora contratado pelo “Castelo” para fazer seu serviço na cidade. Numa confusão burocrática bem semelhante à *d’O processo*, K. vai aos poucos percebendo que jamais alcançará o Castelo, lugar onde supostamente ele conseguiria saber alguma notícia sobre seu trabalho que, passam-se dias, nunca é efetivado. K. começa a trabalhar em subempregos, vai buscando formas de conseguir seu objetivo, mas vê-se impedido e vai sendo vencido pelo tempo, pelas pessoas, frustrando-se... E o romance, inacabado, nos deixa uma sensação que só a morte o levaria a seu objetivo. Como diria Marina, personagem da peça *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, “viveremos a longa, longa sequência de dias e noites. Suportaremos com paciência os golpes do destino [...] e quando chegar a nossa hora morreremos em paz”. (TCHEKHOV, 2009, p. 147)

Ao analisar esses romances, Anders (2007) identificará – por exemplo – o “princípio da explosão negativa”. Há uma “trivialidade do grotesco” que faz os personagens de Kafka acharem normal a situação estranha que estão vivendo. Como analisa Anders, o estranho, em Kafka, “essa dessensibilização do tom, o não-anúncio do incomum, confere ao incomum, até mesmo ao pavoroso, um bem-estar pequeno-burguês muito característico”. (ANDERS, p. 20-21)

Há também a destruição do amor, sua banalização e uma derrubada de convenções pré-estabelecidas pela literatura. Esse homem “contra” o mundo, fora dele, não consegue se achar nem mesmo num relacionamento afetivo. O amor é mais um labirinto dessensibilizado de estranheza e fuga. Há, nesse caso, mais uma relação direta com Tchekhov, apesar das formas diferentes de abordagem.

Tchekhov usa o amor – ou melhor, a não realização deste – como condução de sua história. O “recheio” de suas peças é a relação dos personagens com

suas paixões, tomando como tema central a frustração pessoal dos personagens principais; o que conduz a (in)ação da peça são as sucessivas tentativas de realização do amor.

Em Kafka, o amor entra como mais um elemento banal da história, como algo que não é um fim irrealizável, mas sim algo que não se realiza de início; diferentemente de Tchekhov, as relações acontecem, mas sem que vejamos o amor, enquanto que no autor russo o vemos escorrendo pelos dedos do tempo, pela covardia e resignação; aceitação da opressão do mundo. É um novo espírito do tempo; as questões saem da alcova e ganham outros sentidos. A relação que K., personagem d'*O castelo*, tem, por exemplo, com as mulheres que passam pela sua história, é uma relação onde a atonia²³ do personagem faz com que, ao contrário do frustrar-se pela não realização, na obra tchekhoviana, a realização acontece, mas de forma estranha. Parece que Kafka quer nos mostrar, metonimicamente, que o chegar a um objetivo não significa realizá-lo em sua plenitude. Ao longo d'*O castelo*, K. vai conseguindo descobrir coisas que almejava, vai conseguindo conversar com pessoas do castelo, vai conseguindo se relacionar com a mulher pela qual se sentiu atraído e, no fundo, não consegue nada. Se pudéssemos estabelecer uma conversa imaginária entre Anton Tchekhov e Franz Kafka, é como se o segundo dissesse pro primeiro: “veja como a realização amorosa de seus personagens se tornaria, necessariamente, uma frustração, também”. Coisa que talvez o autor russo já soubesse.

A espera, inaugurada em Tchekhov, toma uma dimensão mais seca em Kafka. As três irmãs da peça homônima daquele terminam a peça esperando. Nós sabemos que elas nunca irão a Moscou, elas talvez saibam que não vão a Moscou, mas exprimem num último estertor a ideia da esperança:

²³ Esta expressão será devidamente analisada, enquanto conceito, posteriormente.

A felicidade e a paz reinarão sobre a terra e, para esses que estão vivendo agora, haverá uma palavra boa e bênçãos. Minhas queridas irmãs, nossa vida não terminou. Viveremos. A música é tão alegre, tão viva... Poderíamos acreditar que estamos quase a saber por que vivemos, por que sofreremos... Se pudéssemos saber! Ah! Se pudéssemos saber!. (TCHEKHOV, 1979, p. 150)

Há uma esperança no porvir. A ideia de redenção. E uma forte dose de ironia, se pensarmos que essa ideia que perpassa as obras de Tchekhov não deve ser exatamente o que ele pensa sobre aqueles personagens. No fundo, uma esperança em vão.

Evidentemente que todo aquele que vê a falta de sentido deste mundo, bem como a sua falta de esperança, pode se desesperar, contudo, tal desespero não é uma consequência deste mundo, mas uma resposta que lhe damos. Outra resposta seria o não-desespero [...]. (DURRENMATT, 2007, p. 89)

Esse não desespero é o que faz os personagens empurrarem suas vidas à espera de algum reconhecimento, no sentido aristotélico de que “o reconhecimento, como a palavra mesmo indica, é a mudança do desconhecido ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita”. (ARISTÓTELES, 1996, p. 41) Tanto no autor russo quanto no autor tcheco, bem como nas peças-chave do Absurdo, os personagens não se põem a conhecer nada, não odeiam, se amam não são correspondidos, e sua ventura e desdita são a própria vida, seu momento presente. Ao contrário das tragédias gregas, onde personagens passam da fortuna para a desgraça, vemos agora personagens presos nos labirintos de sua própria miséria, propensos à inação de se saberem eternamente soltos nos descaminhos de sua vida fracassada. O saber por que elas vivem e sofrem vai encontrar ecos no questionamento de Hamm, personagem de *Fim de partida*, de Samuel Beckett ([19--], p. 178): “Não estaremos na al-

tura de... de... significar alguma coisa?”. O personagem começa a perder seu contorno histórico, no sentido de ser inserido numa vida que extrapole o presente da ação. Os personagens existem naquele e para aquele momento, e tentam se fazer existir através de suas ações que, como não vão a lugar nenhum, deixam-nos num limbo de existência onde – como havia escrito anteriormente – sendo ninguém, representam o mundo todo.

A impessoalidade dos personagens de Kafka, prenunciada em obras passadas através de personagens-tipo representando uma parte da sociedade ou através do personagem alegórico, recorrente nas peças expressionistas, essa impessoalidade, através da explosão negativa, traz um vazio prenhe de espaços abertos à interpretação do leitor.

Nesse eterno momento, a necessidade de existir enfatiza claramente o afastamento do personagem em relação ao mundo. A grande tentativa do personagem é existir, ser aceito num universo de coisas que, aparentemente, nada tem de agradável. É como se a grande busca desse “estrangeiro” fosse entrar numa realidade pavorosamente repugnante. E é esse desespero que se prolonga num dilatado momento eterno. Em Kafka, vai-se ao extremo de o presente ser tão opressor que não se pensa no futuro. Tanto Joseph K., de *O processo*, quanto K.,²⁴ de *O castelo*, são personagens cujo futuro é inimaginável enquanto se acompanha a história dos dois. O aqui e agora é tão sufocante, há uma necessidade tão urgente de que algo aconteça, e sabemos que não vai acontecer, que o futuro, tão incerto no dizer popular, inexistente na fábula kafkiana.

Quando Nora Helmer, para citar mais uma vez a personagem emblemática de *Casa de bonecas* (peça de Ibsen, 1879) sai de casa, no último ato, o público vai para casa imaginando e discutindo (um público ideal, talvez) o que será de Nora

²⁴ Faz-se desnecessária, de tão recorrente, analisar o “K.” dos sobrenomes dos personagens como uma proposital referência de Kafka à primeira letra de seu sobrenome.

depois dessa decisão, o que será de sua família, seus filhos. Houve, na peça, uma mudança radical. O que se leva dos autores para a casa que, ora, tratamos, é a sensação do não dito, do não feito, do não realizado: do não. Talvez possamos pensar aqui numa metáfora ligada à astronomia. Assim como Sófocles trouxe fundamentos para as teorias de Sigmund Freud, podemos perceber, muito antes da descoberta dos buracos negros, uma arte que, em sua explosão negativa, vai engolindo toda a luz à sua volta.

Essa sensação dos personagens do escritor tcheco é algo que surge de forma diferenciada na história das artes. Podemos identificar precursores, sempre, e haverá alguém que, anos ou séculos antes, tocou em temas, atmosferas e linguagens que viriam depois a ser estabelecidas. Kafka, porém, inaugura uma sensação, uma atmosfera no personagem que, à falta de alguma definição teórica que responda a isso, faz-se necessária a criação de uma terminologia própria, denominada aqui como o conceito de atonia.

O conceito de atonia

É a consciência de ser e existir que é atonizante...²⁵

EUGÈNE IONESCO

Até agora, traçou-se um breve histórico dos novos personagens que surgiram nas obras de Tchekhov e Kafka, de uma nova forma de abordagem da realidade, do tempo e da ação.

²⁵ “It is the consciousness of being and existing that is astonishing”. (IONESCO, 1964, p. 121) Existem várias traduções possíveis para *astonishing*, mas optou-se aqui por traduzi-la como “atonizante” para ratificar o conceito criado, e por se tratar de uma expressão que casa bem com a pretensão de Ionesco ao optar por esta expressão em francês; *étonnant* (c’est le fait d’être, d’exister qui est étonnant).

Primeiramente com Tchekhov, pudemos ver seres abandonados de esperança, fracassados em relação ao tempo, aos relacionamentos afetivos e uma passividade e resignação frente à vida. A realidade não transcorre para um fim, o moto-perpétuo do amarrar das horas revela a angústia existencial de uma história sem sobressaltos dramáticos.

Tchekhov traduzia a decadência de um país eminentemente feudal, atrasado e sempre correndo atrás das novidades que vinham do Ocidente. Uma aristocracia vencida e uma burguesia perdida, sem conseguir se estabelecer dentro do *modus operandi* da formação urbana, ainda confusa e irregular. O autor russo conseguiu traduzir todo o sentimento de uma época em que as discussões morais e sociais da burguesia – além de não se coadunarem com a realidade russa – não mais eram a angústia de um novo sentimento que subjazia na mentalidade da época.

A aporia, destacada por Williams (2002), ressaltava essa postura frente ao mundo. Percebia-se que a preocupação não poderia ser mais com a propriedade privada, com os bens materiais, com questões de hereditariedade, traição e honra pequeno-burguesa. Essas preocupações já não serviam para colocar o homem do período a par do que realmente estava acontecendo no mundo à sua volta.

A ideia da revolução e evolução do homem comum não passava de utopia. Basta ver a grande crise de Kafka em reclamar do trabalho por atrapalhar sua escrita, e reclamar de sua escrita por atrapalhar o trabalho. É sintomático que os escritores à vanguarda de seu tempo escrevessem para as gavetas. O conforto pequeno-burguês de ler folhetim não abria espaço para as questões fundamentais da existência e uma literatura fora dos padrões vigentes, sem uma preocupação direta com o gosto do leitor comum, começava a surgir, marginal das prateleiras e leitores. Esta escrita estava totalmente conectada às questões essenciais e necessárias para problematizar um homem que se assumia como referência de um

novo mundo de um novo tempo: fosse pelas revoltas sociais, ou pelas revoltas íntimas, fosse pelas grandes guerras, ou pela batalha interna de existir.

O contraste entre a necessidade de ver o mundo de outra forma, ou pensar o homem numa outra esfera, e a vontade de esconder a explosão que estava por acontecer, fez Kafka deslocar da realidade a sua obra. Percebendo a grande tragédia do seu tempo, o escritor tcheco escreveu em metáforas a situação da Europa e dos europeus. Ele próprio, funcionário qualquer, vivia a mesquinhez dos dias e escrevia sobre a redenção necessária ao mundo que se lhe afigurava. A Europa sofreria drásticas mudanças. O fim dos impérios, como o Habsburgo e o Turco-Otomano, a Revolução Russa, tudo estava em ebulição no caldeirão da época; uma tensão onde o homem comum não podia mais do que ficar atônito frente às rédeas do tempo que se soltavam no espaço das revoluções. “Toda uma geração de vanguardistas e dos futuros vanguardistas assistiu, atônita, aos preparativos de uma guerra em que os povos se lançaram com alegria e logo passaram a ser protagonistas forçados”, diz José Luis Giménez Frontin (1979, p. 22, grifo nosso), no estudo *Movimentos literários de vanguarda*.

E assim, esse estar atônito frente ao mundo caracterizou não só a escrita de Franz Kafka, como seus principais personagens.

Seguindo a mesma linha de raciocínio do presente estudo, Anatol Rosenfeld (1996, p. 229) diz:

O papel da ‘marionete’ tem enorme importância em Kafka – pense-se em Odradek (de *Tribulações de um pai de família*) ou nas bolas do solteiro Blumenfeld, nos ajudantes do mesmo e nos de K. (em *O castelo*) etc. Parece que ninguém investigou este *topos* na sua grande tradição moderna que vai de Hoffmann e Büchner, passa por Jarry e o expressionismo e desemboca no teatro de Ionesco e Beckett.

O conceito de atonia busca demonstrar como, mais do que marionetes, os personagens de Kafka estão desgarrados do mundo; não há quem puxe seus fios. Talvez sejam marionetes que, idiotizadas, ganham vida e buscam tontamente alguém para segurar seus fios e guiá-las por um mundo estranho, não vivido. Essa marionete, antes supostamente guiada por um Deus que está morto, vê-se agora frente a uma enormidade de mundo que ela não pode dar conta. “Se meus personagens são marionetes, são marionetes dolorosas”, diz Ionesco. (apud BONNEFOY, 1970, p. 129) Resta apenas a atonia frente a isso tudo.

Martin Esslin (1968) faz referência a Büchner, em seu estudo sobre o Absurdo, e é interessante citar os personagens do autor alemão. O personagem Woyzek poderia ser um exemplo mais claro, se por trás dele não pesasse o fato de ele ter sido propositalmente induzido à estupidez de raciocínio, num experimento feito pelo médico que resolveu alimentá-lo apenas com ervilhas. Talvez em *Leonce e Lena* (GUINSBURG; KOUDELA, 2004), peça de Büchner, de 1836, possamos perceber no jogo de máscaras (artifício que confere à atmosfera da peça outro *status* que não o do Absurdo que se pretende estudar) e nas confusões dos personagens uma dose de espanto e aporia. E até mesmo de atonia. Büchner antecipa o vazio e a falta de perspectivas, mas ainda sob a ótica dos reis. Não há, nele, o questionamento sobre o homem médio que passa a existir para si mesmo como figura presente/ausente no mundo. Num belo trecho da peça *Leonce e Lena*, o personagem Leonce diz:

Minha vida boceja para mim como uma grande folha de papel em branco em que devo preencher, mas não consigo escrever uma só letra. Minha cabeça é um salão de dança vazio, algumas rosas murchas e fitas amarrotadas pelo chão, violinos rachados a um canto, os últimos bailantes tiraram as máscaras e fitam uns aos outros com olhos mortificados de sono. (BÜCHNER apud GUINSBURG; KOUDELA, 2004, p. 205)

Contudo, parece haver aí mais uma ressaca da sublevação popular e da burguesia, o tédio anterior que dominava os diários de Luís XVI e a frivolidade de Maria Antonieta, ambos arquétipos da decadência da realeza. Todas estas eram referências marcantes para Büchner, que pesquisou e escreveu sobre a Revolução Francesa em sua peça *A morte de Danton* (1835): era-lhe um tema caro e necessário.

Não há que se retirar o imenso valor da obra do autor alemão, que influenciou toda a dramaturgia do século XX, sendo um precursor das formas dramáticas que revolucionariam o teatro e a maneira de escrever. A peça *Woyzek*, escrita em 1837, inova na forma, na linguagem, vai além da poesia romântica de seu tempo. Tampouco se pode tirar o mérito de outro autor citado, Alfred Jarry, que, com seu *Ubu Rei*, de 1896, abriu as portas para o moderno teatro, como consideraram muitos autores.

Assim como Büchner retrata a decadência da realeza e apenas prenuncia a discussão sobre o homem médio com o personagem Woyzek que, no entanto, existe como real marionete de uma experiência, Jarry extrapola a realidade numa peça recheada de elementos que, propositalmente, deslocam o espectador/leitor de qualquer atmosfera que remeta a uma realidade palpável. A grande transgressão da peça extrapola os limites do Absurdo; ao menos o Absurdo que se pretende conceituar, mais adiante, como algo que, embora deslocado da realidade, ainda está dentro dos limites do plausível.

Segundo definição do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa,²⁶ a palavra “atonía” significa:

- a) Rubrica: medicina:
 - perda do tônus;
 - atonismo.

²⁶ Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=atonia&stype=k>>. Acesso em: 5 mar. 2010.

b) Derivação: sentido figurado:

- abatimento moral e/ou intelectual;
- inércia.

Palavras como “aporia”, foneticamente até bem próxima de “atonia”, bem como “espanto” e “estupor”,²⁷ trazem ideias próximas ao conceito acima: todas elas, em suas significações, pressupõem uma origem direta, algo que provoque essa sensação. A escolha por estabelecer um novo conceito “num ponto além do reconhecimento da aporia” (WILLIAMS, 2002, p. 202) – relacionado diretamente com reflexões de outros autores – deveu-se ao fato de a significação de atonia ser objetivamente eficaz em resumir um estado dos personagens que será analisado ao longo do estudo. À falta de algum conceito, erigir um novo pareceu ser a solução mais adequada para simplificar a análise de obras através de uma ferramenta mais precisa.

Um fato curioso que vale a pena ser registrado é a relação direta que comumente as pessoas fazem da palavra “atonia” com “atonal”. Ambas partem da mesma etimologia. A origem vem do grego *tónos*,²⁸ que significa “tensão, intensidade”. E as coincidências não param por aí.

Se formos comparar desde o processo intencional de criação à ideia de recepção que o fruidor da obra terá, haverá semelhanças importantes. A música atonal, que pressupõe uma criação melódica e harmônica que não seja toda ela construída sobre uma mesma tonalidade, produz uma dissonância e um incômodo aos ouvidos, que os mais desatentos poderiam considerar até mesmo como uma desafinação ou falha na execução das notas. A utilização, contudo, de várias tonalidades, escalas e combinações harmônicas partem de princípios

²⁷ Conferir a dissertação de mestrado de Celso de Araújo Oliveira Júnior, que consta nas referências ao final.

²⁸ Note-se que *étonnant* e *(to) astonish* são palavras derivadas de *tónos*, também.

matemáticos de composição, racionalmente e milimetricamente pensados e estruturados pelos compositores.

Esse tipo de composição traz em si a busca dos limites da forma musical, muitas vezes explodindo-a, contrariando-a na aparência, mas estruturalmente sendo pensada como provocadora, como um ruído que despertasse a plateia da possível letargia que a harmonia²⁹ pudesse gerar em si. Arnold Schoenberg, principal referência como compositor e teórico na música atonal, foi buscar na obra de Johann Sebastian Bach os princípios teóricos que nortearam o estudo preciso das formas harmônicas e melódicas de sua estética. Algo próximo da precisão racional das pinturas de Kandinsky que, à primeira vista, parecem cores e formas jogadas numa tela, e que o próprio, em estudos teóricos sobre sua arte, fundamentou de forma técnica e precisa. Note-se que junto às experimentações mais radicais do século XX, muitos artistas que buscavam novas formas fizeram pesquisas aprofundadas e sedimentadas para realizar uma obra consistente e sólida, sempre escrevendo, teorizando e estabelecendo um ciclo constante entre a reflexão e a criação artística.

Aqueles que aceitam a provocação de ouvir a música atonal num concerto ou num aparelho de som, quando não são especialistas que ouvem com o ouvido contaminado da teorização, são ouvintes que entram num estado de atenção, de tentar buscar significados, intenções por trás daquelas combinações melódicas. Há um deslocamento na audição, na percepção. Uma provocação através do estranhamento: ao mesmo tempo em que esse incômodo é, em seu princípio, uma tradução da desafinação do mundo. Vale ressaltar que o termo “atonía” surge como uma expressão que vai se coadunar, inclusive, em termos musicais, com a etimologia da palavra “absurdo”: “destoante, desagradável ao ouvido”, para além

²⁹ Note-se que harmonia, em música, é o sistema de notas que acompanha a melodia: uma combinação de sons que dão suporte à linha melódica principal. Em nada tem a ver com o significado usual de harmonia como algo agradável, bem distribuído, harmonioso, seja aos ouvidos, ou olhos, do espectador.

de suas derivações: “que não convém, impróprio, incongruente, estúpido, tolo, sem sentido”. (HUOAISS, 2010)³⁰

Ao perceberem-se personagens que sirvam de referência ao conceito da atonia, vemos uma dissonância que pode provocar os sentidos. Ao deslocar os personagens do eixo, colocando-os numa situação estranhamente real, o autor provoca na plateia também um deslocamento do eixo da leitura, causa um estranhamento³¹ com a intenção de despertá-la da postura de mero fruidor de uma obra, mas despertá-la pela via negativa. O estranho, a inação e o deslocado surgem como incômodos, onde o que parece tão distante pode estar mais perto, no mais profundo e mais íntimo do fruidor da obra.

Há de se registrar que tanto a música atonal quanto os fenômenos literários e teatrais aqui analisados surgem num momento de saturação da Europa. O público já não era acometido mais de alguma surpresa ou provocação que o incomodasse. Mesmo as transgressões de um Ibsen, as provocações de um Flaubert, as dissonâncias de um Mahler eram habituais e havia a necessidade de remexer o padrão conformado e estabelecido da sociedade. Os tempos eram outros, as angústias também, e a saturação das estruturas políticas e sociais que levaram a Europa a guerras, revoluções e crises também se espelhou numa saturação de conceitos e da forma do artista encarar seu mundo. Não é por acaso que, num período muito curto, várias formas novas de fazer e conceber a arte e vários movimentos de vanguarda foram criados.

³⁰ Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=absurdo&stype=k>>. Acesso em: 21 abr. 2011.

³¹ Vale ressaltar que a expressão “estranhamento” é utilizada por alguns autores como tradução da expressão *Verfremdungseffekt*, de Bertolt Brecht (1973). É mais comum a utilização de “efeito de distanciamento”. Porém, alguns autores consideram “efeito de estranhamento” mais apropriado. A utilização da expressão aqui pretende-se apenas dentro de seu sentido usual, comum, sem a intenção de fazer qualquer tipo de relação com Brecht, que se utilizava de seu efeito com propósitos possivelmente semelhantes, mas a partir de princípios completamente distintos.

Ao contrário de obras artísticas criadas anteriormente, onde grandes saltos, grandes momentos de tensão eram coroados com finais esfuziantes, a arte provoca agora uma explosão negativa. Na verdade, há uma implosão da cena.

Um leitor desavisado que começasse a ler *O processo* criaria a expectativa de que, em algum momento, pudesse haver uma reviravolta. Algum grande mistério seria descoberto. Seria inconcebível para um leitor comum que uma história sobre um processo judicial terminasse sem que nem o leitor nem o personagem descobrissem que processo era esse. Nem tampouco imaginaria alguém pagando por algo que não se sabe o que é, mas é justamente isso que acontece. E o pior é que o personagem não reage. Ele vai seguindo o fluxo, numa atitude de procura, sem que haja nessa atitude algo de expressivo, algo de heróico. Ele segue esse fluxo, mas deslocado dele, como se estivesse numa carroça que sem querer fosse puxada por um trem. O personagem estaria ali, naquela viagem, passando pelas sensações dos passageiros do trem, mas atônito, sem saber como, sendo levado por sua carroça, inseguro com a possibilidade da carroça não aguentar, ignorante do caminho do trem, assustado com sua realidade; num processo de atonia. Como citado acima, o reconhecimento, tão necessário para que haja a reviravolta interna do personagem, lhe é interdito. A angústia por alguma resposta para a ventura ou desdita não é respondida e esse incômodo, que no personagem atônito é inócuo, desprovido de um valor profundo, é agora transferido noutro nível ao espectador/leitor.

Tempos depois, Albert Camus conseguiu traduzir sua angústia numa novela onde o princípio do Absurdo, em total consonância com o conceito aqui elaborado de atonia, e onde há o sentimento de não pertencimento a que Anders (2007) se refere, é traduzido num título mais do que sugestivo; *O estrangeiro* (1982), obra de 1942.

Escrito no mesmo período de seu tratado sobre o Absurdo, assim como ocorrerá com o estudo de Esslin (1968) sobre o tema, *O estrangeiro* parece ser a tentativa bem-sucedida de traduzir em criação o pensamento existencial de Camus.

“Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo” (CAMUS, 2005, p. 20), dirá o autor. Em consonância com essa curta tradição que começa com Tchekhov, diz o autor: “Se fosse preciso escrever a única história significativa do pensamento humano, deveria ser a de seus arrependimentos sucessivos e de suas impotências”. (CAMUS, 2005, p. 32-33) A ideia do estrangeiro, do que está de fora, tem um olhar de fora, associa-se de imediato à sensação de um estranhamento em relação à realidade.

Pois quando tento captar este eu no qual me asseguro, quando tento defini-lo e resumi-lo, ele é apenas água que escorre entre meus dedos [...] Este coração que é o meu permanecerá indefinível para sempre. O fosso entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a esta segurança jamais será superado. Para sempre serei estranho a mim mesmo. (CAMUS, 2005, p. 33)

Camus, que havia antecipado, ou anunciado, o grande acontecimento advindo das estreias de Ionesco e Beckett na década de 1950, havia escrito *O mito de Sísifo* (2005), bem como as peças *O equívoco*, de 1944, e *Calígula*, escrita em 1938, anos antes do grande estabelecimento dessa nova cena teatral. O autor, inclusive, acaba por dedicar um capítulo à análise de Kafka – e não por acaso o presente estudo estabelece essas conexões –, publicado como apêndice da edição brasileira de *O mito de Sísifo*. O título do capítulo é totalmente sugestivo para o que se pretende analisar aqui: “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka”. O autor analisa as relações entre esperança e fracasso, insistência e resignação, para antecipar na obra do autor tcheco o que, ele mesmo, tratará em parte de suas obras.

Ainda sem o radicalismo das obras vindouras do Absurdo, Camus inicia *O estrangeiro* com a notícia da morte da mãe do personagem. A obra poderia não se encaixar perfeitamente no quadro de atonia, analisando o estado de “estrangeirismo” do personagem em decorrência da morte da mãe. Mesmo este acontecimento sendo algo vulgar e inexpressivo para o personagem, supõe-se uma situação de choque para este, por conta de uma situação tão forte como a perda da mãe; a isso poderia dar-se uma definição de estupor, ou aporia. Contudo, Camus consegue, ao longo da novela, traduzir nas ações do personagem a sensação de atonia que tão bem caracterizará os personagens do Absurdo no teatro. A novela *O estrangeiro* começa assim: “Hoje, minha mãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe falecida. Enterro amanhã. Sentidos pêsames’. Isto não quer dizer nada. Talvez tenha sido ontem”. (CAMUS, 1982, p. 155) O que se desenvolve, a partir daí, é uma sucessão de ações do personagem que vão, insignificadamente, empurrando a novela e motivando o leitor, mas desmotivando e sendo insignificantes e pouco importantes para o personagem. Sua mãe ter morrido e ele ter matado um homem são tão importantes para ele quanto o banho de mar ou o cinema com Maria. Não há justificativas no passado e nem objetivos futuros.

Imaginemos as seguintes situações. Um homem que, no meio da multidão, tem sua carteira roubada. Uma mulher que, num vacilo de reflexo, bate o carro num poste. Um pedreiro que vê seu colega cair de um andaime do 20º andar. Um jovem que, assistindo televisão, vê um conhecido levar um tiro numa missão da polícia. Ou, para que não fiquemos no trágico apenas, uma pessoa que, conferindo despreziosamente um bilhete de loteria, descobre que ganhou uma fortuna.

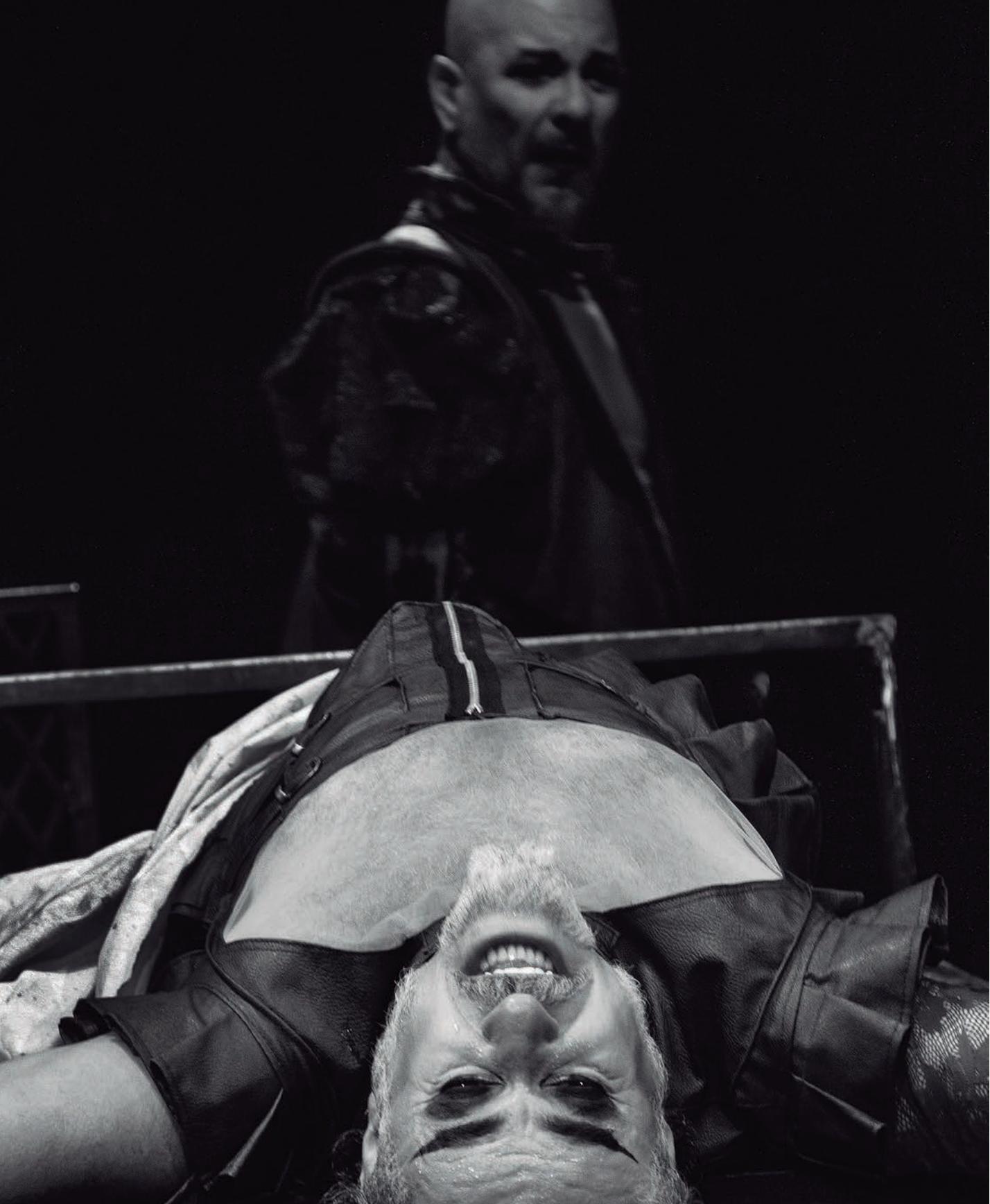
Pode ser um segundo, um minuto, uma hora. É natural que entremos num estado de espanto, estupor, torpor, aporia, até. Contudo, há um estado em que, assim como nos romances de Kafka e nas peças do Absurdo, a pessoa sente que

o mundo se descolou, ou deslucou, como diz Anders (2007), mas ela continua nele. Há uma estranheza dos sentidos, justamente um abatimento intelectual e físico que deixa a pessoa frente ao mundo, como se fosse algo em que ela precisasse entrar, mas há um labiríntico caminho mental que obnubila essa possibilidade.

Pode-se fundamentar a atonia como um conceito que – semelhante aos sentimentos acima citados – compreende algo maior e mais difuso. É “um não sei quê, que nasce não sei onde, vem não sei como, e dói não sei porquê” (CAMÕES, 1997, p. 88), como diria Camões em seu soneto. A atonia acomete o personagem dentro de um sentido universal de reação ao mundo absurdamente real que se lhe afigura. O personagem não entende muito bem sua situação; assim como o leitor/público que navega com ele nesse mar de angústias.

Samuel Beckett, apesar de não ser um “teórico do Absurdo”, como Ionesco, talvez tenha, em sua obra, alguns dos principais exemplos do conceito de atonia. Optei por exemplificar melhor o conceito concentrando um breve momento do estudo à obra do escritor irlandês, como se verá no capítulo a seguir.





Ideias e características do Absurdo

No capítulo anterior, foram feitas análises de algumas obras de Anton Tchekhov e Franz Kafka para se chegar ao que foi chamado de “Nascimento do Absurdo”. A falta de ação e uma sensação de não pertencimento, uma realidade que se afigura estranha, tudo isso associado ao fracasso e à aporia, se tornam elementos basilares da ideia absurda.

A criação do conceito de atonia conclui o primeiro capítulo. Personagens atônitos frente a um mundo estranho, deslocado de seu eixo, a sensação de impotência frente à decadência, estes elementos se tornam características de uma nova forma de abordagem do mundo as artes e na literatura.

As ideias e características do Absurdo, neste segundo capítulo, serão – a partir das reflexões do primeiro capítulo – desenvolvidas com a utilização de exemplos na obra das duas maiores referências do assunto, Samuel Beckett e Eugène Ionesco. O primeiro pouco teorizou sobre o tema, mas suas peças e romances são referências claras, enquanto Ionesco – para além de sua obra, tão relevante quanto – acabou por ser o grande teórico do Absurdo, mesmo negando o termo e relativizando livros e teorias sobre o assunto.

Beckett e a atonia

A noite está semeada de absurdos³²

SAMUEL BECKETT

A comumente chamada “trilogia do pós-guerra”, de Samuel Beckett, que compreende *Molloy*, romance de 1947, *Malone morre* (1973), escrita em 1948, e *O inominável*, de 1949, três obras de ficção que surgem no mesmo período de *Esperando Godot*, também de 1949, talvez seja reflexo da obra de Kafka e Proust. A este último, Beckett dedicou um estudo em que a discussão sobre “o engenho venenoso do Tempo [já renunciava] o moto-perpétuo de nossas desilusões” (BECKETT, 2003, p. 13, p. 12), tão marcante na obra do autor irlandês.

Nestas quatro obras, os personagens não vão mais em busca de alguma razão, alguma resposta. Eles simplesmente defínham a espera do fim. Enquanto ainda vemos o sol enganador iluminando e sombreando *O processo* e *O castelo* (2008), em que fios de esperança e acontecimentos disfarçam a inutilidade da ação em Kafka, as obras de Beckett soam noturnas, soturnas e semeadas de absurdos, onde o personagem gira em torno de si e do nada que o circunda.

A impossibilidade da comunicação, o holocausto da linguagem e a atonia dos personagens frente ao pequeno mundo que os cerca, faz, no entanto, apesar disso, ou por isso, com que os personagens de Beckett falem. No seu monólogo interior, vemos o vazio, a solidão, o nada corroendo as bordas de uma vida inútil e sem sentido, sem valor. E talvez o paroxismo disso possa ser encontrado, de forma mais radical e paradoxal, na obra dramática do autor de *Esperando Godot*.

A estase, expressão recorrente em Beckett ao analisar a obra de Proust, vai se traduzir na incapacidade de agir e na impotência da cena de forma muito mais

³² Frase extraída da novela *Malone morre* (1973, p. 183).

radical que em sua ficção. Beckett se insere numa tradição literária, dando uma contribuição significativa e contundente, mas ao migrar de sua prosa à ideia de personagem que caracteriza sua obra para o palco, ele vai criar uma dramaturgia que teve em *Esperando Godot* uma das maiores referências teatrais de todas as épocas.

Ao longo dessas reflexões, algumas obras de Beckett servirão como exemplo para a análise do Absurdo do teatro. Entrementes, no momento, haverá uma concentração maior na questão da atonia, por ser tão presente e emblemática na obra teatral do autor, através de breves considerações sobre as peças do autor irlandês.

O TEMPO É LARGO PARA ENVELHECERMOS³³

Tudo é normal para os personagens Vladimir e Estragon, os dois vagabundos de *Esperando Godot*. É isso o que mais incomoda, na peça. A ação principal dos personagens é esperar Godot, mas pode-se fazer uma outra leitura, igualmente angustiante, na contramão dessa. Quando percebemos que Vladimir e Estragon falam sobre futilidades, calçam, descalçam e discutem sobre suas botas, desenvolvem diálogos inúteis, tudo isso à espera de Godot, podemos pensar na desimportância do mesmo – ao invés de algo essencial – que serve apenas como pretexto para que os personagens dialoguem: pois não há nada a fazer, como diz Estragon no início da peça. Se o tempo é tão largo, que eles esperem.

Percebe-se, ao longo da peça, que a rotina de esperar é diária. Entende-se que aquela situação já ocorreu e, ao final da peça, quando Estragon diz “vamos embora” (BECKETT, [19--], p. 149) e ambos ficam imóveis, Beckett anuncia que

³³ Frase extraída de *À espera de Godot*. (BECKETT, [19--], p. 143) Note-se que há uma variação de entrada da obra por conta da tradução portuguesa. No Brasil, a forma no gerúndio é mais comumente aplicada à peça.

o moto-perpétuo das nossas desilusões estará ali, presente, na ilusão daqueles vagabundos.

A atonia dos personagens fica clara na dessensibilização de seus atos, desejos e dores. Estragon dorme numa vala. “Os mesmos de sempre”, como eles se referem aos espancadores, dão uma surra nele e isso entra na conversa da mesma forma que a discussão sobre a solução de se enforcarem. Contudo, talvez os personagens sintam mais angústia pelas botas apertadas e piadas repetidas, porque eles “já nem tem coragem de rir”. (BECKETT, [19--], p. 13)

A ausência de um conflito principal fica escancarada na ausência de um antagonista e algum suspense que empurre a ação para frente. Nem mesmo o conflito de esperar ou não pode ser um grande conflito. Mais uma vez, vemos que não há o reconhecimento dos personagens e, somente nós reconhecemos, ao final da peça, que a grande reviravolta não vai acontecer, pois eles continuarão esperando como... Nós esperamos.

As ausências em cena, a ausência de perspectiva, de desejo, de revolta, de mudança, nestes personagens atônitos, são reforçadas pela própria falta de noção de tempo. Beckett brinca com isso na mudança do cenário do Ato I pro Ato II. A árvore totalmente seca do início da peça está, no segundo ato, com umas quatro ou cinco folhas. No entanto, a rubrica indica que se passou apenas um dia.

A presença de Pozzo e Lucky também serve como exemplo claro da atonia de Estragon e Vladimir. Este, quando Pozzo sai de cena chicoteando, xingando e maltratando Lucky, resume-se a comentar: “pelo menos ajudou a passar o tempo”, ao que Estragon retruca: “Tinha passado de qualquer maneira”. O diálogo se encerra com a resposta de Vladimir, evidência do tédio que os circunda, mas que parece não incomodá-los como deveria: “Está bem, mas passava mais devagar”. (BECKETT, [19--], 72)

A incompreensão dos personagens acerca de quem são, a opressão atonizante do tédio, tudo leva a um ruído, em cena, onde certas contradições, ao invés de gerarem um conflito, um questionamento ou dúvida, servem apenas para ratificar a atonia dos personagens. Pozzo, ao chegar com Lucky, no primeiro ato, chama Vladimir e Estragon de estranhos. O diálogo que se segue é emblemático:

Estragon (em voz baixa) – É ele?

Vladimir – Quem?

Estragon – Ele, o...

Vladimir – Godot?

Estragon – Sim.

Pozzo – Eu apresento-me: Pozzo.

Vladimir – Não.

(BECKETT, [19--], p. 31)

Vladimir não tem certeza de nada. Estragon demonstra claramente nunca ter visto Pozzo. No entanto, logo após o diálogo sobre o tempo – na partida de Pozzo – Vladimir comenta que este e Lucky mudaram muito e, perguntando sobre isso a Estragon, este retruca: “tudo muda, menos nós”. (BECKETT, [19--], p. 73)

No segundo ato, a “comédia de erros” continua, deslucando a cena, na volta de Pozzo, cego, e na vinda do menino que anuncia Godot no primeiro ato e que diz não ser o mesmo e não reconhecer Vladimir e Estragon. A cegueira de Pozzo (de um dia para o outro?) é também o tempo moendo os personagens secundários, enquanto o largo tempo dos dois vagabundos apenas os deixa atônitos. “Estaria eu a dormir, enquanto os outros sofriam? Estou a dormir, agora, neste momento? Amanhã, o que direi do dia de hoje, quando me julgar acordado?”, pergunta Vladimir, mas “o ar está saturado dos nossos gritos” e “o hábito

é uma surdina poderosa”. Vladimir, num momento de aparente lucidez e reflexão, encerra este solilóquio olhando Estragon e dizendo: “Também a mim, um outro, alguém, me observa e diz para consigo... ele dorme, dorme sem saber que dorme”. Mas é “impossível prosseguir”. Vladimir parece acordar de seu monólogo, ou adormecer de sua lucidez, e se pergunta: “Que disse eu?” (BECKETT, [19--], p. 142-143) Há metáforas sobre o dormir, com ecos do célebre monólogo de Hamlet:

[...] Dizer que pelo sono findam-se as dores, como os mil abalos inerentes à carne – é a conclusão que devemos buscar. Morrer – dormir; dormir, talvez sonhar – eis o problema: pois os sonhos que vierem nesse sono de morte, uma vez livres deste invólucro mortal, fazem cismar. (SHAKESPEARE, 2004, p. 116-117)

Este é o monólogo que começa com o famoso questionamento que, nos personagens de Beckett, nem há mais. Não há uma preocupação em ser ou não ser. Eles são e não são na exata medida em que se encontram num estado de atonia. Personagens como Hamlet ou Segismundo d’*A vida é sonho*, de Calderón de la Barca, servem como ecos às falas dos personagens beckettianos.

Em *Esperando Godot*, dois vagabundos passam o tempo em diálogos inúteis à espera de desse alguém.³⁴ A cena só é interrompida pela entrada de dois personagens que representam uma imagem distorcida do dominado e do dominador. De certa forma, Beckett vai inverter os protagonistas em sua próxima peça. Os inúteis vão para a lata de lixo e a cena é dominada pelos personagens que, em sua interdependência e jogo de dominação, deixam a cena mais angustiante

³⁴ Várias interpretações são feitas a respeito do nome “Godot”, mas pelo jogo recorrente que Samuel Beckett faz de nomes e nacionalidades, e pela sua referência direta ao cinema mudo, uma leitura simples do diminutivo do nome “God” (deus, em inglês) em francês é evidente. Na França, o personagem de Chaplin, que para nós é Carlitos, para eles é um diminutivo de Charles; Charlot. Claro que o próprio Beckett deixa a questão envolta em mistério, ao responder que, se ele soubesse quem é Godot, ele teria dito na peça.

ainda. Samuel Beckett consegue, em *Fim de partida* [19--], explorar a atonia em dois personagens que diferem da identificação que existe entre Vladimir e Stragon na peça *Esperando Godot*.³⁵

AS LÁGRIMAS AGRIDOCES DE *FIM DE PARTIDA*

Jan Kott, crítico polonês, dedicou um estudo de seu livro *Shakespeare, nosso contemporâneo* (2003) a uma comparação entre *Rei Lear*, de 1606, e *Fim de partida* [19--], escrita em 1957. Mais do que comparar, Kott faz uma análise acurada da obra ímpar de Shakespeare e a anuncia como uma precursora do Absurdo, no teatro.

“O problema é que esse velho louco (Lear), que arrancava os fios de sua longa barba, tornava-se de repente ridículo. Ele devia ser trágico, mas não o era mais”. (KOTT, 2003, p. 127) Na peça de Shakespeare “havia um rei, uma corte, ministros; depois, não há senão quatro mendigos, errando pelas estradas sob a tormenta e a chuva”. (KOTT, 2003, p. 146) Dois mendigos ficarão numa praça, encontrando-se com os outros dois errantes e decrepitos em *Esperando Godot*. Em *Fim de partida*, todos os quatro estão entulhados.³⁶

Mais uma vez observamos o jogo de palavras nos nomes dos personagens, em *Fim de partida*. Agora, mais claramente, vemos que Hamm pode ser facilmente a derivação de “ham”, presunto, em inglês, que na gíria teatral significa “canastrão”; e “Clov é um clown”. (KOTT, 2003, p. 150) Note-se que em romeno

³⁵ Eles poderiam funcionar, talvez, como o Branco e o Augusto na tradição dos palhaços. Vladimir, sendo o Branco, o mais racional, o mais dominador, tendo um nome russo (soviético?) e Estragon sendo o Augusto (nome espanhol, povo mais católico e crente da Europa? Enfim, apenas uma análise dos nomes dos personagens em Beckett talvez pudesse ser uma tese, por si só).

³⁶ Conferir o conceito de entulhamento no presente estudo. Note-se que, a partir deste conceito, podemos dizer que o entulhamento em *Fim de partida* são os próprios personagens, entulhos, dejetos e restos de um jogo, de uma partida que devastou tudo.

(mero acaso ser a língua de Ionesco?) a palavra para “clown” é “clovn”, o que deixa mais evidente ainda a referência.³⁷

Como Kott (2003) vai tão bem perceber, Hamm e Clov são Lear e seu Bobo, bem como Glócester e Edgar. Há uma interdependência que se mostra mais profunda do que um simples jogo entre dominado e dominador. Vai-se mais ainda no humano, no mais íntimo, numa lealdade e cumplicidade que não se explicam com análises socioeconômicas.

O que prende Clov, meio capenga, mas ainda inteiro, a Hamm, cego e parálico? O que faz Clov obedecer Hamm? Esse é o “Godot” da peça. Não explicar esse fato é o grande suspense que vai levando, angustiosamente, a peça até o fim da partida que, ao final, não se sabe se termina realmente.

O mundo deteriorado de Lear, sem nenhuma perspectiva, é “cruel e irrisório [...], esse ‘nada’ que sofre. É precisamente isso, o tema da queda. O conceito de homem foi reduzido e as situações levadas a uma condição humana única e última, total e que contém todas”. (KOTT, 2003, p. 148-149) Kott vai falar da situação absoluta, última, em que:

[...] diversos tipos de mecanismos impessoais e hostis substituem Deus, a Natureza ou a História da antiga tragédia. Essa noção de mecanismo absurdo é certamente o último conceito metafísico a subsistir ainda no grotesco contemporâneo.³⁸ Mas não se trata de um mecanismo transcendente em relação ao homem, e menos ainda em relação à espécie humana. É uma emboscada que o próprio homem armou e na qual caiu. (KOTT, 2003, p. 130)

³⁷ Talvez a derivação “clovn” exista em outras línguas também, e essa associação já foi feita por outros autores, que, para além dessas, tentam buscar outras imagens e referências.

³⁸ Entenda-se aqui “grotesco contemporâneo” como uma referência ao Teatro Absurdo.

Hamm, referindo-se ao seu pai, mãe e cão de brinquedo, vai dizer “Desejo que eles sofram tanto como semelhantes seres podem sofrer. Mas isso quer dizer que nossos sofrimentos se equivalem? Sem dúvida. Tudo é a... Absoluto”. (BECKETT, [19--], p. 155) Dentro desse absoluto sufocante, os personagens apenas empurram o tempo com seu cotidiano de observações que poderiam ser profundas, poderiam soar como revolta, mas simplesmente são o que são, que é justamente o fato de não serem nada. As formas com que os diálogos se constroem e se dissolvem é um exemplo de que a atonia dos personagens obnubila qualquer chance de conflito. É justamente a falta de reconhecimento que vai gerar o conflito: não mais o conflito entre os personagens, mas um conflito entre lógica e ação, entre angústia e reação. O que não acontece, o que não é dito, ou o que é simplesmente dito e esquecido em seguida é que transforma a relação de Hamm e Clov em algo Absurdo. Em determinada altura, como seguidas vezes acontece na peça, Hamm chama Clov e os dois travam o seguinte diálogo:

Hamm – Clov!

Clov – Sim.

Hamm – Não te darei mais nada de comer.

Clov – Então morreremos.

(BECKETT, [19--], p. 157)

A simplicidade lógica de Clov é assustadora. É ele quem alimenta Hamm. É ele quem se alimenta. Mas o domínio de Hamm é absurdamente tão bem resolvido para Clov que ele simplesmente conclui que, obedecendo às ordens, ele morrerá e não poderá alimentar Hamm que, obviamente, morrerá também. O diálogo segue:

Hamm – Dar-te-ei apenas o suficiente para impedir que morras.

Terás sempre fome.

Clov – Então, não morreremos. (Pausa). Vou buscar o lençol.

(BECKETT, [19--] p. 157)

Pronto. O pequeno “conflito” se resolveu. A conclusão final é simples, seca e objetiva. E o diálogo segue:

Hamm – [...] Por que é que ficas comigo?

Clov – Por que é que tu me tens?

Hamm – Não há outra pessoa.

Clov – Não há outro lugar.

(BECKETT, [19--], p. 157)

Isso responde e explica a peça? Não, muito pelo contrário. Que provas há de que não há outra pessoa ou lugar? Que provas há que Clov fala sempre a verdade ou simplesmente anuncia uma hecatombe para que não vá embora dali? A situação é toda criada por Clov. Ele domina o alimento, o movimento e as imagens, para Hamm e para o espectador/leitor. Ele se pergunta: “Para que será esta comédia todos os dias?” (BECKETT, [19--], p. 177), e a peça segue sem resposta para ele e para nós. Hamm chega a perguntar: “Não estaremos na altura de... de... significar alguma coisa?”, ao que Clov responde: “Significar? Significar, nós? (*Riso breve*). Só essa me faria rir”. (BECKETT, [19--], p. 178)

Assim como o tempo mói fisicamente apenas os personagens secundários, e o arrastar da mesmice transforma a rotina em algo sufocante, a deterioração de Lucky e Pozzo em *Esperando Godot* é vista na morte de Nell, a mãe de Hamm, em *Fim de partida*. Parece que o que restou de humano, ainda, está sem pernas e em tonéis. Os pais de Hamm são o último sinal de delicadeza. Hamm pede a Clov para ver se sua mãe está morta dentro do tonel. Clov simplesmente responde, olhando depois de um tempo para dentro do tonel: “Parece que sim”. E o diálogo segue:

Hamm – E Nagg?

Clov – Parece que não. (*Fecha a tampa e endireita-se*).

Hamm – Que faz ele?

Clov – Chora.

Hamm – Portanto, está vivo.

(BECKETT, [19--], p. 200)

À evidente dessensibilização de Hamm e Clov, opõem-se as lágrimas de Nagg. Não são lágrimas amargas; a dor de Nagg é tão profunda e tão desprovida de amargor quanto uma criança que perdeu seu soldadinho de chumbo na areia. Ao contrário das lágrimas doces da criança, Nagg chora, talvez, as últimas lágrimas daquela existência onde o choro não faz parte da rotina. Hamm e Clov não sabem o que os prende, não sabem por que estão juntos, e não sabem chorar. As lágrimas agridoces de Nagg anunciam que somente ali, nele, tão perto e tão longe, há vida.

Clov – [...] eu me sinto demasiado velho e demasiado longe, para poder formar novos hábitos. Bom. Isto acaba, isto muda, eu não percebo, isto morre; ou sou eu. Não compreendo, também, isto. Pergunto às palavras que restam... sono, despertador, noite, manhã. Nada sabem dizer. (BECKETT, [19--], p. 215)

Então, Clov se arruma com um chapéu panamá, um casaco de *tweed* no braço, guarda-chuva, mala. Ele vai embora? A rubrica de Beckett diz que durante o último solilóquio de Hamm, Clov fica “impassível, com os olhos fixos sobre Hamm. Clov fica imóvel até o fim” (p. 216). Por um instante, Hamm sente-se só, em cena, e o que lhe resta é seu velho trapo, que estava, no início da peça, cobrindo sua cabeça. A luz morre com Clov impassível, estático, e Hamm com o mesmo pano que cobria sua cabeça no início da peça. A peça termina no ar. Sem

movimento, sem ação, sem fala. Ao final da partida, a única coisa que vemos é um personagem imóvel. Um personagem em silêncio. Um personagem atônito.

Ionesco; uma ideia do teatro

Quando meu tenente e meu chefe estão de volta às suas casas, sozinhos em seus quartos, eles poderiam, por exemplo, assim como eu, estar fora da ordem social, ter medo da morte, como eu, ter os mesmos sonhos e pesadelos, e tendo despido sua personalidade social, de repente se encontrarem nus, como um corpo estendido na areia, espantados por estarem ali e espantados com seu próprio espanto, espantados com a sua própria consciência sendo eles confrontados com o imenso oceano do infinito, sozinhos na brilhante, inconcebível e incontestável luz solar da existência. E é então que o meu general ou o meu patrão podem ser identificados comigo. É na nossa solidão que todos nós podemos ser reunidos. E é por isso que a verdadeira sociedade transcende a nossa máquina social.

EUGÈNE IONESCO.³⁹

Eugène Ionesco foi, dentre os grandes autores do Absurdo, o que mais discutiu, debateu, polemizou e questionou ideias sobre o próprio Absurdo, seu teatro, o teatro dos outros, sobre críticos, sobre si mesmo.

Acessando seus diários, suas entrevistas em uma notável compilação de seus textos que, numa tradução literal para o português, se chamariam “Notas e contra-notas” (1964), infelizmente ainda sem tradução, podemos captar ideias fundamentais do Absurdo. Percebemos – por trás de suas defesas, análises e críticas

³⁹ When my lieutenant and my boss are back in their homes, alone in their rooms, they could, for example, just like me, being outside the social order, be afraid of death as I am, have the same dreams and nightmares, and having stripped off their social personality, suddenly find themselves naked, like a body stretched out on the sand, amazed to be there and amazed at their own amazement, amazed at their own awareness as they are confronted with the immense ocean of the infinity, alone in the brilliant, inconceivable and indisputable sunlight of existence. And it is then that my general or my boss can be identified with me. It is in our solitude that we can all be reunited. And that is why true society transcends our social machinery. (IONESCO, 1964, p. 108) Note-se que a palavra “amazed” tem significados comuns a “astonished”.

– o *zeitgeist* pós-Segunda Guerra refletindo as vanguardas do entreguerras e os precursores, ou fundadores, de uma ideia da arte no século XX.

Sua primeira peça, *A cantora careca* (1997), estreou em 1950, em Paris, e causou certo espanto na sociedade. Ao invés da experiência radical das encenações da vanguarda que, em sua espetacularidade, afastavam o espectador daquele universo, Ionesco trazia seu drama para um “interior burguês inglês, com poltronas inglesas. Uma noitada inglesa”. (IONESCO, 1997, p. 9) Era estranho ver, num ambiente aparentemente comum, diálogos estranhos, situações inusitadas, uma lógica invertida em que o drama era movido por uma ação, mas uma ação que não levava a desfecho algum.

Personagens aparentemente comuns dialogavam sobre futilidades, em meio a jogos de linguagem e uma grande ironia com a estrutura da peça realista, onde os *coups de théâtre* tinham contornos inusitados, levando assim a peça a nenhum conflito aparente, nenhuma história com princípio, meio e fim. A peça simplesmente começava na hora que começava e terminava na hora que terminava, sem que nenhuma revelação, peripécia ou reviravolta motivasse os personagens e evoluísse e desenvolvesse a ação da cena para um final.

Os personagens não tinham uma profundidade, no sentido realista/naturalista de vida pregressa, psicologismo, contradições, nem tampouco eram rasos, personagens-tipo. Diferentemente do Expressionismo, por exemplo, onde as funções sociais e alegóricas delineavam o caráter do personagem, ou como nas comédias ao longo da história, em que os estereótipos funcionavam como artifícios do jogo dramático, os personagens de Ionesco ficavam no limiar de existência, pareciam mais amálgamas de existência, arquétipos de mediocridade. Ao contrário de se criar um “rei”, um “mendigo” ou um “funcionário público”, Ionesco reduzia seus personagens ao mínimo, para que eles fossem todo mundo. Assim como a profissão de agrimensor é um mero pretexto de Kafka para jogar

seu personagem no Absurdo d’*O castelo*, era desimportante a profissão ou *status* social dos personagens de Ionesco. K., em *O castelo*, não tem relação alguma com sua profissão, não se utiliza dela em momento algum como escape ou solução, muito pelo contrário; a insignificância da profissão do personagem bordejava a insignificância daquela existência de um “tanto faz”. Neste ponto, podemos frisar o quão desimportantes são, na existência ficcional, os personagens de Kafka, de Tchekhov, de Ionesco, de Beckett. Enquanto os personagens de Shakespeare tentam grandes gestos por um reino, enquanto os personagens de Ibsen tentam pequenos gestos para vencer a sociedade burguesa, trazendo para si a importância de seres necessários e instigantes, vemos agora personagens paralisados sem ao menos saber que grande ou pequeno tentar. Como bem dizia Ionesco, é na solidão que todos nós encontraríamos a nós mesmos, e esses personagens solitários, perdidos no mundo, vagando a ermo, eram talvez reflexos muito mais profundos de nós mesmos do que aqueles personagens bem delineados, reais, palpáveis e cheios de existência das peças elisabetanas ou realistas, por exemplo.

O teatro de Ionesco foi uma tentativa de implosão do teatro burguês, uma transformação para dentro, mais profunda – apesar de superficial na aparência – pois Ionesco buscava o conflito universal do homem. E para isso se desligava de uma trama matematicamente elaborada para se chegar de um ponto a outro da vida. A vida, na obra de Ionesco, pretendia ser toda a vida, todo o mundo, todo o tempo.

Num curto, mas valiosíssimo estudo de Gerd Bornheim (1975), “Ionesco e o teatro puro”, o autor vai tocar em dois pontos fundamentais da obra de Ionesco: o teatro puro e o conceito de trans-historicidade; criado a partir de uma ideia de Ionesco sobre o caráter metafísico e atemporal que o teatro deve ter. A partir destes dois conceitos, uma breve análise do pensamento de Ionesco será feita, partindo, principalmente, de suas próprias ideias.

A linha histórica [Tchekhov → Kafka → Beckett/Ionesco = Absurdo] que traçamos aqui será – dentro do conceito de teatro puro – fundamental para se entender a modificação que a literatura teve na primeira metade do século.

Com este primeiro conceito, podemos começar a definir uma ideia do Absurdo e suas características principais. Os franceses do século XVII que, a partir da *Poética*, de Aristóteles, criaram a regra das três unidades para o drama: lugar, tempo e ação. Diz Nicolas Boileau-Despréaux:

Que o lugar da cena esteja lá indicado, uma vez por todas. Um versificador, sem perigo, para além dos Pirineus, encerra, no teatro, muitos anos em um dia: lá, com frequência, o herói de um espetáculo grosseiro é criança no primeiro ato e velho no último. Mas nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto. (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 42)

Este texto, escrito em 1674, traduz toda a preocupação que se tinha com as três unidades. Boileau, como comumente é chamado, preocupa-se com que a fábula se passe num dia, num único lugar e que haja apenas uma ação principal, um único fato. Essas regras valeram por muito tempo e foram motivo de polêmicas acaloradas entre teóricos e dramaturgos. O mínimo que se chegou a dizer, durante um período, foi que Shakespeare era um bárbaro, pois não respeitava essas leis tão essenciais ao funcionamento do bom drama – e só depois Goethe e Schiller resgataram o bardo inglês como o maior autor teatral existente até aquela época.

Assim, podemos ver como seria uma análise destas três unidades no que concerne ao Absurdo.

AS TRÊS UNIDADES E O ABSURDO

Ironicamente, podemos analisar uma peça absurda a partir das referências que os próprios autores tentaram implodir. Justo por ser uma implosão, há uma hecatombe interna, estruturas são abaladas, mas a base, o esqueleto da obra, mantêm-se em pé. Abaixo, podemos ver mais especificamente com as três unidades – regra básica dos dramas domésticos.

Unidade de lugar

A unidade de lugar seria uma regra na qual o texto teatral, a ação da peça deveria se passar num único ambiente, o que iria corroborar a ideia, dois séculos mais tarde, do *tranche de vie* de Émile Zola (1982), obra de 1881; o teatro tinha que ser um pedaço da vida, um recorte da existência, de onde arrancaríamos uma quarta parede para espiarmos a vida de pessoas. Ora, os grandes exemplos que tivemos do Realismo não foram tão radicais quanto o Absurdo, neste ponto.

Com exceção de Strindberg que, com suas peças em um ato, confinava seus personagens numa situação-limite, os autores realistas faziam-nos transitar entre cômodos da casa na passagem dos atos muitas vezes.

Vale aqui uma atenção especial a Strindberg, pois é pouco mencionada a influência que ele teve sobre o Absurdo. Diferentemente dos outros autores realistas/naturalistas, com todas as contradições, dúvidas e ponderações que estes termos possam ter, August Strindberg colocava seus personagens em situações limites, em suas peças de um ato, onde o aqui e o agora eram os motivos de tensão. O passado aí poderia ser o estopim, assim como em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, mas esse passado servia apenas como lembrança para o conflito presente, ao contrário de Ibsen que se utilizou do passado trazendo um caráter épico à sua obra, segundo autores como Peter Szondi (2001) e Anatol Rosenfeld (2002).

Pois a necessária reclusão dos personagens a um ambiente único, sufocante e único, acaba por trazer a ideia de unidade de lugar para o seio do Absurdo. A ideia dessa unidade é uma necessidade evidente, e vê-se curiosamente aí uma associação com a regra tão discutida, questionada e rebatida – muitas vezes defendida ao extremo – num teatro que, em sua característica, seria, antes de tudo, considerado um antiteatro.

A asfixia e monotonia de um espaço de confinamento traduzem perfeitamente bem a intenção dos autores da dramaturgia aqui estudada. Note-se que o confinamento dos personagens num único espaço – assim o é em *As cadeiras*, *A lição*, *A cantora careca*, *Agonia do rei* e *O novo inquilino* de Ionesco, e em *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes*, *A última gravação de Krapp* e *Ato sem palavras*, de Beckett; para só ficar em peças-chave desses autores-cânones – traz, naturalmente, toda uma simbologia de Absurdo à cena: a reclusão, o confinamento, o derradeiro, único e/ou possível espaço da humanidade.

A espera em *As cadeiras* e *Esperando Godot* é também o arrastar das horas do confinamento, e derradeiro e único lugar em *Fim de partida*, *Dias felizes* e *Agonia do rei*. A partir dessas características, iremos analisar aqui os deslucamentos, que nada mais são do que decorrências dessas três unidades que, no Absurdo, simplificarão a cena no mais puro e dramático de suas características.

A ideia de um único lugar onde tudo se entulha, onde tudo se resume, onde há a opressão de objetos, personagens qual dejetos, tudo isso será analisado a partir do conceito de entulhamento e ao se analisar o deslucamento de lugar.

Unidade de tempo

O Absurdo trabalha com situações-limite. Como identificado em Strindberg, o Absurdo tem um fôlego específico que não é o de acompanhar um acontecimento, uma trajetória, situações de vida. Há uma paralisação do tempo, como ana-

lisa Anders (2007) em seu estudo sobre Kafka: um momento de suspensão em que o tempo para, de modo a que se assista à dilatação de um conflito interior.

Não à toa, a despeito dos elementos absurdos em certas peças, o Absurdo, em si, dilui-se nas cenas que vão formando um caráter épico – distante da situação limite de confinamento –, fazendo com que peças como *O rinoceronte* e *O balcão*, como se pode ver na introdução, não sejam os melhores exemplos do que se pode encontrar na dramaturgia absurda.

Pode-se ver aí outra curiosa coincidência. A unidade de tempo a que se referiam os teóricos ditos “aristotélicos” pretendia, segundo eles, dar uma maior consistência e autenticidade ao teatro. Sendo o teatro feito ao vivo, num limite de horas específico, a ideia da pureza do gênero é percebida aí de forma significativa.

Portanto, a unidade de tempo é quase uma necessidade desse antiteatro que, a despeito de ser assim chamado, contém o que de mais teatral/dramático se possa pensar de uma cena. Existe uma ideia central de explorar um conflito interior numa paralisação do tempo. É o presente perpétuo, um arrastar de horas radical e essencial da cena.

Ao se escrever uma peça com saltos temporais, o que de mais real, que é a presentificação dos personagens, transforma-se numa estrutura que causa um distanciamento, um não sufocamento com o aprisionamento da ação. Mais do que uma situação dramática, acompanha-se uma ou mais histórias, uma sequência de acontecimentos, ao optar-se pela estrutura de um teatro épico.

Curiosamente, no Absurdo o diálogo parece estar acontecendo naquele momento e o tempo da cena – levando-se em conta um intervalo entre os atos, em peças como *Esperando Godot* – é um tempo que parece real. Com isso, o Absurdo cria um ambiente onde a ação é hiper-real e, justamente nessa situação, a cena implode essa identificação pelos deslucamentos. Como diria Carmelo Bene

(apud DELEUZE, 2010, p. 31): “O espetáculo começa e termina no momento em que é feito”.

Unidade de ação

Aristóteles dizia, em sua *Poética* (1996, p. 39), que “é preciso que a fábula, visto ser imitação de uma ação, o seja única e inteira”. O filósofo grego defendia que, para que a fábula de fato fosse contada de forma perfeita numa tragédia, era necessário fazê-lo a partir de uma única ação. Os teóricos posteriores, que caricaturaram Aristóteles, chegaram ao radicalismo de dizer que qualquer outra ação seria nociva à trama, pois o gênero dramático trazia em si essa univocidade fundamental para que fosse puro, efetivo e perfeito. Neste ponto, a obra de Tchekhov vai diferir totalmente das obras absurdas.

Tchekhov representa o apogeu e a decadência do Realismo/Naturalismo. Sua dramaturgia serviu tanto ao método de Stanislávski como à ideia de um teatro de alma, lírico, preconizado por Meyerhold. Estão nele o princípio e o fim do Realismo.

Ao tratar de assuntos cotidianos, o autor russo acaba criando situações muito mais próximas do que Zola (1982) talvez pensasse ser um *tranche de vie*; um pedaço de vida. As cenas de Tchekhov são situações cotidianas, mínimas, minimalistas até, em que os sentimentos, na maioria das vezes, não afloram. Suas peças tratam das frustrações de seres atordoados por uma existência de fracassos, e Tchekhov inspira-se nas pequenas ações dos personagens para tratar disso. Ele vai à filigrana dos sentimentos de cada um para, no íntimo, tocar o infinito da alma humana.

Para isso, há uma clara necessidade de criar histórias paralelas, conflitos diversos, juntamente com uma construção de personagens minuciosa e sensível. E nesse outro ponto ele se afasta do que preconizavam os radicais franceses

presos às regras das três unidades; há, na obra de Tchekhov, um “desrespeito” à unidade de ação.

Que ação única e inteira poderíamos encontrar numa peça como *Tio Vânia* ou *A gaivota*, peças onde a inação e o despedaçar de sentimentos é que compõem a cena? O criador de alguns dos mais belos personagens da história do teatro – não à toa um dos dramaturgos prediletos dos atores – teve, em sua criação, a necessidade de aprofundar conflitos mínimos de personagens, enriquecer desejos vários na cena, dissolvendo a ação em pequenas tramas irresolutas.

A dramaturgia seguia um caminho quase que natural, inevitável. A procura por uma riqueza de detalhes e sentimentos, pela criação de personagens complexos e densos, tudo isso acabaria por acarretar uma cisão com as regras do passado. O teatro, para ser mais real, fugia do Realismo.

Com o Absurdo, ao contrário, essa ideia de uma unidade de ação é fundamental. E o esvaziamento da linguagem no Absurdo garante que haja uma única e sólida ação, por mais que essa ação seja algo próximo de uma inação.

Martin Esslin (1968), analisando a peça *O novo inquilino*, de Ionesco, diz:

O novo inquilino é um espetáculo de apavorante simplicidade. O diálogo (entre o inquilino e o porteiro resmungão e avarento; entre o inquilino e os carregadores) é reduzido a um papel secundário. Primordialmente trata-se de uma peça sobre objetos que se movem, objetos que dominam o homem, sufocando-o num mar de matéria inerte. Uma única imagem poética é paulatinamente elaborada ante nossos olhos, a princípio com uma certa surpresa, depois com inexorável inevitabilidade. É uma demonstração das possibilidades do *teatro puro*: os conceitos de personagens, conflito, construção de enredo, foram abandonados; e no entanto *O novo inquilino* permanece um drama com ‘suspense’ crescente, excitação e força poética. (ESSLIN, 1968, p. 148)

Percebe-se, nesta citação, a ideia precisa de uma dramaturgia voltada para uma única e inteira ação, como queria Aristóteles. Dissociada das ideias de sentimentos profundos, questões psicológicas, traumas passados e ações equívocas das personagens, a dramaturgia Absurda acaba por se concentrar ainda mais no essencial e, assim, dar à ação um caráter único e preciso. Vê-se, na análise de Esslin, que essa ação aparentemente vazia de um sentido profundo do drama é talvez mais ação do que as perpetuadas pelo Realismo/Naturalismo, pois é uma ação real, uma ação prática, objetiva, portanto teatral.

Com a necessidade de traduzir num único conflito, de caráter existencial e até mesmo metafísico – travestido numa superficialidade e num humor muitas vezes beirando o circense – uma ideia de mundo, o Absurdo concentra sua história numa questão essencial.

As peças absurdas dilatam uma ideia central e confundem a ideia com a ação. Os personagens criam a ação no exato momento em que começam a atuar, e todo o decorrer da peça será em função do que está sendo feito para que esse tempo passe. É o conflito do momento que vai alavancar a peça. Com isso, a ideia de subjetividade se torna relativa, pois a partir do momento em que é confidenciado ao espectador o estado de alma do personagem, naturalmente esse conflito é gerado e uma ação imediata acontece. Os vagabundos de *Esperando Godot* e os velhos de *As cadeiras* agem conforme o grande conflito da peça. Esperam. E preenchem esse tempo com “teatro”.

Percebe-se que, mesmo pela via negativa ou deslucada, o Absurdo curiosamente acaba por espelhar (em imagens distorcidas?) as regras que tão radicalmente foram estabelecidas como modelos de uma peça bem-feita. O Absurdo, assim, acaba por se aproximar de um teatro puro. Ação, tempo e lugar concentrados numa única ideia que gira em torno de si. Pretende ser o teatro em sua forma mais pura e imediata de apreciação. Uma sequência de acontecimentos que, por

estarem desprovidos de soluções, desejos, conflitos e tramas, jamais se desviam do tema central que oprime e condensa a cena.

Um espetáculo que aconteça num único ambiente, concentrado em apenas uma ação, e onde o tempo transcorra tal qual como se fosse o tempo da plateia, talvez seja a armadilha perfeita para, através dos deslucamentos, tirar do eixo o espectador acostumado à cena tradicional do teatro burguês.

A trans-historicidade

mas se em vez de falar do malvado militar alemão ou japonês ou russo, ou francês ou americano, ou o burguês malvado, ou a companhia de petróleo criminosa, o odioso militar, ou o soldado traidor e desertor, e assim por diante; se em vez de tudo isso, despissem o homem da desumanidade de sua classe, quando, por trás disso tudo, falo do que é intimamente meu, meu medo, meus desejos, minhas angústias, minha alegria de existir; ou quando dou livre curso à imaginação desencadeada, à construção imaginativa, não sou somente eu, não sou partidário, não estou agora com este contra aquele, não sou agora aquele contra este, não sou agora somente eu, mas sou todos os outros no que eles têm de humano, não sou o mau, não sou bom, não sou mais o burguês, já não pertença a tal classe, a tal raça, a esse exército ou àquele exército... sou agora o homem desprovido de tudo o que nele é uma mentalidade partidarista, separação, desumanização, o homem alienado pela eleição ou pelo partido, e não odeio agora os demais. Este é o lugar da profunda identificação, esse é o meio de se chegar a ela. (IONESCO, 1968, p. 28-29, tradução nossa)⁴⁰

⁴⁰ Pero si en lugar de hablar del mal militarote alemán o japonés, o ruso, o francés, o americano, o del malvado burgués, o de la compañía de petróleos criminal, o del odioso militarista, o del soldado traidor e desertor, etc.; si en lugar de todo eso, desviste al hombre de la inhumanidad de su clase; cuando, detrás

Ionesco desejava uma arte universal. Uma arte que prescindisse do momento histórico, das ideologias, das políticas. Ele almejava conseguir chegar à tragédia universal do homem, poucas vezes conseguida na história da dramaturgia, segundo sua opinião.

O dramaturgo romeno identificava na grande maioria da literatura dramática existente uma tendência mesquinha a favor de ideologias, estereótipos. Ionesco condenava uma arte didática. Para ele, o didatismo era a morte da arte. O autor considerava que escrever um sermão, ou discurso, ou carta no formato de uma peça de teatro não a legitimava como uma obra de arte.

Neste ponto, podemos voltar um pouco, em nossas reflexões, para perceber que a forma quase que amoral com que Shakespeare trata seus nobres dá um caráter de universalidade às ações desses personagens. No bardo inglês, podemos ver o conflito universal do homem em relação ao poder e ao próximo.

Quando o rei Lear divide seu reino entre suas filhas, e se vê traído pela ganância e usura destas, o que importa ali não é se Lear é rei de tal país, as filhas são de tal partido, seus genros são de tal religião. O conflito ali é essencial, primevo e ao mesmo tempo atemporal.

Assim, podemos ver nas peças de William Shakespeare a trans-historicidade de forma substantiva e possante. As peças do dramaturgo britânico continuam sendo montadas e remontadas por possuir conflitos que sempre interessarão ao homem, em qualquer época e lugar onde a relação homem e poder se estabeleça; “Shakespeare levantou questões sobre toda condição e o destino do homem”.

de todo ese, hablo de lo que es íntimamente mío, en mi miedo, en mis deseos, en mi angustia, en mi alegría de existir; o cuando doy libre curso a la imaginación desencadenada, a la construcción imaginativa, no soy solamente yo, no soy un partisano, no estoy ya con este contra aquél, no soy ya aquél contra este, no soy ya solamente yo, sino que soy todos los demás en lo que tienen de humano, no soy ya el malo, no soy ya el bueno, no soy ya burgués, no pertenezco ya a tal clase, a tal raza, a este ejército o a aquel ejército... sino que soy ya el hombre desprovisto de todo lo que en él es mentalidad partidarista, separación, deshumanización, hombre alienado por la elección o el partido, y no odio ya a los demás. Ese es al lugar de la identificación profunda, ése es el medio de llegar a ella. (IONESCO, 1968, p. 28-29)

(IUNESCO, 1964, p. 19, tradução nossa)⁴¹ Curiosamente, Shakespeare foi ficando mais atual na inversa medida de suas tramas. Quanto mais a ideia de se pensar o mundo através do jogo político de reis e imperados fica distante, mais a dramaturgia do bardo inglês se torna universal. Possivelmente, o fato de o público não mais se identificar com os seus personagens de forma direta, pelas modificações sociais e políticas do mundo, é o que faz com que o que de mais humano e profundo aflore de suas peças. Não à toa vemos sempre como recurso para se contar uma história o artifício da alegoria, da distância histórica e cultural, como nas fábulas, nas lendas e mitos: sempre contados como “há muito tempo atrás”, “num mundo onde tal e tal coisa não existiam”, “era uma vez um reino...”

Nos ataques feitos a Molière, e principalmente a Bertolt Brecht, podemos perceber o incômodo de Ionesco com a superficialidade e proselitismo da dramaturgia que o autor romeno tanto combate em seus escritos.

“Eu estava mesmo entediado por Molière. [...] A longo prazo, os pequenos problemas de Molière pareciam-me de relativa menor importância, às vezes um pouco triste, é claro, dramático até, mas não trágico, porque eles poderiam ser resolvidos”. (IUNESCO, 1964, p. 19, tradução nossa)⁴² E completa Bornheim (1975, p. 50); “Por isso, [Ionesco] recusa um Molière, tão freqüentemente confinado a pequenas histórias, de avarentos e hipócritas, consideradas sempre dentro de uma perspectiva demasiado estreita”. O criador de *As cadeiras* e *Le roi se meurt* queria ir mais fundo no âmago do trágico, ou mais além do trágico, no intolerável, no insuportavelmente insolúvel drama de nossa existência. “O insuportável não ad-

⁴¹ Shakespeare raised questions about the whole condition and destiny of man. (IUNESCO, 1964, p. 19)

⁴² I was even bored by Molière. [...] In the long run Molière's little problems seemed to me of relativity minor importance, sometimes a little sad of course, dramatic even, but never tragic; for they could be resolved. (IUNESCO, 1964, p. 19)

mite solução e somente o insuportável é profundamente trágico, profundamente cômico e essencialmente teatral”. (IONESCO, 1964, p. 20, tradução nossa)⁴³

Ionesco, criticando o novo romance francês, vai apontar a supressão do trágico como um dos seus problemas. Responde ele a Claude Bonnefoy:

É isso. Não sei se minhas peças o conseguiram (chegar ao trágico) ou não, porém eu tentei mostrar personagens que estariam à procura duma vida, à procura duma realidade essencial. Sofrem por se sentirem separados de si próprios. Que as pessoas estejam separadas de suas raízes – eis o absurdo; que se procurem desesperadamente como procuram a sua realidade profunda os personagens de Kafka, cujo tema principal é o labirinto. E esses personagens sofrem por não serem, sofrem por suas faltas, ao passo que, numa certa literatura, eles nem mesmo sofrem mais. Estão desumanizados. (BONNEFOY, 1970, p. 130)

Note-se que a separação do indivíduo dele mesmo, à procura desesperada por um sentido, eis aí o trágico, em Ionesco. Mesmo considerando que “o absurdo e o trágico habitam diapasões distintos” (BORNHEIM, 1975, p. 88), Gerd Bornheim vai considerar o herói absurdo um herói trágico porque, “mais que inspirar a sensação de grandeza humana ou da dimensão cósmica ou telúrica à qual pertence o homem, ele transmite o sem-sentido da existência” (1975, p. 89). Justamente pela sensação de não pertencimento à dimensão cósmica ou telúrica, pela pequenez e opressão do vazio, é que, segundo Bornheim:

A experiência ‘trágica’ fundamental do século XX é que a tragédia se transfere da esfera humana, ou da *hybris* do herói, para o sentido último da realidade, confundindo-se, assim, com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido – qualquer coisa como uma ontologia do nada. (BORNHEIM, 1975, p. 89)

⁴³ The unendurable admits of no solution and only the unendurable is profoundly tragic, profoundly comic and essentially theatrical. (IONESCO, 1964, p. 20)

Não há mais uma história contra a qual se defrontar e lutar. Não há para onde ir nem o que vencer. O trágico parece ser a ausência de possibilidades de uma peripécia porque o reconhecimento jamais virá: justamente, para Aristóteles (1996, p. 37) “os mais importantes meios de fascinação das tragédias”. Não se vai mais da dita para a desdita, mas para a tragédia que não é dita.

George Steiner (2006), ao analisar a tragédia, chega a desconsiderar a dramaturgia de vanguarda surgida depois da Segunda Guerra Mundial – por achá-la, dentre outras coisas, dissociada do “drama” em si – possivelmente por essa ausência objetiva do trágico. O “absoluto”, citado por autores tão diversos como Ionesco, Bornheim (1975) e Beckett, talvez seja esse ponto de deslocamento da fábula, da trama e da intriga que caracterizam o trágico através da peripécia e reconhecimento aristotélicos: o absoluto como “sentido último da realidade”. (BORNHEIM, 1975, p. 89) Em Raymond Williams, no entanto, podemos ver na percepção das peças absurdas “um ritmo trágico antigo e profundo”. (WILLIAMS, 2002, p. 203) Ele vai perceber que “no interior da estrutura deliberadamente disparatada, o acontecimento trágico tornou-se mais arbitrário e mais cruel”. (WILLIAMS, 2002, p. 200) A arbitrariedade do Absurdo está intimamente ligada ao que Ionesco (1968) preconizava. Nas peças de Bertolt Brecht, segundo ele, não havia arbitrariedades, tudo era executado e julgado de acordo com questões ideológicas, políticas e sociais. O peso do materialismo dialético, do pensamento marxista e até mesmo do didatismo de parte das peças de Brecht irritava Ionesco sobremaneira.

Brecht não quer participação mágica, emocional, no teatro; não quer, ou melhor, diz que não quer que se identifiquem com seus personagens; quer que eles sejam compreendidos, solicita essa compreensão. Na verdade, é a sua ideologia, seu pensamento, que se faz mágico. Ele quer que alguém participe, se identifi-

que com seu pensamento [...]. (IONESCO, 1968, p. 27, tradução nossa)⁴⁴

Daí que a ideia do Absurdo, ou da obra de Ionesco – segundo o próprio – tenta, ao contrário do que pensam muitos, se inserir na tradição mais antiga do teatro. Isso fica evidente a partir do momento em que essa identificação com o mais profundo da tragédia humana se torna o ponto fulcral da criação literária. “Eis por que (sic) uma obra literária de valor situa-se na interseção do tempo e da eternidade, no ponto ideal da universalidade”. (BONNEFOY, 1970, p. 98-99)

Características do Absurdo

Traçado um breve histórico do Absurdo, muitas características e ideias foram identificadas e analisadas. Contudo, para que os vestígios do Absurdo, na dramaturgia contemporânea, sejam realmente evidenciados, faz-se necessária uma recapitulação de alguns pontos fundamentais que serão norteadores da análise das peças.

A ideia, aqui, é fazer um breviário dos pensamentos estabelecidos neste primeiro capítulo. O conceito de atonia e a relação do Absurdo com o trágico e com a “regra das três unidades” terão ecos de forma mais coesa e necessariamente referencial nas observações que se seguem.

Primeiramente, penso que a grande característica, ou talvez a primordial característica do Absurdo, esteja no que Günther Anders (2007) chamou de deslocamento. O Absurdo está no mundo, mas deslocado nele. É um momento de

⁴⁴ Brecht no quiere participación mágica, afectiva, en el teatro; no quiere, o más bien dice que no quiere, que uno se identifique con sus personajes; quiere que uno los comprenda, solicita esa comprensión. En realidad, es su ideología, su pensamiento, lo que se hace mágico. Quiere que uno participe, que uno se identifique con su pensamiento. (IONESCO, 1968, p. 27)

suspensão, em que o personagem se vê frente ao mundo, como algo tangível, mas impenetrável. Digo primordial por se tratar de uma questão que permeará todos os outros elementos constitutivos posteriores. Note-se que ao analisar a atonia e o trágico, esse deslocamento já foi por diversas vezes citado, mostrando a impossibilidade de ser relacionado à falta de um reconhecimento e de uma peripécia que faça uma reviravolta na fábula. Portanto, importa menos a história que possa ser contada que a grande ação existencial e/ou simbólica contida na obra dramática.

Neste ponto, podemos salientar a importância da diferenciação, mais uma vez, entre Absurdo e Surrealismo. O segundo extrapola a realidade, está além dela, como diz o próprio nome. É um movimento organizado, pensado, com vários manifestos e que pregava a “omnipotência [sic] do sonho”. (BRETON, 1969, p. 47)

Não há pretensão alguma, nessas reflexões, em fundamentar o Surrealismo. De forma superficial apenas, pode-se perceber na onipotência do sonho pregada por André Breton, em seu Manifesto do Surrealismo, datado de 1924, talvez a imagem primordial que difira este movimento do que o Absurdo inaugurou na literatura e no teatro. O próprio Breton vai usar uma imagem que cairia como uma luva ao Absurdo, em peças como *Fim de partida* e *As cadeiras*, e ele usa essa imagem como antítese do movimento surrealista: “De que se tratava então? Nada menos do que reencontrar o segredo de uma linguagem cujos elementos deixassem de se comportar como destroços à superfície de um mar morto”. (BRETON, 1969, p. 349)

Estabelecendo algumas diferenciações entre o Absurdo e o Surrealismo, com o propósito final de comprovar que o dramaturgo brasileiro Qorpo Santo, tão comumente considerado precursor do Absurdo, está muito mais ligado à tradição surrealista, Eudinyr Fraga (1988, p. 106) escreve: “No Surrealismo, o homem não *está sendo*, mas *pode ser*, porque o universo não é vazio de significações: no

Teatro do Absurdo o homem não *está sendo* porque *jamais* poderá ser”. O automatismo psíquico utilizado pelo Surrealismo está muito distante do rigor dos aparentes diálogos soltos e sem nexos do Absurdo, e há no primeiro um certo romantismo – “o Surrealismo procura uma integração do homem ocidental com o universo” (FRAGA, 1988, p. 105) – que já não existe no segundo, onde o homem está desintegrado e o universo não importa e nem faz mais sentido. Além de tudo, o Surrealismo, surgido como um movimento, tem princípios que, mesmo entrando em choque e cisão futura, delineiam uma filosofia de mundo, uma ideia de arte. Já o Absurdo, como este estudo pretende reforçar – do que já foi dito em livros e pelos próprios autores –, é uma visão de mundo que remonta a uma tradição recente de autores distintos, independentes e ímpares em seus estilos e estéticas.

O constante equívoco que se faz entre Absurdo e Surrealismo acontece até mesmo entre escritores e teóricos que apenas bordejam o assunto. E talvez possamos encontrar na obra de um dos grandes dramaturgos do Absurdo essa diferença cabal.

Ionesco era um exímio criador de deslocamentos em sua obra. Mas, em algumas delas, chegou a se deslocar totalmente da realidade, partindo para a fantasia, para o absurdo enquanto expressão comum e corriqueira, em obras onde a onipotência do sonho surgia de forma concreta. Um grande exemplo disso pode-se ver em *O rinoceronte* (1976).

A peça, apesar de toda uma atmosfera de Absurdo, se torna surreal quando os habitantes da cidade surgem com cabeças de rinoceronte.⁴⁵ Não se está mais

⁴⁵ Eudinyr Fraga (1988), mais uma vez, em seu estudo, faz uma advertência quanto ao Surrealismo, tão necessária quanto a que se faz aqui em relação ao Absurdo. Diz ele que “há um mau costume de associar surrealismo com bizarras ou coisas sem muito nexos”, completando que “o objeto surrealista tem que decorrer de iluminações do subconsciente, de breves fissuras no pensamento racional (ou então de total projeção de um pensamento irracional)” (FRAGA, 1988, p. 100), que é o que parece ocorrer com a metamorfose dos homens na peça de Ionesco. É através dessas fissuras no pensamento racional que as

trabalhando com um deslucamento, com uma realidade estranha, dissociada do cotidiano, mas em consonância mínima com ele. A peça de Ionesco chega ao ilógico, ao surreal, o que fica reforçado pelo que já foi dito aqui, quanto à estrutura dramática da obra em questão. O sonho é alimentado pelo impossível, e é impossível que pessoas passem a ter cabeças de rinoceronte. Este detalhe surreal, utilizado por Ionesco, talvez seja a pedra de toque para se perceber que, por mais inusitado que seja, o Absurdo ainda é real, mesmo que bordejando o possível, marginal ao cotidiano e vulgar. Em *As cadeiras*, vemos um casal de velhos conversando com seus móveis, é algo inusitado e estranho, mas passível de acontecer; seja pelo mal de Alzheimer, seja por esquizofrenia, seja por solidão. Quantas vezes nos pegamos falando com plantas, com livros, com um instrumento musical? Quando Beckett deslucou seus personagens para uma situação pós-hecatombe (*Fim de partida*), as convenções criadas por ele estão em consonância com a realidade criada ali; algo como uma ficção científica. Não há nada de surreal na obra de ficção científica, justamente por haver ali uma verossimilhança interna, assim como aceitamos o fantasma do rei Hamlet e as três bruxas de *Macbeth*. Os elementos surgem naturais dentro da obra, ao contrário do Surrealismo, onde o próprio inusitado dos acontecimentos é, propositalmente, uma provocação explícita e uma intenção declarada de choque total com a realidade.

O Surrealismo não deixa de se relacionar, em sua filosofia, com o Absurdo. Contudo, não se pretende aqui criar uma dissociação e uma categorização rígida que difira um do outro. O principal motivo da distinção é poder sanar o equívoco em relação à palavra “Absurdo”, como é estudada e definida aqui. Coisas que podemos achar, no cotidiano, absurdas, podem não ser “absurdas”, nem tampouco

imagens do sonho penetram a realidade; as metáforas invadem a cena, o fantástico se encontra com o fatídico.

“surreais”. Podem ser estranhas, revoltantes, assustadoras, e nem por isso servirem de comparação com uma ideia de literatura e teatro forjada pelo sentimento de uma época, sentimento este que pretendia traduzir, consciente ou inconscientemente, as dissonâncias de um mundo torto.

A partir deste deslucamento do mundo, seguirá um breviário de três deslucamentos fundamentais para a compreensão da ideia do Absurdo e para a análise das peças cuja herança Absurda pode ser identificada, o que será feito nos próximos capítulos do presente estudo. São eles:

- a) Deslucamento da ação: a espiral infinita;
- b) Deslucamento do personagem: o ser e a linguagem;
- c) Deslucamento de lugar: o conceito de entulhamento.

DESLOCAMENTO DA AÇÃO: A ESPIRAL INFINITA

Drama é ação. Isto foi dito aqui, é dito em vários livros e teses, e há uma obviedade decorrente do verbo “dram”, que em grego significa agir. Quando pensamos em ação, automaticamente nos vem à mente a ideia de movimento.

É comum ouvir das pessoas que determinada peça não tem ação, ou que falta mais ação, e tudo isso tem muito mais a ver com uma herança do drama burguês ou, como chama Arnold Hauser (2000), do “drama doméstico”, surgido no século XVIII, na Europa.

Havia uma necessidade, nesse drama, de agradar uma plateia ignara e neófito, e que precisaria de muitas reviravoltas para se interessar pela trama. Ao contrário do peso mítico da tragédia grega e da dramaturgia elisabetana, por exemplo, que – por mais que tivessem um cunho altamente popular – eram feitas para agradar à nobreza, com poesia requintada e história de reis, o drama

burguês tem nas pequenas tramas e reviravoltas seu grande trunfo. Mais do que contemplação, a plateia burguesa que iria se ver no palco buscava surpresa, movimentação, artifícios vários usados pelos dramaturgos. Era a chamada “peça bem-feita”, um paroxismo das ideias deturpadas de Aristóteles, numa técnica de mobilidade da cena que depois as telenovelas e o cinema herdaram; bem como o teatro profissional de cunho mais comercial, principalmente de comédia. É engraçado perceber que boa parte da dramaturgia que negou essas fórmulas acabou por distanciar o público, pois podemos ver ainda em Ionesco, Beckett e Pinter as ideias de Aristóteles, como foi analisado ao se falar do “teatro puro” e das três unidades. Estes autores queriam muito mais ressuscitar uma relação com o mito através de uma nova cosmogonia teatral.

Há que se perceber, portanto, que em obras mais recentes a pretensão em ser diferente suplantou a necessidade de expressão do autor sobre seu mundo, segundo o criador de *As cadeiras* e *A lição*: “meros exercícios literários, certamente, mas que, ao mesmo tempo, demonstravam um desprezo profundo pelo drama humano”. (IONESCO apud BONNEFOY, 1970, p. 127) O próprio Ionesco, mais adiante, considera esses “‘homens de letras’ vazios de toda substância humana”. (IONESCO apud BONNEFOY, 1970, p. 128) O autor romeno vai perceber na reação a estilos que deram certo, viraram comerciais ou foram glorificados pela crítica, uma presunção de autores experimentais, muito mais pedantes do que perscrutadores da alma humana. Referindo-se ao filme *Ano passado em Marienbad*, roteiro de Robbe-Grillet, Ionesco diz:

Os homens são os mesmos em todas as sociedades, e os desse filme são o reflexo do vazio interior do autor. Não encontramos ali uma crítica do vazio espiritual nos outros, antes uma incapacidade de conhecê-los, uma indiferença em face deles, uma impermeabilidade, uma impossibilidade de penetração. (IONESCO, apud BONNEFOY, 1970, p. 129)

Essa discussão é longa e ao identificar na dramaturgia contemporânea os vestígios do Absurdo, não será levada em consideração essa crítica do autor romeno a certa literatura que herda e deturpa apenas a forma. Percebe-se claramente no discurso de Ionesco que há nele, como havia nos dramaturgos fundadores do Absurdo, uma intenção clara de se relacionar com o mundo, pensar o mundo. Mas mostrar o mundo apenas como ele é no dia a dia – para estes autores – não tocaria no ponto mais profundo da alma humana; uma alma que sonha, que fantasia, que, ensimesmada, percebe em seu próprio espelho a distorção do mundo. Havia no pessimismo desses autores não uma aquiescência, mas a vontade de provocar e incomodar, expondo as feridas mais profundas e as rachaduras mais internas do mundo.

Pensar em agir é pensar também em reagir. Na verdade, o teatro se faz do conflito decorrente da ação e reação de personagens. Contudo, o século XX provou ao homem que qualquer ação ou reação é inútil, pois “a rota para cima e para baixo é uma e a mesma”, já dizia Heráclito (apud SOUZA, 1996, p. 94), alguns bons séculos antes.

A frustração, decepção e angústia pela incapacidade de potência – muito mais que uma impotência – fez o homem se deslocar para dentro de si, numa reação ao mundo. “Nós só conhecemos a nós mesmos. Na verdade, uma obra de arte brota de um solo particular, num momento particular [...]”.⁴⁶ (IONESCO, 1964, p. 149, tradução nossa) Proust, citado por Beckett (2003, p. 70), declara que “o homem é a criatura que não consegue sair de si, que só conhece os outros em si mesmo e que, quando afirma o contrário, mente”.

Assim foi a literatura de Proust, como também a de Franz Kafka. A ação do homem não é mais a dos pequenos conflitos, briga por heranças, terras, amores e hereditariedade, ela, agora, passa a tratar dos grandes conflitos do homem e de

⁴⁶ We only know ourselves. In fact a work of art springs from a particular soil, a particular time [...] (IONESCO, 1964, p. 149)

sua existência. Agora, a grande ação é contra o mundo, ou de tentar existir nele. As situações se encerram numa só grande ação: espera, sobrevivência, entendimento. E nenhuma delas se conclui. Seja na rota para cima, seja na rota para baixo, o círculo é fechado e o ciclo é repetido, ou infindo.

Neste ponto, essas duas metáforas podem servir para destacar a movimentação essencial dos personagens no Absurdo. Eles percorrem círculos. Alguns chegam a realizar a volta completa, retomando o percurso do início. Outros, não chegam a percorrer os 360°, mas se apercebem da inutilidade do percurso, por mais que continuem nele, por ser a única ação possível. O caráter circular pressupõe a volta e, por retornar ao mesmo ponto, jamais a revolta, a revolução. Talvez mais que um círculo, há a ideia de uma parábola infinita, ou uma espiral contínua: “eternamente retornam todas as coisas e nós mesmos com elas e [...] infinitas vezes já existimos e todas as coisas conosco”. (NIETZSCHE, 1981, p. 226) “A doutrina do ‘eterno retorno’, ou seja, do ciclo absoluto e infinitamente repetido de todas as coisas” (NIETZSCHE, 2004, p. 64) vai servir como inevitável referência para essa espiral infinita e insolúvel da vida.

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: ‘Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!’. Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? (NIETZSCHE, 2005, p. 230)

Pergunta-nos Nietzsche: e se esse demônio fosse a própria vida como ela é, a ausência de um Deus e a evidência desesperadora da história? Mais ainda, o Absurdo vai perceber que o prazer, o que é inefavelmente grande é a grande procura, mas a espera, a angústia e a aquiescência frente à inevitabilidade do fracasso são o que parece prostrar atonitamente o personagem absurdo.

A metáfora de Albert Camus (2005) sobre o mito de Sísifo é exemplar, e as penitências da mitologia grega funcionam perfeitamente. As duas versões de suplício de Tântalo traduzem perfeitamente isso:

Contava-se, por vezes, que Tântalo estava colocado nos Infernos sob uma pedra enorme, sempre em risco de cair, mas que permanecia eternamente em equilíbrio. Dizia-se também que o seu suplício consistia numa fome e numa sede eternas: mergulhado na água até o pescoço, não podia beber, porque o líquido fugia sempre que tentava mergulhar nele a boca; um ramo carregado de frutos pendia sobre sua cabeça, mas, se levantava o braço, o ramo erguia-se bruscamente e ficava fora do seu alcance. (GRIMAL, [1992?], p. 428)

Estar em risco de cair, mas permanecer eternamente em equilíbrio. Essa ação traduz, possivelmente, a situação dos personagens do Absurdo, assim como a fome e a sede eternas; seja por Godot, seja pelo Castelo. A eterna espera instável ou a eterna busca inútil, numa espiral infinita em que a atonia é o que – angustiosamente, para quem assiste à cena – estabiliza a ação.

DESLOUCAMENTO DO PERSONAGEM

Para que essa grande ação preenchesse um romance ou duas horas de teatro, os autores lançaram mão de pequenas ações que, mais do que meros artifícios para

empurrar o drama para frente, acabaram por funcionar como uma metonímia ou metáfora da ação primordial da obra.

Assim, podemos ver, no Absurdo, ações que funcionavam ao contrário de um melodrama ou *vaudeville*, onde as situações se imbricavam e as ações iam se somando numa sucessão de quiproquós, erros, falhas, reconhecimentos, denúncias, surpresas, traições, bem como todo esse rol de conflitos menores utilizados pelos autores.

No Absurdo, as ações menores da obra são retalhos de um tecido disforme e inútil. Elas existem *per se*, no entanto, acrescentando ao todo um sentido, ou falta dele. As lições inúteis do professor em *A lição*, de Ionesco, ou os encontros fortuitos de K. com funcionários do castelo, não acrescentam aparentemente nada à trama. Não empurram a ação para frente. Quando muito, subtraem dela a função de condutores da ação. E, no entanto, são essenciais para se perceber o suplício⁴⁷ a que estão submetidos os personagens na grande ação da obra.

Há, no Absurdo, uma ideia de entulhamento, de empanzimento, através de situações que, acumuladas, dão-nos a sensação da inutilidade da vida, da luta, da espera e do diálogo; questão que trataremos no deslucamento do personagem, da linguagem e do lugar.

O ser

Os personagens do Absurdo se encontram num ponto diferenciado da história das artes. A partir do conceito de atonia estabelecido aqui, pode-se perceber o deslucamento desses personagens que se veem perdidos num mundo sem esteio. Não há mais Deus, não há mais justiça, não há mais futuro nem passado.

⁴⁷ Há, na justificativa do grifo, o intuito de realçar a referência direta à metáfora do suplício de Tântalo e de Sísifo, numa alusão às impossibilidades e instabilidades que permeiam a obra Absurda.

Geralmente, ao se realizar um estudo dos personagens de uma peça teatral, diretor e atores vão em busca de elementos que corroborem a criação de um determinado papel. Pode-se partir de sinais do texto que indiquem o passado daquele personagem para criar seu caráter, pode-se buscar em tipos sociais, ou pode-se até mesmo buscar nas ações físicas um caminho para descoberta de quem é esse ser, como interpretá-lo, como ele anda, pensa, fala, gesticula e reage.

No Absurdo, há um problema na percepção de quem são esses seres, pois como já foi dito atrás, eles são “todo mundo” e “ninguém”; a união dos dois personagens do *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente. Representam, assim, arquétipos da sociedade, surgem sem função social alguma, ou, quando a têm, ela não significa absolutamente nada em relação ao comportamento do personagem.

A peça começa quando inicia. Isso é óbvio, mas ela está circunscrita ao tempo de sua duração, o que aconteceu antes e acontecerá depois:

O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível.

(ELLIOT, 2006, p. 207)

Nesta poesia de T. S. Elliot há não só a ideia do irredimível, palavra que pode nos remeter desde a expiação até a danação. O poeta se utiliza da famosa epígrafe a partir da frase de Heráclito, seguidas vezes citada aqui, que diz: “a rota para cima e para baixo é uma e a mesma”. (HERÁCLITO apud SOUZA, 1996, p. 94) É o eterno retorno de Nietzsche aliado ao eterno presente de Elliot.

Com isso, não importam mais o nome, o sobrenome, a posição social, os amores frustrados, as derrotas do passado, os sonhos do futuro. Os personagens surgem como amálgamas de existência, porém jamais como personagens-tipo.

Há que se fazer uma ressalva quanto à possibilidade equivocada de se tratar o personagem do Absurdo pela via fácil da tipificação e estereotipação de seres deslucados. A complexidade dos personagens do Absurdo está para além dos lugares comuns de loucos, vagabundos, retardados e palhaços.

Cabe, aqui, inclusive, uma ressalva a essa questão do *clown*. Pela sua ingenuidade e deslucamento, o *clown* serviu de inspiração, assim como tantas outras referências – o *vaudeville*, o cinema mudo, os diálogos *nonsense* e até mesmo autores como Shakespeare e Feydeau – ao Absurdo. Mas há que se ter cuidado para que o trabalho de polimento e transubstanciação feito pelo dramaturgo a partir da figura do palhaço/*clown* seja considerado como algo além de pôr um nariz vermelho e estereotipar e vulgarizar as ações do personagem. Como se fez referência, antes, a Clov, de *Fim de partida*, que traz em seu nome um jogo de palavras com *clown*, há reincidentes camadas de influência que dão a complexidade e profundidade destes seres inventados como representação última de nós mesmos: profundidade que um palhaço/*clown* não tem e muito menos pretende ter.

Um fator importante, também, do personagem Absurdo, é que seu caráter universal, trans-histórico e, portanto, extrassocial, pode e deve ter pontos em comum com cada um de nós. Num destes personagens, vemos a um momento nosso vizinho, em outro, nós mesmos, mais adiante um inimigo e, ao fim, percebemos o quanto somos todos identificados com a estupidez da nossa existência, com a mesquinhez de nossas ações, com a pobreza de nossos desejos. E para que isso se torne ainda mais angustiante e cause, mesmo, um suspense, a atonia dos personagens se torna um ponto crucial neste deslucamento.

O Absurdo procura condensar a vida, a humanidade, o mundo numa cena única. A ferramenta principal dos personagens para explicitar seus deslucamentos, como é próprio do teatro, é o diálogo. Mesmo em representações onde não haja fala, como *Ato sem palavras*, de Beckett, há, subjacente, um diálogo, ou

vontade de diálogo do personagem com os objetos que aparecem e desaparecem em cena, e daí vem o grande conflito do absurdo das ações e reações em cena desse ator com os artifícios propostos pelo autor irlandês. Uma contradição que acarreta um paradoxo – e, por que não, um conflito? – é utilizar o diálogo para evidenciar nossa incomunicabilidade. Assim, o Absurdo se utiliza de um deslocamento da linguagem como artifício essencial para a cena.

A linguagem

O que aparecia como deslocamento da linguagem nos parece agora muito claro. A expressão de um certo infortúnio se congela novamente e nos afasta do infortúnio. A linguagem deslocada é reconstituída numa outra forma; ou talvez o deslocamento, congelado, apareça-nos como uma nova coerência... talvez como uma nova crosta, uma couraça. É porque os grandes temas, os temas essenciais, prestam-se sempre à rerepresentação, ao renascimento, à reexpressão. (BONNEFOY, 1970, p. 100)

O Absurdo é a tragédia da linguagem. Seus dramaturgos percebem que a comunicação é impossível. Se ela inexistente na vida cotidiana, inexistente ainda mais na arte. “Uma obra de arte é a expressão de uma incomunicável realidade que alguém tenta comunicar”,⁴⁸ diz-nos Ionesco (1964, p. 92).

Apropriando-se da linguagem do *vaudeville* e do circo, e utilizando-se do *nonsense* – cuja tradição remonta à poesia medieval – o Absurdo explora características que antes eram utilizadas com o simples intuito de fazer rir para que agora, num processo derrisório, a incomunicabilidade floresça do diálogo aparentemente vazio e sem sentido.

⁴⁸ A work of art is the expression of an incommunicable reality that one tries to communicate. (IONESCO, 1964, p. 92)

Ionesco costumava dizer que o seu teatro era realista, pois o esvaziamento da linguagem e os ruídos da comunicação fazem parte do nosso mundo muito mais do que as imensas falas de um Ibsen, estas sim absurdas, fora da realidade, portanto antinaturalistas.

“O que Beckett explora é o tempo, o tema do esforço inútil e absurdo implícito na condição humana e, antes de tudo, o tema da linguagem identificado com a própria experiência metafísica”,⁴⁹ diz-nos George Uscatescu. (1968, p. 50, tradução nossa) Para ele, a linguagem desempenharia um papel fundamental na experiência do trágico, na obra de Beckett, que ele considerava ser:

A busca do essencial, o último na linguagem, de uma consciência crítica e expressiva da linguagem. Consciência crítica e expressiva que quer ser, ao mesmo tempo, liberdade e verdade da linguagem, mas além das significações e dos símbolos. (USCATESCU, 1968, p. 50, tradução nossa)⁵⁰

Assim como a inutilidade da ação, podemos perceber a inutilidade da comunicação. A palavra passa a ser essencial. “No início tudo parece mais como um idioma linguístico do que ação”,⁵¹ adverte Ionesco. (1964, p. 137, tradução nossa). Mas ele mesmo completa justificando: “tudo é linguagem”.⁵² Se tudo é linguagem e a comunicação não existe, como afirma Beckett (apud ESSLIN, 1968, p. 74), “a linguagem não pode transmitir sentido” então a palavra é destoante, atonal, desagradável ao ouvido, enfim, absurda em seu sentido etimológico.

⁴⁹ Lo que Beckett explora es el tiempo, el tema del esfuerzo inútil e absurdo implícito en la condición humana y, primero entre todos, el tema del lenguaje identificado con la experiencia metafísica misma. (USCATESCU, 1968, p. 50)

⁵⁰ La búsqueda de lo esencial, lo último en el lenguaje, de una conciencia crítica y expresiva del lenguaje. Conciencia crítica y expresiva que quiere ser, al mismo tiempo, libertad y verdad del lenguaje, más allá de las significaciones y los símbolos. (USCATESCU, 1968, p. 50)

⁵¹ At the start it all seems more like a linguistic idiom than action. (IONESCO, 1964, p. 137)

⁵² Everything is language. (IONESCO, 1964, p. 137)

A dramaturgia Absurda se assenta na linguagem, numa “gagueira pela instauração de linhas melódicas que arrastam a linguagem para fora de um sistema de oposições dominantes”. (DELEUZE, 2010, p. 49) Mesmo na sequência de ações físicas, como em *Ato sem palavras*, tal qual citado antes, as rubricas de Beckett denunciam o poder da ideia através da palavra. Sendo o Absurdo uma implosão do drama burguês, criticando-o e ironizando-o de dentro para fora, a utilização da linguagem como provocação vai ao âmago do lugar comum das salas e alcovas do Realismo e do Naturalismo. Mesmo situando a peça fora de uma casa, como em *Dias felizes*, de Samuel Beckett, o diálogo toca sempre em questões cotidianas e banais, um hipernaturalismo no qual a linguagem do pensamento, o que não seria dito, vêm à tona. Um ser atônito se comunica através de uma linguagem esfacelada.

Os diálogos são as grandes armas dos dramaturgos para empurrar uma ação para um desfecho. Nas obras aqui estudadas, percebemos que o diálogo muitas vezes deixa de revelar, atrapalha a ação, confunde os personagens. Já em Tchekhov identificamos como a palavra, ao invés de funcionar como contraponto, estava contra a cena: era a aporia, a interrupção e o ruído frustrando os desejos e anseios dos personagens. Ninguém conseguia se entender nas peças do autor de *Tio Vânia*, e nenhuma comunicação era válida nas repartições kafkianas de *O processo*. A palavra vem para confundir, perturbar, incomodar.

“A linguagem se converte, na realidade, enquanto experiência metafísica, na protagonista da mais importante experiência teatral contemporânea”,⁵³ como iria dizer Uscatescu (1968, p. 49, tradução nossa) sobre o Absurdo. E o que se pretende é mostrar nossas impossibilidades, nossas frustrações e nossa incomunicabilidade. A palavra é a coisa: só que a coisa está deslucada. A linguagem sai do eixo e parece ser um acúmulo de experiências frustradas de comunicação. Detri-

⁵³ El lenguaje se convierte en realidad, en cuanto experiencia metafísica, en el protagonista de la más importante experiencia teatral contemporánea. (USCATESCU, 1968, p. 49)

tos e dejetos que compõem a cena. Podemos ver, na incessante fala de Winnie, em *Dias felizes* (BECKETT, 1973), que fala sobre tudo e sobre nada, um acúmulo de palavras que constrói um imaginário na cena a partir daí. A experiência de ouvir sensações, sentimentos e resmungos é maior que a lembrança de uma fala que pode ser anotada na agenda ou lembrada num bar, ao fim da peça. Esse entulhamento da linguagem pode tanto sufocar quanto gerar a reciclagem que retroalimenta a ação. Ao final de *A cantora careca*, todos começam a esbravejar “Não é por aí, é por aqui, não é por aí, é por aqui.”, e “a peça recomeça com os Martin, que dizem exatamente as mesmas falas dos Smith na primeira cena” (IONESCO, 1997, p. 148), o entulhamento gera uma nova cena que é a mesma e se entulha com a outra. Também n’*A lição*, as palavras “faca, ombros, seios, quadris” vão se entulhar na grande confusão cênica que leva ao assassinato da aluna pelo professor, quando as associações entre a palavra, a angústia pela comunicação, o acúmulo do sem sentido, tudo isso leva à facada. E essa será a mesma facada desta peça, que fala sobre a tragédia da linguagem através da lição sobre diversas matérias.

A morte das palavras e do sentido, n’*A lição*, torna-se explícita na aula absurda que o professor ministra, em que ele se confunde, confunde a aluna e em que há a morte do sentido, na palavra, a morte da ação, o assassinato da comunicação. Isso se conclui com a faca no seio/quadril/ombro/coxa da aluna. Tudo se funde, se entulha e morre. Quando o professor pergunta a Maria sobre o que fazer com o corpo da aluna morta, ela responde: “Vamos enterrá-la... junto com as outras trinta e nove”. (IONESCO, 2004, p. 80) A tragédia de linguagem se repetiu, assim como continuará quando a campainha anunciar a chegada de outra aluna, que é recebida pela empregada com um “bom dia, senhorita. Veio para a lição? O professor a espera. Vou anunciar-lhe sua chegada. Ele já vai descer! Entre, entre, senhorita!” (IONESCO, 2004, p. 82)

Vê-se que o entulhamento da linguagem e do espaço se confunde. N'As *cadeiras*, quando o palco está entulhado de cadeiras e aparece o orador, Ionesco escreve a seguinte rubrica sobre este:

(O orador) que permaneceu imóvel, impassível durante a cena do duplo suicídio, decide falar depois de vários instantes; diante das fileiras de cadeiras vazias, ele dá a entender à multidão invisível que é surdo e mudo; faz sinais de surdo-mudo: esforços desesperados para fazer-se compreender; depois, faz ouvir arquejos, gemidos, sons guturais de mudo. (IONESCO, 2004, p. 170)

Uma ação deslucada, numa linguagem deslucada, em que esta se entulha no lugar onde se apresenta. Assim, o lugar também é deslucado, uma casa não é só uma casa, uma praça não é apenas uma praça. Noutro contexto, Sigmund Freud – no *Mal-estar na civilização* (2002) – vai comparar a mente e a memória à cidade de Roma, imaginando a cidade ter preservado todos seus prédios históricos sobrepostos, o que é uma fantasia, como ele mesmo diz, pois “conduz a coisas inimagináveis e mesmo absurdas”. (FREUD, 2002, p. 17) Será num amálgama de sensações, memórias e civilizações entulhadas que o Absurdo deslucará seu lugar.

DESLOUCAMENTO DE LUGAR: O CONCEITO DE ENTULHAMENTO

O conceito de entulhamento, já fundamentado a partir da linguagem, está diretamente ligado, também, ao espaço e ao lugar onde acontece a cena absurda. Duas definições do Dicionário Houaiss⁵⁴ ilustram bem o que se toma aqui por entulho, ao se discutir o conceito de espaço/lugar no Absurdo:

- a. Quantidade de fragmentos (restos de tijolo, calíça, madeira etc.) que resultam de uma construção;

⁵⁴ Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=entulho&styp=k>>. Acesso em 27 abr. 2010.

b. Escombros, material inaproveitável proveniente de uma demolição; destroço.

O lugar comumente usado como espaço de ação nas peças absurdas é um local de entulhamento. O caráter trans-histórico e universal da obra absurda, que se pretende um não lugar, mas ao mesmo tempo todos os lugares em um, é evidente e fundamental para se perceber a intencionalidade de se propor uma discussão que ultrapasse ou vá além de questões sociais, culturais e nacionais localizadas num tempo/espaço definido e determinado.

Como diz o dicionário Houaiss, este lugar acaba por ser uma quantidade de fragmentos de vários lugares, que se amalgamam num espaço indefinido, mas identificável, referencial.

Mesmo quando Ionesco nos diz, em *A cantora careca*, que o cenário é um “interior burguês inglês, com poltronas inglesas” (IONESCO, 1997, p. 9), acabamos por perceber que este lugar pode ser qualquer lugar, em qualquer país, em qualquer época. Ao contrário de Bertolt Brecht, que distanciava da realidade contemporânea para uma fábula em outro país e outro tempo, com a intenção de trazer a história para as questões do seu tempo, o deslucamento de lugar nas peças absurdas acaba por universalizar e tirar a importância dos contextos históricos e sociais: traz para o aqui e agora, passado e presente num lugar qualquer.

Não sabemos em que lugar, em que ano e em qual clima se passam as peças de Beckett, Ionesco, todos os escombros materiais e do pensamento estão amalgamados num espaço onde a discussão suplanta a necessidade de compreensão e referências diretas ao meio social do leitor/espectador.

Com isso, a viagem se torna mais subjetiva, mas pode, no entanto, tocar mais profundamente quem se depara com uma metáfora que abre diversas possibilidades de leitura, de referências e compreensão.

Jan Kott (2003) vai falar do teatro de Beckett e Ionesco, dizendo que este “costuma ter por cena a civilização pura; a natureza está quase totalmente ausente dele. O homem está encerrado numa peça, acossado por coisas e objetos”. (KOTT, 2003, p. 130) Analisando a peça *O novo inquilino* (1955), de Ionesco, Kott vai dizer:

Um novo locatário muda-se para um apartamento vazio. Trazem móveis, em quantidade cada vez maior. O locatário está cercado de móveis por todos os lados. Ei-lo entre quatro armários. Não se vê mais o locatário. Foi rebaixado ao nível dos objetos inanimados. Tornou-se coisa. (KOTT, 2003, p. 130)

Ou, como diz Sarrazac n’*O futuro do drama* (2002, p. 90): “O espaço doméstico esvaziou-se. Resta apenas a concha absurda. O apartamento familiar ativa um processo de despovoamento, cujas máquinas trituradoras do humano têm por nome ‘a mesa’, ‘as cadeiras’, ‘a TV’”.

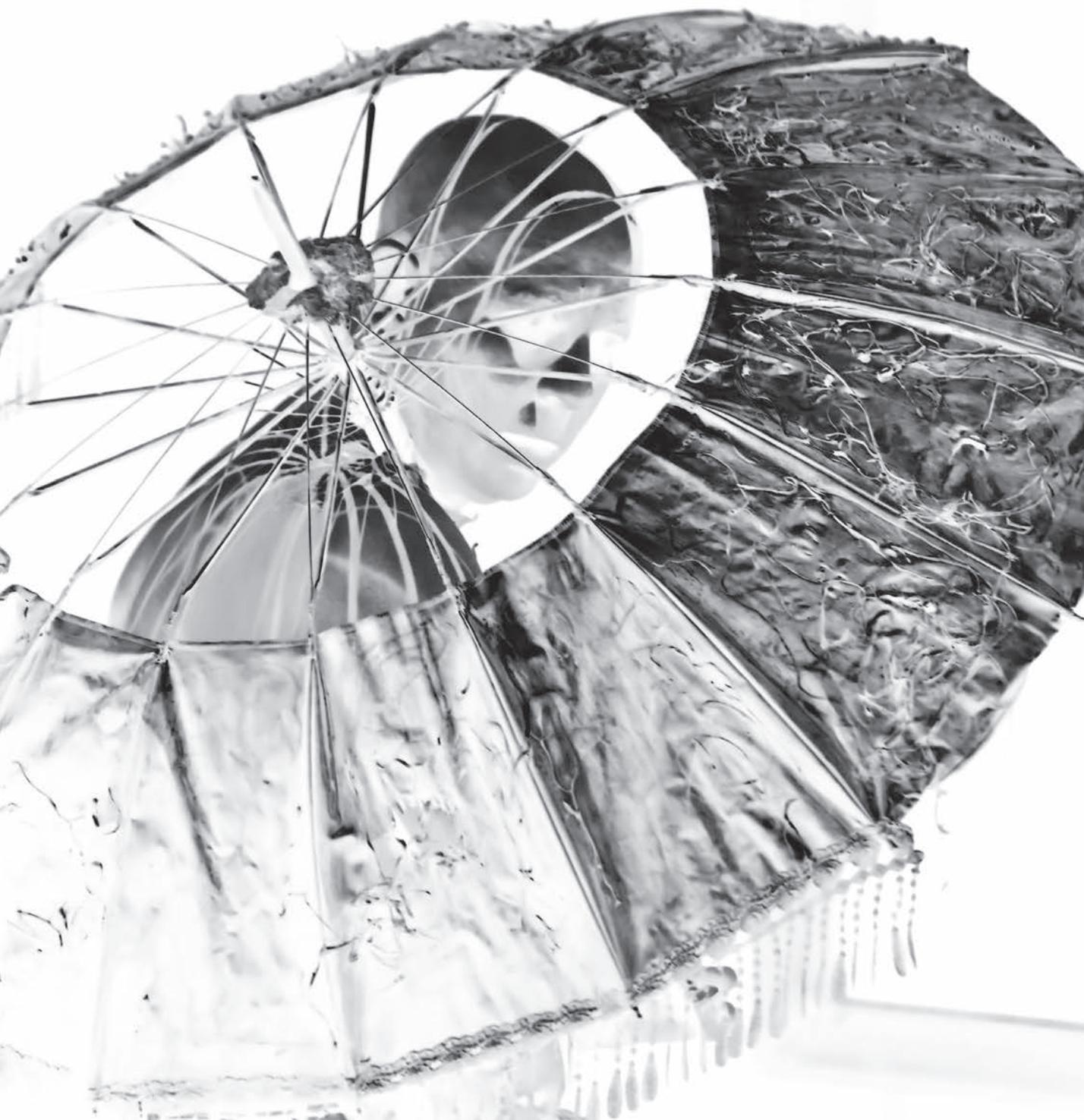
Surge, então, outra ideia relacionada à questão do entulhamento. Não só o lugar da ação representa fragmentos, escombros da sociedade enquanto metáfora, mas também é literalmente entulhado por eles.

Podemos citar, também de Ionesco, *As cadeiras*, em que dois personagens vão entulhando o palco de cadeiras e vão dialogando com elas, numa clara referência à coisificação e solidão do homem, afogado entre móveis, lixo, sujeira, automóveis, até o palco ficar repleto delas e não haver mais espaço para os dois. É o momento em que os objetos separam os dois, que se jogam pela janela, fugindo do sufocamento dos entulhos do lugar. E assim também acontece com *Dias felizes*, peça escrita em 1961 por Samuel Beckett, em que a personagem Winnie começa o primeiro ato da peça “enterrada até um pouco acima da cintura” (BECKETT, 1973, p. 187) e no segundo ato está “enterrada até ao pescoço [...]. A cabeça, que ela não pode mais virar, nem levantar, nem abaixar, fica rigorosamente imóvel e de frente durante todo o ato. Apenas os olhos são móveis”. (BECKETT, 1973, p. 215)

Os personagens, nesse lugar, são como “material inaproveitável proveniente de uma demolição”⁵⁵. Assim como esses personagens são todo mundo e ninguém, como em Gil Vicente, o lugar do Absurdo é o não lugar, e todos os lugares do mundo ao mesmo tempo.

Esse entulhamento, que se pode ver refletido na linguagem – acúmulo excessivo de palavras –, constitui metáfora do despedaçamento do mundo Absurdo, composto de fragmentos, destroços e escombros.

⁵⁵ Conferir definição de entulho supracitada.





Renovação e reinvenção do Absurdo

O discreto paradoxo do título desse livro relativiza a influência do Absurdo, ao passo que insere essa ideia de teatro como algo que se ramifica nas artes cênicas do século XXI: herança, mas através de vestígios. Em seu livro *O futuro do drama* (2002), Jean-Pierre Sarrazac vai analisar uma dramaturgia surgida na esteira dos dois grandes acontecimentos teatrais da dramaturgia pós-Segunda Guerra: o Absurdo e Bertolt Brecht.⁵⁶ Ao longo de seu estudo, as referências a ambos são peças-chave para se perceber os caminhos escolhidos e pretendidos pelas gerações posteriores de dramaturgos franceses, e servem para uma percepção da renovação e reinvenção do Absurdo na França. Podemos ver a grande gangorra dos autores oscilando entre o materialismo épico e histórico de Brecht e a subjetividade lírica e trans-histórica do Absurdo.

Sarrazac (2002) vai dividir seu estudo em cinco momentos: “O autor-rapsodo do futuro”, “O espaçamento do texto”, “Figuras de homens”, “As palavras e o seu volume de silêncio” e “Os desvios da ficção”. O autor francês vai analisar primeiramente a dramaturgia, como um todo, e depois vai falar do espaço, da linguagem, dos personagens e formas de se tratar a ação. Analisando um período da dramaturgia francesa surgida na segunda meta-

⁵⁶ Bertolt Brecht surge muito antes disso, mas como já relatado aqui, o “fenômeno Brecht” só acontece depois da viagem de sua companhia pela França, em 1954.

de do século passado, Jean-Pierre Sarrazac (2002) vai, constantemente, recorrer ao passado recente da dramaturgia, que compreende, de forma mais presente, o Absurdo e o Teatro Épico. “Mais recentemente, com o Teatro dito do absurdo, a influência do macrocosmo sugerido no microcosmo representado atingiu um paroxismo” (SARRAZAC, 2002, p. 38), vai nos dizer o autor para falar sobre o drama extenuado e revivificado dos autores que ele analisa, concluindo que “Em Beckett, as personagens esperam no seu irrisório refúgio a desertificação inelutável do universo”. (SARRAZAC, 2002, p. 38-39) Ao analisar a peça *Iphigénie Hôtel*, escrita por Michel Vinaver, em 1959, Sarrazac percebe “uma presença distraída, *deslocada*, não dialética, da célula dramática em relação ao acontecimento histórico”. (SARRAZAC, 2002, p. 41, grifo nosso)

O autor de *O futuro do drama* continua seu estudo com a peça *Le Rémora*, escrita em 1970, por Serge Rezvani, uma “presença herdada de um Teatro do absurdo,⁵⁷ que cruza Camus e Ionesco”. (SARRAZAC, 2002, p. 49) Ao analisar “O espaçamento do texto”, Sarrazac vai concluir que:

Os elementos primordiais do espaço do quotidiano, devemos-los, de facto, aos autores do Teatro dito do absurdo: ao tema beckettiano da desertificação e do pseudo-refúgio; à estranheza mortífera da rua e da cidade nas primeiras peças de Adamov – espaço de saques e das mutilações, espaço de lixeira onde a vida se transforma em desperdício; à ameaça, característica do teatro de Ionesco, de uma invasão e de um sufoco provocados pelos objetos familiares. (SARRAZAC, 2002, p. 85)

É interessante notar que Sarrazac verifica, para além da herança do Absurdo, que “toda a evolução do drama moderno poderia ser lida, do ponto de vista

⁵⁷ Uma curiosidade: note-se que Sarrazac opta pela grafia pondo “teatro” com a inicial maiúscula e “absurdo” em minúsculo, ao contrário do que se faz no presente estudo.

do espaço, como uma crise do interior. Crise da qual Tchekhov foi o arauto” concluindo que “desde Tchekhov, a crise, como se pode facilmente constatar, não parou de se exacerbar e o espaço doméstico de se desunir”. (SARRAZAC, 2002, p. 87)

Falando sobre “Figuras de homem”, o conceito de atonia surge como um eco em sua análise: “A voz e o corpo desencaixaram-se. Enquanto que a primeira permanece errante no infinito da linguagem, o segundo parece revelar-se *atónito*⁵⁸ com seu próprio aniquilamento[...]” (SARRAZAC, 2002, p. 106, grifo nosso)

No capítulo “As palavras e o seu volume de silêncio”, Jean-Pierre Sarrazac volta, como é recorrente no livro, a associar elementos da dramaturgia por ele analisada aos dramaturgos cânones do Absurdo. Diz ele sobre Beckett:

À medida que o diálogo entra em decadência e se afasta do palco, instala-se, no seu lugar, aquilo que julgávamos ser a sua substância inalienável: a linguagem. A totalidade da obra dramática de Beckett apresenta-se como um verdadeiro ‘Compêndio de comunicação’ em uso nos nossos dias. Uma comunicação circular e repetitiva. Um discurso de isolamento, cujo diálogo seria o astro morto e apenas os satélites permaneceriam acessíveis: solilóquio, monólogo, aparte e outras compulsões solitárias da linguagem. (SARRAZAC, 2002, p. 138)

E completa falando que:

Ionesco foi, sem dúvida, o primeiro a exprimir no teatro a concreção da vida, a sua esclerose, através de estereótipos nesta língua sem sujeito que, pela rádio, pela televisão, pela imprensa, pela publicidade ou pelo bárbaro boca-a-boca dos relatos quotidianos, prolifera como um cancro. (SARRAZAC, 2002, p. 147)

⁵⁸ Note-se que a tradução para o português de Portugal foi mantida nestas e noutras traduções, gerando grafias e expressões diferentes do português utilizado no Brasil.

As citações poderiam se proliferar como as palavras de Ionesco ou Beckett, mas há que se perceber que o quinto capítulo, chamado “Os desvios da ficção”, apresenta um problema no drama que, assim como pontuava Ionesco ao perceber a influência nefasta, para ele, do *Nouveau roman* francês, é algo que afasta boa parte da produção francesa do Absurdo em si: o discurso narrativo.

Jean-Pierre Sarrazac cria a figura do “autor-rapsodo” para justamente justificar e explicar esse novo fenômeno do narrativo no drama, que aparece de forma diferenciada do proposto por Brecht. A teatralidade, a incomunicabilidade através do diálogo, o interessante paradoxo do Absurdo acabam por perder lugar, em boa parte da dramaturgia francesa, levando a fala e o diálogo a outras possibilidades e limites.

Contudo, houve dramaturgos que, ainda dentro de uma linhagem de autores relativamente coerentes, renovaram e reinventaram seus predecessores, herdando formas, estilos e influências que podem ser percebidos como vestígios, por vezes bem evidentes, por vezes discretos, mas potentes o suficiente para serem notados e legitimados.

Pensar em vestígios deve-se ao fato de que a pátina do tempo transforma, deforma e reforma o passado. O momento particular de surgimento do Absurdo no teatro, e a conjunção especial de exilados – praticamente todos – numa mesma cidade, Paris, num mesmo processo pós-guerra, tudo isso seduziu Esslin (1968) a estabelecer uma expressão que açambarcasse essa plêiade de dramaturgos: o Teatro do Absurdo (conferir introdução).

Um equilíbrio delicado

Ainda na década de 1960, alguns dramaturgos absurdos estavam em plena atividade. Adamov, já em 1954, coadunava seu pensamento aos seguidores de Bertolt Brecht e sua estética:

Se hoje já não gosto de *La Grande et la Petite Manoeuvre*, não é por causa do seu caráter onírico e excessivo, mas tão-só por haver construído, a partir de erros bem reais, um amontoado de coisas irreais, puramente intelectuais. Quem vem fazer aqui a revolução social? É isso que apetece perguntar. (ADAMOV, 1990, p. 96-97)

Toda crítica de fundo marxista – mesmo que não assumido – vai, principalmente na França, questionar o Absurdo como um teatro alienado das grandes questões sociais do homem. Esse embate, por si só, merecia uma tese, pois a discussão foi profícua e, a despeito de concordâncias e identificações, é algo que até hoje pode provocar, no artista de teatro, uma reflexão sobre seu próprio discurso.

Mesmo com todo o entusiasmo de escritores como Roland Barthes (2007) e Bernard Dort (1977) em relação ao que eles ainda chamavam “teatro de vanguarda”, o primeiro, num artigo de 1961, postula “que a libertação da linguagem teatral seja acompanhada de uma reflexão sobre nosso mundo real, e não sobre um mundo vazio”. (BARTHES, 2007, p. 306) Dort acusa uma esterilidade em Beckett e Ionesco a partir dos anos 1960, bem como critica seus epígonos. Tanto Barthes quanto Dort dedicam em suas obras partes significativas para o estudo de Brecht e voltam ao Absurdo, na maioria das vezes, para questioná-lo, falar de sua decadência, alienação e encruzilhada frente ao teatro “necessário” e “útil”. O próprio Adamov, mais uma vez, diz:

Ao escrever *Le Ping-Pong*, começava a avaliar com severidade as minhas primeiras peças, muito sinceramente, criticava *À espera de Godot*⁵⁹ e *Les Chaises* pelas mesmas razões. Via já na ‘vanguarda’ uma escapatória falsa, uma diversão aos problemas reais, a etiqueta ‘teatro absurdo’ começava a irritar-me. A vida não era absurda; difícil, muito difícil, apenas. Não havia nada que não exigisse imensos esforços desproporcionados. (ADAMOV, 1990, p. 109)

É inegável uma certa desaceleração na criação dos grandes cânones do Absurdo que são Beckett e Ionesco. As grandes obras referenciais de ambos foram escritas até o início da década de 1960. Beckett escreveu até os anos 1980 e experimentou e radicalizou a cena com textos cada vez mais curtos, com total esvaziamento de tempo, ação, lugar e personagem. Trata-se de um deslucamento que ultrapassa as fronteiras do Absurdo, em direção a outros rumos que interessaram menos, enquanto repertório internacional, que as grandes obras iniciais analisadas aqui.⁶⁰ Ionesco também chega a escrever *Le roi se meurt*, em 1962, segundo ele sua melhor peça, e já na década de 1970 escreve obras desconhecidas do grande público, como seu *Macbett* e *L’Homme aux valises*. O retorno a Shakespeare, primeiro no estilo de *Le roi se meurt*, e já depois uma paródia do *Macbeth* do bardo inglês, seria talvez um desvio, a busca de outro estilo, uma negação ou abandono do Absurdo? Os deslucamentos beckettianos seriam também algo estrangeiro ao Absurdo?

⁵⁹ Vale salientar que, por conta da utilização de publicações portuguesas e brasileiras, o nome do clássico de Beckett vai variar de acordo com as referências. Em Portugal, é usual utilizar “à espera de”, enquanto no Brasil se usa o gerúndio “esperando” *Godot*.

⁶⁰ Há uma tendência a se fazerem montagens juntando várias peças curtas de Beckett, como *Catástrofe*, *Eu, não* e *O improviso de Ohio*. Contudo, os clássicos de Beckett continuam sendo as semanais *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes* e, um pouco menos, *A última gravação de Krapp*.

É justamente por conta de suas variantes, suas contaminações e suas mudanças que a dramaturgia ligada ao Absurdo foi tomando novos rumos e, assim, sem um caráter de “escola” ou “movimento”, firmou-se como uma estética a dialogar, reinventar-se e traduzir para os momentos, sensações e mudanças do mundo. Diferentemente do dadaísmo, do expressionismo, do romantismo, simbolismo etc., o Absurdo é reiteradas vezes usado para definir autores posteriores ao período em que ele surgiu. É claro que o risco desses vestígios se tornarem pastiches é sempre grande, e alguns autores parecem ter caído nisso, muito por conta de não reinventarem – ao contrário dos próprios dramaturgos canônicos – as possibilidades absurdas, em novas abordagens sobre os anseios e particularidades dos tempos, países, culturas. Além do mais, o sufixo “ismo” nunca foi adotado, a despeito de poder ser encontrado muito esporadicamente em algum estudo, conceituando o Absurdo muito mais como uma atmosfera, um sentimento, e retirando dele qualquer possibilidade de caracterizar algo passível de manifesto ou regras: não por acaso, o presente estudo se dedicou a dissecar suas características através de um perfil histórico e estético que vinha se estabelecendo frente a um novo sentimento de mundo que se apresentava.

Curiosamente, na década de 1960, quando o Absurdo começa a ser questionado, seus principais autores diminuem sua produção e diversificam sua dramaturgia, e críticos questionam a alienação dessa estética em relação à questão social, épica e histórica fortemente estudada e que vinha sendo levada ao palco, justamente neste período novos autores reforçam a cena Absurda do teatro. Fernando Arrabal já havia criado o movimento Teatro Pânico, Arthur Adamov já havia negado sua própria estética, mas os epígonos dessa ideia de teatro reforçaram a cena teatral com uma obra que tinha sua nascente numa visão Absurda da vida.

Autores citados como paralelos e prosélitos – título, inclusive, do capítulo que Martin Esslin (1968) dedica a esses autores, como Harold Pinter e Edward Albee – intensificam sua produção e escrevem algumas de suas obras mais significativas durante essa década. Pinter escreve sua geralmente designada obra-prima *Volta ao lar* (1976) em que podemos identificar, por diversas vezes, o quanto o Absurdo lhe é caro, enquanto estética para sua cena. Ao invés de negar o desejo, notadamente o sexual, que nas peças absurdas geralmente não é discutido, Pinter vai ao paroxismo disso e chega à situação absurda em que o pai e os irmãos de Teddy, que acabara de chegar com sua esposa Ruth para uma visita, resolvem ficar com ela como uma espécie de sua concubina. A reação de Teddy? “Talvez seja melhor assim”. Ruth está entusiasmada com a vida que terá, cuidando da casa e servindo, em todos os sentidos, os seus homens. Teddy? “Tá bem, não tem importância”. A grande despedida de Teddy é um “É o que eu digo, papai. Foi fabuloso ver o senhor de novo”. A esposa de Teddy, Ruth, que aceita a situação absurda como ele, se despede: “Não quero que você se torne um estranho”. (PINTER, 1976, p. 118-119) Frente a toda estranheza, a única coisa que não pode parecer estranha é a relação de Teddy e Ruth? Assim termina *Volta ao lar*.

Apesar do evidente jogo psicológico de *Quem tem medo de Virgínia Woolf*, Edward Albee, cuja peça *A história do zoológico* (1965) figurou numa antologia de peças absurdas prefaciada por Martin Esslin, junto a Arrabal, Ionesco e Adamov, dá um tratamento ao diálogo dramático que será radicalizado em *Um equilíbrio delicado*. Esta peça é um bom exemplo de como o autor se utiliza da herança do Absurdo para construir uma atônita história de relacionamentos afetivos. O deslucamento evidente dos diálogos, da intriga que sempre engasga numa falta objetiva de sentido, a relação estranha com os personagens que vêm de fora e são, eles mesmos, espelhos distorcidos do equilíbrio delicado que se encontra na casa... Aliás, o título demonstra bem um tipo de teatro que irá encontrar

espaço na dramaturgia de língua inglesa, e para isso basta juntar aos exemplos de Pinter e Albee (1969), outro dramaturgo que, insistindo em temas ligados aos relacionamentos amorosos e familiares, irá deslucrar a tradição de autores como Eugene O'Neill e Tennessee Williams: Sam Shepard. Usando, por vezes, elementos surreais, deslucrando a linguagem e a ação, e introduzindo um psicologismo duro e, por vezes, confuso, podemos ver nessa tríade de autores de língua inglesa – Pinter, Albee e Shepard –, surgida em meados de 1960, uma renovação do Absurdo. O solilóquio final da personagem Agnes, em *Um equilíbrio delicado*, “para encher um silêncio”, como indica Albee na rubrica, após todo um imbróglia familiar constrangedor e estranho, revela uma opção clara de como a linguagem se apresenta e conduz a história:

Agnes – O que eu acho extraordinário – afora o fato de eu, um dia, poder ficar louca – mas quando? Nunca, é o que eu começo a pensar com o correr dos anos, ou então que eu não vou perceber se acontecer, talvez já tenha até acontecido – o que eu acho extraordinário, eu acho, é a beleza e a luminosidade do dia, do sol. Todos os séculos, milênios – toda a história – será que é por isso que a gente dorme de noite, por que a escuridão ainda dá medo à gente? Dizem que a gente dorme para libertar os demônios – para deixar o espírito enlouquecer de vez, nossos sonhos, nossos pesadelos, toda a nossa lógica de pernas pro ar, o lado escuro da nossa razão. E quando o dia chega de novo... com ele vem a ordem. (*Risota triste*). Coitados de Edna e Harry. (*Suspiro*). Bem, eles já se foram... e nós todos vamos esquecer... logo logo. (*Pausa*). Vamos em frente; agora podemos começar o dia. (ALBEE, 1969, p. 194)

Nesta fala de Agnes, o encadeamento de seu raciocínio, que leva a lugar nenhum, e a questão da chegada do dia como o estabelecimento da ordem tornam-se extremamente irônicos, ainda mais vindo de uma mulher que tem dúvida acerca de sua sanidade e que, na fala “e nós todos vamos esquecer... logo logo”,

(ALBEE, 1969, p. 194) deixa claro que o desequilíbrio deslucou do eixo para sempre o solo que sustenta sua casa. Por trás dos relacionamentos afetivos e amorosos, encontra-se um imenso vazio e um imenso desespero na inação, na falta de atitudes e soluções para a opressão simples que é viver. Num golpe de Albee, vemos esses pobres coitados que ficaram em cena ouvindo de Agnes: “Coitados de Edna e Harry”. (ALBEE, 1969, p. 194)

Mais uma vez, Tchekhov aparece aqui através desse monólogo final, muito usual nas peças do dramaturgo russo, mas agora já sem a inútil esperança cristã dos personagens do dramaturgo russo. A fala de Agnes ainda é mais corrosiva porque atônita, não mais uma aporia: a tentativa dos personagens de Tchekhov em tentar achar uma lógica se esvai.

O texto desses autores caminha, portanto, por uma via que, precipitadamente, poderia ser a antípoda do que o próprio Absurdo parecia introduzir no teatro: a negação do psicologismo do drama burguês, deslucando a cena para questões metafísicas, esvaziando o discurso das questões amorosas, dos laços e problemas da família, complexos, culpas, traições e paixões. Mas a ideia, a sensação e a atmosfera Absurda que surgem no teatro provocaram uma radical mudança na construção e condução dos personagens, bem como nos diálogos e na condução da fábula. Às vezes, são filigranas que precisam ser destrinchadas, mas em alguns momentos, a herança do Absurdo se torna mais evidente, como nas obras de Pinter *O serviço* e *Festa de aniversário*. A associação com *Esperando Godot*, na primeira, é evidente e sempre citada pelos estudiosos, bem como os diálogos repetitivos e automatizados que nos remetem aos diálogos de Beckett e Ionesco. Em *Festa de aniversário*, chegamos a ver ecos da famosa cena da morte de Bobby Watson, na peça de Ionesco *A cantora careca*, no diálogo entre Petey e Meg – para além da atonia evidente por trás da lógica quase infantil e tola dos dois:

Meg – O que estás a ler?

Petey – Houve uma senhora que teve um filho.

Meg – Palavra? Quem?

Petey – Uma senhora.

Meg – Mas quem, Petey, quem foi?

Petey – Não deves conhecer.

Meg – Como é que ela se chama?

Petey – Lady Mary Splat.

Meg – Não conheço.

Petey – Vês?

Meg – Menino ou menina?

Petey (*consultando o jornal*) – Hum – uma menina.

Meg – Não foi um rapaz?

Petey – Não.

Meg – Que pena! Se fosse eu havia de ter pena. Gostava muito mais de ter um rapazinho.

Petey – Uma menina também está bem.

(PINTER, 2002, p. 38)

É preciso um olhar delicado, assim como o é o equilíbrio dessas peças, para perceber porque *História do zoológico*, de Albee, e *Festa de aniversário*, de Pinter, por exemplo, aparentemente situações comuns tratadas de forma crua e estranha, se encontram analisadas, no livro de Esslin (1968), juntamente com obras de Fernando Arrabal e Max Frisch. Obras que reforçam, todas elas, essa outra linhagem de dramaturgia que, herdando a estética inaugurada pelo Absurdo, ter-giversa a contaminação brechtiana ocorrida no teatro ocidental.

Por sinal, o caso Max Frisch (1965) é bastante curioso. Tendo tido contato com Bertolt Brecht já em 1947, muito antes dos franceses que seguiriam ideias do dramaturgo alemão, Frisch foi um dos autores a serem citados por Esslin por peças como *Biedermann e os incendiários*. Para além de negar qualquer vínculo com o Absurdo, Frisch introduziu fortes elementos épicos e trágicos, à sua maneira, bem como tentou transformar, ao fim, sua peça numa moralidade quase didática, não à moda de Brecht, mas dentro do espírito do teatro épico apregoado pelo dramaturgo alemão. Ele mesmo define a peça como uma “lição sem doutrina com epílogo”. (FRISCH, 1965) Inserindo o autor “num estilo que deve muito a Bernard Shaw, Thornton Wilder e Bertolt Brecht, e que talvez pudesse ser descrito como um teatro de fantasia intelectual que debate problemas contemporâneos...”, Martin Esslin vai perceber uma “decidida preocupação com o absurdo”, afirmando: “a peça também demonstra influência do Teatro do Absurdo”. (ESSLIN, 1968, p. 235)

Contudo, o elemento mais forte da peça de Frisch é o que ocorre na casa. A concentração de tempo, ação e lugar desenvolve-se nos moldes das peças absurdas, a despeito do sentido épico e da fuga do espaço proporcionados por Frisch (1965) através do coro de bombeiros e do epílogo. Sabendo de incendiários pela cidade, Biedermann acaba hospedando um deles, depois outros, que acabam, como seria o esperado, incendiando sua própria casa. O coro de bombeiros que ele introduz, bem como o epílogo da peça – há registro de montagens em que este foi omitido – são os elementos mais frouxos e desnecessários, óbvios, metáforas evidentes e, arrisco a dizer, tolas. Parecem conspurcar a destreza da situação absurda que Frisch cria na relação de Biedermann com Schmitz, e em seguida com Eisenring. Talvez, na reação de Biedermann se possa achar um exemplo canônico do conceito de atonia. Os diálogos são devastadores e destroem-se no jogo de palavras, na violência e perversidade

de Schmitz e Eisenring. Biedermann não consegue recusar hospedagem aos homens que se anunciam incendiários. Sua reação, trazendo um total receio de parecer indelicado, deselegante e preconceituoso, faz com que leve tudo na brincadeira, apesar da evidência de todo aparato que os incendiários criam para queimar sua casa. Ele segue até o fim desesperado, mas num desespero que é muito mais uma atonia, uma antirreação, do que propriamente uma atitude que possa desviar a ação de seu desfecho final. A certa altura, Biedermann lê na etiqueta dos bidões que eles contêm gasolina. Ele não acredita e pergunta o que há nos bidões e Eisenring responde: “Gasolina”. “Nada de piadas”, retruca Biedermann. Ele pergunta de novo: “É ou não é gasolina? Respondam!”, ao que um responde “é”, o outro também, depois ambos dizem: “Incontestavelmente”. Biedermann retruca:

Biedermann – Afinal, os senhores estão loucos? Todas as minhas águas-furtadas cheias de gasolina

Schmitz – É por isso, senhor Biedermann, que não fumamos.

Biedermann – E ainda por cima, meus senhores, numa época em que qualquer jornal que abrimos nos põe de sobreaviso. Mas que pensam os senhores? Se minha mulher vê isso, tem uma apoplexia.

Eisenring – Estás a ver!

(FRISCH, 1965, p. 151-152)

E o que acontece depois? Schmitz já havia trazido Eisenring para morar com eles, junta bidões de gasolina, vai entulhando a casa de gente e materiais explosivos e, depois disso, preparam o rastilho, tudo aos olhos atônitos de Biedermann, que não faz outra coisa senão oferecer um jantar a esses homens. “Os fósforos, o próprio Biedermann fornece aos incendiários. O absurdo alia-se a uma aparente lógica, na pergunta de Biedermann à mulher: ‘Se eles fossem mesmo incendiários, você acha que não teriam fósforos?’”. (MAGALDI, 2001, p. 381)

A obviedade da situação e a forma como o personagem principal aquiesce e aceita tudo, sem conseguir se impor e levar seu raciocínio à resolução simples de denunciar os homens – note-se que ele começa a peça lendo sobre os incendiários e sua primeira frase na peça é “deveriam ser enforcados” –, vai corroborar o Absurdo de forma clara. Sábato Magaldi, por duas vezes, identifica a estética com a qual a peça de Max Frisch (1965) parece se identificar:

No cenário imutável do lar como instituição, Biedermann está sentado em sua poltrona e lê o jornal, fumando charuto. A partir dessa convenção, que lembraria a de *A cantora careca*, de Ionesco, superpõem-se os dados formadores da personagem. (MAGALDI, 2001, p. 381)

E completa sua análise falando sobre “O professor de Filosofia, que lê um longo texto, do qual não se compreende uma palavra (reminiscência da mensagem final de *As cadeiras*, também de Ionesco?)”. (MAGALDI, 2001, p. 382) E, mais uma vez, Esslin completa:

[...] a peça de Frisch descreve um estado mental semelhante ao da família da *Cantora careca* e *Jacques*, de Ionesco: o mundo morto da rotina e da bonomia oca, no qual a destruição de valores já alcançou o ponto em que o indivíduo desarvorado não consegue mais distinguir o que deve ser reservado e o que deve ser destruído. (ESSLIN, 1968, p. 236)

Essa ideia de não mais se conseguir distinguir o que deve ser reservado e o que deve ser destruído talvez exemplifique o estado de atonia em que se encontram tanto os personagens de Samuel Beckett quanto os de Edward Albee, os de Harold Pinter e os de Max Frisch. A peça de Frisch talvez seja o exemplo de como o Absurdo, por vezes, se torna presente por ser algo inerente a várias questões do nosso tempo. E, possivelmente, quando ele surge advindo de uma necessidade

de discutir o mundo à sua volta, sem a intenção clara da paródia, da citação, até mesmo da imitação, talvez seja aí que o Absurdo, mais do que evidente, se torna contundente e efetivo.

MROZEK, BERNHARD, HANDKE E SHEPARD: QUATRO CAVALHEIROS DO PÓS-ABSURDO

Além dos autores citados por Martin Esslin em seu livro cânone sobre o Absurdo (1968), novos dramaturgos surgirão na década de 1960, negando ou tergiversando uma tendência brechtiana no teatro e indo contra parte da crítica e dos encenadores e escritores em evidência no momento. Corroborando certa ideia de continuidade do sentimento Absurdo no drama, serão debatidos, aqui, ao menos, quatro dramaturgos surgidos na década 1960, portanto surgidos na altura da publicação de *O teatro do Absurdo* (1968), em 1961, o que exime o livro de possíveis citações das obras e autores em questão.

Sendo a ideia aqui se falar do Absurdo e identificar em algumas poucas peças seus vestígios, não há, em momento algum, a pretensão de fazer justiça, ou listar dramaturgos, nem tampouco este é um estudo que, nas suas escolhas e ausências, pretende valorar a obra dramática. Os quatro autores aqui citados, e surgidos, neste período, são artistas com os quais tive contato direto através de montagens, traduções e identificações para a pesquisa, e foram escolhidos como exemplos sem juízo de valor ou hierarquia. A breve análise destes autores serve, sobretudo, para demonstrar o quanto o Absurdo se perpetuou – passando por mudanças, releituras e ressignificações – na década de 1960, bem como variações do Absurdo que veem caminhando junto com as décadas, sem perder a ideia e algumas de suas características essenciais.

A política pelo avesso: o Absurdo em Mrozek

Slawomir Mrozek, o primeiro deles (e o primeiro a ter nascido, em 1930), dramaturgo polonês, acabou por não ser um autor presente em estudos teatrais significativos do século passado. Porém, a contundência e força de sua obra chegaram às minhas mãos através das encenações de Ewald Hackler, professor PhD da Universidade Federal da Bahia, bem como através de indicação de um livro com seis traduções de obras do Mrozek para o inglês, como sugestão para minhas montagens didáticas (visto que já se tornava evidente meu flerte com o Absurdo).

Sua peça *Policja*, de 1958, possivelmente não havia chegado à França, e ali já se afigurava um estilo particular de tratamento do Absurdo na obra dramática. Mrozek, à sua maneira, segue a tradição do Absurdo por caminhos diametralmente opostos aos dramaturgos de língua inglesa, citados antes. Enquanto estes trazem de volta o lado psicologizante das relações, pondo em evidência – de uma forma deslucada – as relações familiares e amorosas –, o dramaturgo polonês faz uma mistura do Absurdo com a questão premente da política e das ideologias. Poder-se-ia dizer que há na sua primeira peça, *Policja*, uma junção de Brecht e Ionesco: talvez na linha onde os dois possam se encontrar, sem terem percebido, em obras como *O rinoceronte* e *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de 1941, peça a qual Brecht (1973) chama “uma parábola”. Assim como a França de Ionesco, Beckett, Adamov, Camus, Genet e tantos outros, liberta, politicamente, era espaço aberto a pensar o homem de sua época e sua relação com um novo mundo depois da Segunda Guerra, Mrozek, na Polônia, vivia momento distinto: seu país, estopim da guerra, virou uma ditadura comunista, o que faz muita diferença na abordagem estética, a depender do engajamento do autor, como veremos, depois, no caso da América Latina.

Em alto mar, peça escrita em 1961, talvez seja um exemplo interessante desta inserção da ideia política, a despeito do texto ser preponderantemente ionescuiano. Três homens, à deriva, estão famintos. O pequeno, o médio e o grande. Resumidamente, o grande e o médio se juntam e convencem o pequeno de que ele deve ser devorado, para alimentar os outros dois, pois essa é uma atitude honrada e heroica. O pequeno se convence e termina a peça com um discurso empolado já prestes a ser devorado, enquanto os outros dois, famintos, já não se interessam mais pela lata de feijão encontrada pelo médio. O diálogo entre os três é interrompido apenas por um carteiro que aparece para entregar cartas, numa óbvia brincadeira com a real deriva dos três, haja vista que se o carteiro pôde chegar e voltar nadando, os três também poderiam. Os diálogos se desenvolvem de forma muito próxima aos de Beckett e Ionesco: um sentimento de atonia perpassa toda a peça, mas ela traz, também, uma forte crítica aos regimes totalitaristas e à opressão dos poderosos, a enganação dos mandantes. No entanto, mesmo a peça chegando ao fim com a resolução do pequeno em ser comido, a estrutura da peça afina-se mais com o Absurdo do que, curiosamente, uma peça, considerada representativa do Absurdo, que é *O rinoceronte*, como pudemos ver em momentos anteriores das considerações aqui presentes. Em outras de suas peças, como *Charlie*, escrita em 1967, e *A festa*, de 1962, podemos ver ecos d'*A lição* e *Esperando Godot*.

A situação da peça *Charlie*, que aparentemente foge de questões políticas, poderia ser uma peça absurda despreziosa, uma comédia divertida. Um avô e um neto entram num consultório oftalmológico. O avô entra com uma espingarda e o neto diz ao oculista que seu avô precisa atirar. Seu problema é a sua visão, ruim, para conseguir realizar os disparos. O médico pergunta se a intenção é disparar em algum alvo, ou pássaros, e então estabelece-se a cena absurda: o avô quer atirar em Charlie.

Oculista – Qual Charlie?

Neto – Veremos logo qual Charlie.

Oculista – Ele é amigo de vocês?

Neto – Isso é o que temos que descobrir.

Oculista – Como?

Neto – Vovô tem de conseguir alguns óculos. Então ele vai reconhecê-lo.

(MROZEK, 1967, p. 110, tradução nossa)⁶¹

O diálogo segue e percebemos que os dois estão à procura de um Charlie que eles não sabem quem é, mas que, assim que descobrirem quem é, será alvejado pelo avô, pois sua função é atirar em Charlie, mesmo sem saber o porquê, sem ter motivo. Mrozek, sempre se utilizando do deslucamento da linguagem como recurso primordial de sua obra, cria cenas hilárias, como a hora em que, depois de testar diversos tamanhos de letra, o oculista põe um A do tamanho de uma pessoa em frente ao avô. Ele também não consegue ler, nem sequer isso. O oculista fica assustado, diz que é um caso raro o avô não conseguir ler uma letra daquele tamanho, ao que o neto responde que o avô é analfabeto. Na verdade, todos na família são analfabetos e de geração em geração só fizeram atirar nos outros, são atiradores pura e simplesmente: como todos os Bobby Watson d'A *cantora careca* eram caixeiros-viajantes.

Às tantas, o neto tem uma ideia: pegar os óculos do oculista. Neste momento, o avô consegue enxergar direito e o oculista, fragilizado por estar cego – ele deu os óculos sob pressão, inclusive, da arma do avô – fica receoso com o cochicho dos dois. O avô revelara a seu neto que o oculista era Charlie.

⁶¹ Oculist – What Charlie? / Grandson – We'll soon see what Charlie. / Oculist – Is he friend of yours? / Grandson – That's what we've got to find out. / Oculist – How? / Grandson – Grandpa has got to get some glasses. Then he'll recognize him.

Neste momento, o oculista tenta provar que não é Charlie, utilizando-se de vários argumentos para não ser alvejado, até que tem a ideia de dizer que o verdadeiro Charlie está para chegar: possivelmente um paciente seu. O oculista começa a criar toda uma história mirabolante e chega a dizer todas as ofensas que Charlie disse sobre os dois. Levanta a hipótese de que existam vários Charlies para serem mortos lá fora, ao que o neto retruca:

Neto – Essa é uma idéia, vovô. Quem disse que havia apenas um deles? Você tem a munição?

Vovô – Ho ho! Há bastante, o suficiente para todos eles.

Neto (esfregando as mãos) – Bom, bom. (Corre até o avô e beija-o com alegria). Que idéia grandiosa, vovô. Nós vamos ter um tiro ao alvo verdadeiro.

Oculista – Sim, atirem, atirem, mas não em mim!

(MROZEK, 1967, p. 120, tradução nossa)⁶²

O oculista começa a argumentar que não havia falado nada antes porque não tinha percebido realmente que Charlie estava por chegar. Percebe-se que o oculista está “incriminando” um paciente seu para se livrar da morte. Os dois acreditam nele e preparam uma emboscada. O paciente chega, toca a campainha, a porta abre e o avô atira. Este e o neto vão para fora de cena e confirmam que era o Charlie que eles procuravam, realmente. Vão embora satisfeitos, não sem antes deixar um cartão com o telefone deles, dizendo que a qualquer momento eles podem voltar, daqui a um dia, daqui a quatro horas. O oculista puxa um manequim⁶³ para dentro do consultório e começa a analisar seus olhos. Nisso, o

⁶² Grandson – That’s an idea, Grandpa. Who said there was only one of them? Have you got the ammunition? / Grandpa – Ho ho! There’s enough, enough for them all. / Grandson (rubbing his hands) – Fine, fine. (Runs up to Grandpa and kisses him in joy). What a grand idea, Grandpa. We’ll have a real shooting match. / Oculist – Yes, shoot, shoot, but not at me!

⁶³ O autor pede que realmente não seja um ator.

telefone toca. Um novo Charlie marca uma consulta. O oculista, prontamente, liga para falar com o avô que havia marcado no dia seguinte, às quatro, com alguém. Ele se despede e volta a ler seu livro, como estava ao começar a peça: a tão repetida imagem, de várias peças absurdas, recorrentemente citada aqui.

Há um componente ideológico muito forte por trás dessa situação, principalmente ao se imaginar o regime político do país de Mrozek. A pressão, tortura para que se diga uma verdade, ou se faça uma denúncia, o descabido desejo de matar um Charlie qualquer e o poder que se tem quando se possui uma arma, todos esses símbolos da ditadura são apenas a superfície do que a peça realmente trata. É na figura do oculista que o Absurdo se torna expressivamente político. Esse personagem tem sua reviravolta quando se vê ameaçado e, para livrar sua vida, acusa falsamente seu próximo paciente para que seja morto em seu lugar. Ele acaba denunciando qualquer um, vários que estão lá fora, incita mesmo a que o avô saia matando uma multidão, para que ele se livre da morte. Ao final, quando os dois vão embora e o oculista recebe a ligação do paciente, marcando a consulta, ele vai até a porta para ver se alguém escutou a conversa. Hesita. Poderíamos pensar que, caso o avô e o neto não estivessem escutando, o oculista poderia esquecer o assunto. Mas ele liga para o avô e faz a denúncia sobre seu próximo paciente.

O oculista, agora, está a serviço dos outros dois personagens. Há uma possibilidade remota de que aquele “ritual” se repita? Talvez, quando o oculista liga, já no final da peça, o avô demonstra não lembrar muito bem das coisas. O oculista insiste, entrou no jogo e fica evidente que, a partir de agora, todos os Charlies serão denunciados por ele, e como todos podem ser Charlies, todos serão denunciados. Sua vida está em risco? Talvez isso não seja mais importante. E, assim, Mrozek fala sobre a covardia, a entrega e a aceitação de uma pessoa de um regime insano e assassino. Facilmente se denuncia o outro, se culpa alguém

para se livrar de encrenca; muitos podem morrer, o que não importa, estou a salvo e bem com “eles”. É o Absurdo legitimamente a serviço de assuntos políticos, numa peça aparentemente inocente e maluca sobre um avô e um neto, loucos, que querem matar alguém que eles não sabem nem quem é.

Essa manipulação chega a seu paroxismo na obra do dramaturgo polonês em *Strip-Tease*, peça de 1961, em que uma pessoa é manipulada por uma grande mão. Vemos, mesmo, um radicalismo do *Ato sem palavras*, de Samuel Beckett, em que Mrozek deixa evidente e explícita a ideia de marionete que se tem dos personagens absurdos. Dono de uma vasta obra, com mais de 30 peças de teatro, Mrozek talvez seja um dos grandes e mais fiéis epígonos de Beckett e Ionesco, mesmo tendo inserido elementos políticos que, talvez por isso mesmo, tenham assegurado seu espaço não como um continuador, simplesmente, mas um renovador e/ou reinventor do Absurdo na dramaturgia do século XX.

O HÁBITO E O TRÁGICO: A FORÇA DO ABSURDO EM BERNHARD

Da mesma geração que Mrozek, nascido apenas um ano depois, 1931, outro autor que apareceu instantes depois do Absurdo e não chegou a constar na “lista” de Esslin, mas cujo valor a cada dia se agiganta mais em alguns lugares, é Thomas Bernhard. Não há uma associação direta deste autor com o Absurdo, possivelmente porque seu trabalho tenha demorado a chegar a outros lugares fora da Áustria e Alemanha. Já no final da década de 1950, este autor escrevia para o teatro e sua dramaturgia, mesmo que pouco citada e associada aos cânones absurdos, acabou por se tornar uma continuadora, à sua maneira, do que foi inaugurado anos antes.

Contudo, somente na década de 1970 é que sua obra teatral se tornou profícuca. Sua obra mais renomada, *A força do hábito* (1991), foi escrita em 1973, e é uma

peça cuja grande força talvez advenha de suas características deslucadas, absurdas. Garibaldi, diretor de circo, tem à sua disposição uma trupe decadente composta por um malabarista, um domador e um palhaço. Para completar o grupo e o Quinteto, sua neta. Sim, Quinteto com letra maiúscula, pois a grande obstinação de Garibaldi é ensaiar o *Quinteto A truta*, de Schubert, para, “amanhã”, apresentarem-se em Augsburg. A peça é, toda ela, o fracasso e derrota dos personagens, atônitos, um abatimento e um tédio que não escondem, em momento algum, a própria decadência. Bernhard vai ao paroxismo da frustração e prostração artística de seres que não fazem mais a arte que lhes é própria nem, tampouco, conseguem realizar outra arte ou outra coisa que não seja o próprio fracasso:

GARIBALDI

Nesta mão

está a ver

o infortúnio

cai-me a colofónia

(recolhe a mão)

E a cabeça

já não é capaz

de concentração

subitamente

a concentração diminui

Fica só o amor à arte

MALABARISTA

Afinal

a arte

não são senão efeitos recíprocos

amor à arte

arte

arte

amor à arte

percebe

Sempre estou para ver se hoje

há ensaio

a sua neta

está adoentada

o palhaço

tem não sei quê na garganta

e o domador

continua a padecer

daquela melancolia

Isto Sr. Garibaldi é um termo

um termo médico

GARIBALDI

O último ensaio

foi um escândalo

Nem quero pensar

que uma coisa dessas se possa repetir

(toca demoradamente a nota mais grave do violoncelo)

Um domador bêbado

que mal se aguenta das pernas

um palhaço com o quico
sempre a cair-lhe da cabeça
uma neta cuja existência é o bastante
para dar cabo dos nervos a uma pessoa
A verdade é uma catástrofe
(BERNHARD, 1991, p. 25-26)⁶⁴

“A verdade é uma catástrofe”. Os personagens Absurdos talvez fujam da verdade ou não saibam exatamente qual seja ela, onde esteja, se ela vem, se foi, se existe. A obstinação de Garibaldi em ir para Augsburg é a mesma da espera de Vladimir e Estragon em *Esperando Godot*, a mesma do Velho e da Velha n’*As cadeiras* na ansiedade infantil à espera do Orador, recebendo os convidados. Bernhard, simplesmente, dá um passo em outra direção, não política como em Mrozek, mas aterrissando a subjetividade e o espaço absoluto das primeiras peças absurdas e colocando-as numa situação tão absurda quanto, mas dentro de uma trupe circense. A escolha não pode ser fortuita; os elementos dessa trupe, com suas identificações com cada um dos instrumentos: o palhaço tão Clov, tão *clown* e tão grave – é o contraabaixista; o Domador, que já não consegue se domar é também o pianista – toca o instrumento base do quinteto de Schubert; e um malabarista, que está sempre num equilíbrio delicado com seu violino. Para completar, a neta de Garibaldi, que toca o instrumento menos conhecido, menos usual, a viola: resta ao diretor do circo, o violoncelo. A grande indagação/provocação de Bernhard (1991, p. 135) talvez esteja na seguinte fala de Garibaldi: “Fazer dum monstro / um homem / nem digo já um artista de circo / um músico”. No auge da discussão com o Domador bêbado, o diretor do circo constata:

⁶⁴ Foi respeitada, aqui, a forma da escrita de Bernhard, que escreve sem pontuação e em forma de verso.

GARIBALDI

Uma cena hedionda

MALABARISTA

O estado de coisas

as circunstâncias

o estado de coisas

assim como as circunstâncias

é assim

GARIBALDI

Tudo para nada

outra vez tudo para nada

(BERNHARD, 1991, p. 138)

A peça se encerra com o Palhaço e o Malabarista levando o Domador para fora de cena, expulso dali pelo diretor do circo, irado com o alcoolismo do seu pianista. Garibaldi então arruma todas as cadeiras e estantes e, num final tipicamente Absurdo, na espiral infinita de seu infortúnio, diz: “Amanhã, Augsburg / (*Liga o rádio. No rádio A Truta de Schubert. Cinco compassos*) / FIM”. (BERNHARD, 1991, p. 140)

Em Mrozek, como foi analisado acima, os diálogos são leves, ligeiros e há sempre um sentido de humor latente. Podemos ver um exemplo disso na peça *A festa*, em que três personagens entram numa casa à procura de uma festa que eles acreditam existir. Assim como a esperança do concerto de Garibaldi é sua grande tragédia, a leveza e inocência dos personagens de Mrozek nos transportam para um outro tipo de angústia, ainda que através do humor. A sequência de diálogos a seguir cujo pretense silogismo lembra, mais uma vez, diversos mo-

mentos da obra de Ionesco, demonstra um deslucamento da razão, da lógica, uma atonia:

S – O que você quis dizer, eles estão aqui? Você pode vê-los?

B – Se eles não estivessem aqui, eles teriam deixado a gente entrar. Eles não quiseram que a gente entrasse, portanto eles devem estar aqui.

N – Tem razão!

S – Mesmo eles estando aqui, ou não estando.

B – E a gente não vai sem uma festa.

N – Se eles estão aqui, deve ter uma festa.

S – Se tem uma festa pra eles, tem uma festa pra nós. Mas onde ela está?

N – Onde está a festa?

B – Eu falei pra vocês ficarem quietos. Tem uma festa porque eles estão aqui.

N – Onde?

B – Aqui.

N – E por que não podemos vê-los?

(MROZEK, 1967, p. 136, tradução nossa)⁶⁵

Percebe-se a vastidão que o Absurdo tem ao se comparar um diálogo como esse aos pesados solilóquios de Thomas Bernhard. A linguagem em Bernhard é dura, seca e ríspida. Sua opção pela não pontuação, e pela forma “poética” de arrumar as falas, deslucou a linguagem para o tédio, para o vazio e para a inutilidade

⁶⁵ S – What do you mean, they're here? Can you see then? / B – If they weren't here, they'd have let us in. they didn't want to let us in, so they must be here. / N – That's right! / S – Either they're here or they're not. / B – And we won't go without a party. / N – If they're here, there must be a party. / S – If there's a party for them, there's a party for us. But where is it? / N – Where is the party? / B – I told you to be quiet. There is a party, because they're here. / N – Where? / B – Here. / N – Then why can't we see them?

da comunicação. Um velho ator, em *Simplesmente complicado* (1991), tem apenas a companhia de uma menina de nove anos, e uma coroa cênica que o faz lembrar os tempos nos palcos. Thomas Bernhard não vai, à toa, entrar nessa linhagem de reis depostos que tão bem Jan Kott (2003) identificou na relação do rei Lear com o personagem Hamm, de *Fim de partida*. A mesma decrepitude e espera:

ELE

(Ele está sentado na poltrona junto da janela, vestindo um velho roupão coçado)

Fui obediente

atento

solícito

Mergulhamos de cabeça

na catástrofe

mas sobrevivemos

Cometemos erros naturalmente

Um ano em Ludwigshafen

como isso te humilhou

por pouco não te custou a cabeça

(Olha à sua volta)

Não vou pintar coisa nenhuma

não tenho necessidade de renovações

Se dormimos bem

e não nos doer nada

é quanto basta.

(BERNHARD, 1991, p. 191)

Podem-se perceber aqui ecos até mesmo dos romances de Beckett. Um personagem cômico de sua situação, mas atônito frente ao mundo, em conversas inúteis, repetitivas e tediosas com uma menina de nove anos cujas limitações de compreensão tornam o diálogo ainda mais estranho.

Entretanto, a despeito das rotas diversas por mares distintos, o posicionamento político e a abordagem ideológica de determinadas obras de Bernhard vão encontrar-se com Mrozek por caminhos tortuosos: as angústias acabam sendo as mesmas, sob ângulos diferentes. Mais uma vez Heráclito (apud SOUZA, 1996, p. 94): “a rota para cima e para baixo é uma e a mesma”. A partir do sentimento de Absurdo, obras distintas são criadas, caminham por espaços diferentes, e voltam a se encontrar na espera absoluta, na esperança travestida de desilusão.

A peça *Antes da reforma*, de Bernhard (1989), escrita em 1979, foi montada por mim, em Salvador, em 2002. O texto, de forma virulenta e direta, remexe na mentalidade nazista que ainda subjaz no povo germânico, através da história de um juiz, Rudolf, que todos os anos comemora, junto às irmãs, o aniversário de Heinrich Himmler, chefe das S.S. nazistas, que se suicidou ao fim da Segunda Guerra. Contudo, ao invés de se utilizar de uma família fascista para criticar e/ou revelar o uma questão maior, Bernhard implode a ação e vai dilacerando os personagens através do que de mais mesquinho e perverso eles têm. A peça talvez demonstre que, ao contrário do nazismo ter formado a mentalidade de um povo, foi a mentalidade de um povo que criou o nazismo. E, nisso, a peça vai ao encontro da teoria de Wilhelm Reich (2001), supracitada na introdução do presente estudo.

A implosão dessa discussão transforma uma cena aparentemente de um drama burguês numa câmara de gás sufocante. Aqui, também, há o entulhamento das partituras, dos instrumentos, dos componentes frustrados do circo junto à insistente ação de ensaiar o quinteto, um entulhamento de ideias vazias e inúteis.

Através da palavra, Thomas Bernhard cria uma ambiência e uma atmosfera que angustia e incomoda. Não há frases de efeito, reviravoltas, reconhecimentos, nem tampouco uma peripécia: os personagens são o que são, destroem-se como podem e o único infortúnio que acontece é o possível infarto de Rudolf. Contudo, mesmo esse infarto deixa a possibilidade de recuperação do personagem e, sendo assim, no ano seguinte se comemorará o aniversário de Himmler mais uma vez. A repetição, que em *Esperando Godot* é de um dia para outro, aqui se dilata por mais 365 dias, até retornar à mesma ação.

É curioso perceber que a impossibilidade de comunicação no Absurdo é revelada, muitas vezes, pela logorreia, pela repetição excessiva de palavras, de expressões, pelos diálogos ilógicos, cortados e fragmentados. Em *Antes da reforma*, Bernhard joga com isso de forma significativa. A irmã mais nova, Clara, parálitica, é a revolucionária, contestadora, em oposição à submissão de Vera, a mais velha, às ideias de Rudolf, que é absoluto e inquestionável. Clara, ao longo do jantar em que o mínimo que os personagens fazem é olhar fotos da época em que Rudolf era nazista, e de sua campanha pela Polônia, percebe que seu silêncio é sua melhor arma. Enquanto Rudolf bebe e Vera o bajula, Clara vai, com seu silêncio, apenas observando o que talvez já seja usual para ela: a ameaça, a ofensa, a violência. E, quando Rudolf enfarta, Vera lhe diz: “A culpa é tua / com o teu silêncio / tu e teu eterno silêncio”. (BERNHARD, 1989, p. 161)

HANDKE: ENTRE OS ATOS EM SILÊNCIO E OS TROPEÇOS EM PALAVRAS

O silêncio. O eterno silêncio no palco. Beckett foi além da mímica e alcançou sentimentos mais profundos de angústia e atonia com seu *Act Without Words I*. (BECKETT, 2006) Nenhuma fala; apenas vê-se um homem, num deserto, sendo arremessado para trás. O deserto é esse lugar deslucado por uma ação deslucada de um personagem cuja falta de palavras e estranhos movimentos ressig-

nificam a linguagem. Em plena guerra, 1942, enquanto Ionesco e Beckett já germinavam o Absurdo, nascia Peter Handke, escritor que iria testar os limites da palavra, uma “Tortura verbal”, e as relações na ausência dela.

Também na década de 1960, mais precisamente 1967, Handke vai escrever uma peça a partir da história de Kaspar Hauser, um adolescente que foi encontrado, em pleno século XIX, abandonado e destituído de qualquer trato social e de qualquer língua. Esse personagem histórico, que fez sucesso em toda Europa por conta de suas faltas enquanto ser social, também virou filme nas mãos de Werner Herzog, alguns anos depois da peça de Handke.

A peça *Kaspar* (1975) conta com uma introdução, escrita pelo próprio autor que, em muitos momentos, chega quase a ser um tratado sobre o Absurdo. Certas preocupações e ideias de Handke são tão próximas das ideias dos deslousamentos que, a despeito das características diferentes da obra do autor alemão, ele naturalmente acaba por se inserir nessa tradição. O autor, logo na abertura da introdução, adverte que “A peça *Gaspar*⁶⁶ não apresenta Gaspar como ele é ou como ele era, verdadeiramente. Revela o que é possível fazer com alguém, como se pode forçar alguém a falar. A peça também se poderia chamar ‘Tortura verbal’”. (HANDKE, 1975, p. 11) A tortura verbal à qual o orador do final d’*As cadeiras* se submete e submete o público, ao tentar fazer seu discurso, é a mesma dos personagens de Bernhard, em seus tediosos e intermináveis (e também poéticos e dramáticos) solilóquios. É também a incansável fala que ora se desarticula em *Dias felizes* e, por que não, em *Jacques, ou a submissão* (1973), peça de Ionesco escrita em 1950, quando da conversa de Roberta II, pretendente à esposa de Jacques. Após dizer que para tudo em sua casa dá-se o nome de gato, Jacques pergunta:

⁶⁶ Na tradução para o português de Portugal, o tradutor optou por também traduzir o nome do personagem.

Jacobo⁶⁷ – Para dizer: durmamos, querida...

Roberta II – Gato, gato.

Jacobo – Para dizer: Estou com muito sono, durmamos, durmamos.

Roberta II – Gato, gato, gato, gato.

Jacobo – Para dizer: traga-me macarrão frio, limonada quente e nada de café...

Roberta II – Gato, gato, gato, gato, gato, gato, gato.

Jacobo – E Jacobo e Roberta?

Roberta II – Gato, gato. (*Tira sua mão de nove dedos que havia mantido oculta embaixo do vestido*)

Jacobo – Oh, sim! É fácil falar... Nem vale a pena... (*vê a mão de nove dedos*). Oh! Você tem nove dedos em sua mão esquerda? Você é linda. Me caso com você.

(IONESCO, 1973, p. 137-138, tradução nossa)⁶⁸

O mesmo deslucamento da linguagem que encontramos na peça de estreia de Ionesco, *A cantora careca*, e também n’*A lição*, pode encontrar ecos precisos no curto monólogo *Eu, não*, de Beckett. Essas formas de comunicação, essas maneiras de falar encontram-se na ideia absurda, e o próprio Handke vai dizer que “todas estas maneiras de falar podem ser aplicadas ao texto, mas apenas se exige que por meio delas, o SENTIDO ou o ABSURDO do que for dito, seja claro”. (HAN-

⁶⁷ Tradução portuguesa do nome Jacques.

⁶⁸ Jacobo – Para decir: durmamos, querida... / Roberta II – Gato, gato. / Jacobo – Para decir: tengo mucho sueño, durmamos, durmamos. / Roberta II – Gato, gato, gato, gato. / Jacobo – Para decir: tráeme pasta fría, limonada tibia, y nada de café... / Roberta II – Gato, gato, gato, gato, gato, gato, gato. / Jacobo – Y Jacobo y Roberta? / Roberta II – Gato, gato. (Saca su mano de nueve dedos que habia mantenido oculta bajo el vestido) / Jacobo – ¡Oh, sí! És fácil hablar... Ni siquiera merece la pena... (ve la mano de nueve dedos). ¡Oh! Tiene usted nueve dedos en su mano izquierda? Es usted rica. Me caso con usted.

DKE, 1975, p. 12, grifo do autor) É interessante assinalar que o autor coloca em caixa alta essas duas palavras que, opostas, acabam por encontrar-se no que o Absurdo tem por princípio: fazer sentido, deslucado dele.

Ao deslucamento da ação, seu acontecimento presencial sem passado ou futuro, o eterno presente que sempre recomeça, podemos associar a questão tão cara a Peter Handke sobre o jogo. Diz ele: “Não tem qualquer história. Os espectadores não podem imaginar que antes de terem entrado (na sala) e de terem visto o palco, já aí houve uma história” (HANDKE, 1975, p. 12), e completa:

Não lhes vai ser dado participar em nenhuma história, mas ver um jogo cênico. Este jogo durará até o momento em que no final da peça o pano caia: visto que não haverá história, os espectadores não podem imaginar também uma continuação dessa história. Quando muito sua própria (HANDKE, 1975, p. 13)

Há que se perceber as entrelinhas do que é dito. Quando um espectador entra para assistir *Fim de partida*, o ritual de início da peça, feito por Clov,⁶⁹ é o anúncio de que a peça, a partida, o jogo, a festa⁷⁰ vai começar. Os lençóis retirados por Clov são como cortinas abrindo-se para o público. O gesto final de Hamm, de jogar o lenço na própria cabeça, seu velho trapo, traz a ideia do “cai o pano”, expressão usada ao final de uma peça escrita, substituindo a palavra “fim”. Por mais que o Absurdo trabalhe com o sentido de espiral infinita, com a ideia de um

⁶⁹ Depois do personagem Clov andar com sua escadinha para um lado e outro, olhando pelas altas janelas, Beckett assinala as seguintes ações: “Desce do escadote, vai aos dois ‘bidons’ (caixotes de lixo), volta ao escadote, agarra-o, muda de idéias... Deixa o escadote. Vai aos ‘bidons’, tira o lençol que os cobre, dobra-o com cuidado e põe-no num braço. [...] Vai a Hamm, tira o lençol que o cobre, e coloca-o, dobrado, no seu próprio braço...” (BECKETT, [19--], p. 154)

⁷⁰ Há três versões para a tradução da peça de Beckett: vai-se ao original em francês, *Fin de partie*, para o literal “Fim de partida”, mas há quem prefira traduzir da versão inglesa do próprio Beckett, optando por “Fim de jogo” para *Endgame*. Há ainda uma terceira versão, portuguesa, que opta por “Fim de festa”. Note-se que podemos fazer uma relativa e frágil associação, a partir dessa terceira hipótese, com *A festa*, de Mrozek, a despeito desta se chamar *Party*, e não *Game*, na tradução inglesa.

eterno retorno, as peças absurdas deixam evidente a proposta de um jogo. Vamos, por exemplo, o deslucamento dos personagens, que só existem naquela ação e para aquela ação: jamais existiriam fora daquela parábola que os sustenta e que é sustentada por eles, por seu diálogo. Quando a empregada d'A *lição* abre a porta, ao final da peça, e recebe a nova aluna que vai ser assassinada pela lição do professor – sim, a peça trata do assassinato da linguagem, da comunicação, e é isso que impele o professor ao assassinato físico – ela apenas indica que, caso a plateia não fosse embora, o jogo se reiniciaria. Um pouco como aqueles números de parque de diversões, em que a metamorfose da mulher-gorila repete-se de tanto em tanto tempo e, caso você entre no local da atração novamente, ou fique lá dentro com bilhetes renovados, verá sempre o mesmo. O que interessa na atração é a metamorfose, a mutação da mulher-gorila, e não quem é, ou quem será ela depois de metamorfoseada.

A ideia da eterna mutação que não vai a lugar algum, uma transformação que não alcança nenhum significado, não resolverá um conflito, impasse ou história, está no cerne das peças absurdas, bem como o eterno retorno, sem explicação alguma, da gorila voltando a ser mulher. Justamente por isso, o que se passa em cena é jogo, e assim talvez entendamos melhor o que Peter Handke fala e a associação direta com as peças analisadas no capítulo 2 do presente estudo.

Kaspar, atônito, articula e desarticula seu pensamento, associando e dissociando-o da linguagem. Na confusão de significados, o personagem tenta construir um discurso, na verdade esforçando-se e esbarrando sempre num ruído que é cognitivo, mas também de apreensão da realidade através da palavra:

Palavras e coisas. Cadeira e atacador. Palavras sem coisas. Cadeira sem vassoura. Coisas sem palavras. Mesa sem coisas. Armário sem atacador. Palavras sem mesa. Nem palavras nem coisas. Nem coisas nem atacador. Nem atacador nem palavras. Nem palavras nem mesa. Mesa e palavras. Palavras e cadeira sem coisas. Cadei-

ra sem atacador sem palavras e armário. Palavras e coisas. Coisas sem palavras. Palavras sem coisas. Nem palavras nem coisas. Palavras e frases. (HANDKE, 1975, p. 34)

A partir daí, o personagem começa a elucubrar sobre a construção frasal, para daí tentar a construção de uma história, e assim desenvolvendo um raciocínio. Chega a ter vagas ideias, depois repete frases de comando. Aos poucos, Kaspar vai explorando a linguagem, dentro de seus limites, e fazendo com que ela o limite. Seu nexos se desconecta, aos poucos, e de repente ele diz:

O que é que
eu acabei
de dizer?
Se eu ao menos
soubesse o que
é que acabei de
dizer!
Se eu ao menos
soubesse o que é que
acabei de
dizer!
O que é que
eu acabei de
dizer?
O que é que
realmente
acabei eu de
dizer?

Sobre que é que
afinal
falei?
Se ao menos soubesse
sobre o que é que
estive
a falar?
Sobre que é que
eu afinal estive
há pouco a
falar?
(HANDKE, 1975, p. 102)

Percebe-se a opção de escrita das falas como se fossem versos: presente em Thomas Bernhard, Heiner Müller e tantos outros. Assim como em Shakespeare já víamos trechos em pentâmetro iâmbico, e outros em prosa, Peter Handke opta por diferenciar partes da peça entre versos livres e prosa, de acordo com o ritmo, atmosfera, raciocínio e momento da peça e do personagem. Este se mostra atônito, deslucado de uma lógica, de um sentido prático. E o tempo para trás e para frente? Passado e futuro?

O tempo tem de parar: os pensamentos tornam-se muito pequenos: eu ainda não vivi: nunca me vi: não oponho nenhuma resistência digna de menção: os sapatos assentam que nem uma luva: com o medo que tenho nem me mexo: a pele volta-se: o pé está dormente: velas e frases sanguessugas: frio e mosquitos: cavalos e pus: geada e ratazanas: enguias e farturas: cabras e macacos: cabras e macacos: cabras e macacos: [...] (HANDKE, 1975, p. 112)

E Kaspar conclui: “Eu: / sou: / apenas: / cabras e macacos: / cabras e macacos: [...]”. (HANDKE, 1975, p. 112-113) Todas as tentativas de juntar palavra e coisa, ser e linguagem, são inúteis. A conclusão final de Kaspar é que ele é apenas cabras e macacos. A língua se esgota. As palavras incomodam. O aprendizado através da língua e da palavra torna-se inútil.

Se a linguagem é interrompida, a comunicação se embaralha e o discurso se desarticula, resta a Handke, então, trabalhar a questão do poder não mais através da língua e da palavra que derrotam o homem, mas agora, através do silêncio. E, assim, o autor vai nos mostrar, dois anos depois, que *O menor quer ser tutor* (1989).

Nesta peça sem fala, dois atores estão mascarados em cena. Mais do que um recurso “teatral”, “espetacular”, parece muito mais que o autor se utiliza desse recurso para anular a teatralidade caricatural que naturalmente surge no ator ao se utilizar do corpo como único instrumento de comunicação. Ao colocar as máscaras, Handke parece querer deslucrar os personagens de qualquer possibilidade histriônica, bem como anular uma diferença de personalidade entre os dois. Uma indicação, a de que a máscara do menor “representa a pura e simples satisfação, embora com limites” (HANDKE, 1989, p. 2) traz a tônica da peça. Apesar do texto de Handke ser um jogo de poder, o autor recusa a possibilidade de uma leitura maniqueísta, radical, opressora. Não são um servo e um patrão. Não são um explorador e seu explorado. E nessa opção, o texto ganha contornos mais humanizados, mesmo que distanciados e estranhos à realidade, por contemplar os dois lados das relações estabelecidas. O que se segue são papéis escolhidos, aceitos, assumidos também por vontade, resignação, covardia ou atonia própria.

Uma cena da peça parece mostrar a brutal delicadeza com que Handke, inserido nessa tradição que remonta a Beckett e seus atos sem palavras, conduz os personagens sem que ideologias e radicalismos transformem a peça numa lição didática sobre exploração, escravidão e opressão:

O tutor sobe numa cadeira e agora está de pé na cadeira: o de menor não pula, mas continua de pé; de pé. O tutor sobe na mesa: o de menor sobe na cadeira. O tutor coloca a outra cadeira sobre a mesa e sobe na cadeira sobre a mesa: o de menor, como poderia ser diferente?, sobe na mesa. O tutor pendura-se numa corda no ar e fica pendurado: o de menor sobe na cadeira sobre a mesa. O tutor está pendurado quieto, balançando um pouco, e o de menor está de pé quieto sobre a cadeira, também, por si só. O tutor: deixa-se cair. Aterrissa com joelhos dobrados; endireita-se agora vagorosamente até seu tamanho integral. O de menor: ligeiro desce da cadeira para a mesa, da mesa para a outra cadeira, desta cadeira para o chão, levanta também a primeira cadeira da mesa, coloca-a no antigo lugar e senta-se quase ao mesmo tempo nela. Tudo isso aconteceu tão rápido que nós, se tivéssemos querido contar, quase não teríamos podido contar até mais de 1 (um). O tutor: senta-se igualmente devagar. O de menor: senta-se no chão. O tutor: senta-se, também, devagar.⁷¹ O de menor: mal o tutor sentou-se, deita-se rápido ao comprido sobre o chão e agora fica sobre as costas. O tutor: devagar, devagar, deita-se também sobre as costas e fica confortável. O de menor: mal o tutor fica deitado sobre as costas, rola-se ligeiro e fica deitado sobre a barriga. O tutor: enquanto representa ruidosamente cada movimento, vira-se pachorrentamente também sobre a barriga. O de menor curva-se agora, tão bem quanto possível, em todas as extremidades. Vemos como ele encolhe-se em toda parte e fica menor. Não será que ele antes foi en-

⁷¹ O tutor senta-se no chão. Na tradução, não sei se no original isso não fica claro.

chido de ar, de modo que agora o vento lhe sai? De qualquer modo, é o que nos parece. O de menor torna-se cada vez menos, cada vez mais plano, o palco torna-se cada vez mais escuro, o tutor permanece sobre a barriga, como estava da última vez, o palco agora está escuro, ouvimos acordes isolados. (HANDKE, 1989, p. 15-17)

Por que aqueles personagens estão ali? Quais seus objetivos? Tudo é tão extremo e radicalmente real e tão inusitado, ao mesmo tempo! Não há um objetivo, há apenas a grande ação da peça, que se fragmenta nas pequenas ações, que são as tentativas do menor ser igual ao tutor. O mais interessante é que o tutor, em momento algum dessa cena, parece provocar, repreender ou elogiar o menor por seus atos. Ele apenas vai ao ponto mais alto do palco que consegue, e depois ao mais baixo, deitando-se no chão, enquanto o menor tenta sempre chegar o mais próximo da altura do tutor – nunca na mesma altura – mas quando o tutor desce, o menor sempre tenta estar mais abaixo, ao ponto de se “esvaziar”, como indica o texto, e encolher como alternativa à figura do tutor, deitado de barriga para baixo. E tudo isso, com que objetivo? O título da peça é exata e exclusivamente o que acontece na peça, o menor quer ser tutor, assim como Vladimir e Estragon estão esperando Godot.

Cabe aqui uma breve observação sobre a trans-historicidade referida no capítulo 2. A peça de Handke trata de hierarquia, fala da relação pai e filho, velho e novo, experiente e iniciante, mas sem nenhum toque ideológico, ou sem nenhum aporte histórico que denuncie, na peça, algum sistema político, regras ou dogmas religiosos e culturais. Não é uma alegoria, tampouco, da educação familiar ou das condições de trabalho de determinada época ou lugar. A peça fala do homem, de como um menor e um tutor se relacionam. As coisas simplesmente acontecem e cabe ao público extrair dali o que queira. Handke não pede – como

até o faz em *Kaspar*, ao chamar sua peça de “tortura verbal” – que a plateia fique atenta a nenhum recado. Há que se observar o jogo e entrar nesse jogo, apenas: premissa para que o teatro realmente aconteça.

SAM SHEPARD E SUA ABSURDA AMÉRICA:⁷² HISTÉRICA E FEÉRICA

Assim como o Absurdo acontece com ou sem fala, na obra de Peter Handke ele vai acontecer, também, fora da Europa: migra para os Estados Unidos cedo, com Edward Albee, já em sua peça de estreia, *A história do zoológico*. Por conta disso é que a dramaturgia de Sam Shepard (1994), mais um dos epígonos surgidos na década de 1960, não pode ser considerada uma turista em seu país.

La turista, escrita em 1967, facilmente seria considerada como parte dos pró-séritos e paralelos que Martin Esslin (1968) identificou. Escrita seis anos depois da publicação do livro seminal deste autor, essa peça de Shepard insere-se no rol das peças menos psicológicas do autor estadunidense. Sua obra poderia ser dividida entre os grandes diálogos sobre relacionamentos afetivos, decepções amorosas e profissionais, com situações onde o passado vem à tona e, por outro lado, acontecimentos inusitados, situações que variam entre o Absurdo, o surreal e o fantástico. Vale ressaltar que, boa parte das vezes, o autor mistura os três, em peças como *Angel City*, escrita em 1976, *Louco para amar*, de 1983, e *Mente mentira*, escrita dois anos depois. Bastariam estas três peças, das dezenas que ele escreveu, para perceber que a dramaturgia de Sam Shepard é uma mistura da sua cultura de caubói – ele que chegou a cuidar de rancho quando jovem –, de artista de cinema e de sua relação com a indústria cinematográfica – Shepard é roteirista⁷³ e ator de grandes filmes. Tudo isso se mistura, por diversas vezes, ao

⁷² Título de um romance de Franz Kafka, de 1912.

⁷³ É digna de nota sua participação como roteirista de dois filmes importantes de cineastas fundamentais da história do cinema: *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni, e o premiado *Paris, Texas*

drama psicológico de seus personagens: assunto tão caro à dramaturgia estadunidense. Sua dramaturgia, portanto, acaba por ser um panorama – por vezes distorcido, deslucado ou caricaturado – de boa parte da cultura americana, da qual se vê que ele pode ser considerado um experiente observador.

A peça *La turista* começa com a mesma cena marcante de *A cantora careca*, de Ionesco, e que foi explorada algumas vezes por Pinter e por Albee para iniciar *A história do zoológico*, cena que se tornou um ícone do Absurdo: personagens que começam lendo algo, geralmente um jornal, uma revista, algo fortuito, cotidiano e vulgar. A peça se inicia com Salem, a esposa, lendo a revista *Life* e Kent, o marido, lendo a revista *Time*: uma brincadeira com o tempo de vida deles, naquela situação, provavelmente. Eles estão num quarto caricaturado e, no entanto, tão possível, pintado e organizado como um ambiente de uma cidade da América Latina. A referência ao México, à mistura das culturas, àquela região mexicana anexada pelos Estados Unidos, tudo isso é uma referência forte na obra de Shepard. Todos os clichês e preconceitos do estadunidense estão presentes em cena. Os dois tiveram uma insolação e diarreia. Conversam sobre seus problemas em decorrência da viagem, as peculiaridades do local, a falta de asseio, de civilização, de estrutura e segurança. Em meio ao diálogo, bem ionesquiano, eis que:

Um menino de pele escura, mas não negro, entra carregando uma caixa de engraxate. Tanto Salem quanto Kent gritam e puxam o lençol de suas camas sobre os corpos, de modo que apenas as cabeças ficam de fora. O menino passa entre as camas e simplesmente os encara, com a mão estendida. (SHEPARD, 1994, p. 21)

A partir de então, a ridícula caricatura que Shepard faz de seu próprio povo – a ignorância, arrogância, preconceito e medo do desconhecido – dividem a

(1984), de Wim Wenders.

cena com situações por vezes Absurdas, por vezes surreais. O autor estadunidense reinventa a estética Absurda inserindo elementos que, ora ultrapassam as fronteiras do Absurdo, ora são exemplos claros tanto de deslucamento quanto atonia.

A idiotia – muito próxima da realidade – na reação dos turistas é extremamente pateta. A forma como eles reagem ao menino, dando dinheiro para ver se ele vai embora, tendo crises histéricas com nojo do menino – como na hora em que o menino cospe em Kent e ele começa e se limpar desesperadamente – momentos em que a cena é tomada por uma histeria quase que inexplicável. Kent, então, começa numa crise de diarreia, vai ao banheiro, esbraveja com o menino, desespera-se com sua saúde, muda de cor – da vermelhidão ele se torna de um branco cor de cera – e, em meio a tudo isso, não consegue suportar ver o menino deitado em sua cama e desmaia.

A cena é recheada de vários recursos cênicos inusitados. O menino dirige-se à plateia e faz caretas e, de repente, atendendo ao pedido de socorro, aparece um curandeiro com seu filho para tratar do problema de Kent. O curandeiro entra em cena e começa a fazer um ritual, completamente indiferente à situação, como se estivesse noutra canto, e uma situação totalmente inusitada se estabelece. Ao fim do primeiro ato, um diálogo exprime bem o forte acento Absurdo da peça de Shepard. Depois de Salem resolver adotar o menino – que havia cometido barbaridades e mesmo assim conquistou a esposa do desfalecido Kent – o telefone toca, o menino atende e fala em espanhol. Diz que é seu pai, ao que Salem retruca: “Seu pai morreu. Você vem comigo. Nós temos mais o que fazer.” (SHEPARD, 1994, p. 42) O menino começa a falar como vai se encontrar com seu pai, Salem rebate todas as possibilidades, na construção do texto, na forma resignada com o que o menino conta o inusitado, na situação deslucada de um homem desmaiado com um curandeiro fazendo preces junto com seu filho, e

Salem já esquecendo o marido e preocupada com o menino que ela acabara de decidir levar para casa... Até que no solilóquio final fica claro o forte vestígio do Absurdo na peça:

MENINO – E a gente vai sentar junto e fumar na beira da estrada até passar um caminhão que vai pros lados da minha casa. E meu pai vai me dar um beijo de despedida e montar na carroceria e se mandar, e eu vou esperar um outro caminhão indo no sentido contrário. Um caminhão azul desbotado com uma lona na carroceria, carregando galinhas, cabras, com retrato da Virgem Maria no painel, flores de plástico verdes penduradas no espelho retrovisor, fitas e franjas douradas em volta da janela, fita listrada enrolada no câmbio e na direção, um motorista bêbado de barba preta e comprida, e o rádio ligado no máximo, tocando música em espanhol enquanto a gente entra no Golfo do México e flutua até o outro lado. (SHEPARD, 1994, p. 43)

O primeiro ato termina com a frase de Salem: “Você nunca vai chegar vivo!”. O segundo ato começa, então, com tudo modificado. Como é indicado no início e detalhado depois, “o cenário está organizado exatamente como no primeiro ato, exceto que a impressão desta vez é a de um quarto de hotel americano”. O menino agora é Sonny, filho de Doc, interpretado pelo mesmo ator que fazia o curandeiro. “Doc está vestido como um médico do interior da época da Guerra Civil”, e assim Sam Shepard desloucha a ação, o lugar e os personagens para uma situação que parece ser uma continuação, mas ao mesmo tempo, um espaço onde tudo está fora do lugar. (SHEPARD, 1994, p. 43-44)

Após dar umas pílulas para curar Kent, que acorda dizendo coisas desconexas, Doc se deita, esperando a recuperação do paciente. Enquanto isso, Salem e Sonny ficam passeando com Kent pelo quarto. Doc adormece e Salem lhe pergunta: “Escuta ele afinal sai dessa, ou a gente continua fazendo isso pra sempre?

Ei!”. (SHEPARD, 1994, p. 50) Mais uma vez, Ionesco se faz presente através da construção dos diálogos completamente deslucados:

Sonny – Psssiu! Ele tá dormindo, dona.

Salem – E como é que a gente vai saber que ele ficou bom?

Sonny – O pa avisa.

Salem – Mas ele está dormindo.

Sonny – Ele acorda de meia em meia hora. E daí volta a dormir.

Salem – Como assim?

Sonny – Ele criava cachorrinhos. Eles têm que comer de meia em meia hora até chegar a pelo menos nove semanas de idade.

(SHEPARD, 1994, p. 51)

A cena, então, se deslucou completamente. Kent começa a se recuperar, mas num delírio Salem e Sonny ficam congelados, Kent faz do dedo um revólver, uma faca, vai para trás da plateia e fala ao mesmo tempo que Doc. A confusão, que lembra muito a cena final d'*A cantora careca*, pode ter diversas outras referências, e não poderia deixar de ser assim. A renovação e reinvenção do Absurdo, como já dito antes, foi talvez um dos motivos de fazê-lo permanecer vivo e deixar vestígios no drama contemporâneo, como poderemos ver no capítulo seguinte.



A herança impressentida

Apesar de publicados e montados após 1950, Ionesco e Beckett, os dois grandes ícones do Absurdo, se tornaram clássicos tão marcantes, figuras tão emblemáticas, e tanta coisa aconteceu e se modificou no mundo e nas artes, que peças como *Esperando Godot* e *A cantora careca* parecem obras – como parecem os clássicos – antigas e distantes. Mesmo tendo produzido até a década de 1980, e morrido, respectivamente, em 1994 e 1989, estes dois autores, bem como o Absurdo, acabaram sendo relacionados à década de 1950. Muito do que se lê, hoje em dia, reveste-se de caráter histórico e distante, estanque, do que foi esse acontecimento no teatro mundial.

Contudo, mais de 50 anos depois, já em pleno século XXI, não só autores citados como epígonos do Absurdo e analisados no capítulo passado, bem como novos autores, continuaram a escrever renovando e reinventando esta visão e sentimento de mundo.

Mais uma vez, reforça-se aqui a palavra “vestígio” para que se perceba que, ao mesmo tempo, o Absurdo continua sendo uma possibilidade estética, ao passo que é, seguidamente, adaptado aos tempos, às necessidades, às angústias e idiossincrasias culturais e sociais de uma época. Assim como o Absurdo foi um catalisador de um *zeitgeist*, ele existe de outra forma e no espírito do tempo de agora. Seus vestígios podem ser vistos em diversas obras e, a todo o momento, a

expressão “Teatro do Absurdo”, cunhada por Esslin (1968), é usada para referendar e criticar alguma obra de autores hodiernos.

Dos autores citados pelo teórico húngaro, dois continuaram tendo destaque mundial em pleno século XX: Harold Pinter e Edward Albee. O primeiro, ganhador do Prêmio Nobel em 2005, chegou a escrever uma *sketch*, *Conferência de imprensa*, em 2002, e seus últimos escritos, apesar de todo seu ativismo político, que lhe rendeu algumas críticas e muitos apoios por posturas radicais e antiestadunidenses, ainda mantêm a chama do Absurdo acesa. Percebe-se o quanto a atonia se torna um recurso em seus últimos textos para denunciar situações que, de tão absurdas, tornam-se assustadores momentos de choque, de abatimento, de falta de reação. Seus personagens continuaram variando entre uma inexplicável violência espontânea e uma evidente reação atônita, de seres perdidos num mundo que está além da compreensão.

Pinter morreu em 2008, recém-laureado com o afamado prêmio sueco. Dois anos antes, chegou a trabalhar como ator numa produção d’*A última gravação de Krapp*, montagem comemorativa dos 100 anos de nascimento de Samuel Beckett, autor cuja obra, por diversas vezes, pareceu inspirar Pinter, a despeito de, ele mesmo, relativizar o fato e de alguns, radicalmente, chegarem a acusá-lo de imitar o dramaturgo irlandês.

Albee, no entanto, continua vivo e produzindo. Seu mais recente trabalho, *At home, at the zoo*, de 2009, foi uma revisita à sua primeira peça, 50 anos depois. O autor insere um primeiro ato, relacionado ao casamento de Peter, e termina com ele saindo de casa para ler seu jornal no Central Park: a ação inicial d’*A história do zoológico*, transformada em segundo ato da peça.

Fernando Arrabal, apesar de não estar produzindo para o teatro, continua ativo e, numa das vindas ao Brasil, participou de um encontro do qual também fui

integrante,⁷⁴ falando sobre sua obra e sobre o Absurdo no teatro. Pude constatar, em suas palavras e no sentimento de atonia dos personagens Absurdos, nada mais do que um reflexo da sensação desses homens que viram impérios desmoronarem, cidades explodirem, extermínios em massa, ideologias a serviço do mal e tantas outras questões que marcaram a primeira metade do século XX e, até hoje, ecoam e influenciam os rumos e ausências de prumos mundo afora.

Os vestígios inevitáveis do Absurdo

A perspectiva histórica é sempre uma questão polêmica. Eric Hobsbawm (2003) considera que o século XX terminou em 1991, dois anos após a queda do muro de Berlim e da dissolução da União Soviética. No entanto, sem entrar em discussões que tergiversem o tema do presente estudo, o que se pôde perceber nos últimos 50, 60 anos, é que a humanidade, apesar de largos passos tecnológicos e grande críticas políticas, ecológicas e sociais, continua repetindo erros, enfrentando problemas que não mudaram tão significativamente assim. As grandes questões humanas mudaram de nome, de endereço, de ideologia e perspectiva histórica, mas permaneceram os mesmos incômodos, a mesma sensação de solidão, de incompreensão; continuamos atônitos frente aos desastres naturais e humanos, frente às guerras, aos preconceitos, à violência contra o diferente, seja de gênero, de cor, de opção sexual, de religião.

Não se pretende aqui fazer um manifesto político nem um libelo humanista e/ou pacifista. Apenas se constata que, da década de 1950 para cá, muita coisa

⁷⁴ A mesa intitulou-se “Universos Arrabalescos” e aconteceu dentro do âmbito do projeto Torre de Arrabal, no dia 11 de agosto de 2011, na Sala 5 da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Além de Fernando Arrabal e de mim, a mesa contou com a participação de Wilson Coelho, estudioso da obra de Arrabal.

mudou, para continuar do jeito que estava, parodiando famosa frase de Lampedusa. Não à toa, falar de problemas passados, como Bertolt Brecht pretendia, continuou a ser uma ferramenta dos dramaturgos para refletirem seu momento e tentarem, numa lente de aumento sobre o passado, trazer um pouco de compreensão e advertência ao momento presente.

Boa parte das questões históricas, no entanto, concentrou-se sobre o período anterior ao surgimento do Absurdo no teatro. A ditadura soviética e, principalmente, o nazismo, tornaram-se assuntos recorrentes e prementes aos dramaturgos europeus e, dificilmente, algum deles deixou, em algum momento, de se debruçar sobre esses temas: fosse de forma direta ou metafórica.

O RESTO CONTINUA IGUAL:⁷⁵ JUAN MAYORGA E A DISSECAÇÃO DO HOMEM

Juan Mayorga, autor espanhol nascido em 1965, é dono de uma obra que, por diversas vezes, tratou de temas ligados aos grandes acontecimentos políticos da primeira metade do século XX. A Segunda Guerra Mundial e o nazismo estão presentes em peças como *O tradutor de Blumemberg*, escrita em 1993, e *Caminho do céu* (2005), escrita 10 anos depois. Da mesma maneira, uma de suas peças mais conhecidas traz no título vivamente o assunto a tratar: *Cartas de amor para Stalin*, de 1999 – um texto que trata do processo de criação literária, censura e paradoxos na revolução soviética, a partir da figura emblemática do grande ditador georgiano.

Contudo, dentro da diversidade de estilos que bem caracterizou a criação dos últimos 100 anos, Mayorga, em duas de suas últimas peças, abordou temas como a pedofilia em *Hamelin* (2007), escrita em 2005, e a questão da imigração em *Animais noturnos* (2005), de 2004.

⁷⁵ Frase da peça *Caminho do céu*, de Juan Mayorga (2005, p. 59).

É curioso perceber que, passado o momento do entreguerras, quando as vanguardas exaltaram ânimos, determinaram estéticas e negaram regras – acabando por criar outras, por diversas vezes – a arte teve suas barreiras rompidas e os criadores passaram a navegar por mares dos mais diversos, diferentes e inimagináveis. O advento do cinema e o conseqüente flerte e, até mesmo, a migração de autores de teatro para roteirizar filmes; linguagens como o rádio, a TV; o fim do preconceito em relação às possibilidades diversas da cena, do musical à performance: tudo isso fez com que dramaturgos experimentassem e variassem estilos, temas, abordagens e estéticas.

Com Mayorga não foi diferente. A diversidade de temas e da carpintaria dramática no autor espanhol fica evidente ao nos defrontarmos, por exemplo, com duas peças do autor. De um lado, a realidade do discurso em *Hamelin*, uma construção quase de romance policial, mas com a estranheza de um comentador que praticamente narra as rubricas da peça; de outro, a presença fantasmática de Stalin, que aparece em meio à conversa de Bulgákov com sua esposa, na peça *Cartas de amor para Stalin*. A construção do texto torna-se muito específica e percebe-se, no autor, a utilização de recursos diferenciados para abordar temas diferentes. Sua necessidade estética imbrica-se com a ética, sem uma preocupação de manter uma marca, um estilo: sem repetir a forma do drama.

Em *Animais noturnos* (2005), não há interferência de um “comentador” que narre as rubricas para o público e comente a ação – indo de encontro ao que se vem percebendo como um recurso narrativo recorrente na dramaturgia da segunda metade do século XX –, nem tampouco surge algum personagem qual fantasma ou mágica. A peça é composta de dois casais que, a bem da verdade, não têm relação com o stalinismo, nem com o nazismo, nem com o franquismo. Há apenas um ponto importante no passado dos casais, algo do passado, mas também do presente. Um casal é nativo, o outro imigrante. E quem são eles?

O casal de imigrantes é o Homem Alto e a Mulher Alta. O casal de nativos é o Homem Baixo e a Mulher Baixa. Só isso. Parece não interessar a Mayorga que esses personagens tenham nome, nacionalidade, particularidades.

A ideia de marionete pode ser vista, aqui, de forma discreta. Há algo importante e definitivo na obra: o que eles são é para que a história seja contada. Diferentemente dos personagens comuns às peças realistas, românticas, até mesmo expressionistas e épicas, em que suas personalidades, condição social, tudo isso se amalgama para que se conte uma história, em *Animais noturnos* há uma situação precisando ser contada e, para criar as situações e cenas, o autor designa papéis sociais que sirvam à construção dramática.

O título da peça parece nos colocar numa grande jaula, onde todos os tipos de animais presentes estão acuados e uma grande escuridão toma conta de suas vidas: são animais noturnos e soturnos. O espaço absoluto da peça é um grande zoológico humano, e as situações, mesmo que aconteçam num bar, numa das casas dos personagens, ou num banco de jardim, são todas deslucadas para a ideia de uma grande jaula. Propositamente, o autor estabelece uma atmosfera quase promíscua entre as cenas, para que se opte, numa encenação, ou por uma montagem cheia de traquitanas, andaimes, palco giratório, ou que tudo se passe num ambiente único, que conjugue tudo isso.

Mesmo não havendo uma unidade de lugar, a sensação que se tem é que a Mulher Alta (MA) apenas deu um passo para sair de sua casa em direção à próxima cena, no hospital onde seu marido trabalha. O mesmo ocorre em mais de uma cena, em que ambos os casais dialogam, cada um em sua casa, numa mesma cena. Mais do que imaginar uma estrutura cênica que reproduza dois andares de um apartamento, idealizamos uma jaula de zoológico criada com mais de um ambiente para que o animal se sinta mais confortável, o que nunca vai ocorrer.

É importante que a situação seja dada, para que a ação prossiga. O Homem Baixo (HB) encontra o Homem Alto (HA) num bar e o ameaça com uma lei de imigrantes. O que o HB pede para não denunciar o HA é que este o acompanhe nas situações e aos locais mais inusitados, nos horários mais esdrúxulos. A solidão a dois do HB, sua necessidade de parceria, tornam-se mais evidentes ao vermos sua esposa, a Mulher Baixa (MB), como uma mulher insatisfeita, também solitária, que fica assistindo a um programa em que um médico dá dicas sobre como passar a insônia, e seu casamento vai, como se pode ver, muito mal:

Baixa – Deve ter um problema, e não me quer preocupar. No trabalho. Não lhe reconhecem o valor. Ou se calhar o problema está em mim. Se calhar fiz alguma coisa de mal. Sou um pouco desastada. Dantes saíamos com outros casais, mas eu acabava sempre por meter a pata na poça. Dou-lhe muitas preocupações [...] (MAYORGA, 2005, p. 161)

O HA aceita o trato com HB. Ele conta à MA seu problema e diz: “Ele não vai me deixar ir. Tem tudo previsto. Nem sequer matá-lo seria uma solução. A solução tem que ser outra. Estou à procura dela”. (MAYORGA, 2005, p. 257) Mayorga coloca a personagem MA como contraponto à loucura toda que se estabelece. A relação doentia de seu marido com o HB, a inércia atônita da MB, tudo isso soa estranho a essa mulher que é uma tradutora, esclarecida, lúcida, e que incita o marido a se libertar dessa escravidão disfarçada. Ao invés de mostrar a atonia de todos os personagens a que assistimos para que possamos refletir sobre isso, um desses animais, na jaula, percebe tudo.

Numa dramaturgia convencional, sua participação na ação da peça seria decisiva. Aliás, uma característica do Absurdo que mais precisamente merece ser evidenciada aqui é quanto aos personagens que, usualmente, existem numa peça com a função de conduzir a ação, ou desviá-la, ou até mesmo retomar al-

guma ação ou acontecimento da cena. No Absurdo, esses personagens podem até aparecer com essa função, mas não conseguem levá-la adiante. O leitor/espectador, ao ver entrar em cena um personagem diferente, com características que pareçam alçá-lo a agente modificador, vê a cena passar, o tempo passar, e se esse personagem não é oprimido pela cena, contaminando-se com ela, o leitor/espectador simplesmente se afasta e leva consigo a esperança de que aquela situação fosse deslocada, e não deslucada, para algum sentido que mudasse a ação da peça.

Assim é a MA. Sendo a mais lúcida, a que tenta dar um destino melhor ao seu parceiro e aos dois, como casal, acaba ficando sozinha. Ela vai embora da jaula. O tempo que o HA deixou de lhe dedicar, ela simplesmente resolveu dedicá-lo a um qualquer, de chapéu, que apareceu ao longe e olhava para ela. Há, então, a imagem final da peça: o comboio⁷⁶ elétrico que o HB estava construindo aparece em cena. A MB e o HA estão junto ao HB. A MB diz que quer dançar com o HA. A MA está em cena, mas em outro canto, esperando o comboio: ela irá partir. O HB diz à sua mulher: “Se puserem música, por favor, não incomodem os vizinhos”. O comboio do HB, que finalmente é posto para funcionar, é o trem que gira em círculos na vida daqueles três, atônitos. A atonia do HA, evidente desde o primeiro encontro com o HB, na primeira cena, vai se tornando cada vez mais evidente, mais incômoda. Sua esposa percebe, mas não sabe o que fazer. Por isso, enquanto o HB, “feliz, relê seu diário. Prime um botão e o comboio nocturno põe-se em marcha. A mulher baixa põe as mãos sobre o homem alto e fá-lo dançar. A mulher alta vê chegar seu comboio”. (MAYORGA, 2005, p. 169)

É interessante perceber como Mayorga, apesar de, na aparência, ter escrito uma peça sobre os problemas da imigração na Europa, o que vemos é que, denunciando na superfície uma das grandes questões insistentemente debatidas e

⁷⁶ Note-se que a tradução é portuguesa e comboio, aqui, se refere a trem.

polêmicas da atualidade, o autor trata de algo íntimo. Seus animais noturnos são bichos acuados, solitários a dois, e não existe vencedor nem vencido.

A sensibilidade em colocar o HB como um ser quase infantil, em determinados momentos, como alguém carente e frágil, para além da designação de “baixo”, que traz uma plêiade de significações, tudo isso enfraquece qualquer ideia de maniqueísmo e de discussão ideológica. Como Clov, em relação a Hamm, percebemos que algo mais faz com que, atonitadamente, o HA aceite as condições do HB. Fraqueza, covardia? Podemos nos perguntar sobre a felicidade conjugal do HA? Ter uma esposa dedicada a traduções de histórias em quadrinhos e coisas do tipo para se sustentar, atarefada e preocupada com seu trabalho? Podemos nos questionar sobre a satisfação dele com o trabalho de limpar velhos num hospital, um daqueles subempregos geralmente oferecidos aos estrangeiros na Europa? Há algo além disso, algo que é sombrio, noturno, que está em cena, mas também em nós. E, mais uma vez, o autor desloucha a situação numa indicação de cena óbvia, simples, mas potente. A rubrica da quarta cena diz: “Na penumbra, o homem baixo e o homem alto sentados de frente para o público. Às vezes os seus olhos movem-se seguindo não se sabe o quê”. E seguem com o diálogo:

Baixo – Parecem inofensivos, não parecem? Mas no escuro podem ser muito perigosos. (*Silêncio*). Como é que eles nos verão a nós? Se as pessoas se sentassem a observar o que tu fazes, como é que te sentirias? Eh, como é que te sentirias? Estou a falar contigo.

Alto – A estes, não se pode dizer que venha muita gente vê-los.

Baixo – Tens razão, por estes pouca gente se interessa.

(MAYORGA, 2005, p. 137)

Os atores, encarando o público e analisando os animais, trazem a associação direta com a cena de Clov: “(*Desce do escadote, apanha o óculo, examina-o, dirige-o ao público*). Vejo... uma multidão em delírio (*Pausa*). Bem, está bom!... Para

panorama, bom... é um bom panorama!... (*Deixa de olhar o público...*)". (BECKETT, [19--], p. 175) A quarta parede é quebrada, mas de certa forma quebrada pelo público. Os atores apenas olham para frente como olhariam para qualquer lado. O público sente-se contemplado com a ironia de ser uma multidão em delírio – numa peça tediosa e repetitiva, a gozação de Beckett é clara –, bem como se sabe animal na escuridão daquele teatro que é, também, o lado escuro de cada um que o Absurdo da situação ilumina, com luz fraca e oblíqua.

Juan Mayorga faz um jogo – através do diálogo – entre os animais que eles veem e suas respectivas esposas. O HB diz:

Baixo – Ontem cruzei-me outra vez com tua mulher. Pela maneira como me olha... Não gosta de mim, mas não sabe porque. Não lhe disseste nada, pois não? (Silêncio). Mas então o que é que lhe disseste? (Silêncio). Quer dizer que temos um segredo.

Alto – Aquele mocho é enorme.

Baixo – Não é um mocho, é uma coruja. Parece que está a olhar pra nós. Estará de facto a olhar pra nós?

Alto – É possível.

Baixo – Observa: eu mexo-me, e ela segue-me com os olhos. Ando de um lado para o outro, e ela segue-me. Está a olhar pra nós, não há dúvida. O que é que estará a pensar de ti e de mim?

Alto – Sabe-se lá.

Baixo – De certeza que está a pensar em nós, de certeza que há coisas que a intrigam. Viu-me muitas vezes sozinho e, de repente, eis-me aqui contigo.

Alto – É tua preferida, a coruja?

Baixo – É muito observadora, e isso é uma grande virtude. Mas há animais melhores.

Alto – O que achas daquele ali, de pêlo vermelho, em cima do rochedo?

Baixo – Gosta de ser o centro das atenções. Tenho um colega assim. (Para o animal). Espera aí, que não perdes pela demora. As pessoas que falam muito de si próprias, acabam por ficar a perder.

Alto – E aquele ali, o que é que te parece?

Baixo – Esse faz-me lembrar...

Alto – O quê?

Baixo – Anda de um lado para o outro, não pára quieto, mas não sabe para onde ir. É como minha mulher.

(MAYORGA, 2005, p. 141)

Essa longa citação ajuda a desvelar, através da linguagem, de suas associações e da atonia dos personagens, o quanto os vestígios do Absurdo estão presentes na obra: a forma com que os personagens jogam com as palavras, os silêncios e as associações. A coruja que os observa é a MA, mas é também a MB que não dorme, e é também o público, e nada fica claro nem mesmo para os próprios personagens da ação. O HB diz que “as pessoas que falam muito de si próprias, acabam por ficar a perder” (MAYORGA, 2005, p. 141), e logo depois ele mesmo começa a falar sobre si mesmo, sobre sua relação com a mulher. O HA ouve a tudo, passivamente, e o HB se mostra perdido junto ao outro. Eles entram num jogo sem regras claras, sem objetivo final, apenas um dependendo do outro. Esperando Godot ou um fim de partida? Na reinvenção do Absurdo, talvez já se saiba que não há o que esperar. Nenhum dos dois espera nada, e a aporia da MA, que poderia ser a aceitação da situação, já não existe. Ela sabe que a espera é inútil e, tomando uma atitude que contraria um dos pilares da situação Absurda, acaba por reforçá-la. Não se trata mais de uma dramaturgia que fala do absoluto, do paroxismo de uma civilização, mas do quanto a repetição da desesperança

torna-se o outro lado de uma moeda sem valor, arranhada pelo tempo morto da frustração.

Há uma espiral infinita, em que os dois homens se metem. O comboio elétrico, ao final, rodará em círculos. O HA entrou nessa espiral, da qual jamais sairá, e a ação é uma e única dos personagens, para cima e para baixo, para qualquer lado que forem. O HA acompanha o HB, enquanto leva uma vida qualquer, e sua esposa vai embora dali, devastada pela absurda situação na qual seu marido se encontra. Ela mesma diz: “Será que te conheço? Será que tantas dificuldades nos confundiram? Amparámo-nos um ao outro, será que isso era amor?”. Essa discussão ibseniana, strindberguiana, ou até mesmo tchekhoviana, não cabe na situação absurda da peça, na atonia dos outros personagens, está deslocada de uma situação deslucada. A MA seria a chave para que tudo se modificasse, desse uma reviravolta, mas ela não está na sintonia absurda da peça. À fala “Contigo ou sem ti, amanhã apanharei um comboio”, o HA só consegue responder com “Quatro e meia. (*Consulta o quadro*). O calmante do sete”. Para uma situação sem remédio, ele foge para o remédio de um paciente do hospital onde trabalha. Ele morreu para a esposa, está atônito frente à vida. E termina a conversa, com sua mulher, concluindo sobre seu trabalho, e não sobre seu casamento e sua relação com o HB (motivo da ida da MA ao seu encontro e único assunto que interessava a ela), mas, no fundo, falando sobre tudo isso: “O mais difícil foi habituar-me à morte”. (MAYORGA, 2005, p. 157- 158)

Ao final da peça, o HB se declara à sua esposa e resolve ser para ela o que o HA é para ele. A MA vai-se, sem ao menos se despedir do marido. Ela encontra com a MB no jardim, onde esta acabara de ligar para o médico que dá consultas sobre insônia, dizendo estar curada. A MA puxa conversa e, lá pelas tantas, diz:

Parece-lhe uma loucura? Mal o conheço, só sei que gosto de estar com ele. Nem sequer sei para onde me leva. Tenho que esperar no

cais até que, de uma janela, ele me faça sinal com o chapéu. É o sinal combinado. O chapéu. É esse o comboio que vou apanhar. (MAYORGA, 2005, p. 167)

A MB não responde nada, apenas se levanta e se dirige à sua casa. A MA tomou uma atitude? Sim. Poderia se dizer que não houve a aporia dos personagens de Tchekhov, mas, ao lembrarmos da personagem Nina, d'*A gaiivota*, a situação de fugir com um desconhecido não traz, necessariamente, uma resolução para a vida da mulher. Talvez seja o princípio de seu fim. Portanto, vê-se que as situações, atitudes e ações que, em tese, resolveriam algo, ou poderiam ser consideradas peripécias, no fundo, longe de haver algum real reconhecimento, representam um movimento em espiral, percorrendo um caminho sem fim de angústias e frustrações. O ciclo não se fecha, pois a vida continua. Os personagens são como animais noturnos de um zoológico que, mais do que exótico, é um espelho lúgubre da multidão que acompanha, na escuridão – sem se saber de qual lado da grade – o movimento tedioso de bichos, sem liberdade e possibilidade de reação ou vida diferente.

“A GUERRA NÃO PODE ACABAR”:⁷⁷ LETIZIA RUSSO, O HOMEM E O CÃO DO HOMEM

Thomas Hobbes ficou menos conhecido internacionalmente como filósofo do que como criador da famosa frase: “O homem é o lobo do homem”. A ideia implícita da autodestruição e necessidade de um devorar o outro como um bicho, toda essa brutalidade pode ser um caminho para se adentrar na obra da jovem dramaturga italiana Letizia Russo, nascida em 1980.

⁷⁷ Frase da peça *Túmulo de cães*, de Letizia Russo (2005, p. 203).

É provável que a humanidade tenha, toda, se metamorfoseado num gigante inseto ou num rinoceronte. A animália estabeleceu-se como regra, num mundo onde a selvageria do passado apenas se repete de forma mais requintada, aséptica, quando não nos mesmos moldes, deixando atônitos todos aqueles que pensavam numa conscientização a partir de uma aprendizagem com a história e os seus erros.

Assim como a evidência de um fracasso civilizatório pôde ser uma inspiração para o Absurdo, a dramaturgia de Russo não deixa nada subliminar: ela é dura, violenta e animal. Em seus textos, é recorrente que, em meio à atonia, à forma estranha com que a dramaturga italiana desloucha a realidade, a agressão física e os cães estejam sempre presentes.

Nesse deslouchamento da autora, outro fato, entre guerras e cães, é que esta situa boa parte de suas peças num futuro, como em *Babel*: “Ano 2XXX num país qualquer” (OS TEATROS..., 2004, p. 124), ou *Túmulo de cães* (2005), peça de 2001 em que Russo situa em algum país em guerra. Neste, as condições que imaginamos para um futuro próximo são evidenciadas pela autora que admira, entre outros escritores, Philip Dick, reconhecido pelas obras de ficção científica que originaram diversos filmes.

É interessante perceber que o recurso de levar a ação para o futuro acaba por retirar das situações estranhas a possibilidade do fantástico ou surreal. A verossimilhança interna traz uma naturalidade para certos diálogos e acontecimentos, fazendo os vestígios do Absurdo se evidenciarem ainda mais, contaminando a obra.

Em *Babel*, vemos como um casal, Falena e Boquinha, violentam-se até o final, e isso é o que move o seu relacionamento. A certa altura, Falena diz: “É verdade aquilo que te disse perdeste o braço porque fui eu que fiz com que o perdesse. Odeia-me. Odeia-me faz uma guerra. A nossa pequena guerra”. (OS TEATROS...,

2004, p. 138) Boquinha, uma bailarina sem braço, foi comprada por Falena, que diz ter pago caro para tratar o braço perdido da companheira. Percebe-se que Falena precisava dela, subjugando-a, e ainda por cima sem um braço, incompleta e frágil. Quando se declaram guerra, Boquinha escolhe ficar com os velhos e as velhas do grande prédio onde ela mora, o Babel. Na cena seguinte, ela reclama:

Boquinha – ...Devia ser eu contra ti mas eu nunca te vi.

Falena – É porque percebi que não se pode fazer nada. Os teus velhos são maus demais.

Boquinha – É o que sucede se cortamos o braço a alguém.

Falena – Mas desta vez eu não tenho nada a ver. Desta vez foste tu foste tu que cortaste o braço a todos eles.

Boquinha – A ideia não foi minha. Mas fizeram bem porque perceberam que só assim conseguiam combater o teu exército.

(OS TEATROS..., 2004, p. 138-139)⁷⁸

A crueza e naturalidade com que as agressões, mutilações e ofensas brotam dos textos de Russo fazem seu discurso ultrapassar o que poderia ser um pastiche dos filmes de Quentin Tarantino, e levam a peça a um nível de estranheza, deslucando-a da realidade de forma que um vestígio de Absurdo faz-se marcante e decisivo. Não é a violência que importa, nem o quanto se xingam, cortam braços, se ofendem e se expõem, mas sim como uma relação humana pode ser assim conduzida. Um pouco como Clov e Hamm, em que uma interdependência e uma relação de poder se estabelecem entre pessoas que estão numa situação hipotética, violentando-se, com a presença de mutilações e xingamentos. Ecos de Beckett podem ser ouvidos quando Falena pergunta: “Por-

⁷⁸ Note-se que Letizia Russo usa o mesmo maneirismo de Bernhard, ao não pontuar com interrogação, exclamação, reticências as falas. Mais adiante, percebe-se que a outra citação do texto é formatada em versos, como em Bernhard, Heiner Müller e outros.

que não te foste embora. Daqui de mim. Devias ter-te ido embora e não deixar que te vissem nunca mais”. É o que Hamm pergunta a Clov, e este responde que não há mais saída, não há mais lugar. Um pouco depois, Boquinha pergunta a Falena: “Por que é que não te. Suicidas.”, ao que ele responde: “Não tenho corda para me enforçar”. (OS TEATROS..., 2004, p. 139) Aqui, é a cena pateta da tentativa de suicídio inútil de Vladimir e Estragon que se vê. Falena não se suicida porque não há uma corda e atira à Boquinha uma coleira – como em *Esperando Godot*, Lucky e Pozzo – para que ela a use. A peça termina com eles, cansados de guerrearem, tomando uma pílula que os leva a uma viagem ao passado. Vão da guerra ao mar, aos casarões e aos cães:

Falena – ...Ia-se embora como cães
Ela ia-se embora como os cães se vão embora
Eu no fim das contas não quero ser mais que um cão
E fico contente contigo
És um cão a sério, mas não te vais embora...
(OS TEATROS..., 2004, p. 140)

Se os personagens não querem ser mais do que cães, os cães acabam por se tornar personagens na peça *Animais domésticos* (2005). Vê-se, no diálogo abaixo, o quanto Ionesco se torna presente no deslucamento do diálogo, e o quanto a hesitação aqui é também a espera de Godot:

Cão 2 – Então estás pronto.
Cão 1 – As pulgas estão cá todas.
Cão 2 – E o resto.
Cão 1 – Mas que resto.
Cão 2 – Sei lá às tantas o osso que achámos ontem.
Cão 1 – Foste tu que o acabaste.

Cão 2 – Está bem. Então vamos.

Cão 1 – Vamos.

Não se mexem.

(RUSSO, 2005, p. 92, grifo do autor)

Note-se que não só as pulgas da peça de Beckett aparecem, como o “vamos” e não ir deixa clara a herança assumida e reinventada pela dramaturga italiana. O diálogo segue:

Cão 1 – Então.

Cão 2 – Vamos vamos.

Cão 1 – Então mexe-te.

Cão 2 – É que estava a pensar.

Cão 1 – Mudaste de ideias.

Cão 2 – Não. Estava a pensar qual de nós deve ir à frente.

Cão 1 – Que te importa isso.

Cão 2 – O macho é que vai na frente.

Cão 1 – Quando descemos rio abaixo quem vinha à frente.

Cão 2 – Não sei.

Cão 1 – Então já vêes que não importa.

Cão 2 – Espera espera. Talvez eu.

Cão 1 – Está bem então vai à frente.

Cão 2 – Não talvez foste tu.

Cão 1 – Está bem então vou eu à frente.

(RUSSO, 2005, p. 92)

O mais curioso nesse diálogo é que, por instantes, esquecemos as limitações intelectuais de um cão e passamos a pensar o quanto dois cães podem ter um

diálogo tão idiota como um diálogo humano. Quando Letizia Russo desloucha seus personagens para cães, ela humaniza esses cães, idiotizando-os. Apesar das claras referências aos comportamentos caninos, há muito de humano nisso tudo, de bestificação do homem, rebaixando-o a uma estupidez próxima de um animal.

Ao final da cena acima, o Cão 1 é atropelado por uma das personagens humanas. Esse cão morre, falando qual humano, atropelado por um carro/Godot, que decreta o fim da hesitação. Transpomo-nos para *Fim de linha*, de 2003, onde, na cena 1, estão “Spyrus e Sirius em criança. Imóvel no meio do palco: Sirius. Está perdido. Ao fim de um minuto chega Spyrus. Com uma bola na mão. Na outra, traz um saco preto às costas que parece ser bastante pesado”. (OS TEATROS..., 2004, p. 108) Sirius, como um Kaspar Hauser, mostra-se atônito: ele não sabe por que está ali, não sabe o que é jogar, e sua única lembrança remota é: “Eu lembro-me. Que alguém me disse que as pessoas se devem inclinar na minha frente”. (OS TEATROS., 2004, p. 109) O personagem ainda não tem nome. E, depois de se irritar com essa coisa chamada “jogar”, à qual Spyrus o convida a fazer, e de quem ele herda um nome, já que não sabe seu próprio,

Sirius (*desiludido*) – Jogar é uma coisa idiota. (*Senta-se*). O que é que tens dentro do saco.

Spyrus – O meu cão.

Sirius – Vive lá.

Spyrus – Está morto. Vou enterrá-lo. Depois vou jogar.

Sirius – O que é que quer dizer está morto.

Spyrus – Que precisa que o metam debaixo da terra e que nunca mais chamem por ele. Disseram-me que é assim.

(*Pausa*).

Sirius – Como é que te chamas?

Spyrus – Spyrus.

Sirius – E o cão. Como se chama.

Spyrus – Sirius. (*Pausa*).

Sirius – Dá-me um nome a mim também.

Spyrus – Um nome.

Sirius – Sim. Quero viver nesta colina. Dá-me um nome e ensina-me a fazer coisas. Assim lembro-me. (*Pausa*).

Spyrus – Então. Se não te importares. Chamo-te Sirius está bem.

Sirius – Está bem. Agora. Ensina-me.

(RUSSO, 2004, p. 109, grifo do autor)

Fim de linha é uma obra que, ao leitor, pode inspirar algumas interpretações que, ao se debruçar mais atentamente, podem ser dirimidas. Ao abordar crianças e adolescentes, a referência à crueldade do tratamento encontra ecos na obra de Fernando Arrabal. O dramaturgo espanhol, em peças como *Oração*, escrita em 1957, já denunciava o que ele chamaria, junto a Alejandro Jodorowsky e Roland Topor, de Teatro Pânico. Uma peça violenta, em que se sugere que duas crianças matam uma criança e decidem ser puros. A partir de então, lendo a Bíblia, os dois começam a confundir o sentido da moral, e acham culpa onde antes havia inocência. A peça tem um profundo sentido religioso, mesmo que criticando a religião, e as crianças parecem estar num grande ritual; há uma proposital artificialidade, um deslucamento dos personagens e da ação para provocar através da estranheza.

Na obra de Letizia Russo, no entanto, há, sim, um hiper-Realismo. Sua obra difere da de Arrabal justamente porque o que pode incomodar, na obra da italiana, é que as ações dos personagens são passíveis de acontecer. A violência e o jogo de poder que se estabelecem na peça ecoam na voz dos adolescentes ao

redor do mundo, em suas estratégias eróticas e políticas. Russo não pretende mostrar crianças em atos puros, que se tornam pecadoras pela moral e pela ética, mas evidenciar que o ser humano está bem distante, em sua origem, de quaisquer preceitos morais e éticos, e que crianças e adolescentes trazem o germe do desastre, prenunciando um futuro irremediável de torpeza, injustiça e opressão.

A peça é deslucada para uma colina, aquela mesma colina beckettiana que é também o Monte das Oliveiras, esse não lugar que traz referências de várias culturas e tempos e carrega uma simbologia que só vai fortalecer a ideia de entulhamento. Esse tempo-lugar é dividido em dois momentos: o encontro de Spyrus e Sirius ainda crianças, e depois adolescentes, quando Sirius já aprendeu a falar, de forma ainda “kasparhauseana”, e se alça ao papel de dominador que, em sua memória de infância, estava ecoando, como foi citado acima: “Eu lembro-me. Que alguém me disse que as pessoas se devem inclinar na minha frente”. (OS TEATROS., 2004, p. 109) Concomitante às cenas da colina, nalgum lugar Kris e Kent se encontram, pois têm que partir. O diálogo de Russo, que se estabelece entre esses dois personagens, traz o tom chistoso e a desconstrução silogística de Ionesco, em momentos como este:

Kent – Não tens vontade de estudar.

Kris – São as professoras que são umas putas.

Kent – Também as tuas. As minhas são mesmo umas putas nojentas.

Kris – Cá pra mim elas têm uma regra para te chumbarem no fim do ano.

Kent – Uma regra.

Kris – Sim.

Kent – Tipo.

Kris – Tipo. Se não cheirares a peixe, a batatas fritas com sabor cebola da boca e se as tuas borbulhas não escorrerem plutônio. E sobretudo se não bateres pívias enquanto lêes As viagens na minha terra. Chumbam-te.

Kent – Então a mim deviam passar-me de ano.

Kris – Cheiras mal da boca.

Kent – Não. Bato pívias enquanto leio As viagens na minha terra.

(OS TEATROS., 2004, p. 109)

O diálogo prossegue de forma deslucada, com situações em que a mãe encontra Kent gozando sobre o livro, e o pai chega à conclusão de que o filho é um intelectual; ou mesmo o pai teorizar sobre a mordida das mulheres que prendem os homens, e como eles podem evitar isso, fodendo. O diálogo de Kent e Kris, a caminho de algum lugar que descobrimos depois ser a colina, complementa o Absurdo da relação dos meninos subjugados a Sirius. De certa maneira, poderíamos fazer uma associação destas cenas com as duas obras seminais de Beckett. Kent e Kris seriam Vladimir e Estragon, que, ao invés de esperar, vão em busca; e a relação de Sirius com os meninos poderia ser a de Hamm com Clov, a de Nell e Nagg. A peça divide-se entre os diálogos Absurdos de Kent e Kris e as relações Absurdas de poder de Sirius, em que Spyro seria, um pouco, o Clov da situação: a despeito de ele ter ensinado tudo a Sirius, de ele mesmo ter criado esse “monstro”. O poder da palavra em Spyro, que transfere seu conhecimento a Sirius e a ele se subjugava, é também o poder que Clov tem em conseguir se movimentar, ver, e mesmo assim se submete.

Letizia Russo cria diversas situações, abusando de cenas em que os personagens se humilham perante Sirius, da forma mais grotesca possível. Há uma idolatria cega que, politicamente, poderia ser uma crítica aos regimes totalitários, à submissão feminina, à estupidez em se submeter ao desconhecido, por

medo ou desvalorização de si mesmo. Contudo, nesse amplo espectro de possibilidades percebe-se que o texto não pretende defender nem criticar nada, diretamente. A tradição do Absurdo é trabalhar com o paroxismo, com o limite do real, o atônito, o deslucado, pôr uma lente de aumento sobre a vida: criando uma perspectiva ao mesmo tempo mais distante e mais interior; por ser metáfora, espiral infinita da vida humana e do que foi, o Absurdo é e será próprio do homem, dentro de uma generalização do que fomos, somos e poderemos vir a ser, no mundo que nós mesmos fizemos.

A peça termina com o encontro de Kent e Sirius. Kent relembra para Kris uma cena de sua infância:

Eu nasci no sítio para onde nós estamos a ir e vivi lá onze anos. Mas um dia. Quando eu tinha onze anos. Aconteceu uma coisa. Esqueci-me de quem eu era. Não me lembrava. Eu estava fora da cidade. No cimo de uma colina. [...] Estava lá ele. O meu amigo. Aquele com quem nos vamos encontrar. Jogávamos. Ríamos os dois. Depois não me consigo lembrar muito bem. [...] A única coisa que me lembro. É que ele olhava pra mim. E arfava. Estava coberto de sangue. [...] Depois ele fugiu. E gritou. Gritou tão alto e estava com tanto medo que até parecia estar feliz. Eu fiquei lá mais umas horas. E depois fui-me embora. (OS TEATROS..., 2004, p. 118-119)

Em seguida, na Cena X, a peça volta ao momento do encontro entre Sirius e Kent:

Sirius – Como é que vieste aqui para.

Kent – A andar.

Sirius – Esta colina é minha.

Kent – Também é minha.

Sirius – Vai-te embora.

Kent – Quero jogar aqui.

Sírius – Só eu posso jogar aqui. Eu e meu amigo.

Kent – Porque senão o que é que fazes.

Sírius – Eu/

Kent – Não sabes fazer nada nem sequer sabes quem és. Eu não, eu sei quem és e também quem eu sou.

Sírius – E quem és tu.

Kent – Eu voltarei um dia.

Sírius – Não.

Kent – Sim.

Sírius – Esta colina é minha.

Kent – Também é minha.

(OS TEATROS..., 2004, p. 119)

Os dois brigam e acontece a situação narrada por Kent. Spyrus aparece e Sírius lhe diz que já percebeu quem ele é: Deus. A cena final, portanto, é o encontro de Kent e Sírius numa luta pelo poder sobre os outros jovens, e para ver quem será o Deus da colina. Kent chega espezinhando todos os outros, de forma arrogante, inclusive Kris, a quem ele mata, não lhe servindo mais, pois era só uma companhia de viagem. Há que se notar que Sírius, a essa altura já fragilizado, continuou a ser, até o final, uma pessoa sem domínio total da língua, errando-a até certo ponto por desleixo ou por preguiça, mas ao fim, sabe que a submissão é algo que ultrapassa a lógica e ele, simplesmente, não se preocupa nem um pouco com seus erros esdrúxulos. Ele é mais fraco que Kent, e este o mata, dizendo-lhe ser Deus e atirando-lhe selvagememente várias coisas. Nimar, personagem apaixonada por Sírius, declara-se prontamente a Kent: “Temos que olhar para o futuro que está à nossa frente... A vida continua... Ele havia de querer que eu ficasse feliz[...]”. (OS TEATROS..., 2004, p. 123)

Kent conduz todos para fora de cena, como seu novo Deus. Spyrus fica olhando o cadáver de Sirius e se enforca. Do outro lado dos cadáveres de Sirius, Spyrus e Kris, repete-se a primeira cena do encontro dos dois primeiros, quando crianças. As últimas falas são: “Spyrus – Por que é que estás aqui. / Sirius – Não sei”. (OS TEATROS..., 2004, p. 123)

Não há como negar aqui ecos das obras de Arrabal. A despeito da criação dos personagens não seguir por caminhos idênticos, a violência do dramaturgo espanhol, que podemos ver em *Fando e Lis*, escrita em 1955, está presente. Arrabal, mesmo tergiversando em relação ao Absurdo por diversas vezes – por conta, principalmente, de sua necessidade autobiográfica, que trazia a religiosidade e a ditadura franquista de forma muito evidente e direta – é um dos poucos remanescentes do Absurdo, e incluído entre os citados por Esslin. Há violência em Albee, como em Handke, em Shepard, e a todo momento na obra de Pinter. O Absurdo surge, através da atonia, levando a peça à prostração dos personagens, à inação, ou caminhando para uma violência sem sentido; surge não de uma intriga, uma história, uma fábula, mas daquilo que de mais Absurdo pode haver no homem, ele mesmo, confrontado com o que de mais autêntico e genuíno, o homem como o lobo do homem, o cão de si mesmo. Assim, podemos ver animais domésticos e noturnos chegando ao fim de linha, também o fim de partida, que pode ser reiniciada sempre se repetindo, à espera do que jamais se alcança.

Ditadura e desdita do Absurdo

A América Latina, após um verdadeiro processo épico anticolonialista de independência que se iniciou, ainda no século XVIII, teve, em diversos países, a reação das elites dominantes através de golpes militares, geralmente apoiados por grandes potências mundiais, notadamente os EUA. Havia todo um jogo de

interesses que tinha a ver com matérias-primas, zonas estratégicas, dívidas e empréstimos monetários, os movimentos sociais e a busca por direitos e igualdades eram uma ameaça ao processo estadunidense, sobremaneira. Enquanto a Europa ficava atônita frente à Guerra Fria – um estado de latência em que o medo era a reação das superpotências –, os latino-americanos sofriam com calorosas ditaduras, em que a tortura, o exílio, a perseguição e o assassinato eram práticas comuns e usuais. Como diz Eric Hobsbawm (2003, p. 421):

Como quer que interpretemos as mudanças no Terceiro Mundo e sua gradual decomposição e fissão, em seu todo ele diferia do Primeiro Mundo em um aspecto fundamental. Formava uma zona mundial de revolução – recém-realizada, iminente ou possível. O Primeiro Mundo era, de longe, política e socialmente estável quando começara a Guerra Fria global [...].

Econômica e industrialmente dependente, boa parte da América Latina vivia, na segunda metade do século passado, um momento em que preocupações distintas influenciavam, necessariamente, a cultura e a arte desses povos tão diferentes e tão irmãos entre si. Bertolt Brecht parecia cair como uma luva para o teatro que vinha sendo feito, já prenhe de contestações políticas, colocando o homem comum no foco e tratando de questões sociais mais urgentes.

A influência, por vezes superficial, do dramaturgo alemão e de seu teatro épico e didático foi pujante, mas a necessidade imediatista e panfletária de uma dramaturgia combativa fez com que boa parte do teatro, feito na esteira dos grandes movimentos sociais e golpes de estado das décadas de 1950, 1960 e 1970, tivesse uma criação textual datada e frágil; poucos são os textos que se tornaram clássicos latino-americanos.

A ideia do Absurdo, que ainda hoje é confundida com um teatro onde situações absurdas acontecem, também – como já foi brevemente analisado no presente estudo – foi condenada por diversas vezes como uma arte alienada. A op-

ção de autores pelo lirismo, pela alegoria e pela metáfora foi vista por críticos e teóricos e artistas, como Bernard Dort e Roland Barthes, da chamada esquerda política, como a fuga de um real combate com a situação social de seus países e do mundo. Não foi diferente na América Latina, onde a esmagadora maioria dos intelectuais e artistas se afinavam com as ideias comunistas e socialistas.

Na literatura, enquanto alguns autores escreviam textos revolucionários, panfletários, de alto teor marxista, escritores como Jorge Luis Borges (1998) eram condenados por alienação, mesmo, por exemplo, tendo este escrito algumas das mais belas páginas sobre a criação de um revolucionário, em seu conto “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, do livro *O aleph* (1998), de 1949.

A discussão sobre “teatro político”, “arte e revolução”, na América Latina, teve proporções ainda maiores pela situação política deste imenso pedaço de terra a oeste da Europa. Consequentemente, a dramaturgia estava sob a mira da patrulha ideológica e o artista passava a encarnar a imagem do revolucionário. A confusão entre criar uma obra de arte e mudar o mundo com sua obra, usando sua criação como forma de protesto e batalha, influenciou a estética latino-americana, sobremaneira. O Absurdo acabou por não ser tão marcante na criação dramática, e as décadas de 1950, 1960 e 1970 passaram a estar associadas, na arte, ou a uma estética política, ou ao que se designou chamar, a partir do final da década de 1960, de “desbunde”: o movimento de contracultura marcado por manifestações como o maio de 1968 em Paris, a Primavera de Praga, o surgimento da cultura *hippie*.

Contudo, o Absurdo, não servindo como um fim, acabou por ser utilizado como um meio para se fazer um teatro político, que lançasse mão de uma dramaturgia menos direta e combativa, demonstrando a “atonía” de personagens que se viam perdidos em seus exílios, torturas, ausências e falta de esperança.

A opção por trazer um lirismo para o texto e trabalhar os diálogos de forma poética, buscando imagens que possam funcionar como metáforas e alegorias do homem e de sua situação política pode ser encontrada em dramaturgos como o chileno Ramón Griffero e o argentino Osvaldo Dragún. Sem jamais perder a memória-cicatriz das ditaduras e seus estragos psíquicos, físicos e sociais, outro argentino acabou por se valer do Absurdo como um meio para construir uma dramaturgia sempre recheada de poesia, imagens e memória: Arístides Vargas.

ABSURDO VULNERÁVEL E RAZÃO BLINDADA:⁷⁹ ARÍSTIDES VARGAS E A MEMÓRIA RETALHADA

Arístides Vargas, nascido em 1954 na província de Córdoba, na Argentina, foi exilado com o início da ditadura em seu país, em 1976, indo morar no Equador. Mais uma vez (2003), relatando os regimes militares direitistas que conturbaram boa parte da América Latina, fala sobre o golpe na Argentina em 1976: “os militares mais uma vez assumiram o poder com sangue, tortura e retórica patriótica” (HOBSBAWN, 2003, p. 429), afirmando logo depois que “a melhor estimativa do número de pessoas ‘desaparecidas’ ou assassinadas na ‘guerra suja’ argentina de 1976-82 é de cerca de 10 mil”. (HOBSBAWN, 2003, p. 433)

Vargas, que em geral atua em suas próprias obras, vem criando textos em que a autorreferência doída de um período nefasto de seu país, que foi o mesmo em outros países latino-americanos, constrói-se através de uma memória em retalhos, recolhidos por ele e reinventados. Não só retalhos como tecidos, mas uma memória retalhada como são os pedaços de carne: ferida e mágoa que se fazem presentes em textos melancólicos e nostálgicos, costurados, no entanto, com humor e leveza.

⁷⁹ *La razón blindada* (2006), título de uma peça de Arístides Vargas.

Numa compilação de suas peças lançada em 2006, na Argentina, o título dado ao livro foi *Teatro ausente*, pois o exílio e a ausência são a linha e a agulha que ultrapassam as lembranças retalhadas de suas vivências. A perda de suas referências, seus amores, sua terra, origem, tradição, tudo isso se esboroa numa escrita que, por diversas vezes, caminha pelo Absurdo, mas um Absurdo que, assim como os retalhos de sua memória, desfaz-se também na necessidade precisamente que sua dramaturgia tem de definir certas situações e conflitos.

A imagem do deslucamento como um movimento de retirada do chão, algo que flutua e perde a referência objetiva, para buscar algo absoluto e atemporal, serve para que pensemos como Vargas, a todo momento, amarra, novamente, suas obras ao chão.

Por vezes, nos defrontamos com certos diálogos que se inserem, de forma clara, na tradição absurda. Num trecho da peça *La muchacha de los libros usados* (2006), numa conversa entre um pai e um pretense comprador, o diálogo mostra-se deslucado, e aí vemos toda uma negociação por uma mercadoria – preço, qualidade, tudo é discutido de forma estranha, até que o pai pergunta:

Pai – Compra?

Urtecho – Sim! A mercadoria me chama com uma voz que não compreendo, me chama.

Pai – Você tem que me prometer uma coisa.

Urtecho – O que?

Pai – Que não vai usar a mercadoria até que se passem dois anos.

Urtecho – Mas por que, irmão?

Pai – Porque a mercadoria tem um mistério a liberar.

Urtecho – Prometido, irmão.

Pai (gritando) – Filha, venha logo aqui, tem um senhor que disse que te ama e que vai cuidar de ti até que a morte os separe!⁸⁰

(VARGAS, 2006, p. 94, tradução nossa)

A cena toda se encaminha para algo muito próximo do tratamento dado, por Ionesco, ao casamento, em peças como *Jacques, ou a submissão* e *A donzela casadoira*, mas a personagem principal, a moça, conclui a cena dizendo: “A transação termina. A mercadoria muda de proprietário. O enigma desaparece. A carne humana se torna coisa, coisa seca”.⁸¹ (VARGAS, 2006, p. 94, tradução nossa)

Vargas tem a tendência a finalizar suas cenas com algo que soa como uma lição de moral, ou uma puxada para a realidade que, curiosamente, desloucha o Absurdo. Há que se chamar a atenção, novamente, sobre a diferença entre o *nonsense* e os diálogos absurdos. Esslin (1968) fala de uma tradição do Absurdo citando diálogos *nonsense*, mas isto não é algo inerente ao Absurdo, e sim uma das possibilidades de se chegar ao deslouchamento, à atonia na cena.

Num diálogo da peça *La razón blindada*, percebemos como as palavras, por si, constroem todo um clima de Absurdo:

Pança – Me diga uma coisa, de La Mancha...

De la Mancha – Sim?

Pança – O que você fez?

De la Mancha – A Como o que fiz?

Pança – Quem você agrediu?

⁸⁰ Padre – Compra? / Urtecho – ¡Sí! La mercancía me llama con una voz que no comprendo, me llama. / Padre – Me tienes que prometerme una cosa. / Urtecho – ¿Qué? / Padre – Que no va a usar la mercancía hasta que pasen dos años. / Urtecho – ¿Pero? ¿por qué, hermano? / Padre – Porque la mercancía tiene un misterio que liberar. / Urtecho – Prometido, hermano. / Padre (*gritando*) – Hijita, ven pronto que aquí hay un señor que dice que te quiere mucho y que te va cuidar hasta que la muerte los separe! (VARGAS, 2006, p. 94)

⁸¹ La transacción termina, la mercancía cambia de dueño. El enigma desaparece. La carne se convierte en cosa, cosa seca. (VARGAS, 2006, p. 94)

De la Mancha – É necessário agredir alguém?

Pança – Bem, para estar aqui...

De la Mancha – Por favor, Pança, por favor...

Pança – Não, se não há nada de errado.

De la Mancha – Como de errado?

Pança – Eu, por exemplo...

De la Mancha – Sim?

Pança – Eu sou uma pessoa inofensiva, mas um dia “lancei maldições.”

De la Mancha – Não acredito, eu não vejo um maldizente em você.

Pança – Lancei várias.

De la Mancha – Não!

Pança – Sim!

De la Mancha – Lance uma.

Pança – Agora?

De la Mancha – Sim

Pança – Do nada?

De la Mancha – Sim

Pança – A quem?

De la Mancha – A quem o quê?

Pança – A quem devo maldizer, De la Mancha?

De la Mancha – A mim, por exemplo.

Pança – Você teria de ofender o meu espírito.

De la Mancha – Eu?

Pança – Sim, você.

De la Mancha – Não.

Pança – Você teria que bater em minhas mãos com uma vara, me pedir para tocar ao piano o primeiro movimento do Concerto nº 3 de Mozart, me vigiar e dizer-me todos os dias, em todos os momentos, em todos os lugares, que eu estou equivocado... Teria que acreditar profundamente que eu possa me corrigir e criar uma estratégia para minha correção. Finalmente, teria que me matar e esconder o meu corpo onde ninguém nunca fosse me encontrar.

De la Mancha – Mas isso leva tempo, Pança.

Pança – Sim, claro.

De la Mancha – Enquanto isso...

Pança – Sim?

De la Mancha – Você, o que você faria?

Pança – Inventaria alguém para me salvar de todo o horror.

De la Mancha – Cuidado! Não fale!⁸²

(VARGAS, 2006, p. 124-125, tradução nossa)

Contudo, Vargas ambienta a situação num lugar que mais parece um presídio, deixando pistas evidentes da insanidade dos personagens. Um diálogo que poderia ser, claramente, filho bastardo de algumas cenas entre Vladimir e Estragon, como aquela em que os dois resolvem se ofender. Há de se perceber que o *nonsense* é fortalecido, reinventado e evidenciado no Absurdo, e naturalmente imagina-se que o dramaturgo argentino, ao lançar mão de tal recurso dramático, o faz pelo filtro do Absurdo. Não se pode caracterizar, contudo, nem rotular uma

⁸² Panza – Dígame una cosa, De la Mancha... / De la mancha – ¿Sí? / Panza – ¿Qué hizo? / De la mancha – ¿Como qué hice? / Panza – ¿A quién agredió? / De la mancha – ¿Es necesario agredir a alguien? / Panza – Bueno, para estar aquí... / De la mancha – Por favor, Panza, por favor... / Panza – No, si no hay nada de malo. / De la mancha – ¿De malo? / Panza – Yo, por ejemplo... / De la mancha – ¿Sí? / Panza – Soy una persona inofensiva, pero un día “lancé maldiciones”. / De la mancha – No creo, no veo un maldiciente

obra por elementos anteriores que, como dito acima, foram filtrados e reinventados pelo Absurdo; pode-se, sim, identificar seus vestígios.

Talvez onde se possa notar a atonia e os deslucamentos de forma mais anunciada, a despeito da memória retalhada que, ao final, faz o texto voltar a uma situação específica, seja na peça *Nuestra señora de las nubes* (2006). Na peça, um casal se encontra, perdido nalgum lugar, e começa um diálogo para que se reconheçam e, através de histórias, se identifiquem. Elena Francés Herrero (2006, p. 4, tradução nossa), em breves observações que prefaciam o livro *Teatro ausente*, relaciona “Essa alternância dialética, esta destruição-construção de realidades, em que o personagem se reconstrói e se salva, [...] com a ironia ou o absurdo”,⁸³ analisando a ruptura tempo-espço como negação do horror da ditadura; impossível dissociar esta imagem da obra do escritor argentino.

Analisando *Nuestra señora de las nubes*, Herrero usa a expressão “olvido-ausência inocente” para diferenciar, inclusive, o deslucamento de espço desta em relação a *La razón blindada*, “onde a realidade ‘objetiva’ dos personagens, o cárcere, está muito mais implícita”.⁸⁴ (HERRERO, 2006, p. 6, tradução nossa) Analisando *La muchacha de los libros usados*, ela nos diz que “entre a perda, a

en usted. / Panza – Lancé varias. / De la mancha – ¡No! / Panza – ¡Sí! / De la mancha – Lance una. / Panza – ¿Ahora? / De la mancha – Sí. / Panza – ¿En seco? / De la mancha – Sí. / Panza – ¿A quién? / De la mancha – ¿A quién qué? / Panza – ¿A quién debo maldecir, De la mancha? / De la mancha – A mí, por ejemplo. / Panza – Usted tendría que ofender mi espíritu. / De la mancha – ¿Yo? / Panza – Sí, usted. / De la mancha – No. / Panza – Tendría que golpear mis manos con una vara, exigirme que toque en al piano al primer movimiento del concierto número 3 de Mozart, vigilarme y decirme todos los días, a todo momento, en todo lugar, que estoy equivocado... Tendría que creer profundamente que me pueden corregir y crear una estrategia para la corrección. Por último, me tendría que matar y esconder mi cadáver donde nadie lo encuentre más nunca. / De la mancha – Pero eso lleva tiempo, Panza. / Panza – Sí, por supuesto. / De la mancha – Mientras tanto... / Panza – ¿Sí? / De la mancha – ¿Usted, qué haría? / Panza – Inventaría a alguien que me salve de todo el horror. / De la mancha – ¡Cuidado! ¡No hable! (VARGAS, 2006, p. 124-125)

⁸³ [...] esta alternância dialética, esta destrucción-construcción de realidades, en que el personaje se reconstruye y se salva, [...] con lá ironía o el absurdo. (VARGAS, 2006, p. 4)

⁸⁴ Donde la realidad ‘objetiva’ de los personajes, el cárcel, está mucho más implícita. (VARGAS, 2006, p. 6)

ausência, a repressão, a prisão, o sangue, a tortura, o cárcere, a dignidade perdida, as ideias abandonadas... se incorpora o humor, cruel às vezes, e o absurdo”.⁸⁵ (HERRERO, 2006, p. 7, tradução nossa) A realidade objetiva faz-se sempre presente.

Poderíamos ver como o jogo estabelecido pela peça *Nuestra señora de las nubes* a coloca não só entre dois planos de ação, mas duas ideias de teatro. É como se a realidade presente fosse absurda, e o passado absurdo fosse uma realidade. O jogo de palavras, aqui, não é maneirista, mas talvez uma forma objetiva de se pensar a construção em Vargas. Os diálogos entre Bruna e Oscar, que transitam entre o lirismo e o Absurdo, têm momentos ionesquianos, como o que se segue, depois dos dois perceberem ser do mesmo vilarejo, *Nuestra señora de las nubes*:

Bruna – Mas você não tem sotaque.

Oscar – O sotaque é algo que é facilmente perdido.

Bruna – Como a virgindade.

Oscar – Desculpe, você perdeu a virgindade?

Bruna – Não, foi extraviada.

Oscar – E não colocou um anúncio no jornal?

Bruna – Não houve necessidade, um professor de literatura a encontrou.⁸⁶

(VARGAS, 2006, p. 19, tradução nossa)

Mais abaixo, outro exemplo de como Vargas se utiliza do Absurdo como recurso para a cena:

⁸⁵ Entre la pérdida, la ausencia, la represión, la sangre, la tortura, la cárcel, la dignidad perdida, las ideas abandonadas..., se incrusta al humor, cruel a veces, y el absurdo (VARGAS, 2006, p. 7)

⁸⁶ Bruna – Pero no tiene acento. / Oscar – El acento es algo que se pierde con facilidad. / Bruna – Como la virgindad. / Oscar – Perdón Usted perdió la virgindad? / Bruna – No, yo la extravié. / Oscar – ¿Y no puso un anuncio en al periódico? / Bruna – No fue necesario, la encontró un profesor de Literatura. (VARGAS, 2006, p. 16)

Bruna – E você, porque o expulsaram de seu país?

Oscar – Não me expulsaram.

Bruna – Ah, não?

Oscar – Não, me mataram.

Bruna – A polícia?

Oscar – Não, os vizinhos.

Bruna? – Com uma faca?

Oscar – Não, com o silêncio.⁸⁷

(VARGAS, 2006, p. 19, tradução nossa)

Os diálogos se confundem em lirismo, realismo fantástico e Absurdo, recheados de metáforas e analogias com a ditadura. Outro jogo que se estabelece, de esquecimento, como nas peças do Absurdo, traz um toque de Beckett e Ionesco à cena. Após ter mesmo conversado sobre seu povoado Nuestra señora de las nubes, mais uma vez Oscar pergunta:

Oscar? – Desculpe, Que país você é?

Bruna – De Nossa Senhora das nuvens.

Oscar – Eu também sou de lá, mas nunca o vi.

Bruna – É que eu passava muito sobre as árvores.

Oscar – Ah! Era uma jardineira!

Bruna – Não, era um pássaro.⁸⁸

(VARGAS, 2006, p. 20, tradução nossa)

⁸⁷ Bruna – ¿A usted por qué lo expulsaron de su país? / Oscar – A mí no me expulsaron. / Bruna – ¿Ah, no? / Oscar – No, a mí me mataron. / Bruna – ¿La policia? / Oscar – No, los vecinos. / Bruna – ¿Con un cuchillo? / Oscar – No, con el silencio. (VARGAS, 2006, p. 19)

⁸⁸ Oscar – Perdón, ¿de qué país es usted? / Bruna – De Nuestra señora de las nubes. / Oscar – Yo también soy de allí pero nunca le vi. / Bruna – Es que yo pasaba mucho sobre las árboles. / Oscar – ¡Ah! ¡Era jardineira! / Bruna – No, era pájaro. (VARGAS, 2006, p. 20)

O elemento ar está sempre presente nas peças de Aristides Vargas, e é como se ele usasse esse elemento como fuga da realidade, momento de suspensão em que Absurdo, Surrealismo e fantasia podem coexistir como recursos dramáticos para desloucar a ação objetiva e a memória dolorida, que volta retalhada.

A imagem do pássaro sem voo, do pássaro abatido, como a gaivota de Nina, na obra de Tchekhov, é elemento recorrente como metáfora simples do processo traumático que Vargas deságua na sua dramaturgia. Numa cena de *La muchacha de los libros usados*, em que Ionesco se faz nitidamente presente, vemos os silogismos do autor romeno num diálogo que traz graça e ao mesmo tempo incômodo, talvez lágrimasagridoces, como as de *Fim de partida*:

Pai – Sabe?

Menina – Sim?

Pai – Eu me dedico...

Menina – Sim?

Pai – Aos pássaros.

Menina – Você os estuda?

Pai – Não, eu os como.

Menina – Ah!⁸⁹

(VARGAS, 2006, p. 83, tradução nossa)

Para, logo abaixo continuar:

Pai – Te contei?

Menina – Sim?

Pai – Que também me dedico aos gatos.

Menina – Você os come?

⁸⁹ Padre – ¿Sabes? / Muchacha – ¿Si? / Padre – Yo me dedico... / Muchacha – ¿Si? / Padre – A los pájaros. / Muchacha – ¿Los estudia? / Padre – No, me los como. / Muchacha – ¡Ah! (VARGAS, 2006, p. 83)

Pai – Não, estudo eles.

Menina – Ah! Eu não sabia.

Pai – Bom ... estudo gatos.

Menina – E então?

Pai – O que pode nos ensinar um gato?

Menina – Eu não sei.

Pai – Eu tampouco, por isso, estudados, eu os como.⁹⁰

(VARGAS, 2006, p. 83-84, tradução nossa)

Apesar do tom ionesquiano, há sempre algo que devora esse diálogo-pássaro e o traz para uma realidade-chão. Não há uma tendência estanque na criação de Vargas, mas por vezes podemos ver, no plano histórico, toques de Absurdo, como uma relocação das situações deslucadas do Absurdo. Há uma cena de lembrança, em *Nuestra señora de las nubes*, em que o governador, conversando com sua esposa, mostra-se preocupado com as palavras de Memé, um personagem bem deslucado e que vive preso à sua avó, uma entre as responsáveis pela fundação de *Nuestra señora de las nubes*. Esta avó, depois de ter dito que todos naquela região eram parentes, incitando os índios e pobres a serem tratados como iguais, acaba influenciando Memé a dizer que são todos irmãos. O governador fica preocupadíssimo, vai se confidenciar com sua esposa, e um dos grandes momentos de Absurdo da peça se estabelece, numa conversa em que o casal passa a fazer conjecturas, para afastar a possibilidade de serem irmãos eles mesmos, o que caracterizaria incesto, visto que são um casal.

⁹⁰ Padre – ¿Te conté? / Muchacha – ¿Si? / Padre – Que también me dedico a los gatos. / Muchacha – ¿Se los come? / Padre – No, los estudio. / Muchacha – ¡Ah! Eso no lo sabía. / Padre – Bueno... estudio gatos. / Muchacha – ¿Y? / Padre – ¿Que nos puede enseñar un gato? / Muchacha – No sé. / Padre – Yo tampoco, por eso estudiados, me los como. (VARGAS, 2006, p. 83-84)

O humor e o ridículo, que no Absurdo se tornam mais cruéis e provocantes, nesta cena são evidentes. A idiotia e a atonia dos personagens levam-nos a conclusões totalmente deslucadas, até que a Esposa decide: “Na dúvida, nunca mais dormiremos juntos, não nos beijaremos mais na boca, não nos acariciaremos mais, nem que você venha pra minha cama e me faça coisas”.⁹¹ (VARGAS, 2006, p. 31, tradução nossa) O governador conclui que a desgraça se abateu sobre a cidade com as palavras de Memé.

A peça, então, define-se entre os momentos presentes de dois seres perdidos e as memórias perdidas de seres que passeiam pela cabeça dos dois personagens, como lembranças de algum lugar: o lugar do exílio. Ao contrário do personagem absurdo, que tende a ser, como já dito atrás, um personagem que é todo mundo e ninguém, em Vargas as projeções de suas histórias, em forma de personagens, tendem a ser um retalho dele mesmo, carne viva exposta de uma história pessoal, transubstanciado em poesia e fábula no texto dramático.

As cenas se sucedem entre encenações do passado, cada momento vindo de forma diferente; são memórias patetas, patéticas, angustiantes e melancólicas. Em meio a tudo isso, o Absurdo surge como um meio, não um fim, mas pode-se afirmar que em *Nuestra señora de las nubes* se encontra um forte componente deslucado e atônito. Esses elementos se diluem em choques de realidade, mais ao final da peça. As últimas cenas são recordações do assassinato de dois militantes e a morte da avó, no período que Vargas chama de “anos de violência”. A revolta popular acarretada por Memé e pela avó foi reprimida, pessoas foram exiladas, e a peça se torna um grande devaneio que vai se consubstanciando numa realidade dura; as nuvens de Nossa Senhora tornam-se de chumbo e a memória retalhada, propositalmente, revela-se difusa:

⁹¹ Por las dudas nunca más dormiremos juntos, no nos besaremos en la boca, no nos acariciaremos nunca más, ni que te metas en mi cama y me hagas cosas. (VARGAS, 2006, p. 31)

Oscar – Não se preocupe, o esquecimento vai se aposar de nós, porque temos uma alma... Como se chamam as imagens que se sucedem ao ato de fechar os olhos?

Bruna – Como se chamava isso?

Oscar – Não importa, estamos lá.

Bruna – Na cabeça de alguém que fechou os olhos e respira com dificuldade e que move com desespero duas esferas sob a pele de suas pupilas, como se observasse algo e não pudesse fazer nada para evitá-lo.⁹²

(VARGAS, 2006, p. 49, tradução nossa)

A peça termina com a imagem muito forte da violência, Vargas constrói uma urdidura em que os retalhos se juntam num amálgama que traduz nitidamente sua metáfora em realidade: a peça fala sobre a ditadura, o exílio, a estupidez e a fragilidade humana frente a tudo isso. Tarde demais: o Absurdo já havia deixado seus vestígios ao longo da peça e se mostrado útil, mesmo numa obra dramática onde a trans-historicidade, o deslucamento da ação e dos personagens, e a atonia como princípio chave de construção da cena não seriam, *a priori*, recursos a serem utilizados como armas em punho contra um mal evidente.

⁹² Oscar – No se preocupe, el olvido tomará posesión de nosotros porque tenemos alma... ¿cómo se llaman las imágenes que suceden al acto de cerrar los ojos? / Bruna – ¿Cómo se llamaba eso? / Oscar – No importa, estamos ahí. / Bruna – En la cabeza de alguien que ha cerrado los ojos y respira con dificultad y que mueve con desesperación dos esferas debajo de la piel de sus pupilas, como se observara algo y no pudiera no hacer nada para evitarlo. (VARGAS, 2006, p. 49)

Um diálogo Absurdo: Gil Vicente Tavares e eu⁹³

Os vestígios inevitáveis do Absurdo continuaram na obra de Juan Mayorga e Leticia Russo, bem como em vários outros dramaturgos que, de uma forma ou de outra, aproveitaram a herança deixada na dramaturgia – como marca indelével de sua importância – utilizando-se dessa nova maneira de enxergar o mundo a partir da lente da arte.

Atravessando o Atlântico, o presente estudo analisou não só a herança importante aproveitada pelos autores dos Estados Unidos da América, mas também a obra de um autor latino-americano, Arístides Vargas, para entender melhor os vestígios do Absurdo. A dramaturgia contemporânea dialogou com movimentos, tendências e escolas, sem, no entanto, deixar de lado, em absoluto, aquela forma de perceber a cena sob um ângulo deslucado em que personagens atônitos estão numa espiral infinita, entulhados pelos escombros deixados pelo passado.

No Brasil, assim como em outros países que viveram momentos conturbados sob o jugo da ditadura, no século XX, e, desde o século XVIII em lutas anticolonialistas, elementos voltados à identidade nacional, como a miscigenação e as raízes étnicas e culturais de nosso povo, estiveram presentes na criação teatral da segunda metade do século passado. Com isso, o Absurdo foi menos marcante ainda, em obras teatrais nacionais, do que em outros países da América Latina.

Contudo, pode-se repetir, mais uma vez, o quanto a herança do Absurdo fez-se presente, mesmo que de forma menos intensa, na construção da obra dramática. Para concluir, portanto, a breve análise da dramaturgia contemporânea, um pequeno passeio pela minha própria obra dramática fez-se necessário, como

⁹³ As peças citadas a partir de agora, de minha autoria, foram publicadas em 1999, como consta nas referências. Contudo, as três encontram-se como apêndice da presente edição, ao final do livro, e por isso exceção-se as citações diretas ao longo do texto.

forma de – a partir do meu próprio processo criativo – perceber melhor o tema em questão.

UM PRINCÍPIO DE ABSURDO

Nascido eu em 1977, a memória da ditadura não deixou marcas que pudessem transparecer de forma significativa, em minha obra, e nem foi um tema tão premente para mim como para Arístides Vargas e sua memória retalhada.

Há de se considerar fundamental que um autor que viveu a ditadura não fale dela necessariamente, nem tampouco que um autor, que jamais teve relação com esse sistema político, deixe de abordar este tema. Momentos marcantes do século XX são remoídos, incessantemente, e isso é bom porque, através da lente da arte, podemos olhar o nazismo, o movimento *hippie* ou a Guerra Fria de uma outra maneira. Somente entendendo nosso passado poderemos pensar nosso futuro. Há que se debruçar sobre ele, repensá-lo e até mesmo reinventá-lo, pois a arte cria mais uma história, das muitas ficções que podem nos chegar através de livros e filmes que legitimam o duvidoso: aquilo que não vivemos.

E foi daquilo que não vivi que minha dramaturgia surgiu. Minha referência, contudo, não foi a ditadura, nem histórias que me foram passadas, nem qualquer assunto que me remetesse ao passado. Recebendo uma encomenda para um projeto da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), vinda de alunos, escrevi o que realmente posso considerar uma primeira peça de teatro, *Ato único* (1999), escrita em 1997. E assim fiz um texto em que minhas referências eram estéticas, totalmente cinematográficas, vindas de cineastas como Ingmar Bergman, Ettore Scola e Peter Greenaway. Havia um pouco, também, da literatura de Franz Kafka – sempre ele, perseguindo os dramaturgos ligados ao

Absurdo –, uma pitada de Jorge Luis Borges e, até onde me lembro, quase nada de referência ao teatro.

Na verdade, o que eu tinha de referência teatral não me interessava. Sobremaneira, não me interessava naquele momento, naquela estética que eu pretendia com o texto. Desde muito novo que a linguagem mais estranha, situações mais esquisitas me entusiasmavam mais que os dramas psicológicos e comédias de alcova. Mesmo Bergman me atraía, pela estranheza com que ele tratava a cena, de forma “teatral” e quase como um jogo de xadrez nas marcações de *Gritos e sussurros*, filme de 1972, filme que trazia um estranhamento também no tratamento dado à morte. Encantava-me como Bergman abordava a morte, sem fazer um filme marcado pela doutrina espírita, ou espiritualista.

Nem um pouco interessado nas peças de Nelson Rodrigues, parte delas por me parecerem folhetins suburbanos, outras pela forma artificial e forçada com que me soavam seus experimentos, fui buscar em Peter Greenaway, principalmente em seu filme *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, filme de 1989, referências claras para inspirar o que seria meu primeiro texto. O Absurdo começava a aparecer na minha criação sem que eu me desse conta, nas opções pelo discurso deslucado e pelas questões concernentes a ele – como os conceitos que ora abordo no presente estudo: atonia, entulhamento, espiral infinita – que na época ainda eram ideias difusas contaminadas pelas influências estéticas que me chegavam. Aristóteles ainda não povoava meu imaginário, muito menos as ideias de Ionesco ou as peças de Beckett, mas eu pretendia escrever algo que não precisasse de qualquer recurso cênico para se encenar: bastavam os móveis usados pelas atrizes e uma coxia para uma troca de roupa. Nenhum salto de tempo, nem de lugar, apenas o ato único, a ação única e desesperada de uma mulher mais velha, esperando uma visita. Eu estava mais próximo de August Strindberg do que podia pensar e a evidência de que seu teatro corroborou uma estética

absurda se fez evidente, de forma ingênua, na primeira peça de um calouro de faculdade, que ainda não sabia se Ibsen era nome de peça ou de autor, como, numa aula, perguntei certa vez a um colega veterano.

Ato único começa com uma “Mulher sentada. Uma das mãos enfaixada. Costura uma colcha.” (TAVARES; BARRAL, 1999, p. 8) A Mulher A (MA) diz um pequeno texto que vai dar indícios do que ocorrerá ao longo da peça:

A – Ela não chegou. Já se passam duas horas e ela ainda não chegou. (*Pausa*). A porta entreaberta vai permitir que ela entre sem que me incomode. De ladrão não tenho medo, botei tudo no seguro. O relógio está quebrado. O cavalinho de vidro poderia até ser roubado, mas com a luz apagada ninguém vai ver. Sorte minha. (*Pausa*). No escuro ela não vai conseguir enxergar... (*Barulho de vidro quebrando*).

A Mulher B (MB) entra desculpando-se por algo que imaginamos ser o cavalinho de vidro quebrado e, logo, a MA começa um interrogatório sobre a vida da outra personagem. Antes, a MA pergunta se a outra havia trazido as rosas que ela pediu, e as rosas estarão presentes em todas as imagens da MB. Aos poucos, todas as referências da MB começam a se transformar num diálogo meio deslucado, onde o sentido e propósito daquilo tudo não se percebe muito bem. Ela fala de uma mulher de branco que cuida de seu pai, do passeio ao Jóquei Clube que fez com ele, no dia do seu aniversário, da aposta no cavalo chamado “Sargento”, dos beijos com chiclete em seu primeiro e único namorado... Até que ela revela que “A única coisa que eu gostei na vida foi de meu pai ter morrido. Nunca mais vou sentir o cheiro das flores me perseguindo, impregnando a casa toda...”, completando que “Foi hoje. Um pouco antes de eu vir pra cá.” (TAVARES; BARRAL, 1999, p. 10) A pergunta “você gostou?”, que ambas fazem ao mesmo tempo vai funcionar neste momento como confissão de uma e, logo depois, como momento de confissão da outra. Um signo, uma marca de transição repetida.

A MB conta os detalhes do dia da morte de seu pai e o diálogo se desloucha mais, vai chegando a um extremo:

A – E os chicletes, você fez o que com eles?

B – Meu pai estava tomando sopa. Ele me chamou só que eu não fui. Estava sem fome mesmo. Peguei os chicletes e botei todos na boca...

A – E a festa, o bolo, sua mãe tinha esquecido?

B – Botei todos na boca... De vez...

A – O vestidinho, os convidados?

B – Cheguei a pensar que ia ficar entalada, mas o cheiro do chiclete começou a ficar cada vez mais forte e aí me esqueci de tudo, só conseguia lembrar do meu primeiro beijo... minha mãe nunca soube... um beijo... com chiclete [...]

A pergunta “você gostou?” é feita agora primeiro pela MA e a MB retruca, ao que a MA diz: “Você não gostaria de saber”. (TAVARES; BARRAL, 1999, p. 13) Ela acaba sendo convencida, mas pede para que as rosas sejam trazidas. A MB sai de cena e, entremeada por interferências desta, de fora, a MA vai contando sua história, sozinha, de novo, em cena:

A – Meu primeiro beijo... meu pai era militar e quase nunca parava em casa. Quando aparecia era bêbado, fardado ainda, sempre mascando alguma coisa. Tinha a maior curiosidade de saber o que era, e descobri da pior forma possível. [...] Eu tinha começado a aprender piano. Toda vez que eu sentava pra estudar e meu pai estava em casa, ele vinha atrás de mim, com a desculpa que ia me ouvir tocar. Ele então sentava do meu lado, conferia se minha mãe estava na cozinha, e ia se aproximando de mim, cada vez mais perto, até que sua perna roçava na minha, sua arma me

machucando, e começava a me tocar por debaixo da saia, beijava meu pescoço, minha boca, meus seios...

As interferências da MB, fora de cena, são todas inocentes, como se toda aquela história fosse algo usual, comum a ela. A MA continua:

A – Era sempre assim. O cheiro do álcool misturado com o suor da farda me davam mais nojo ainda. Pra mim, aquilo tudo era muito estranho. As poucas vezes que sua boca estava livre era pra me mandar continuar tocando. Ele dizia que se eu contasse pra mãe, que ele ia me bater. Eu não sabia o que era pior. *(Pausa)*. Até que um dia minha mãe descobriu tudo. Ela pegou o vaso de flores, enquanto meu pai me bolinava, e partiu pra cima dele. Meu pai viu a tempo e sacou a arma. Minha mãe parecia tão enfurecida que nem percebeu e continuou. Ele se apoiou no piano, deixando um acorde dissonante no ar, e atirou nela. Na mesma hora ela caiu. *(Concentra-se na costura)*. O vaso, as flores, o sangue, minha mãe tão mansa... *(Pausa)*. Depois disso nunca mais vi ninguém, nunca mais ouvi ninguém... Agora eu costuro.

A MA pede para que, de lá de dentro, a MB toque algo no piano. O som começa a tomar a cena, enquanto a MA parece curtir e viajar na música, até que uma voz interrompe a cena. É a MB que volta agora vestida de enfermeira, perguntando: “Falando sozinha de novo?”. (TAVARES; BARRAL, 1999, p. 15) À reação da MA, a outra responde com:

Eu conversei com o doutor, e ele disse que é perigoso botar outro espelho no seu quarto. *(A olha a mão enfaixada)*. Parece que você vai perder seu eterno companheiro de conversa. *(Coloca um xale em A e tenta lhe tomar a costura, A impede)*. Vamos dormir, sua cama já está pronta. *(C⁹⁴ sai amparando A carinhosamente até saírem de cena. A luz vai baixando)*.

⁹⁴ A Mulher B, quando volta, passa a ser chamada de Mulher C, na edição citada aqui.

O pano cai e a história, de forma não tão objetiva, é explicada. Um pouco como na obra de Vargas, analisada acima, a opção por colocar a figura da enfermeira em cena acaba por desconstruir o Absurdo instalado durante a peça. A simbologia toda do espelho, do cavalo, dos chicletes, as associações todas que se cruzam entre as duas mulheres tornam-se delírios, e a MB, uma projeção da MA. Há de se registrar que *Persona*, de 1966, também de Ingmar Bergman, torna-se uma referência muito forte no texto, e me interessava, esteticamente, concluir a peça com um pretense *gran finale*. O público poderia juntar as peças do quebra-cabeça e cada um, a seu modo, perceberia nos momentos do diálogo as associações e projeções dessa provável paciente psiquiátrica.

O forte componente psicológico da peça marca um início de criação que se esgotaria, até o momento, nos monólogos que eu escreveria um ano depois. Cada um ao seu tempo, e todos se juntando sob o nome de *Quartos*, também presente na edição do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (1999). Eram quatro textos, daí o nome *Quartos*, com o duplo sentido, por também se passarem em quartos. Tratando da solidão, passei por temas diversos, mas sempre concretos e cotidianos. Mesmo com arroubos poéticos e uma certa dose de devaneio, a desconstrução do discurso ia muito mais pelo caminho do fluxo do pensamento tortuoso, ilógico, mas não Absurdo. A necessidade de trabalhar com monólogos interiores e uma busca pela linguagem fragmentada do pensamento levaram estes textos a caminhos distantes do Absurdo, diferentemente das outras duas peças que completaram o Caderno do GIPE-CIT⁹⁵ número 3: *Canto seco* e *Os javalis*.

⁹⁵ Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

INÍCIO DA PARTIDA: CANTO SECO E OS JAVALIS

O ano de 1997 foi o que, depois de escrita minha primeira peça, eu passaria pelo meu primeiro exercício de dramaturgia com o Absurdo. Como tarefa de uma disciplina na Escola de Teatro da UFBA, eu deveria reduzir a peça *Fim de partida*, de Samuel Beckett, e montá-la como resultado final de semestre.

Eu havia encontrado uma identificação com Beckett. A partir dele, fui em busca de Ionesco, Mrozek e mais alguns: sentia que o “Teatro do Absurdo” era a estética mais afinada comigo. A despeito de algumas divergências, já na altura, com as categorizações, características e peças consideradas Absurdas, eu sentia que aquela forma de olhar o mundo se adequava, perfeitamente bem, ao que eu queria como meio para criticar, provocar, questionar o mundo à minha volta.

A experiência com *Fim de partida*, como encenador e dramaturgista, ou dramaturgo, reestruturando o texto, cortando os dois personagens secundários e rearrumando as cenas, motivou-me a fazer o mesmo exercício com a peça mais absurda de Jean Genet, *As criadas* (1972), já em 1998.

Nessa peça de Genet, o que mais me incomodava era que o possível Absurdo da relação entre as duas irmãs-criadas, e entre elas e a patroa, uma construção bem deslucada pelos diálogos e o tom de ritual que confere à peça algo da espiral infinita, tudo isso era posto um pouco abaixo pela história do amante da madame/patroa. Este, que havia sido incriminado pelas criadas, iria ser solto, e a madame, feliz da vida, vai buscá-lo. Solange e Clara, irmãs e empregadas da casa, sempre realizam rituais em que a madame, ao final, deve morrer, sendo que Solange interpreta Clara e esta faz o papel da patroa, embora o ritual nunca chegue ao fim. Sabendo da liberdade do amante da madame, as irmãs/criadas decidem, de fato, matar a madame. Põem veneno em seu chá, mas ela está tão entusiasmada pela possibilidade de reencontrar seu amante que sai de casa sem tomá-lo. Clara se faz de madame e pede o chá. Solange hesita, pois sabe que o

chá está envenenado, e Clara começa o ritual/jogo já no momento do envenenamento. Mas o ritual/jogo ganha e Solange, fazendo-se de Clara, entrega o chá envenenado para a irmã/madame. Na minha versão, omiti a história do amante e, com isso, pude enfatizar o Absurdo da relação das criadas com a patroa, de ódio, mas ao mesmo tempo inveja e desejo. O envenenamento final acontece, então, da própria loucura delas, e não como fuga do crime cometido pelas duas. Naquela altura, já me interessava a atonia dos personagens, os deslucamentos, sem ainda pensar sobre eles, e radicalizar a peça de Jean Genet era um exemplo claro das minhas opções dramatúrgicas e do que me incomodava em muitas peças teatrais, o que no fundo era uma herança da “peça bem-feita”, do melodrama, do teatro burguês, da comédia de costumes.

Por estar com essas ideias efervescentes dentro de mim, pensando o teatro, o drama, a cena dentro de um âmbito acadêmico e já delineando uma opção estética pessoal, 1998 foi um ano de intensa produtividade. No intervalo de pouco mais de um mês, escrevi duas peças, em que o Absurdo foi o norte para estruturar uma dramaturgia que me parecia a forma ideal para me expressar sobre as questões que, de alguma maneira, inspiravam uma situação cênica.

Os anos de 1998 e 1999 foram anos de uma grande seca, no Nordeste. Eu havia lido isso em algum jornal, ou visto alguma reportagem na televisão, e prontamente alguns incômodos me vieram à mente. Pensei em quem fica, em quem não consegue sair, em quem consegue sobreviver, quem não consegue morrer, numa situação limite dessas. A ideia me veio à cabeça, a imagem, a cena, um canto seco como lugar, um canto seco de uma voz rachada, ao contrário do pássaro que “Se quisé ele voa prôto canto”. (TAVARES; BARRAL, 1999, p. 16)

Antes de tudo, havia uma imensa preocupação de minha parte, um grande receio por conta do tema, tão repetido, obviamente tratado. Como escrever uma peça que não fosse patética, como é geralmente parte das obras que tratam dos flagelados? Como não levantar bandeiras, transformar os personagens em veí-

culos de frases de efeito sobre questões políticas e sociais do país? Eu procurava uma outra forma de emoção, e achava que a obra de arte, como ainda acho, deve jogar o problema ao vento: cada um que pegue, corra atrás, perceba seu caminho no ar e se relacione com aquele voo da forma que achar melhor. Resolvi lançar esse canto seco na imagem de dois personagens que, mais que crianças, eram infantilizadas pela sua própria condição.

A situação-limite de um pai morto e uma mãe que dorme – que está, também ela, morta, mas não querem ou não conseguem aceitar – e a falta de água, de comida, de fé, constitui, também, um fim de partida, em que nenhum jogo de poder consegue ser estabelecido. São, Zé e Tonha, os personagens, dois vagabundos vagando perdidos num espaço, onde nem Godot é esperado. Talvez a falsa esperança de que a mãe acordasse, ela, morta, dentro de casa, poderia ser um fio de esperança, mas o acordar da mãe é sempre associado à bronca que eles podem levar. A figura repressora da mãe representa talvez o receio em encarar a realidade que eles camuflam em seus pequenos afazeres, destituídos de qualquer outro valor.

Mais que vagabundos, a sugestão de serem moribundos perpassa o texto de forma subliminar. A situação-limite, última e sem saída revela-se nas ações inúteis, na atonia presente nos diálogos e no minimalismo dos movimentos que representam, também, a falta de força, de vida, de reação:

ZÉ – Nós num tem mais força, né Tonha?

TONHA – Mais força que a mãe nós tem. *(Pausa)*.

ZÉ – Ouviu de novo?

TONHA – Tu tá é variano, Zé. Leva os pote lá pa dentro.

ZÉ – E s'eu acordá a mãe?

TONHA – Mãe qué acordá nada! (ZÉ *entra com os potes enquanto TONHA fica cavando a terra*). Botô onde? Num disarruma a casa não que mãe reta, viu!

ZÉ (*Voltando*) – Tá fazendo o quê? Ê terra seca, né!? Parece a farinha da mãe. (*Pausa*). Eu quiria ir na cidade. (*Senta ao lado de TONHA*).

TONHA – Pra quê? Tu nunca foi lá.

ZÉ – Purisso mermo.

TONHA – Tu já foi no céu?

ZÉ – Não!?

TONHA – Tu qué ir pra lá? (ZÉ *se levanta*). Parece a farinha da mãe. Tá cum fômi? A cidade deve sê bunita. A mãe disse que tem um monte de bicho pela rua...

ZÉ – Tudo vivo?

TONHA – É, Zé!

Zé ouve sempre um canto de pássaro, que só é ouvido por ele e que ele sempre acha que vai acordar sua mãe. É o mais ingênuo dos dois. Tonha comanda um pouco mais as ações, é a mais safa, como o Vladimir de *Esperando Godot*.

TONHA – Tu lembra do pai? (*Pausa*).

ZÉ – Não.

TONHA – Nem eu. (*Pausa*). Vou acendê as vela.

ZÉ – Tu espera o quê?

TONHA – Guardô as vela aonde? Vou contá as moeda da mãe. Acho que as vela acabô. Quem qui compra?

ZÉ – Eu num posso...

TONHA – Tu num disse que queria conhecer a cidade?

ZÉ – Vô lá não. Pai disse que é ruim...

TONHA – Tu tá é com medo...

ZÉ – Tu ouviu o pássaro? Só doido qui vai... deve de sê agôro.

TONHA – Si quisé ele voa prôto canto. Nóis que num pode.

De repente, há a sugestão de um canto de pássaro, que realmente é ouvido pelo público e por Tonha. Dessa vez, esse “agôro” parece ser verdadeiro para ela, mas Zé já não ouve. Está sonolento pelo calor. Eis, então, que surge um vendedor: o Homem. Uma figura comum, de fala comum, sem aparente maldade, desejo, intenção alguma além de mostrar suas bugigangas. Ele retira coisas de dentro de sua bagagem e os meninos vão se entusiasmando com aquela lufada de vida, de realidade, que traz à cena algo novo. Contudo, é uma vida que não se encaixa naqueles personagens deslucados, naquele canto seco. O vendedor tira um espelho, utensílio mais do que comum em qualquer canto, mas que Zé e Tonha não têm:

TONHA – É bunito...

HOMEM – Bunito e resistente. Só tá meio sujo da viaje.

TONHA (*pegando o espelho e se olhando*) – Ói, Zé, tô bunita?! (*ZÉ se aproxima tentando pegar o espelho*).

ZÉ – Cadê!?

TONHA (*empurrando*) – Pra quê vai vê esse rosto sujo, seco. Tu é feio mermo, Zé...

ZÉ – Ôxi, Tonha, e precisa falá assim... só quiria vê meu rosto... pra vê s’eu pareço cum pai... (*se afasta tristemente*).

TONHA – Parece não, pai tinha a cara gorda... (*continua se olhando no espelho*).

HOMEM – Tem também esse porta-retrato. Comprei agora, nessa cidade que’u passei.

TONHA (*pra si*) – Eu fiquei foi fêa nesse espêio. (*Puxa o porta-retrato*). Vem, Zé! (*ZÉ, que estava triste, meio afastado pela questão*)

do espelho, se reanima e volta pra perto da irmã). Umbora ficá assim que nem na foto. (Sorri. Olha pra ZÉ). Ri também abestado. É pra fingí que é nóis na foto. Finge que é espêio... (Os dois se olham e olham pra foto, sorrindo. Concomitantemente, o HOMEM tira algumas peças de roupa, entre elas um paletó e um vestido).

TONHA – Dêxa a gente vistí as rôpa, moço?

HOMEM – Só tenha cuidado. É tudo rôpa elegante. *(Eles pegam as roupas alegremente e se vestem)*. Ficou bem em vocês... *(ajuda-os a vestir)*. Vocês tão ótimos. Parecendo gente grande, da cidade. Que nem o casal da foto...

TONHA *(se olhando e olhando ZÉ)* – Ah, num gostei não. Nóis num presta pr'essas rôpa. Tira, Zé, qu'eu num gostei não...

ZÉ *(tirando)* – Ôxi, Tonha, é assim, bota e tira, é?!

A atonia e o deslucamento, em todos os níveis, dos dois personagens, criam, neles, uma resignação e uma fuga na própria desdita. Eles se fazem presos àquela realidade, mostrando repulsa à cidade, aos seus objetos, à vida que pode existir lá fora. Assim como os personagens Absurdos, talvez não haja mais saída, não haja mais lugar para eles, como dizem Hamm e Clov, esse impasse quanto à possibilidade de sair dessa espiral e a hipótese de que “fora daqui é a morte”. (BECKETT, [19--], p. 160)

O vendedor, então, tira uma correntinha para Tonha, uma espécie de amuleto, de objeto simbólico que traz a referência à corrente que seu pai havia lhe dado. Logo depois, tira um badogue e entrega a Zé. O entusiasmo de Tonha é tão grande que ela puxa o homem para dentro de casa atrás de algum dinheiro para comprar seus objetos de desejo. Zé fica sozinho, brincando com o badogue, pensando na chacina que ele faria com os urubus que são seus principais inimigos. Devoraram seu pai, o jegue dele, e são a única motivação para Zé. De repente, Tonha volta sem o Homem. Zé pergunta por ele e percebe que Tonha havia dado

todo o dinheiro das velas, da farinha, para comprar a correntinha e o badogue. A chegada do Homem é inútil, ele nada altera o deslucamento dos dois, e até mesmo a revelação de que a mãe dos dois está morta surge e some, de forma insignificante.

Esse personagem “C”,⁹⁶ que numa dramaturgia tradicional seria o provocador, o modificador, quem interfere na ação e que, no Absurdo, muitas vezes, apenas corrobora a inação e a desesperança, aqui é utilizado como aquele suspiro, aquela última forma que vem antes da morte, do fim. O pior da história: esse fim parece que nunca vai chegar, e a condução da peça deixa a suposição de que aqueles dois personagens, que deixaram de ser “A” e “B” e passaram a ter nomes (uma exceção de boa parte da minha criação), vão sobreviver, no sentido de sobrevivência, mesmo sem comida, sem água, sem ninguém.

Zé diz que o homem veio que nem o vento. A quentura volta. Poderia se imaginar que a menina, ao sair, fugiria com o homem, que ele voltaria com alguma novidade, mas nada brota, nada nasce, nada a fazer neste canto seco, espaço deslucado de uma ação única que é não agir, deslucadamente colorida por um diálogo em que a atonia dos personagens é a inspiração que resta da respiração que falta. E Zé pergunta: “Tu ouviu? O pássaro nem tá cantando. Deve di tê água”. Ele vai saindo para pegar os potes, enquanto Tonha, que conseguiu sua correntinha, se entretém com esta, ao passo que Zé, que já havia se esbaldado com seu novo badogue para matar os urubus, subitamente para, e diz: “Tu ôviu? O pássaro cantô. Vai acordá a mãe...”.

⁹⁶ É comum, no ensino da dramaturgia, falar-se do personagem A e B, que dividem a cena, até que o personagem C entra, com a função de modificar a cena de alguma forma, revelando, provocando e refletindo algo. A utilização desta nomenclatura para os personagens, que em *Ato único* utilizo, com a brincadeira de fazer da Mulher B a Mulher C, como se o personagem C que modificasse não fosse C, mas sim o mesmo, *N’Os javalis*, peça que analisarei a seguir, chega ao ponto de inverter A e B, nos diálogos e na cena. *n’Os javalis*, C talvez seja os javalis que nem sequer sabemos se existe: jogos estilísticos, apenas.

Experimentar o absoluto da apatia, do abatimento físico e intelectual, enfim, da atonia dos personagens, bem como a utilização do recurso da espiral infinita e desse canto seco com dois personagens ressequidos que se entulham e parecem se fundir com o cenário, quase se transformando em chão, barro, terra sem vida. Não só foi um resultado enquanto peça, mas um apanhado de características que, de modo intuitivo, me colocou frente ao Absurdo. Num passo seguinte, ainda no rastro de *Canto seco*, apareceria *Os javalis*.

Outra notícia: li, à mesma época de criação da peça, que o governo estava gastando milhões ou bilhões para construir seu primeiro submarino nuclear, um único submarino para a maior costa do mundo. Era uma notícia que, de tão pateta aos meus olhos, parecia-me absurda, justamente porque bordejava a realidade sem fugir dela; era algo risível, mas possível, tão possível que era notícia.

A notícia foi apenas um estalo. Há muito eu tinha planos de trabalhar com os grandes atores da minha cidade, e pensei num monólogo para Harildo Déda: uma referência da cena soteropolitana. Imaginei esse homem, sozinho em casa, e me veio a imagem dele atirando em direção a algum canto, falando “o tiro de misericórdia”. Algo nebuloso estava surgindo ali.

Não saberia dizer como as imagens, ideias e situações foram surgindo e se amalgamando, mas vários assuntos que eu não podia discutir em *Canto seco* começaram a despertar a ideia de outro personagem que entraria em cena. Seria um pouco na linha de *Ato único*, mas com outro sentido, havia a intenção de que houvesse uma troca de papéis. A situação então se delineava e a ideia do eterno retorno – Nietzsche era minha leitura constante e o Zaratustra dele havia me marcado – se coadunava com as situações d’*A lição*, de Ionesco, de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, além de referências cinematográficas como o clássico de Luis Buñuel *O anjo exterminador*, filme de 1962. A ideia de Lampedusa, de que as coisas precisavam se modificar para ficar exatamente do jeito que estavam, as

trocas políticas que resultavam em conduções iguais dos processos sociais, problemas que sempre retornavam, tudo isso era muito evidente para mim. Queria falar sobre as novas formas que se configuravam para que fôssemos tomados, domados e invadidos, mas buscar isso dentro de nós mesmos, e não simplesmente culpar o sistema. Eu queria mostrar nossas fraquezas, a inconsistência de nosso discurso, a fragilidade de nossas ideias.

Assim, inspirando-me em obras como *O rinoceronte*, de Ionesco e “Um velho manuscrito” (1919), pequeno conto de Kafka, pensei na ideia de uma invasão, algo que estivesse lá fora e ameaçasse esses dois personagens, presos numa casa. Como homenagem ao dramaturgo romeno, pensei em um animal que não existisse próximo a uma cidade tropical e me veio a imagem dos javalis, com sua manada destruidora, seu jeito ao mesmo tempo violento como um touro e o fugar de roedores; seria uma brincadeira com os rinocerontes da peça de Ionesco.

Relendo depois a peça *O rinoceronte*, vi o quanto eu havia me afastado da forma, do tratamento e do estilo dessa peça que se tornou emblemática do Absurdo e que, eu mesmo, para além de Hildesheimer, demonstro não estar em sintonia com a ideia e a estética do Absurdo em si. Os javalis não aparecem, nem sequer sabemos se eles existem de fato, se a história contada pelo pretenso vendedor é verdade.

A trama é simples. Um homem está com seu revólver apontado para a cozinha, quando se ouve um disparo. A luz abre com ele nessa posição de tiro, e ele começa a falar sobre vizinhos, visitas, sua mãe, um almoço de domingo em que o prato principal é um javali. A campainha toca e quando o Homem A⁹⁷ (HA) abre a porta, o Homem B (HB) entra esbaforido:

⁹⁷ Como disse acima, a proposital ideia de não colocar um nome, despersonalizar os personagens, foi algo que teve sua exceção em *Canto seco*, mas mesmo nessa peça os nomes são tão genéricos e tão sem presença, que acabam por ser apenas um chamativo para os dois personagens da peça.

HOMEM B – Feche a porta, rápido. Os javalis estão chegando...

HOMEM A (estranhando) – Como é que é?

HOMEM B – Os javalis! (*Empurrando a porta entreaberta*). Aí fora...

HOMEM A (*meio irônico*) – Javalis? Em nossa cidade?!

HOMEM B (*se explicando*) – Foi o que eu disse a eles.

HOMEM A – Faça o favor de se retirar de minha casa. Não te conheço e estou farto de histórias de javali.

A partir daí, estabelece-se uma situação inusitada. O HB entra na casa do HA e passa a se familiarizar com sua nova moradia: “Agora que eu vou morar com você aqui, longe dos javalis, longe de tudo, viveremos de suas despensas, até que tenhamos que enfrentar de novo o mal do século.”. O discurso do HB é que não restou mais ninguém, que “os javalis já comeram as cabeças de todo mundo, nessa cidade. Não sobraram nem policiais, nem professores, nem jovens. Só nos resta esperar pelo fim do mundo...”. Ele vende produtos de limpeza naturais. Esses produtos, segundo ele, o livraram de ser abocanhado por um javali. Até a mãe do HA, que iria fazer javali para este, havia sido devorada.

Algo estranho, no entanto, acontece em cena. Algumas perguntas poderiam claramente ser feitas. Por que o HA não abre a porta e expulsa o HB, e por que não vai conferir as histórias deste? Por que o HA não toma uma severa atitude, não se indigna com sua situação absurda? Como ele se deixa levar pelas histórias estranhas e, muitas vezes, surreais do HB? Outra coisa intriga. Em quem o HA atirou, se é que ele atirou em alguém? Imagina-se que sim, pois desde a entrada do HB que ele se preocupa com que este não entre na cozinha, o local em direção ao qual se deu o tiro.

Ao contrário d’*O rinoceronte*, onde a situação surreal está presente sobrepujando o Absurdo, n’*Os javalis* a situação absurda é reforçada pelo surreal que está apenas no discurso, e que jamais é evidenciado, comprovado, não invade a cena.

Portanto, há uma evidente atonia por parte do HA, mas que podemos vê-la também no HB a partir do momento em que este apresenta um discurso deslucado:

HOMEM A – Você vai atender o telefone?

HOMEM B – E se forem eles? (*O telefone para de tocar*).

HOMEM A (*correndo para atender*) – Parou de tocar. E se foi minha mãe? Javalis não sabem discar, não é!?

HOMEM B – Eles devem estar com reféns. O que será de nós?! (*Toca o telefone de novo*). Agora eu atendo. (*Pega o fone*). Alô!? Ele não está, foi pescar na praia. Deixo sim. Um beijo. (*Bate o telefone*).

HOMEM A – Quem era?

HOMEM B – Sua mãe. Estava te chamando pra comer o javali.

HOMEM A – Você não disse que ela tinha sido devorada pelos javalis?

HOMEM B – Bem lembrado, então foi engano.

HOMEM A – Que outra mãe chamaria o filho pra comer javali?!

HOMEM B – Realmente, deve ter sido trote, então.

O diálogo Absurdo, transitando entre o cômico e o *nonsense*, o ridículo e a angústia, tenta corroborar a ideia da atonia. E assim a peça caminha, com o recurso dramático do HB desviar do assunto principal, e retornar a ele com outras ferramentas que façam o HA acreditar que há, realmente, javalis do lado de fora. Num determinado momento, há dois atos que simbolizam um momento de transição na peça. A certa altura, falando sobre seu emprego como vendedor, o HB empresta seu paletó para o HA, falando sobre a hipótese dos dois saírem juntos para vender a mercadoria do HB, produtos de limpeza naturais. Esses produtos, inclusive, são responsáveis, segundo ele, pela sua salvação, visto que o

cheiro desagradável havia espantado os javalis que o atacaram. Ele põe o paletó no HA e o diálogo prossegue:

HOMEM B – Ficou lindo. O patrão iria adorar. Poderíamos sair para vender juntos. Se alguém não quisesse comprar, você obrigava com a arma! (Ri). Brincadeira. Mas ficou bom mesmo...

HOMEM A – A gente iria vender pra quem? Como falaríamos com seu patrão? Você não disse que todos foram devorados pelos javalis?

HOMEM B – Tem razão. Eu tinha me esquecido... ah, mas de qualquer forma, eu dou o paletó pra você. Ficou melhor que em mim.

HOMEM A (*tentando tirá-lo*) – Não faço a mínima questão...

HOMEM B (*recolocando-lhe o paletó*) – Por favor, não me faça essa desfeita. É um presente. Quando é seu aniversário?

HOMEM A – O quê importa, a essa altura dos acontecimentos?

HOMEM B – Diz! Está com vergonha, é?

HOMEM A – É hoje.

HOMEM B – Eu sabia!

HOMEM A – Como você sabia?

HOMEM B (*irônico*) – Isso tudo é uma grande brincadeira, fui contratado por sua mãe para uma festa surpresa, ela mandou esse paletó de presente. Parabéns! (*Começa a rir, misto de graça e nervosismo*).

HOMEM A – Você está falando sério?

HOMEM B – É claro que não... (*é interrompido por outro barulho, mais forte, na porta*). Ai! São eles de novo!

HOMEM A – Ora, pois sim. Não aguento mais brincadeiras. Vou reclamar com esses moleques e pôr você pra fora.

HOMEM B (*tomando a frente da porta*) – Não faça isso. Eles vão entrar. Por favor!

HOMEM A – Nossa, como eu odeio visitas!

Os jogos verbais do HB vão irritando o HA. Este último, ainda não aceitando a possibilidade de a história dos javalis ser verdadeira – apesar de já se mostrar preocupado com suas insistentes ligações para sua mãe, que nunca atende ao telefone, assim como os barulhos – está a ponto de estourar com as aldrabices do HB. Este, então, retruca, na sequência:

HOMEM B (*começando a ficar nervoso*) – Lembre que eu não sou uma visita. Sou o que restou de sua extinta espécie. Se você realmente quer abrir a porta, então abra. Abra sem medo. (*Se exaltado*). Pois eu sou um louco e estou perdendo esse tempo todo aqui, para te convencer de uma coisa que não existe. Abra a porta. Não existe nada além de crianças brincando com bola. Vamos ver o quanto eu sou louco e você está certo. Esqueça as coincidências dos telefonemas, meu desespero ao entrar em sua casa, tudo que sua mãe me disse. Esqueça e abra a porta. Tem um mundo lá fora, belo, com um único javali no prato, à sua espera, e sua adorada mãe sorrindo pra você. (*Totalmente exaltado*). Abra a porta! Vamos! Abra esta porta agora! Abra! Abra! Abra!

O HA parece abatido, intelectual e fisicamente, pela reação do HB. O primeiro começa a ter outra percepção dos fatos, que nada mais são do que a atonia que o deslouca da realidade, e os personagens passam, a partir de então, a inverter seus papéis. O HB tem a ideia de distribuir seus produtos de limpeza naturais pelas entradas da casa, afastando assim os javalis que, segundo ele, eram os responsáveis pelos barulhos vindos de fora, e que o HA, antes suspeitando serem do jogo de bola dos meninos da frente, começa a desconfiar serem provenientes dos javalis. O HB tenta ir com os produtos para a cozinha, ao que é impedido pelo

HA, que diz ali não ter saída. O primeiro, então, fica tranquilo, mas somente depois de ter explicado as articulações políticas dos javalis para tomarem o poder e destruírem o mundo inteiro:

Já faz um bom tempo que os javalis tomaram conta das forças militares. Eles entraram de mansinho, aos poucos, com propostas sedutoras ao exército. Os javalis propuseram uma aliança – aliás, você sabe que a política inteligente precisa de aliança – que consistia no seguinte: Os javalis exterminariam com instituições do governo, destruindo universidades, hospitais públicos, estatais, e tendo destruído todas elas, arranjariam um jeito de desviar mais verbas, para que todos do poder se beneficiassem. [...] Você sabe como são as coisas, se o poder não se interessa nem um pouco por educação, saúde, essas coisas, imagine então os javalis. No entanto, os planos dos javalis não paravam por aí. Como bons gananciosos que são, acabaram por trair o exército. O general foi o primeiro a ser devorado na reunião. [...] Os javalis já comeram o exército todo. Inclusive seu arsenal. Eles agora peidam granadas e arrotam balas de fuzil. Estão mais preparados do que nunca! O pior é que os javalis dominaram também a aeronáutica e a marinha. Daqui a pouco você vai ver um bocado de javalis voando sobre sua casa... imagine javali kamikase...

HOMEM A – E os javalis que dominaram a marinha?

HOMEM B – Esses gastaram um pouco mais de tempo, porque você sabe, né, porco não nada, afunda. O dinheiro que eles gastaram de bóia, dava pra alimentar metade do país.

Com a situação da inversão estabelecida, o HB relaxa e o HA fica escorando a porta com móveis, fazendo discursos inflamados, até que o HB resolve abrir a porta, para comprovar que seus produtos funcionaram, espantando os javalis. A inversão está completa. O HB assume uma postura de dono da casa, e o HA,

desesperado, para em frente à porta e diz, apenas assumindo na fala a parte que lhe cabe, o mesmo discurso do HB já citado aqui:

HOMEM A – Lembre que eu não sou uma visita. Sou o que restou de sua extinta espécie. Se você realmente quer abrir a porta, então abra. Abra sem medo. Pois eu sou um louco e estou perdendo esse tempo todo aqui, para te convencer de uma coisa que não existe. Abra a porta. Não existe nada além de crianças brincando com bola. Vamos ver o quanto eu sou louco e você está certo. Esqueça as coincidências dos telefonemas, meu desespero. Esqueça e abra a porta. Tem um mundo lá fora, belo, com um único javali no prato, à sua espera, e minha adorada mãe sorrindo pra você. Abra a porta! Vamos! Abra esta porta agora! Abra! Abra! Abra!

O HB parece pouco se importar com tudo isso e vai abrir a porta, ameaçando com o revólver o HA para este tirar os móveis que a estavam escorando. O HB começa a abrir a porta, tirar as trancas. “Nisso, ouve-se (sic) barulhos muito mais fortes que qualquer das outras vezes, gritos e tiros, pancadas também vindas da cozinha” (TAVARES; BARRAL, 1999 p. 53). O HA pega a maleta com os produtos do HB e sai em direção à cozinha, dizendo precisar vedar a porta dos fundos. O HA diz:

HOMEM B (*se levantando, com a arma em punho*) – Ah!! Você me enganou...

HOMEM A (*olhando pra trás, da porta da cozinha*) – É que você não podia... (*vai entrando na cozinha, sumindo de cena*).

HOMEM B – Não entre aí! (*Atira no HOMEM a. Este, já fora de cena, consequentemente não será visto pela platéia no momento do tiro*).

O HB, sozinho, na mesma pose do início da peça, repete o mesmo solilóquio do HA após o tiro. Ao término, exatamente como na entrada do HB, o HA aparece esbaforido e o diálogo, invertido, se repete:

HOMEM A – Feche a porta, rápido. Os javalis estão chegando...

HOMEM B (estranhando) – Como é que é?

HOMEM A – Os javalis! (*Empurrando a porta entreaberta*). Aí fora...

HOMEM B (*meio irônico*) – Javalis? Em nossa cidade?!

HOMEM A – Foi o que eu disse à eles.

HOMEM B – Faça o favor de se retirar de minha casa. Não te conheço e estou farto de histórias de javali.

HOMEM A – O javali é um porco feroz. Pode nos matar com suas presas.

HOMEM B – Não com a porta fechada...

HOMEM A – A boca do javali não é uma porta, não tem como ser fechada!⁹⁸

HOMEM B – Você quer que eu chame a polícia?

HOMEM A – Os javalis já comeram as cabeças de todo mundo, nessa cidade. Não sobraram nem policiais, nem professores, nem jovens. Só nos resta esperar pelo fim do mundo[...]

Os javalis não aparecem. Os personagens trocam seus papéis. A situação é a mesma. Ambos são fracos, estão atônitos num jogo de poder, terror, pressão e violência velada. O humor não pretende esconder um jogo que não tem a ver com os javalis, mas com eles mesmos. Lembro que abordei tantas discussões e questões sobre política e sociedade, mesmo superficialmente, que cheguei a hesitar frente ao fato que não ter mais assunto para as minhas próximas peças. Eu começava a ficar confortável na escrita de textos em que havia a concentração de uma ação num local de entulhamento, com personagens atônitos. Comecei a perceber que seria capaz de, a cada novo incômodo ou ideia de exploração de uma situação-limite, escrever mais e mais peças nesse estilo. O Absurdo, tão presente no meu pensamento, materializava-se em ideias de cena. Cheguei a

⁹⁸ Essa é uma das frases que foram alteradas após a publicação, mas para se manter a referência bibliográfica, preferi citar tal como se publicou.

criar outra peça, “temporã”, chamada *Os amantes II*, dentro desses moldes, mas na altura em que este livro, originalmente minha tese de doutorado, foi escrito, ela ainda não havia sido publicada, o que me fez optar por não citá-la devido à falta de referências.

Esse processo aparentemente cômodo começava a incomodar-me e eu havia prometido a mim mesmo não mais escrever para o teatro, até que tirasse minhas peças do papel. Acabaria por acumular muitas peças curtas sem que elas fossem realizadas, e o desejo de colocá-las em cena só foi materializado anos depois.⁹⁹

NÃO ME VENHA COM HISTÓRIAS DE ABSURDO!¹⁰⁰

Curiosamente, no momento em que eu havia decidido parar de escrever para o teatro, surgem-me convites para roteiros e peças, projetos de outros artistas. Nos últimos oito anos, dividi-me entre criações tão distintas e estéticas tão diferenciadas que, para além do estímulo em saber que as obras iriam para a cena, experimentar outras linguagens foi uma provocação instigante e uma renovação para mim.

Sempre internamente ligado a certos princípios do Absurdo, as encomendas foram tão variadas que o desafio de navegar por outras formas, diálogos e situações acabou me fazendo trilhar caminhos diversos do Absurdo, como veio principal de criação.

Penso também que uma maior reflexão sobre minha própria obra seja facilitada pela distância. Pude dirigir *Os javalis* e *Os amantes II*, e a demora em fazê-lo

⁹⁹ Em 2006, fui um dos fundadores do grupo Teatro NU. Eu havia voltado de Roma, onde as peças *Os javalis* e *Os amantes II* haviam sido traduzidas e encenadas, numa leitura que contou com minha presença, da dramaturga e tradutora da peça, Letizia Russo, e de Rodolfo di Giammarco, crítico do La Repubblica. As duas peças, depois de boa repercussão na Itália, acabaram sendo as duas primeiras montadas pelo grupo.

¹⁰⁰ Frase extraída da peça *Os javalis*. (TAVARES; BARRAL, 1999, p. 48)

– o que, por um lado, foi angustiante – fez-me ter uma relação mais distanciada da escrita. Ao dirigir, eu já não respeitava e/ou lembrava certas entonações, indicações e imagens de quando eu havia escrito. Eu estava em frente a uma peça, com seus defeitos, seus problemas e, se reescrevi uma frase ou outra, o fiz tal como com peças de outros autores que montei.

Uma das primeiras encomendas que recebi, já profissional, foi escrever uma peça sobre o Marquês de Sade. Um diretor, que há muito tentava fazer algo comigo, fez-me essa encomenda, emprestando-me alguns livros do marquês, e prometeu, num encontro com os atores que fariam a peça, com a possível produtora, além de mim, que ele montaria a peça de qualquer jeito. Não montou, mas deu-me de presente, mesmo sem o saber, minha dissertação de mestrado.

A forma como tratei o tema “Sade”, a abordagem dramaturgica, a percepção histórica e o urdimento do texto foram materiais propícios para uma reflexão sobre a peça, o que fiz antes de escrever. Ainda sem refletir sobre a questão do Absurdo mais a fundo, escrevi uma peça em que se podia ouvir ecos de Jean Genet e Heiner Müller, sem esquecer Bertolt Brecht ou Luigi Pirandello. Ao escrever *Sade* (TAVARES, 2010), eu me afastava, propositalmente, do Absurdo, percebendo que minhas opções estéticas tergiversariam conceitos básicos desta tendência, antes estruturalmente fundamental na minha escrita.

A herança estava ali, naquele texto, na condução de certas cenas e diálogos, mas como um vestígio esmaecido e tímido. A força visceral do Marquês de Sade, sua violência na forma de ver o homem contrastavam com a atonia tão significativa em peças absurdas. Embora eu ainda não refletisse sobre o conceito e o Absurdo, já era clara essa característica no trato dos personagens, da ação e da cena; e não parecia-me ser a atonia a forma ideal de conduzir o tema e o personagem histórico na peça.

Outra questão fundamental que distanciava *Sade* de uma ideia do Absurdo era a escolha que havia feito para tratar de momentos importantes da história do mar-quês. Por mais que as cenas fossem metáforas de outros momentos que podemos viver na política, a historicidade e os saltos temporais enfraqueciam a tensão absurda de permanência numa clausura. A clausura agora era o mundo, a história, a vida; não mais seu simulacro, uma metáfora dele, um afunilamento do real.

A forma direta e clara com que Sade atacava as instituições e, mais do que tudo, a forma como reincidentemente ele foi parar na prisão, por não se encaixar em nenhum regime político da França, tudo isso não tinha a ver com a inação e prostração de personagens como Vladimir e Estragon, ou do Velho e da Velha d'As cadeiras. Em *Sade*, todos os personagens eram figuras particulares e funcionais, que podiam dar um colorido de situações e de caracteres totalmente distintos. Num ponto específico, todos os outros personagens, à exceção de Sade, sabiam e tinham consciência de suas ações, e todos eles agiam de forma inescrupulosa e perversa, mais do que o próprio Sade que, verdadeiro consigo mesmo, acabou enredado na teia de interesses, falsidades e traições.

Por tudo isso, *Sade* me afastava do Absurdo e foi muito bom ter essa experiência. Experiência que se ampliou quando outras encomendas e convites vieram. Agora, eram a Bahia e sua tal “baianidade”, expressão complicada que já gerou muitas teses e críticas, e que havia surgido como demanda criativa pra mim. O imaginário baiano foi a mola mestra do roteiro do filme *Cidade Baixa*, de 2005, e um dos motivos de Sergio Machado, diretor do filme, convidar-me a trabalhar com ele, no Rio de Janeiro. Da mesma forma, o diretor que me convidara a escrever sobre Sade me convidava, por insistência de Cacilda Povoas e Claudio Simões, a ser coautor de uma peça comemorativa dos 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia. A comédia musical *Vixe Maria, Deus e o Diabo na Bahia* era uma mistura de Gil Vicente com Bertolt Brecht, de Teatro de

Cordel com Teatro de Revista. Otávio Mangabeira, figura histórica da política nacional e que havia sido governador da Bahia, dizia “mostre-me um absurdo: na Bahia há precedentes“. Pois *Vixe Maria* tratava desse absurdo, com letra minúscula, mas de dimensão homérica, que era e é a sociedade baiana, a confusão de Salvador, a loucura de um povo.

Em períodos próximos, recebi também convite para outro espetáculo comemorativo. O Teatro Vila Velha estava fazendo 40 anos e, para comemorar a data, reuniu cinco dramaturgos convidados a escrever a peça a partir de recortes de jornal, material de ensaio, documentos, registros e depoimentos. Outras possibilidades dramáticas surgiram daí e, para os períodos históricos do teatro que me foram reservados, experimentei duas linguagens diferentes, como exercício estilístico. Fiz um texto alegórico de cordel, que tratava dos últimos anos do diretor João Augusto à frente da casa, e para o período de decadência do Teatro Vila Velha, durante o qual até peças eróticas foram apresentadas no local, resolvi fazer um texto fragmentado, sem personagens, com travessões apenas indicando falas que iam, aos poucos, sem diálogo, construindo uma tensão dramática, a partir de imagens e falas diversas.

A abertura para outras estéticas – que ainda incluem um musical infantil, *O soldadinho e a bailarina*, escrito em parceria com Cláudio Simões, a dramaturgia para a novela *Sargento Getúlio* (1971),¹⁰¹ de João Ubaldo Ribeiro e o trabalho de dramaturgia com *Sebastião*, espetáculo de Fábio Vidal que estreou em 2010 – foi uma experiência distinta e válida, enriquecedora. Mais recentemente, em *Alugo minha língua*,¹⁰² encomenda feita por Fernando Guerreiro – o mesmo que havia descartado *Sade* e desconfiado da minha presença em *Vixe Maria* –, outros de-

¹⁰¹ A versão teatral teve estreia absoluta em agosto de 2011, no Cine Cena Unijorge, Salvador, Bahia, sob minha direção. O espetáculo foi a quinta realização do Teatro NU.

¹⁰² *Alugo minha língua* teve estreia absoluta em setembro de 2011, no Teatro Vila Velha, Salvador, Bahia.

saños surgiriam para mim e resolvi aceitá-los como provocação interna. Escrevi um texto sem personagens, sem situação dramática, sem localizá-lo em lugar algum, um cabaré “erotragicômico”, como o denominei, em que radicalizei a escrita em busca do risco.¹⁰³

Fato é que o Absurdo, que eu havia deixado de lado, permaneceu sempre latente, e mesmo vindo pela contramão, esteve como sombra de diversos dos meus momentos de criação. Falar da minha própria obra já me pareceu tarefa meio Absurda. Optei por falar das primeiras, distantes minimamente de mim. E não serei eu, tão próximo e mais perto de mim mesmo que qualquer outro, na história e na ideia, que saberá como se deu meu processo de criação e as interrelações que podem ser feitas, cronológica e esteticamente. Ainda incipiente e jovem, minha dramaturgia talvez precise de anos para ser vista de longe, sob olhos mais plácidos e lúcidos, para poder se perceberem as heranças, vestígios e caminhos da minha escrita.

¹⁰³ Como já foi dito, o presente livro foi inicialmente minha tese de doutorado defendida em 2011. Portanto, cito minhas peças escritas apenas até o referido ano.





O Absurdo somos nós

Uma tendência, atmosfera, uma abordagem de mundo? O Absurdo foi uma espécie de grito para dentro, que traduziu um momento em que as grandes esperanças, as grandes ideologias foram metamorfoseadas em grandes desilusões e descrenças.

De maneira alguma podemos pensar que esse foi um sentimento único, muito pelo contrário. Boa parte do pensamento e das estéticas artísticas buscava e busca referências em outras tendências e formas. Não à toa, houve até certo receio, preconceito e restrição quanto à opção pessimista, e até mesmo resignada, de um teatro que expunha questões existenciais, paroxismos e extremos da relação do homem com o outro e com o mundo, mas que fugia de questões ideologicamente prementes para boa parte dos artistas e críticos.

Talvez essa desilusão com o homem, com ideias, bandeiras e com a política, em todos os seus aspectos, seja a confirmação de que, ao contrário de um movimento, escola, estilo, o Absurdo surgiu muito mais de uma negação e de um processo subjetivo, pessoal e íntimo dos autores. Contudo, por representar um *zeitgeist*, essa nova ideia de teatro acabou por assomar na obra de alguns autores emblemáticos, todos morando na mesma cidade, Paris. Ao mesmo tempo, começou a ecoar em outros lugares da Europa, disseminando-se de forma

esparsa e relativamente abafada por outras estéticas, notadamente do teatro de Bertolt Brecht.

Sem se organizar enquanto movimento, nem tampouco nomeando-se enquanto “Teatro do Absurdo”, embora assumido pelos mais significativos autores, e transmitida a sensação de Absurdo com as estreias de peças como *As cadeiras* e *Esperando Godot*, muitos estudiosos cercaram certo período histórico, aprisionando o Absurdo como um acontecimento específico de uma época, de uma geração: datando-o e limitando-o aos poucos anos de sua maior efervescência.

Contudo, diferentemente dos movimentos históricos que surgiram em negação aos anteriores, estabelecendo conceitos, regras que os caracterizassem, o Absurdo, enquanto ideia, apareceu como mais uma possibilidade de se ver o mundo através das lentes da arte.

Ao contrário de uma descaracterização, de um pastiche ou de obras datadas, os autores que inovaram e reinventaram o Absurdo fortaleceram ainda mais essa ideia, bem como essa necessidade de ver um mundo.

Os conceitos apresentados ao longo dessas reflexões, bem como as características absurdas, foram todos estruturados a partir do que seria esse sentimento, essa sensação de mundo que percorreu um caminho anterior, através das obras de Anton Tchekhov e Franz Kafka. Ao sistematizar os deslocamentos e relacionar a estética absurda com a regra das três unidades, por exemplo, tivemos a pretensão de dialogar com outros autores e teóricos. Isso, justamente, para mostrar que – apesar de certas características marcantes –, o Absurdo surgia muito mais como uma intenção de implodir a cena burguesa do que explodi-la e fazer barulho. O silêncio angustiante das peças de autores como Samuel Beckett e Thomas Bernhard, os ruídos da comunicação nas peças de Eugène Ionesco e Harold Pinter, tudo isso se tornou uma via negativa, encontrada por dramaturgos para traduzir um sentimento de atonia frente ao mundo. Trata-se de

um mundo que perdia sua razão e sentido na repetição de erros, no fracasso de ideologias e promessas, na estupidez e desesperança que contaminou diversas pessoas que procuravam soluções e perspectivas para a sociedade de seu tempo.

Não houve uma intenção engessada de categorização, nem tampouco a ideia de valorar obras de acordo com sua legitimidade Absurda. Analisando o Absurdo muito mais como um sentimento de mundo e uma ideia de teatro, a necessidade em diferenciar, até mesmo na obra de autores cânones, elementos que pudessem reforçar ou negar certas características, foi uma solução para que ficassem mais claras as opções escolhidas.

Com isso, obras como *O rinoceronte* e *O balcão*, clássicos contemporâneos, não foram diminuídas ou menosprezadas. Pretendeu-se, apenas, utilizar-se de peças por diversas vezes analisadas como Absurdas para contradizer certas análises e deixar claro que o Absurdo difere, enquanto sentimento e ideia, de certas tendências e estéticas importantes do século XX. Além disso, a opção – consciente, ou não – dos autores por determinados recursos dramáticos e questões subjetivas para criar sua obra dramática, reforça a ideia do Absurdo como uma tendência que surgiu e retorna, por linhas tortas, como algo necessário e imbricado na realidade. Pudemos ver, no capítulo 4, que o diálogo com o Absurdo, muitas vezes, não surge de forma proposital nem estilística, mas porque há uma inevitabilidade de se tratar certas situações, personagens e histórias sob a ótica deslucada e atônita.

Neste último capítulo, a minha própria experiência com o Absurdo foi uma mostra de como a possibilidade dele estar presente numa obra contemporânea tem relação com o caminho escolhido pelo autor para tratar um tema, uma história, uma fábula. Entrementes, alguns casos explícitos da herança absurda em certas peças contrastam com outras que, invariavelmente, se desligam do Absurdo, mesmo ao analisar-se a obra de um só autor.

A peça que escrevi sobre o Marquês de Sade, por exemplo, trouxe, junto à opção da abordagem histórica, a inevitabilidade da fuga do conceito de atonia, tão caro a mim em outras peças e contextos. Através do personagem do escritor francês, tão resoluto, decidido e, até mesmo, violento em suas ações, seria paradoxal retratar certas situações e diálogos pelo viés atônito e deslucado. Sade talvez seja exemplo de um personagem que nega o Absurdo em seus princípios básicos, como visto nas reflexões aqui presentes. Mesmo deslocado em seu meio, este pretendia, propositalmente, tirar do eixo a sociedade em que vivia, e a intencionalidade, objetivos evidentes e clareza de ideias são, justamente, o oposto do que se pode caracterizar como um personagem absurdo.

Contudo, não necessariamente personagens históricos e peças que tratem de temas passados estão dissociados da ideia e das características Absurdas. As opções pelos saltos temporais, por dispersarem a ação em momentos distintos, lugares distintos, e a necessidade de construção de personagens que tenham particularidades e individualidades acentuadas, que entrem em conflito e conduzam a ação da peça, acabam por preencher um texto teatral de uma estética que tergiversa o cerne do Absurdo.

Sendo uma opção, uma escolha, mesmo que inconsciente, podemos ver como diversos estilos, ideias e tendências abriram o leque de opções da dramaturgia contemporânea, e essa diversidade trouxe ferramentas úteis e contundentes para que se possa criar uma situação que, a depender das escolhas, tenha a chance de se transformar numa obra sólida e coerente, remexendo sentimentos, sensações e pensamentos do leitor/espectador.

O teatro é ameaçado de morte há tempos, e vai se reinventando a todo momento. O Absurdo, dificilmente, será inútil algum dia, justamente porque ele surgiu para desvelar, na cena, problemas que, a perder de vista, são insolúveis e que, em que pese a mudança de governos, relacionamentos, regras sociais e

condutas morais, continuarão em nosso íntimo, absurdamente, como uma herança que inevitavelmente aparecerá nos vestígios de alguns dramas contemporâneos.

Ao se pensar uma peça teatral onde existam heróis e vilões, certo e errado, mesmo sem ser panfletária e/ou maniqueísta, podemos deslocar a famosa frase existencial de Jean Paul Sartre, “o inferno são os outros”, para utilizá-la como referência a uma dramaturgia combativa. Ao optar por mostrar como certos sistemas políticos, certas ações ideológicas, certas posturas familiares, éticas e morais – passando por escolhas sentimentais –, são equivocados, naturalmente está se construindo uma dramaturgia onde o(s) outro(s), visto sob a ótica do dramaturgo, é (são) o inferno.

Ao olhar para dentro, ao se perceber o infinito, o abismo que se encontra dentro da gente, ao se perder na desrazão e na desilusão, o Absurdo vai perscrutar o que, em cada indivíduo – que é um e são todos – existe de mais deslucado e atônito. Ao perceber que o Absurdo somos nós, essa herança permanecerá não só como um vestígio, mas como estilhaços do que de lógico nos chegou, como fragmentos de um grande quebra-cabeça sem sentido.

O inferno são os outros e o Absurdo somos nós. São duas as abordagens, as opções do criador, que se desdobram em diversos estilos, estéticas, tendências e histórias. Há uma parte de mim, potente e combativa, que poderá se refletir em ideias poderosas e questionamentos objetivos sobre os outros. Mas também, como diz o poeta Ildásio Tavares: “há um resto de mim em toda parte, que nunca pude ser inteiramente”.

Referências

- ADAMOV, A. *O homem e a criança: recordações, diários*. Lisboa: Fenda Edições, 1990.
- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ALBEE, Edward. *Um equilíbrio delicado*. Rio de Janeiro: Ed. Bloch, 1969.
- ALEXANDRE, M. A. et al. *Antologia teatral da latinidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- ANDERS, G. *Kafka: pró & contra*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- ARISTÓTELES. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção os pensadores).
- BARTHES, R. *Escritos sobre teatro*. Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- BECKETT, S. *Malone Morre. Dias felizes*. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.
- BECKETT, S. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BECKETT, S. *Teatro*. Lisboa: Arcádia, [19--].
- BECKETT, S. *The Complete dramatic works*: Faber and Faber, 2006.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, São Paulo, 1996. (Obras escolhidas, 1).
- BERNHARD, T. *A força do hábito: comédia*: [seguido de] *Simplemente complicado*. Lisboa: Cotovia, 1991.
- BERNHARD, T. *Antes da reforma*. [S. l.: s. n], 1989. (Cadernos de cena, 27).
- BOILEAU-DESPRÉAUX, N. *Arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BONNEFOY, C. *Diálogos com Eugène Ionesco*. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1970.

- BORGES, J. L. *Obras completas*: volume I: 1923-1949. São Paulo: Globo, 1998.
- BORGES, J. L. *Obras completas*: volume II: 1952-1972. São Paulo: Globo, 1999.
- BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BREACHT, B. et al. *Teatro e vanguarda*. Tradução e seleção de textos: Luz Cary e José Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Moraes, Rio de Janeiro, 1969.
- CAMÕES, L. de. *Lírica*: redondilhas e sonetos. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1997.
- CAMUS, A. *Estado de sítio*: o estrangeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- CANETTI, E. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DELEUZE, G. *Sobre o teatro*: um manifesto de menos: o esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DORT, B. A vanguarda em suspenso. In: BREACHT, B. et al. *Teatro e vanguarda*. Tradução e Seleção de textos: Carry Luz e José Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- DORT, B. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DÜRRENMATT, F. *O sócia*: problemas do teatro. São Paulo: EDUSP, 2007.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ESSLIN, M. Introduction. In: IONESCO, E. et al. *Absurd drama*. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1968.
- ESSLIN, M. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.
- FRAGA, E. *Qorpo-Santo*: surrealismo ou absurdo?. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Editora, 2002.

- FRISCH, M. *A muralha da China e Biedermann e os incendiários*. Lisboa: Portugália, 1965.
- GARCIA, S. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- GENET, J. *As criadas*. Lisboa: Presença, 1972.
- GENET, J. *O balcão: peça em nove quadros*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L. *Movimentos literários de vanguarda*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, [1992?].
- GUINSBURG, J.; KOUDELA, I. D. (Org.). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HANDKE, P. *O menor quer ser tutor*. Tradução de Celeste Ainda Galeão. Porto Alegre: Instituto Goethe, 1989. (Caderno de teatro alemão, 44).
- HANDKE, P. *Teatro*. Lisboa: Plátano, 1975.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HERZFELD-SANDER, M. *Essays on german theater*. Nova Iorque: Continuum, 1985.
- HILDESHEIMER, W. On the theater of the absurd. In: HERZFELD-SANDER, M. *Essays on german theater*. Nova Iorque: Continuum, 1985.
- HOBBSAWN, E. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1971*. São Paulo: Schwarcz, 2003.
- HUOAISS Grande Dicionário de Língua Portuguesa. [S. l.: s. n.], [200-]. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 29 mar. 2010.
- IBSEN, H. *Um inimigo do povo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.
- IONESCO, E. *A lição e as cadeiras*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- IONESCO, E. *O assassino*. In: IONESCO, E. *O mestre; O novo inquilino; A menina casadora; O assassino*. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

- IONESCO, E. *O rinoceronte*: peça em três atos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- IONESCO, E. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1973.
- IONESCO, E. *A cantora careca*. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1997.
- IONESCO, E. *Diario II*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- IONESCO, E. *Diario*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- IONESCO, E. et al. *Absurd drama*. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- IONESCO, E. *Notes & Counter notes*. New York: Grove Press, 1964.
- KAFKA, F. *Diários*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- KAFKA, F. *A metamorfose*. Rio de Janeiro: Ediouro publicações, 1998.
- KAFKA, F. *O castelo*. São Paulo: Schwarcz, 2008.
- KAFKA, F. *O desaparecido ou América*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- KANE, S. *Teatro completo*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- KOTT, J. *Shakespeare, nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KOUDELA, I. D. (Org.). *Heiner Müller*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAGALDI, S. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MAYORGA, J. *Caminho do céu: O jardim queimado: Animais noturnos*. Lisboa: Artistas Unidos: Livros Cotovia, 2005.
- MAYORGA, J. *Hamelin*. Lisboa: Artistas Unidos: Cotovia, 2007.
- MASAGÃO, M. Nós que aqui estamos por vós esperamos. Manaus : Sonopress-Rimo da Amazônia Indústria e Comercio Fonográficos, 1999. 1 videodisc, (72 min.), son., col.
- MROZEK, S. *Six plays*. New York: Grove Press, 1967.
- MÜLLER, H. *Medeamaterial e outros textos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Schwarcz, 2005.

- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- NIETZSCHE, F. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Schwarcz, 2004.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. São Paulo: Schwarcz, 1999.
- OLIVEIRA JUNIOR, C de A. *O estupor em Beckett: o estupor como libertação e tragédia em Eleutheria*. 2005. 104 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, J. *A rebelião das massas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OS TEATROS que vêm da Itália. *Revista artistas unidos*, Lisboa, n. 11, jul. 2004.
- PEACOCK, J. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1968.
- PINTER, H. *Teatro*. Lisboa: Relógio D'água, 2002a.
- PINTER, H. *Teatro II*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2002b.
- PINTER, H. *Volta ao lar: peça em dois atos*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- REICH, W. *Psicologia de massas do fascismo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RIBEIRO, J. U. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- RIBEIRO, L. G. *Cronistas do Absurdo: Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1965.
- RICE, E. *Teatro vivo*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.
- ROSENFELD, A. *A arte do teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- ROSENFELD, A. *Texto/contexto I*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- RUSSO, L. *Os animais domésticos: túmulo de cães*. Lisboa: Artistas Unidos: Livros Cotovia, 2005.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.
- SHEPARD, S. *Quatro peças de Sam Shepard*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- SOUZA, J. C. *Os Pré-socráticos: vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- STEINER, G. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TAVARES, G. V. Sade. In: VERAS, M. (Org.). *Prêmio Fapex De Teatro 2010*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 177-256., 2010.
- TAVARES, G. V.; BARRAL, C.. Os novos dramaturgos. *Cadernos do GIPE-CIT*, n. 3, p. 7-82, Salvador, fev. 1999.
- TCHEKHOV, A. *As três irmãs*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- TCHEKHOV, A. *Jardim das cerejeiras: seguido de Tio Vânia*. Porto Alegre: LP&M, 2009.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- USCATESCU, G. *Teatro ocidental contemporâneo*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- VARGAS, A. *Teatro ausente*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2006.
- WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZOLA, É. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Editora perspectiva, 1982.

Índice onomástico

A

Adamov, Arthur - 12, 19, 116, 119, 121, 122, 130

Albee, Edward - 22, 48, 122, 123, 124, 125, 128, 153, 154, 160, 182

Anders, Günther - 26, 31, 36, 39, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 61, 64, 84, 93

Antoine, André - 38

Aristóteles - 81, 85, 87, 92, 98, 199

Arrabal, Fernando - 48, 121, 122, 125, 160, 161, 177, 182

Artaud, Antonin - 14

B

Bach, Johann Sebastian - 59

Barca, Calderón de la - 72

Barrault, Jean-Louis - 48

Barthes, Roland - 119, 184

Bataille, Georges - 14

Beckett, Samuel - 15, 19, 20, 21, 24, 26, 32, 33, 35, 39, 40, 44, 45, 48, 51, 55, 62, 64, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 77, 80, 81, 82, 83, 92, 96, 98, 99, 104, 106, 107, 110, 111, 116, 117, 118, 119, 120, 124, 128, 130, 131, 135, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 159, 160, 168, 173, 175, 179, 192, 199, 204, 211, 228

Bene, Carmelo - 24, 84

Bergman, Ingmar - 198, 199, 203
Bernhard, Thomas - 27, 135, 136, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 149, 173, 228
Boileau-Despréaux, Nicolas - 81
Boltaski, Cristian - 17
Bonnefoy, Claude - 91
Borges, Jorge Luís - 23, 45, 46, 184, 199
Borheim, Gerd - 26
Brahm, Otto - 38
Brecht, Bertolt - 11, 19, 20, 22, 24, 60, 90, 92, 93, 110, 115, 118, 119, 126, 130, 162, 183, 221, 222, 228
Breton, André - 14, 94
Büchner, Georg - 55, 56, 57
Bulgákov, Mikhail - 163
Buñuel, Luís - 211

C

Camões, Luís de - 64
Camus, Albert - 12, 19, 20, 22, 61, 62, 63, 101, 116, 130
Canetti, Elias - 20
Carroll, Lewis - 15
Chaplin, Charles - 39, 72
Coelho, Wilson - 161
Craig, Gordon - 18

D

Darwin, Charles - 36
Déda, Harildo - 211
Deleuze, Gilles - 24
Dick, Philip - 172

Dort, Bernard - 18, 19, 119, 184

Dragún, Osvaldo - 185

E

Einstein, Albert - 36

Elliot, T. S. - 103

Esslin, Martin - 11, 15, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 40, 48, 56, 62, 86, 87, 118, 122, 125, 126, 128, 129, 135, 153, 160, 182, 187

F

Feydeau, Georges - 104

Flaubert, Gustave - 60

Fraga, Eudínyr - 94, 95

Francés Herrero, Elena - 190

Freud, Sigmund - 36, 53, 109

Frisch, Max - 125, 126, 128

G

Garcia, Silvana - 14, 23

Gassner, John - 19

Genet, Jean - 20, 21, 22, 130, 204, 205, 221

Gide, André - 48

Giménez Frontin, José Luís - 55

Goebbels, Joseph - 13

Goethe, Johann Wolfgang von - 81

Greenaway, Peter - 198, 199

Griffero, Ramón - 185

Guerreiro, Fernando - 223

H

- Hackler, Ewald - 130
Handke, Peter - 27, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 152, 153, 182
Hauser, Arnold - 35, 97
Hauser, Kaspar - 144, 176
Heráclito - 99, 103, 142
Herzog, Werner - 144
Hildesheimer, Wolfgang - 18, 19, 21, 22, 26, 212
Hitler, Adolf - 13, 16, 17, 45
Hobbes, Thomas - 171
Hobsbawn, Eric - 161, 183
Hoffmann, E. T. A. - 55

I

- Ibsen, Henrik - 23, 33, 36, 37, 38, 52, 60, 80, 82, 106, 200
Ionesco, Eugène - 12, 15, 18, 19, 20, 21, 24, 26, 33, 35, 36, 40, 44, 48, 53, 55, 56, 62, 64, 67, 74, 78, 79, 80, 81, 83, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 102, 105, 106, 109, 110, 111, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 124, 128, 130, 131, 135, 140, 144, 145, 154, 157, 159, 174, 178, 187, 192, 193, 199, 204, 211, 212, 228

J

- Jarry, Alfred - 55, 57
Jodorowsky, Alejandro - 177

K

- Kafka, Franz - 26, 31, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 62, 63, 67, 68, 79, 80, 81, 84, 91, 99, 153, 198, 212, 228
Kandinsky, Wassily - 59
Kott, Jan - 73, 74, 111, 141

L

Lampedusa, Giuseppe Tomasi di - 162, 211

Lang, Fritz - 39

Luís XVI - 57

M

Machado, Sergio - 222

Magaldi, Sábado - 48, 128

Mahler, Gustav - 60

Mangabeira, Otávio - 223

Maria Antonieta - 57

Marx, Karl - 14, 36

Masagão, Marcelo - 17

Mayorga, Juan - 27, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 197

Meyerhold, Vsevolod - 18, 85

Molière - 90

Mrozek, Slawomir - 27, 130, 132, 134, 135, 138, 139, 142, 146, 204

Müller, Heiner - 149, 173, 221

N

Nietzsche, Friedrich - 31, 101, 103, 211

O

O'Neill, Eugene - 123

P

Pinter, Harold - 15, 22, 48, 98, 122, 123, 124, 125, 128, 154, 160, 182, 228

Pirandello, Luigi - 20, 33, 221

Povoas, Cacilda - 222

Proust, Marcel - 68, 99

R

- Reich, Wilhelm - 13, 16, 17, 142
Reinhardt, Max - 11, 18
Rezvani, Serge - 116
Ribeiro, João Ubaldo - 223
Ribeiro, Leo Gilson - 42, 44
Rice, Elmer - 36
Robbe-Grillet, Alain - 98
Rodrigues, Nelson - 199
Rosenfeld, Anatol - 20, 39, 46, 55, 82
Russo, Letizia - 27, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 197, 220

S

- Sade, Marquês de - 221, 222, 230
Santo, Qorpo - 94
Sarrazac, Jean-Pierre - 111, 115, 116, 117, 118
Sartre, Jean-Paul - 12, 45, 231
Schiller, Friedrich - 81
Schoenberg, Arnold - 59
Schubert, Franz - 136, 138, 139
Scola, Ettore - 198
Shakespeare, William - 15, 73, 80, 81, 89, 90, 104, 120, 149
Shaw, Bernard - 126
Sheppard, Sam - 27
Simões, Claudio - 222, 223
Sófocles - 53
Stalin, Josef - 162, 163
Stanislávski, Constantin - 32, 85

Steiner, George - 92
Strindberg, August - 36, 82, 83, 199
Szondi, Peter - 34, 35, 82

T

Tarantino, Quentin - 173
Tavares, Ildásio - 231
Tchekhov, Anton - 26, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 51, 53,
54, 62, 67, 80, 81, 85, 86, 107, 117, 124, 171, 193, 228
Thomasseau, Jean-Marie - 12
Topor, Roland - 177

U

Uscatescu, George - 19, 106, 107

V

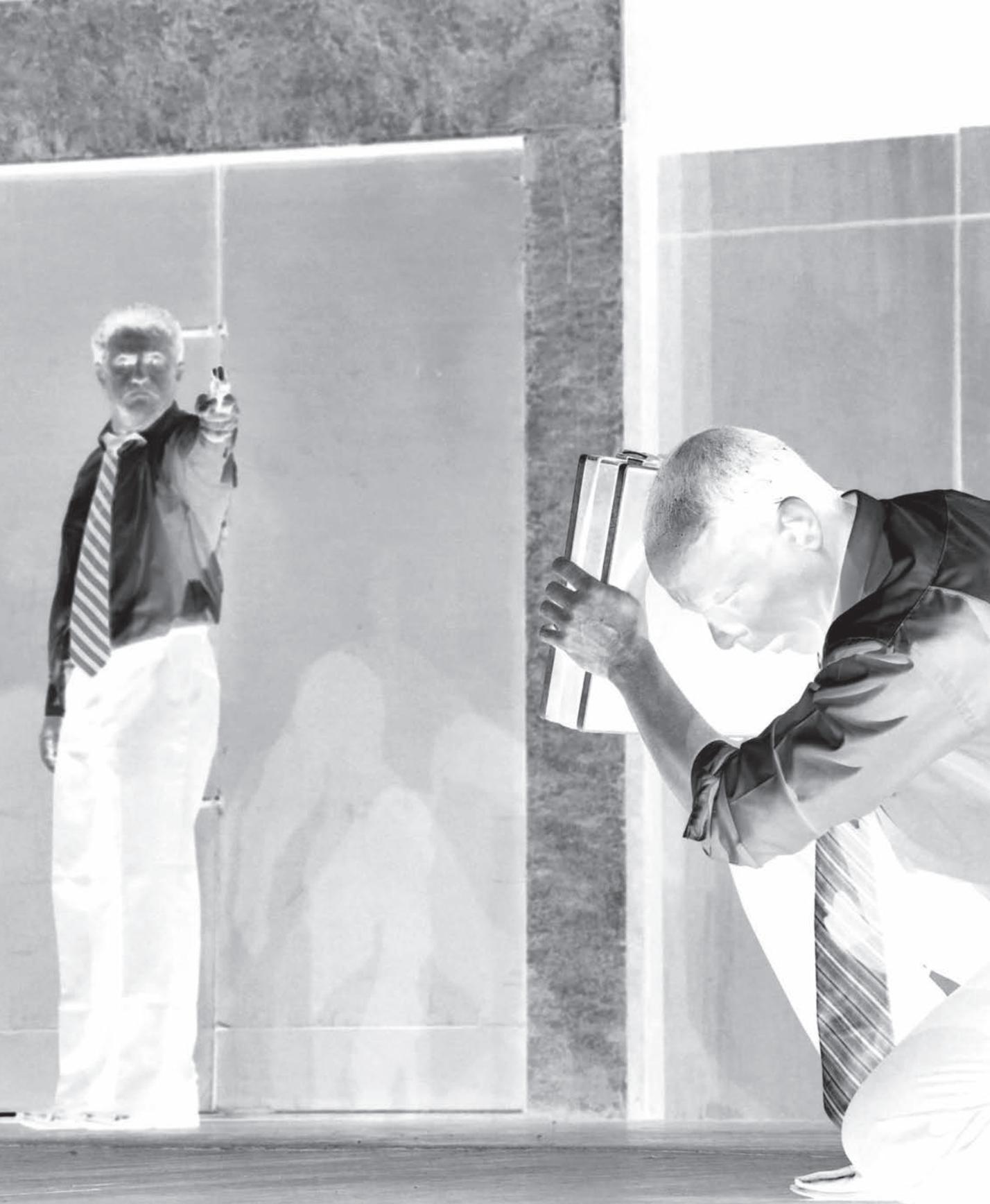
Vargas, Arístides - 27, 185, 186, 187, 189, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 203
Vicente, Gil - 103, 112, 222
Vidal, Fabio - 223

W

Wilder, Thornton - 126
Williams, Raymond - 32, 33, 34, 44, 54, 92
Williams, Tennessee - 123

Z

Zenão - 43
Zola, Émile - 82, 85





Ato único

Peça em um ato de Gil Vicente Tavares

Personagens:

MULHER A

MULHER B

ATO ÚNICO

(Mulher sentada ao centro. Uma das mãos enfaixada. Costura uma colcha).

MULHER A

Ela não chegou. Já se passam duas horas e ela ainda não chegou. *(Pausa)*. A porta entreaberta vai permitir que ela entre sem que me incomode. De ladrão não tenho medo, botei tudo no seguro. O relógio está quebrado. O cavalinho de vidro poderia até ser roubado, mas com a luz apagada ninguém vai ver. Sorte minha. *(Pausa)*. No escuro ela não vai conseguir enxergar... *(Barulho de vidro quebrando)*.

MULHER B *(De fora)*

Ôh de casa. A porta estava aberta...

MULHER A

A mesinha...

MULHER B (*Entra*)

Me desculpe, a luz estava apagada e...

MULHER A

Pode sentar. (*Aponta a cadeira. B senta-se*). Quantos anos?

MULHER B

Quem, eu?

MULHER A (*Olha pra ela*)

Menos de trinta, suponho!?

MULHER B

Mais ou menos.

MULHER A

Não parece. Achou a cadeira confortável?

MULHER B

Sim. (*Pausa*). Olha, eu trouxe as rosas que você pediu.

MULHER A

Que rosas? (*Sorri pra si mesmo*).

MULHER B

Vermelhas, rosas vermelhas. Deixei lá na frente, perto do piano. Tem algum problema?

MULHER A

Você ainda estuda música!?

MULHER B

Acabei de ganhar um concurso. Meu pai ficou muito orgulhoso. (*Pausa*). Isto foi no ano passado, um pouco antes de...

A (*Larga a costura friamente, interrompendo*)

Fale-me de seu pai.

MULHER B

Ele é bonito, alto, charmoso. Está um pouco pálido por causa dos remédios que ele toma...

MULHER A (*Cortando*)

Fale-me da vida de seu pai.

MULHER B

Todos os dias, uma mulher de branco troca suas roupas e lhe dá comida. Ele só sai de casa aos domingos. Vai ao Jockey-club em sua cadeira de rodas e aposta sempre no cavalo errado. Ele adora cavalos. No dia em que ganha alguma coisa, leva rosas pra minha mãe. Rosas vermelhas!

MULHER A

Você gosta de rosas vermelhas?

MULHER B

A primeira vez que eu ganhei foi de um namorado meu. O único. A gente nunca tinha se beijado, mas nesse dia eu agarrei ele e... (*Pausa*). Depois disso ele ficou com medo, eu cresci, fiquei feia e ninguém mais me mandou rosas, de qualquer cor que fosse. Só meu pai, quando as levava pra casa é que me fazia lembrar o cheiro do primeiro beijo, com gosto de chiclete. Era moda na época. Beijar com chiclete. (*Pausa*). Depois eu vi a porcaria que era. Aliás, meus pais estavam certos. Beijar na boca é uma porcaria danada. É nojento. Minha mãe disse que José e Maria nunca beijaram de língua.

MULHER A

Eu já. E com chiclete...

MULHER B

Você gostou?

MULHER A

Você gostou?

MULHER B

A única coisa que eu gostei na vida foi de meu pai ter morrido. Nunca mais vou sentir o cheiro das flores me perseguindo, impregnando a casa toda...

MULHER A

Você não me falou da morte de seu pai. Ainda há pouco...

MULHER B

Foi hoje. Um pouco antes de eu vir pra cá. É por isso que eu estou de preto. Minha casa está toda de luto.

MULHER A

E sua mãe, não se abalou com a notícia? *(Pega a costura do chão e volta a costurar).*

MULHER B

Claro que não, se foi ela quem matou!?

MULHER A

Ela o quê?

MULHER B

Foi. Foi por amor. Disse que não agüentava mais ver meu pai sofrendo, indo ao Jockey, essas coisas...

MULHER A

Você ajudou?

MULHER B

Mais ou menos. Fiquei lá embaixo, na sala de visitas, conversando com a mulher de branco, enquanto minha mãe sufocava ele.

MULHER A

Com o travesseiro.

MULHER B

Isso, exatamente!

MULHER A

De quem era o travesseiro?

MULHER B

Meu, por quê?

MULHER A

E você vai conseguir dormir nele depois de tudo o que aconteceu?

MULHER B

É claro que não. Vou lavar ele com bastante cuidado pra sair a baba, o sangue. Eu sempre fui muito asseada.

MULHER A

E você sabe lavar uma fronha...?

MULHER B

No melhor aniversário de minha vida, minha mãe disse que eu podia ir ao Jockey com meu pai. Ela me arrumou toda, dos pés a cabeça. Botou um vestido vermelho em mim e um laço de fita no cabelo. Eu odiava trança, porque ficava puxando minha testa e dava dor de cabeça. Pedi pra minha mãe fazer um rabo de cavalo, já que estava indo ao Jockey e ela aceitou a desculpa. Toda festa que tinha eu sempre usava o mesmo vestido. Era amarelo...

MULHER A

Rosa.

MULHER B

Não, vermelho! Vermelho como suas rosas...

MULHER A

Continue.

MULHER B

Está bom. Onde foi que eu parei mesmo? Eu estava falando...

MULHER A

Da festa.

MULHER B

Isso! Pois é, nesse dia teve bolo, bola de soprar, minha mãe tinha convidado um bocado de gente. Meu pai que não gostava. Era chato pra ele pois não podia sair do quarto. A mulher de branco ia embora cedo e não tinha quem cuidasse dele.

MULHER A

E sua mãe? Não podia levar ele pelo menos até a sala? Ele fazia o quê à noite?

MULHER B

Geralmente eu ia estudar piano e ele ficava ouvindo. Ele odiava música...

MULHER A

E por que te ouvia?

MULHER B

Não tinha outro jeito, ele e o piano eram pesados demais pra eu ficar carregando de um lado para o outro.

MULHER A

Você não terminou a história do Jockey...

MULHER B

Ah, sim, já tinha até me esquecido. O dia mais feliz da minha vida! Eu sempre tinha sonhado em ver um cavalo de verdade, assim, na minha frente. Aqui na cidade a gente de vez em quando esquece que existe muita coisa por aí que respira, anda, precisa comer. Eu fiquei impressionada quando vi um cavalo comendo. Pra mim ele só servia pra correr, só sabia fazer isso. Era costume de meu pai visitar os cavalos. Ele sabia o nome de todos, mas o preferido dele era o “Sargento”, um cavalo bonito, todo branco; era o mais manso também. Deixou eu alisar a cabeça dele e até me deu um beijo. Meu pai sorriu e me levou pra tribuna de honra, porque ia começar a corrida. Lá de cima deu pra ver o “Sargento”, com uma espécie de roupa toda verde, igual ao meu vestido. Meu pai disse que daria sorte. Eu segurei no vestido e comecei a torcer de olho fechado. Só dava pra ouvir os gritos de meu pai. A cadeira de rodas dele ia pra frente e pra trás, e ele gritando mais alto, cada vez mais alto, meu ouvido já estava doendo quando de repente ele calou. Ficou aquele silêncio e eu comecei a abrir o olho, bem devagarinho. Meu pai estava rasgando o bilhete com um olhar de raiva e tristeza. Olhei pra minha mão e vi um pedaço do vestido, a bainha estava toda descosturada. Meu pai olhou pra mim e deu um sorriso.

MULHER A

Só isso?

MULHER B

Depois a gente foi tomar sorvete. Tinha que ser rápido pois minha mãe não gostava que meu pai chegasse tarde, ainda mais hoje, que era meu aniversário e eu tinha que tomar banho pra botar meu vestidinho amarelo. Meu pai tirou uns trocados do bolso, pagou o sorveteiro e me deu o resto pra comprar tudo de doce.

Comprei um monte de chiclete e fui pra casa. Meu pai disse pra guardar pra depois da janta senão minha mãe ia brigar. quando cheguei em casa, minha mãe tinha ido ao cemitério. Era dia de finados e ela sempre visitava o vovô. Levava rosas e conversava com ele.

MULHER A

Como é que você sabe que ela conversava com o morto?

MULHER B

Porque eu já fui com ela. No início eu estranhava, ficava ali, sem ter o que fazer; até que achei um menino da minha idade pra conversar também. Na verdade não era conversa, porque só quem falava era eu. O menino ficava quieto o tempo todo. Minha mãe disse que ele tinha morrido entalado, talvez seja por isso. Talvez ele também não gostasse muito de conversa. Será?

MULHER A

E os chicletes, você fez o que com eles?

MULHER B

Meu pai estava tomando sopa. Ele me chamou só que eu não fui. Estava sem fome mesmo. Peguei os chicletes e botei todos na boca...

MULHER A

E a festa, o bolo, sua mãe tinha esquecido?

MULHER B

Botei todos na boca... de vez...

MULHER A

O vestidinho, os convidados?

MULHER B

Cheguei a pensar que ia ficar entalada, mas o cheiro do chiclete começou a ficar cada vez mais forte e aí me esqueci de tudo, só conseguia lembrar do meu primeiro beijo... minha mãe nunca soube... um beijo... com chiclete...

MULHER A

Você gostou?

MULHER B

Você gostou?

MULHER A *(Para com a costura)*

Você não gostaria de saber.

MULHER B

Ah, conta vai!

MULHER A

Não insista!

MULHER B

Conta!

MULHER A

Pare.

MULHER B

Por favor... *(Pausa)*.

MULHER A

Está bem, eu conto. Mas antes traz as rosas.

MULHER B

Rosas vermelhas! Pode contar enquanto eu pego na sala. *(Se levanta e vai saindo)*.
Pode falar que eu estou ouvindo.

MULHER A

Meu primeiro beijo... meu pai era militar e quase nunca parava em casa. Quando aparecia era bêbado, fardado ainda, sempre mascando alguma coisa. Tinha a maior curiosidade de saber o que era, e descobri da pior forma possível. Aproveitei que está aí e traz uns panos que eu deixei na cozinha...

MULHER B *(De dentro)*

Pode continuar que eu estou ouvindo.

MULHER A

Eu tinha começado a aprender piano. Toda vez que eu sentava pra estudar e meu pai estava em casa, ele vinha atrás de mim, com a desculpa que ia me ouvir tocar. Ele então sentava do meu lado, conferia se minha mãe estava na cozinha, e ia se aproximando de mim, cada vez mais perto, até que sua perna roçava na minha, sua arma me machucando, e começava a me tocar por debaixo da saia, beijava meu pescoço, minha boca, meus seios...

MULHER B *(De dentro ainda)*

Não achei os panos na cozinha não, vou ver se está na área de serviço.

MULHER A

Era sempre assim. O cheiro do álcool misturado com o suor da farda me davam mais nojo ainda. Pra mim aquilo tudo era muito estranho. As poucas vezes que sua boca estava livre era pra me mandar continuar tocando. Ele dizia que se eu contasse pra mamãe, que ele ia me bater. Eu não sabia o que era pior. *(Pausa)*. Até que um dia minha mãe descobriu tudo. Ela pegou o vaso de flores, enquanto meu pai me bolinava, e partiu pra cima dele. Meu pai viu a tempo e sacou a arma.

Minha mãe parecia tão enfurecida que nem percebeu e continuou. Ele se apoiou no piano, deixando um acorde dissonante no ar, e atirou nela. Na mesma hora ela caiu. *(Se concentra na costura)*. O vaso, as flores, o sangue, minha mãe tão mansa... *(Pausa)*. Depois disso nunca mais vi ninguém, nunca mais ouvi ninguém... Agora eu costuro.

MULHER B *(De dentro)*

Não consegui achar os panos ainda. Quer que eu procure em outro lugar? Talvez no...

MULHER A

Olha...

MULHER B *(Ainda de dentro)*

Diz.

MULHER A

Já que está aí na sala, aproveita e toca uma música pra mim...

MULHER B

E as rosas?

MULHER A

Depois.

MULHER B

Se você prefere. *(A sorri e B começa a tocar. A música vai aumentando à medida que A vai se exaltando)*.

MULHER A

Você toca bonito. Muito bonito mesmo. É lindo demais, lindo demais... *(A música é cortada bruscamente)*

MULHER B *(agora com outra maquiagem e vestida de enfermeira, ainda de dentro)*
Falando sozinha de novo?

MULHER A

Hã!?

MULHER B *(Entrando)*

Eu conversei com o doutor, e ele disse que é perigoso botar outro espelho no seu quarto. *(A olha a mão enfaixada)*. Parece que você vai perder seu eterno companheiro de conversa. *(Coloca um xale em A e tenta lhe tomar a costura, A impede)*. Vamos dormir, sua cama já está pronta. *(C sai amparando A carinhosamente até saírem de cena. A luz vai abaixando)*.

(Escuro)

(CAI O PANO)

Canto seco

peça em três quadros de Gil Vicente Tavares

Personagens:

ZÉ

TONHA

HOMEM

ATO ÚNICO

QUADRO I

(Casa pobre à esquerda do palco. Ambiente bastante seco, árido. ZÉ e TONHA já se encontram em cena, no escuro, com jarros na mão. Luz).

ZÉ

Larga o seu primêro, Tonha. Num tem corage?

TONHA

E vô tê medo de quê, Zé? A mãe deve de tá drumino.

ZÉ

É, mas isprito do pai vorta e briga...

TONHA

Briga? Briga não, nós num tem curpa de num tê achado água...

ZÉ

Mãe deve de tá cum sede!

TONHA

Isprito do pai briga nada...

Pausa.

ZÉ

Ói? Você ouviu? É agôro de pássaro. Deve de tá triste também...

TONHA

Que nada. Se quisé ele voa prôto canto.

Pausa.

ZÉ

Nós num tem mais força, né Tonha?

TONHA

Mais força que a mãe nós tem.

Pausa.

ZÉ

Ouviu de novo?

TONHA

Tu tá é variano, Zé. Leva os pote lá pa dentro.

ZÉ

E s'eu acordá a mãe?

TONHA

Mãe qué acordá nada! (ZÉ *entra com os potes enquanto TONHA fica cavando a terra*). Botô onde? Num desarruma a casa não que mãe reta, viu!

ZÉ (*Voltando*)

Tá fazendo o quê? Ê terra seca, né!? Parece a farinha da mãe. (*Pausa*). Eu quíria ir na cidade. (*Senta ao lado de TONHA*).

TONHA

Pra quê? Tu nunca foi lá.

ZÉ

Purisso mermo.

TONHA

Tu já foi no céu?

ZÉ

Não!?

TONHA

Tu qué ir pra lá? (*ZÉ se levanta*). Parece a farinha da mãe. Tá cum fômi? A cidade deve sê bunita. A mãe disse que tem um monte de bicho pela rua...

ZÉ

Tudo vivo?

TONHA

É, Zé! (*Pausa*). Sabe a carcaça do jegue? Nem urubu vem mais. Tô cuns ombro me dueno.

ZÉ

Tá cum fômi? Tinha urubu no riacho, antes de pai morrer. Tu viu os urubu na cruz do pai?

TONHA

Deus benza. É só rezá. Deve de ser agôro de pássaro. (*Bate na boca*). Ôxi, tô ficando iguar você. Deus benza.

ZÉ

Tu já viu Deus? (TONHA *o olha desconfiadamente*). Bença só dá quem tem mão.

TONHA

Isprito do pai é diferente...

ZÉ

Tu pede bença a ele?! Mãe num gosta, cê sabe! (*Pausa*). Os pote já tá rachando de seco. Pai morreu tem tempo, né?

TONHA

Lembro não. Tu acendeu as vela que eu pedi ônti? Qué que tenha água não?!

ZÉ

Nem santo... (*Pausa*). Deve ser agôro de pássaro. Ônti me cortei em tiririca. Será que sara? Meu joelho parece que tá pôdi. Sangrô pôco, mas ficou logo preto. Deu bicho e tudo. Lembra do jegue? O jegue era do pai. Pai morreu junto e dexô nós só. Mãe dorme sempre. Tem que enterrá o jegue pra morrer de vez. Vira isprito ruim, a mãe falou. Tu já viu isprito do pai?

TONHA

Ôxi, Zé.

ZÉ

Tu num pede bença a ele? Eu que tô variano...

TONHA

Pai que ia na cidade. Trouxe santo de mãe e badogue procê. Me arlembro que mãe deu bronca que ele me deu essa correntinha... (*Mostra corrente com crucifixo, que não existe*).

ZÉ

Ôxi, Tonha, aí num tem crucifixo nenhum, tu deve de ter perdido. Si abaxô no riacho...

TONHA (*interrompendo*)

Foi pai que levô. Isprito do pai aparece quando tem água.

ZÉ

Tu já viu?

TONHA

Tu lembra do pai?

Pausa.

ZÉ

Não.

TONHA

Nem eu. (*Pausa*). Vou acendê as vela.

ZÉ

Tu espera o quê?

TONHA

Guardô as vela aonde? Vou contá as moeda de mãe. Acho que as vela acabô. Quem que compra?

ZÉ

Eu num posso...

TONHA

Tu num disse que queria conhecer a cidade?

ZÉ

Vô lá não. Pai disse que é ruim...

TONHA

Tu tá é com medo...

ZÉ

Tu ouviu o pássaro? Só doido que vai... deve de sê agôro.

TONHA

Si quisé ele voa prôto canto. Nóis que num pode. *(Pausa)*.

ZÉ

Mãe tá véa...

TONHA

Pega os pote.

ZÉ

E já deu tempo...? Nóis largô os pote agora.

TONHA

Acende as vela e umbora vê o pai...

ZÉ

Mãe num gosta...

TONHA

Mãe deve de tá drumino.

ZÉ

Vô pegá os pote.

Pausa.

ZÉ

Entra. TONHA começa a cavar, mexer na terra.

TONHA

Zé!

ZÉ (*de dentro*)

É o que, Tonha?

TONHA

Chega aqui.

ZÉ

Que foi?

TONHA

Tu ajuda a achar minha corrente?

ZÉ

Tu num disse que pai levou?

TONHA

E si pai botô no jegue? Isprito do jegue num discansô. Pai gostava dele.

ZÉ

Os urubu já deve de ter comido até o isprito do jegue...

TONHA

Ôxi, Zé. Dêxa de falá bobage. Deus benza.

Pausa.

ZÉ

E Deus vai ficar nessa seca nada.

TONHA

E deus esquece assim da gente, é!? Mãe disse que santo nenhum larga da gente.
É Deus que vai larga, é?!

ZÉ

Será que foi as vela?

TONHA

Vai na cidade, Zé.

ZÉ

Pai num ia gostá.

TONHA

Pai morreu, Zé.

ZÉ

E o isprito!? Sô besta não...

TONHA

Pai qué vê a gente bem...

ZÉ

Pai é Deus, é?

Pausa.

TONHA

Cadê os pote, Zé?

ZÉ

Tudo seco, vai rachá. A puêra tá rachando a gente também... já viu meus pé?

TONHA

O joelho sarô?

ZÉ

Ôxi, tá é coçano. *(Pausa)*. Urubu canta, Tonha?

TONHA

Sei lá!

ZÉ

Eles deve de tá vortano. *(Pausa)*. Será que vem pra busca nóis? Tu tem medo?

TONHA

Puêra quando levanta né só bicho não.

ZÉ

E gente vem pra cá!? Mãe num foge cum nóis porque já tá véa. Mãe nem chora mais. *(Pausa)*. Tu qué farinha? Vô contá as moeda da mãe. Acho que a farinha acabô.

TONHA

Tô cum fômi não. As vela é que faz farta. *(Pausa)*. Tu ainda anda com esse joelho, Zé?

ZÉ

E como é que sara? Deu nem pra lavá.

TONHA

Se apodrece cai. Os bicho deve tá é te cumeno por dentro. Que nem cum jegue.

ZÉ

Ôxi, Tonha. Os bicho morre de fômi. Num tem nem mais carne pra cumê...

TONHA

Tu tá mermo muito seco. Também, num come.

Pausa.

ZÉ

Tu já viu os santo da mãe como é bunito? Mãe disse que se nós comesse direito ficava tudo iguar a eles. Umas cara gorda, né Tonha...

TONHA

Pai até que tinha cara assim, e mãe também. Tu viu na foto?

ZÉ

Ôxi, as traça já cumeu tudo. Só sobrô os zói de mãe. Ficô de cara triste...

TONHA

E só os zói dá pra vê tristeza?

ZÉ

Sei lá, mãe nunca chorô... *(Pausa).*

TONHA

Tu já viu choro, Zé? Diz que parece água do riacho...

ZÉ

O jegue chorô, quando morreu... caia as gota e os urubu já tava cumeno ele. Num sei se era dô ou tristeza. Pai morreu primêro... as perna do bicho nem batia mais. Acho que o bichinho respirou até os urubu cumê o nariz dele.

TONHA

Deve de ter doído...

ZÉ

Tu não viu foi a tiririca... catei mais três bicho hoje de manhã...

TONHA

Tu tem corage de cumê?

ZÉ

O nariz ou os bicho?

TONHA

Sei lá! Tu num tem nojo não?

ZÉ

Pai morreu antes, bicho foi junto.

TONHA

Mãe disse que gente quando morre num leva tristeza junto. Acho que pai dexô pro bicho. Jegue deitô pra num levantá mais. Morreu de seco... tu num tem nojo não?

ZÉ

Já matei foi dois urubu cum badogue. Teve um que morreu do lado do jegue. Acho que eles morrêro se oiano. Os zói dos dois tava frio...

TONHA

Frio como, Zé?

ZÉ

Sei lá, chega me deu um arrupeio. Parecia que era os zói de pai. Os da mãe eu só lembrava na foto. E ói que era assim, paradão, que nem os ôtro. Uma frieza de de noite. Sabe aqueles arrupeio que chega nós se abraça? (*Pausa*).

TONHA

A puêra tá estranha...

ZÉ

Num disse!? Deve ser arguem. E se fô o pai?

TONHA

Pai morreu, Zé.

ZÉ

Mãe disse que pai ia vortá. Que eu ia ver pai de novo.

TONHA

Só se fô no céu. Ou senão vê o isprito. Tu disse que tem medo...

ZÉ

Tenho medo não, se fô isprito do pai... mãe disse que pai era santo...

TONHA

Num tem medo o quê, Zé!? Tu se caga todo de ôvi os pássaro cantano. Num gosta de ir na cruz do pai. Tu tem medo até de sombra.

ZÉ

Tenho mermo. Mãe disse que foi isprito ruim que levou o pai. Que pai num fez nada. Pai era homem santo, Tonha. A mãe que dizia. Tu se lembra do pai?

TONHA

Não.

Pausa.

ZÉ

Nem eu. (*Pausa*). Tu tá sentindo a friage, Tonha? (*Pausa*). Tu ouviu agora? Pássaro quando canta é agôro ou aviso. Tá com medo não?

TONHA

Ôxi, e mãe tá aí dentro pra quê?

ZÉ

Mãe tá drumino, Tonha...

TONHA

Fale baixo, então. Se mãe acorda ela reta.

ZÉ

Mãe acorda não... *(Pausa)*. Essa pereba me deu moleza. *(Encosta em TONHA)*.

Ê sono...

TONHA *(empurrando)*

Tu vai drumi pra quê, injura? Quê que eu fique só?

ZÉ

É só cuchilo, Tonha, dêxa de bestage. *(Deita de novo)*.

TONHA

Zé, dorme não...

ZÉ *(desfalecendo)*

Me dêxa, Tonha... *(Ouve-se pela primeira vez um canto de pássaro)*.

TONHA

Tu ouviu, Zé?

ZÉ

É o quê, Tonha?

TONHA

O canto..?!

ZÉ

Xô drumi, Tonha...

TONHA

É canto de agôro?!

ZÉ

Tu tá é ficano besta! Nesse calô num da pra drumi direito. Só mãe que consegue.
(*Pausa. Ouve-se mais uma vez o canto, mais alto*).

TONHA

Ó pra aí, Zé. Acorda abestado! (*Pausa. A luz do ambiente muda discretamente, com súbita ventania*). Que é aquilo ali, Zé. Acorda, diabo! (*Empurra ZÉ fortemente*).

ZÉ (*ainda lerdo do sono, olhando TONHA*)

Ôxi, deus benza...

TONHA

Ó ali...

ZÉ

Ôxi!

QUADRO II

Entra o HOMEM, de certa idade, roupas comuns, carregando uma sacola. Traz um leve sorriso.

HOMEM

Com licença. (*ZÉ e TONHA se agarram*).

ZÉ

É o quê, hõmi? (*Se solta de TONHA tentando mostrar coragem e volta*).

HOMEM

Calma, só tô de passagem. Sua mãe?

TONHA

Tá lá dentro.

HOMEM

Seu pai?

ZÉ

Se fô água, veio na direção errada. A cidade é pra lá...

HOMEM

Sou um vendedor.

ZÉ

A sacola é de tralha, é?

TONHA

Zé!?

HOMEM

É sim.

ZÉ

E tu viaja muito per'esse sertão?

HOMEM

Como bom vendedô que sô.

ZÉ

E pra quê veio pará aqui?

HOMEM

Tô vindo da cidade...

ZÉ

Vorta pra lá, ué!

HOMEM

Não dá, já tô indo pra outra...

ZÉ (*encantado e desconfiado ao mesmo tempo*)

Tu já foi ni muita cidade? Mãe disse que dá medo de tanta gente...

HOMEM

A gente se acostuma. Ela está?

TONHA

Mãe tá em casa... (*Aponta pra casa*).

ZÉ

É só entrá.

TONHA (*com ZÉ*)

Vai dexá ele entrá, é?

ZÉ

Vá lá, moço. (*Pra TONHA*). Tá cum medo de perder o quê?

TONHA (*pra ZÉ*)

E si fô ladrão? (*Pro HOMEM*). O sinhô vende o quê?

HOMEM

Eu vendo tudo que um bom homem precisa, que um bom garoto quer e uma boa menina gosta. Nessas andanças acabei descobrindo os desejo de cada um, e botei tudo no saco. Cada viagem era um novo desejo guardado.

ZÉ

E tu mora onde pra viajá tanto?

HOMEM

Num moro não. Vivo de cidade em cidade, comprando, vendendo, enchendo minha sacola.

TONHA

Posso vê?

HOMEM

A sacola? Claro! *(Coloca o saco no chão e começa a tirar coisas)*. Tem esse espelho aqui...

Os dois correm pra ver.

TONHA

É bunito...

HOMEM

Bonito e resistente. Só tá meio sujo da viagem.

TONHA *(pegando o espelho e se olhando)*

Ói, Zé, tô bunita?!

ZÉ se aproxima tentando pegar o espelho.

ZÉ

Cadê!?

TONHA *(empurrando)*

Pra quê vai vê esse rosto sujo, seco. Tu é feio mermo, Zé...

ZÉ

Ôxi, Tonha, e precisa falá assim... só queria vê meu rosto... pra vê s'eu pareço cum pai... *(se afasta tristemente)*.

TONHA

Parece não, pai tinha a cara gorda... *(continua se olhando no espelho)*.

HOMEM

Tem também esse porta-retrato. Comprei agora, nessa cidade que'u passei.

TONHA *(pra si)*

Eu fiquei foi fêa nesse ispêio. *(Puxa o porta-retrato)*. Vem, ZÉ! *(ZÉ, que estava triste, meio afastado pela questão do espelho, se reanima e volta pra perto da irmã)*. Umbora ficá assim que nem na foto. *(Sorri. Olha pra ZÉ)*. Ri também abestado. É pra fingí que é nóis na foto. Finge que é ispêio... *(Os dois se olham e olham pra foto, sorrindo. Concomitantemente, o HOMEM tira algumas peças de roupa, entre elas um paletó e um vestido)*.

TONHA

Dêxa a gente vistí as rôpa, moço?

HOMEM

Só tenha cuidado. É tudo rôpa elegante. *(Eles pegam as roupas alegremente e se vestem)*. Ficou bem em vocês... *(ajuda-os a vestir)*. Vocês tão ótimos. Parecendo gente grande, da cidade. Que nem o casal da foto...

TONHA *(se olhando e olhando ZÉ)*

Ah, num gostei não. Nóis num presta pr'essas rôpa. Tira, Zé, qu'eu num gostei não...

ZÉ *(tirando)*

Ôxi, Tonha, é assim, bota e tira, é?!

HOMEM (*mexendo na sacola e fechando algo na mão, enquanto os dois tiram as roupas do vendedor*)

Talvez disso você goste... (*abre a mão e mostra uma corrente com crucifixo*).

TONHA (*puxando a corrente, avidamente*)

Xô vê!

HOMEM

Calma, calma...

ZÉ

O senhor vende vela, farinha...?

TONHA

Calaboca, Zé! A corrente é quanto?

HOMEM

Ela é cara, de ouro, foi de uma princesa. Uma princesa muito rica e bonita. Bonita assim, como você...

TONHA (*encabulada*)

Ôxi, moço... (*Olha a corrente*). Ela é linda! Posso botar só um pouquinho..?

HOMEM

Claro. Fique a vontade. (*Ajuda a colocar a corrente*).

ZÉ

Ói, Tonha, tem um crucifixo...

TONHA (*ignorando ZÉ*)

Vem, vem vê minha mãe... (*Puxa-o pelo braço levando-o pra dentro de casa*).

ZÉ (*Advertindo, enquanto os dois entram*)

Tonha, pode acordar a mãe... (*Pausa*). Mãe reta. (*Mexe na sacola*). Ói, tem um badogue bonito. Deve de ser mió que o meu. (*Pega uma pedra e atira no próprio chão*). É bom. Assim mato até no céu. Vou vê chuva de verdade, chuva de urubu! (*Ri de felicidade*). Tonha! Ói que buniteza... ôxi, Tonha nem responde. Vou is-pantá os urubu todo da cruz de pai. Num vô nem tê medo dos urubu cumê meu joelho. Mato tudo.

Os dois voltam.

TONHA

Ele esqueceu a sacola.

ZÉ

Dêxa o badogue aqui, tá bom?

HOMEM

Tudo bem. Você gostou?

ZÉ

Desse aqui, mato até no céu. Era de príncipe esse badogue?

HOMEM

Mais ou menos. Ele é realmente muito bom, mas é caro também. Vai lhe custar muito.

ZÉ

Num custô pro sinhô chegá aqui? Pois intão! É custo pur custo. (*Atira, cai na real, desanimado*). Mas nós num tem dinheiro não...

TONHA

Tem sim...

ZÉ

É dinheiro de mãe, Tonha!

HOMEM *(pega uma lata vazia na sacola, colocando esta no ombro)*

Tome essa lata.

ZÉ

Ôxi, pra quê, hômi?

HOMEM

Pra você atirar. Vê como ele é bom.

ZÉ

Brigado, moço. *(Vai preparar a lata. TONHA pega o homem pelas mãos).*

TONHA

Vâmu, vâmu! *(Leva de novo o homem pra dentro).*

ZÉ

Tonha! A mãe acordou? *(Pausa)*. Ôxi! Tá tão animada que nem ôvi. *(Atira na lata)*.
Êta que faz um zuadêro retado. *(Atira de novo)*. A mãe num deve acordar assim
não. *(Atira)*. É baruio pôco. Mãe tá num sono solto, acorda nada! *(Atira)*. Vô re-
bentá a lata toda. Esbagaçá. *(Atira)*. Parece baruio de sino da igreja! Mãe que falô.
Iguar panela quando cai, deve até de sê bunito. *(Atira)*. Pai quando morreu num
teve nem desse nem de ôtro sino. Só os urubu na cruz. *(Atira)*. Vô botá mais lon-
ge, parecendo os urubu no céu. *(Levanta e coloca a lata mais longe)*. Vô vê chuva
de verdade! Êta que os urubu se campáru... *(Finge atirar para o alto, em desvario)*.
É só os urubu caíno. Êta porra! Cada um prum lado! Ê lasquera!

QUADRO III

(Entra TONHA sorridente segurando algo ao pescoço).

ZÉ

Ôxi, Tonha, cadê o hõmi?

TONHA

Saiu pela porta do fundo. Disse que ia siguí viage.

ZÉ

Ôxi, hõmi veio que nem vento.

TONHA

Tá quente, né Zé?!

ZÉ

E isso? (*Aponta para seu pescoço*).

TONHA (*com um sorriso*)

Me dêxa, Zé!

ZÉ

Ele esqueceu o badogue!

TONHA

Dêxa!

ZÉ

Será que eu ainda pego ele?

TONHA

Dêxa pra lá, Zé!

ZÉ

Mas e o badogue?

TONHA

Fica com ele, abestado.

ZÉ

Ele disse que era caro, que ia custá muito. E isso no seu pescoço?

TONHA

Cê é besta, Zé!?!

ZÉ (*se aproximando*)

É a corrente, não é?

TONHA

Me dêxa, Zé!

ZÉ

Xô vê! (*Tenta pegá-la*).

TONHA

Sai!

ZÉ (*agarrando-a*)

Larga isso aí! (*Arrancando*). Tu robô, Tonha?!

TONHA

Deus benza, que nós nunca precisô disso, Zé.

ZÉ

Num mete Deus nas suas trapaiada. (*Olhando a corrente*). É a corrente de princesa! O hõmi disse que ia custá muito; mais que o badogue. Tu comprô cum dinheiro de mãe, num foi?

TONHA

Num servia pra nada...

ZÉ

E as vela, comprô?

TONHA

Pra quê?

ZÉ

Pra quê?!

TONHA

É, já tem o crucifixo, num precisa vela não...

ZÉ

Mas e o santo de mãe?

TONHA

Num precisava de vela não. Agora tem o crucifixo, minha correntinha...

ZÉ

Tu tá doida. Comprô a farinha?

TONHA

Tu num ficô com o badogue? Mate seus urubu. Tu num come mermo!

ZÉ

O quê que mãe disse? Acordô?

TONHA

O moço disse que mãe num acorda mais não. Desde muito tempo que ela drumi. Chega fedeu quando eu cheguei perto. Os zói frio que nem você falou da foto...

ZÉ

Foi da foto não...

Pausa.

TONHA

Mãe disse que tirou a foto cum pai na cidade. Ela só foi uma vez. Disse que pai era vendedô lá. É por isso que trôxe presente. A foto também. Mãe disse que pai era bunito, se vestia muito bem, mas morreu cedo. Pai até tinha dinheiro. Pai comprava coisa pra gente e pra mãe, lembra?! (*Brinca com a corrente*).

ZÉ (*de costas, como que não querendo ouvir a história do pai, atirando no chão com o badogue*)

Tu deu o dinheiro todo?

TONHA

A corrente é linda, não é. Tu gostô?

ZÉ (*se reanimando, olhando o badogue*)

O badogue é retado mermo... se eu atirar nos pote, quebra tudo... os urubu vai saí tudo de meu pai. Tu vai querer matar também?

TONHA

Pega os pote lá dentro, Zé.

ZÉ

Tu ouviu? O pássaro nem tá cantando. Deve de tê água.

TONHA

Pega os pote, Zé. (*Brinca com a corrente*).

ZÉ

Mãe fedeu mermo, Foi? Deve de sê iguar chêro do jegue. Deve de ser farta d'água. Mãe só faz é drumi de sede. Nem santo prela acordá. Se nós trussé água!? Mato os urubu tudo.

TONHA

Pega os pote. *(Continua a brincar)*.

ZÉ

O badogue é lindo. Só os urubu que num vai gostá. *(Anda em direção a casa e sente o joelho)*. Ai. *(Mexe no joelho, como que catando algo)*. Só achei um bicho essa manhã. Tenho medo não. No riacho é cheio dos bicho. O pai deve de tá lá, junto com o jegue, cheio dos bicho, iguar meu joelho. No riacho num fica mais bicho nenhum. Mãe deve de tá fedendo. Vou pegá os pote. *(Se encaminha em direção à casa)*.

TONHA *(brincando com a corrente)*

É linda, né Zé?

ZÉ *(parando subitamente)*

Tu ovuiu? O pássaro cantô. Vai acordá a mãe...

(Escuro).

CAI O PANO

Os javalis

peça em um ato de Gil Vicente Tavares

Personagens:

HOMEM A, HOMEM Acima de 40 anos

HOMEM B, HOMEM Acima de 40 anos

ATO ÚNICO

(Sala de uma casa comum. À esquerda, entrada que dará pra cozinha. À direita, porta que será a saída da casa. Sala cheia de móveis, aparência antiga. O HOMEM A estará em posição de tiro, em direção à cozinha. Veste roupas básicas, calça e camisa, que serão parecidas com as do HOMEM B, com exceção ao paletó. O motivo se tornará óbvio no decorrer da trama. Ouve-se um disparo. Luz).

HOMEM A

O tiro de misericórdia. Não adianta a insistência. O prolongamento da espécie deveria ser um procedimento comum a homens e mulheres. Ah, mas no meio tem os problemas, e no meio das pernas o maior deles! *(Pausa, guarda a arma que estará em suas mãos)*. Não suporto visitas. Perco meu tempo discutindo coisas que sempre levarão à morte. Pois sim?! Tudo não leva à morte? Ou vai me dizer que tudo que fazemos, apressadamente, não é para afastá-la? Pois sim. Ainda ontem, tomava chá com minha mãe, em sua casa, quando o vizinho veio pedir açúcar. Odeio armas. Ando com elas sempre escondidas. É pra eu não ver

o quanto somos ruins. Se eu caçava quando era novo!? Ah, essa é boa. Javalis no meu prato. Em plena cidade tropical. Só podia ficar louco. Um cavaleiro não pode comer comidas perecíveis. Conservantes nem pensar. Talvez por isso não existam cavalheiros hoje em dia. As visitas me perturbam e eu ando armado. Se sou louco?! Essa é boa. Não saio às ruas porque não tenho motivos. Minha mãe faz compras e me traz aqui. Minha vizinha. Ela e a gostosa da frente. Sempre quis comer a vizinha da frente. Javali no dendê. Se saio de casa aos domingos? Minha mãe faz os almoços e convida muita gente. A maioria vem de penetra. Coisa da nossa gente. Você está em uma festa, na sua casa, e acaba como desconhecido. Posso ir ao banheiro? É o que dá vontade de perguntar. Vou ter que limpar a cozinha de novo. Visitas só dão trabalho... (*Toca a campainha*). Quem é? Deve ser o vizinho pedindo açúcar. (*Toca mais uma vez*). Já vai! Oh, inferno, são esses vizinhos. (*Abre a porta. HOMEM B entra esbaforido*).

HOMEM B

Feche a porta, rápido. Os javalis estão chegando...

HOMEM A (*estranhando*)

Como é que é?

HOMEM B

Os javalis! (*Empurrando a porta entreaberta*). Aí fora...

HOMEM A (*meio irônico*)

Javalis? Em nossa cidade?!

HOMEM B (*se explicando*)

Foi o que eu disse a eles.

HOMEM A

Faça o favor de se retirar de minha casa. Não te conheço e estou farto de histórias de javali.

HOMEM B

O javali é um porco feroz. Pode nos matar com suas presas.

HOMEM A

Não com a porta fechada...

HOMEM B

Esta porta não é nada para os javalis!

HOMEM A

Você quer que eu chame a polícia?

HOMEM B

Os javalis já comeram as cabeças de todo mundo, nessa cidade. Não sobraram nem policiais, nem professores, nem jovens. Só nos resta esperar pelo fim do mundo...

HOMEM A

Espere em outro lugar. Menos na minha casa. Tenho que dar de comer ao meu gato. Psss, psss... psss, psss (*mais alto*) psss, psss... ué, cadê meu gato? Ele sempre responde...

HOMEM B

Não há mais gatos e nem gente na cidade. Você não está levando a sério?!

HOMEM A

Mas meu gato quase não sai de casa...

HOMEM B

Vai ver que numa dessas...

HOMEM A

Não posso acreditar que...

HOMEM B

Também não acreditei quando vi sua mãe triturada por um deles.

HOMEM A

Não mete a mãe no meio!

HOMEM B (*bisbilhotando a casa*)

É verdade, experimente ligar pra ela... (*se dirige à cozinha*).

HOMEM A

Não entre aí! Quero dizer, por favor, esse lugar é área restrita da casa. (*Pra si*).
É por isso que eu não gosto de visitas.

HOMEM B

A história de sua mãe é verdade. Ela inclusive mandou um beijo pra você enquanto era devorada pelos javalis!

HOMEM A (*desafiador*)

E por quê você não impediu?

HOMEM B

A sociedade protetora dos animais disse que eu estaria agredindo a cadeia alimentar. Disseram que eu tinha que respeitar os animais. Que na Índia a vaca era sagrada. Vê se pode?! O que é bom pra hindu, é bom pra hindu! Mas o engraçado é que quando os javalis partiram pra cima deles, pediram socorro e ajuda pra mim.

HOMEM A

E você ajudou?

HOMEM B

E a cadeia alimentar, fica aonde?

HOMEM A

Mas, vem cá, já que os javalis estavam comendo todo mundo, por quê não te comeram, então?

HOMEM B

Esqueci de dizer. Eu vendo produtos de limpeza naturais. Talvez o cheiro dos produtos não tenha agradado eles.

HOMEM A

Então é daí que vem o fedor?

HOMEM B

Fedor, não. Só não estamos acostumados a sentir o puro sabor da natureza...

HOMEM A

Os javalis, sim, estão até demais...

HOMEM B (*cortando*)

Se bem que eu também acho fedorento. Foi o chefe que mandou dizer essas coisas todas. Preciso ganhar a vida. Quer dizer, precisava. Agora que eu vou morar com você aqui, longe dos javalis, longe de tudo, viveremos de suas despensas, até que tenhamos que enfrentar de novo o mal do século.

HOMEM A

Vá embora, homem... deixe de falar bobagem. Tenho um almoço marcado com minha mãe. Hoje é domingo... dia de fazer javali...

HOMEM B

Eles viraram a mesa, homem! Não há mais saídas. Até a vizinha gostosa da frente foi comida.

HOMEM A (*irônico*)

Ora, eu sempre soube, menos por mim...

HOMEM B

Ligue pra sua mãe. Eu espero. Se ela atender eu saio.

HOMEM A

Que coisa ridícula. Javali ser o mal do século... *(pega o telefone, disca, espera)*.
Chama e ninguém atende, deve ter ido comprar o tempero pro javali. *(Bate o telefone)*.

HOMEM B

Viu que eu disse?!

HOMEM A

Que ridículo! Como é que você conhece a vizinha da frente? E como sabe que minha mãe é minha mãe?!

HOMEM B *(mórbido)*

Na desgraça todos se conhecem... *(se animando)*. E eu também era vendedor!

HOMEM A

Era? Então entrar em minha casa é uma espécie de carta de demissão?

HOMEM B

Não seja tão rude. Precisamos viver como irmãos a partir de agora. Só existimos nós dois no mundo. Ligue a televisão e verá!

HOMEM A

Não costumo ver televisão. Esse sim é o mal do século. A minha fica na cozinha...

HOMEM B *(dirige-se à cozinha)*

Então vamos lá...

HOMEM A *(barrando sua entrada)*

Já lhe disse pra não entrar aí!

HOMEM B

E como veremos a TV?

HOMEM A

Não veremos. É fácil. Eu ficarei em minha sala, esperando minha mãe chegar do mercadinho e você vai se retirar de minha casa.

HOMEM B

Por favor, me entenda! Estamos prestes a morrer. Bem que sua mãe me falou de sua avareza...

HOMEM A

Minha mãe o quê?

HOMEM B

Me disse que você era pão duro. E olha que isso não foi a única coisa que ela disse.

HOMEM A (*Mudando repentinamente de comportamento*)

Bem, sente se. Conte um pouco mais. Sempre quis saber o que minha mãe achava de mim.

HOMEM B

Bem, ela me disse... ah, você não gostaria de saber...

HOMEM A

Pode contar, eu estou preparado.

HOMEM B

Ai meu deus... (*encarrilhado*). Bem, ela disse que não agüenta mais você ir almoçar com ela aos domingos, que você é chato, entrão, que na verdade te odeia, que não sabe como botou um filho assim no mundo e...

HOMEM A (*cortando*)

Chega, é o bastante. Sempre soube que minha mãe não prestava. Desde o dia em que ela escondeu o doce de goiaba atrás das verduras, na geladeira...

HOMEM B

Sua mãe também fazia isso?

HOMEM A

Pior é que ficava com gosto de coentro depois... vinha com o argumento que era melhor aumentar a goiabada pra depois reparti-la. Nessa história, eu acabava não comendo nunca.

HOMEM B (*pra si*)

E eu que pensava que javali era o mal do século...

HOMEM A (*desconversando*)

Você quer ver televisão?

HOMEM B

Daqui a pouco. Conte mais sobre essas atrocidades...

HOMEM A

É muito doloroso lembrar disso. Você gosta de doce de goiaba?

HOMEM B

Adoro. Minha mãe também o escondia de mim, e pior é que era atrás da carne de feijão, imagine o cheiro que ficava...

HOMEM A

No mínimo igual a seus produtos de limpeza...

HOMEM B (*cortando*)

Ainda hoje eu comprei doce de goiaba pra levar pra casa. Só que os javalis comeram todo.

HOMEM A

Que horas foi isso?

HOMEM B

Na hora em que eu tocava na campainha de sua casa. Por isso eu entrei tão afobado.

HOMEM A

Você realmente acha que eu estou acreditando nessa história de javali?!

HOMEM B

Tente ligar pra sua mãe!

HOMEM A (*buscando mudar de assunto*)

E sua mãe, também já fez javali pra você, alguma vez?

HOMEM B

Nunca comi e nem tinha visto um javali até o dia de hoje. Eles são terríveis!

HOMEM A

Seu gosto também. Sempre odiei os javalis que minha mãe fazia. E a ingrata ainda saía por aí dizendo que sou chato, entrão...

HOMEM B

Êpa, por aí não. Ela contou isso pra mim em total segredo!

HOMEM A

Você conheceu ela quando?

HOMEM B

Hoje, por quê?

HOMEM A

Você confiaria em alguém que você conheceu hoje?

HOMEM B

Eu confio em você.

HOMEM A

Ora, vamos, fale sério.

HOMEM B

Estou falando sério. De qualquer forma, eu terei que confiar em você. Se não, vai ficar parecendo um... casamento. Estamos ligados pelos sagrados laços dos javalis. Falei bonito?! Sempre treinei pra falar bem. É o primeiro exercício de um bom vendedor. Lembro que eu entrava em fila de banco só pra conversar com as pessoas...

HOMEM A

Deixe de falar bobagem. Não se pode confiar em alguém da noite pro dia!

HOMEM B

Pois eu confio em você e você precisa acreditar, confiar em mim. Duas cabeças lutam melhor contra um javali do que uma só. Pense bem, se sua mãe confiou em mim, você também tem que confiar. Peça à mãe que o filho atende.

HOMEM A

Deixe minha mãe fora disso. *(Toca o telefone)*.

HOMEM B

Quer que eu atenda? Deve ser alguma armadilha. *(Ouve-se pancadas na porta)*.
Veja, são eles!

HOMEM A

Pelo amor de deus. Esse barulho é a bola dos meninos do apartamento da frente.

HOMEM B *(o telefone continua tocando)*

Os filhos da gostosa?

HOMEM A

Você vai atender o telefone?

HOMEM B

E se forem eles? *(O telefone para de tocar)*.

HOMEM A *(correndo para atender)*

Parou de tocar. E se foi minha mãe? Javalis não sabem disar, não é!?

HOMEM B

Eles devem estar com reféns. O que será de nós?! *(Toca o telefone de novo)*. Agora eu atendo. *(Pega o fone)*. Alô!? Ele não está *(para o HOMEM A, com a mão no auscultador)*, estou tentando disfarçar... *(volta a falar no telefone)* foi pescar na praia. Deixo sim. Um beijo. *(Bate o telefone)*.

HOMEM A

Quem era?

HOMEM B

Sua mãe. Estava te chamando pra comer o javali. Podia ser uma armadilha...

HOMEM A

Você não disse que ela tinha sido devorada pelos javalis?

HOMEM B

Bem lembrado, então foi engano.

HOMEM A

Que outra mãe chamaria o filho pra comer javali?!

HOMEM B

Realmente, deve ter sido trote, então.

HOMEM A

Você realmente esgotou minha paciência. Se todos estivessem realmente mortos, não ligariam pra mim. Vou almoçar com minha mãe (*pega o telefone*), e o senhor vai se retirar de minha casa. (*Disca o telefone*).

HOMEM B

Que senhor, o quê! Nós já temos intimidade o suficiente para estes tipos de trato. Pois ligue pra sua mãe! Quero ver quem é o mentiroso aqui.

HOMEM A

Chama e ninguém atende. Estranho. Ela deve ter ligado da rua. (*Bate o telefone*). Ninguém nunca liga pra mim (*disfarçando*), quer dizer, aos domingos...

HOMEM B

Impossível, os javalis comeram todos os orelhões, hidrantes e já estavam tentando comer os postes. A dificuldade era escalar, com o peso deles (*Barulho na porta, desesperado*). São eles!

HOMEM A

Já te disse, rapaz, não existem javalis em nossa cidade.

HOMEM B

Você já foi no Zoológico?

HOMEM A

Lógico. O Zoológico é vizinho daqui de casa...

HOMEM B

Existem girafas em nossa cidade?

HOMEM A

Existem no Zoológico, apenas. Não tente me enrolar com deduções óbvias. Por mais javalis que tivessem no Zoológico, não seriam em número suficiente para

destruir a cidade, muito menos o mundo inteiro. Eu mesmo tenho uma arma pra me defender. *(Tira a arma)*.

HOMEM B *(jogando-se ao chão)*

Largue isso. Pelo amor de deus, eu tenho trauma!

HOMEM A

Você prefere a arma ou os javalis? Vou ligar de novo pra mamãe.

HOMEM B

Aquela que escondia a goiabada atrás das verduras?

HOMEM A

Você por acaso quer me influenciar?

HOMEM B

De certa forma, *(pra si, levantando-se)*, e sua mãe já morreu mesmo...

HOMEM A

Pois consegui. *(Guarda a arma)*. Minha mãe realmente, depois de tudo que fez e disse, não merece a minha companhia. Você visita sua mãe?

HOMEM B

Me recuso. Por isso virei vendedor. Pra não precisar olhar mais pra cara dela.

HOMEM A

Você a odeia tanto assim?

HOMEM B

Além de tudo ela era ranzinza e feia. Ou você acha que eu nasci com esse rostinho à toa.

HOMEM A

Você realmente não é dos mais bonitos...

HOMEM B

No emprego como vendedor eles exigiam que tivéssemos boa aparência, e no entanto eu entrei. (*Encarando o HOMEM A*) Ah, você talvez entrasse também! Por quê não experimenta!? Eu emprestaria meu paletó e você iria. (*Tira o paletó*). Vista. (*Ajuda-o a vestir-se*). Ficou lindo. O patrão iria adorar. Poderíamos sair para vender juntos. Se alguém não quisesse comprar, você obrigava com a arma! (*Ri*). Brincadeira. Mas ficou bom mesmo...

HOMEM A

A gente iria vender pra quem? Como falaríamos com seu patrão? Você não disse que todos foram devorados pelos javalis?

HOMEM B

Tem razão. Eu tinha me esquecido... ah, mas de qualquer forma, eu dou o paletó pra você. Ficou melhor que em mim.

HOMEM A (*tentando tirá-lo*)

Não faço a mínima questão...

HOMEM B (*recolocando-lhe o paletó*)

Por favor, não me faça essa desfeita. É um presente. Quando é seu aniversário?

HOMEM A

O quê importa, a essa altura dos acontecimentos?

HOMEM B

Diz! Está com vergonha, é?

HOMEM A

É hoje.

HOMEM B

Eu sabia!

HOMEM A

Como você sabia?

HOMEM B (*irônico*)

Isso tudo é uma grande encenação, fui contratado por sua mãe para uma festa surpresa, ela mandou esse paletó de presente. Parabéns! (*Começa a rir, misto de graça e nervosismo*).

HOMEM A

Você está falando sério?

HOMEM B

É claro que não... (*é interrompido por outro barulho, mais forte, na porta*). Ai! São eles de novo!

HOMEM A

Ora, pois sim. Não agüento mais brincadeiras. Vou reclamar com esses moleques e pôr você pra fora.

HOMEM B (*tomando a frente da porta*)

Não faça isso. Eles vão entrar. Por favor!

HOMEM A

Nossa, como eu odeio visitas!

HOMEM B (*começando a ficar nervoso*)

Lembre que eu não sou uma visita. Sou o que restou de sua extinta espécie. Se você realmente quer abrir a porta, então abra. Abra sem medo. (*Se exaltando*). Pois eu sou um louco e estou perdendo esse tempo todo aqui, para te convencer de uma coisa que não existe. Abra a porta. Não existe nada além de crianças brincando com bola. Vamos ver o quanto eu sou louco e você está certo. Esqueça as coincidências dos telefonemas, meu desespero ao entrar em sua casa, tudo

que sua mãe me disse. Esqueça e abra a porta. Tem um mundo lá fora, belo, com um único javali no prato, à sua espera, e sua adorada mãe sorrindo pra você. *(Totalmente exaltado)*. Abra a porta! Vamos! Abra esta porta agora! Abra! Abra! Abra!

HOMEM A *(constrangido)*

É melhor você se acalmar primeiro. Sente se um pouco. Vou pegar um pouco de chá que eu fiz. Chá de tília. Gosta?

HOMEM B

Não precisa, já estou mais calmo.

HOMEM A

Você sempre foi assim, histérico, ou é apenas circunstancial?

HOMEM B *(mudando radicalmente de humor, acalmando-se)*

Só estou um pouco preocupado, mais nada. Nossa situação de vítima não me agrada nem um pouco. Num momento em que deveríamos relaxar, frente às atuais circunstanciais, você só me deixa mais nervoso...

HOMEM A

Desculpa. É que esses meninos... *(pancada mais forte, gritos indecifráveis bem ao longe, ele toma um grande susto)*. Nossa. *(Preocupado)*. Dessa vez foi mais forte! Você está começando a me deixar preocupado. *(Tentando cair na real)*. Onde já se viu! Javalis! Essa é boa...

HOMEM B *(sentado, parecendo relaxado, despreocupado)*

Tranque as portas em vez de ficar falando.

HOMEM A *(tentando disfarçar a preocupação)*

Bem, não custa nada, por precaução. Mas não pense que com isso eu estarei aceitando sua absurda história... *(barulho mais forte, esta vez, ele sai desesperado)*

momentaneamente pra trancar a porta, enquanto o outro apenas se abana sentado na cadeira). Vou trancar logo tudo! *(Sem graça, disfarçando)*. Esses meninos...

HOMEM B

Você tem filhos?

HOMEM A

Ora, você não está vendo que eu moro só?

HOMEM B

Poderia ser desquitado...

HOMEM A

Não tenho filhos e nem nunca me casei!

HOMEM B

Você é veado?

HOMEM A

Ora, deixe de falar besteira, só não achei a mulher certa pra mim ainda...

HOMEM B *(imitando-o)*

Ainda... não existem mais mulheres, esqueceu? Acabou. Só nos resta esperar pela morte.

HOMEM A *(já aparentando preocupação)*

Como você é pessimista! Mesmo que sua história seja verdade, o que eu ainda duvido, não é possível que os javalis tenham matado todo mundo assim, da noite pro dia...

HOMEM B

Mas não foi da noite pro dia, foi do dia pra noite. Já são seis horas da tarde...

HOMEM A *(toma a dianteira)*

O almoço de minha mãe... (*grunhidos e barulhos lá fora, ele se acovarda*). Mas pensando bem, às seis horas não se deve mais ir almoçar na casa de ninguém, mesmo que seja da mãe...

HOMEM B(*pra si mesmo*)

A não ser que você queira almoçar ela...

HOMEM A

O quê que você disse?

HOMEM B

Ora, deixe de confusão! Pois sim! Devemos aceitar a condição que nos é imposta. Não podemos mudar o mundo com nossas vontades. Fui panfletário, mas deve ter ajudado...

HOMEM A

Você já estudou filosofia, niilismo, essas coisas?

HOMEM B

Nunca fiz questão de estudar.

HOMEM A

E essas frases?

HOMEM B

Nunca perco essa sessão nas revistas de moda. Minha mãe faz coleção de corte e costura. Você se interessa?

HOMEM A (*triste*)

Será que mamãe morreu...

HOMEM B

Ora, homem, vamos, pois sim! Deixe de agonia. Que tal falarmos sobre futebol?

HOMEM A

Detesto.

HOMEM B

Política?!

HOMEM A

Desacreditado.

HOMEM B

Por favor, preciso saber do que você gosta para mantermos um diálogo saudável. Deixe me ver... (*olha pra arma*). Você serviu ao exército?

HOMEM A

Inútil!

HOMEM B

O quê, você ter servido?

HOMEM A

Não, o exército. Estamos sitiados em casa por uma revolta ja... javalinesca; e o exército não faz nada. Pra quê gastar dinheiro público comprando novas armas, se nunca as usaremos?

HOMEM B

Ora, então você está mais desinformado do que eu pensava. Já faz um bom tempo que os javalis tomaram conta das forças militares. Eles entraram de mansinho, aos poucos, com propostas sedutoras ao exército. Os javalis propuseram uma aliança – aliás, você sabe que a política inteligente precisa de aliança – que consistia no seguinte: Os javalis exterminariam com instituições do governo, destruindo universidades, hospitais públicos, estatais, e tendo destruído todas

elas, arranjarium um jeito de desviar mais verbas, para que todos do poder se beneficiassem.

HOMEM A

Onde, então, eles guardariam todas essas verbas desviadas?

HOMEM B

Nos bancos. Eles também entraram no acordo. Foi uma proposta tentadora para todos. Você sabe como são as coisas, se o poder não se interessa nem um pouco por educação, saúde, essas coisas, imagine então os javalis. No entanto, os planos dos javalis não paravam por aí. Como bons gananciosos que são, acabaram por trair o exército. O general foi o primeiro a ser devorado na reunião.

HOMEM A

Você quer dizer que na conversa, os javalis enganaram todo o exército? Você é louco...

HOMEM B

Não na conversa, pois eles perderiam muito tempo explicando aos militares sem que eles entendessem, mas falou em poder, o exército se ouriça logo.

HOMEM A

E agora?

HOMEM B

Os javalis já comeram o exército todo. Inclusive seu arsenal. Eles agora peidam granadas e arrotam balas de fuzil. Estão mais preparados do que nunca! O pior é que os javalis dominaram também a aeronáutica e a marinha. Daqui a pouco você vai ver um bocado de javalis voando sobre sua casa... imagine javali kamikaze...

HOMEM A

E os javalis que dominaram a marinha?

HOMEM B

Esses gastaram um pouco mais de tempo, porque você sabe, né, porco não nada, afunda. O dinheiro que eles gastaram de bóia, dava pra alimentar metade do país. Os javalis submarinos tomaram conta da costa nacional. É o caos!

HOMEM A *(já entrando na viagem, preocupado)*

E como nos livraremos deles agora, só com uma arma e...

HOMEM B

Meus produtos de limpeza! É isso! Vamos espalhar pelas entradas da casa! *(Pega a maleta, tira uns frascos e distribui com o homem)*. Vamos! *(Começa a espalhar na porta, enquanto o HOMEM A espalha na janela. O HOMEM B vai em direção à cozinha. Vale ressaltar uma devida atenção ao fedor dos produtos)*.

HOMEM A *(olhando preocupado para a cozinha, nervoso)*

Não entre aí! Quer dizer, aí não tem saída pra rua, deixe pra lá...

HOMEM B

Tudo bem então. Estamos mais tranqüilos ou não?

HOMEM A

Bom, mais ou menos. Como posso ficar tranqüilo sabendo de um plano como esse. De comunhão militar para tomar o poder, pessoas morrendo indiscriminadamente nas ruas, a quase total destruição do ensino público, desvio de verbas, é um verdadeiro absurdo!

HOMEM B

Não me venha com histórias de absurdo! Esqueceu que só temos nós dois, agora, no mundo? Deixe de se preocupar com besteiras. Temos que pensar na gen-

te, não existem mais “outros”, é o mundo moderno em que vivemos. Sitiados, como você mesmo disse, por javalis, sem nada podermos fazer diante da situação. E você mesmo disse que não gostava de política...

HOMEM A

Isso não é questão mais de política. É questão de sobrevivência! E os jovens, não fazem nada a respeito disso!?

HOMEM B

Já lhe disse. Os javalis comeram os jovens também. Os jovens estão mortos. Os javalis comeram todos na sobremesa. Como se fossem goiabada...

HOMEM A *(buscando alguma solução)*

Poderíamos ligar a televisão...

HOMEM B

Você correria o sério risco de ter sua televisão invadida pelos javalis.

HOMEM A

Como eles entrariam aqui em casa? Os produtos de limpe...

HOMEM B

Eles já têm tecnologia o suficiente para entrar em nossas casas através da televisão, ou você acha que foi mérito do homem ter chegado à lua? *(Barulhos, grunhidos e tiros do lado de fora)*.

HOMEM A

Isso foi um tiro?

HOMEM B

Possivelmente um peido.

HOMEM A *(em pânico)*

Estamos perdidos!

HOMEM B

Mais um motivo para, em nosso último estertor de vida, nos conhecermos melhor. Como é o nome do senhor?

HOMEM A (*agoniado*)

Não interessa, vamos morrer mesmo...

HOMEM B

Eu te disse que era vendedor, e no entanto você ainda não disse nada sobre o que você faz, por exemplo...

HOMEM A

Sou aposentado.

HOMEM B

Coitado.

HOMEM A (*justificando-se, sem graça*)

Vamos morrer mesmo. Aposentado ou não, estamos no mesmo barco.

HOMEM B (*sonhador*)

Na mesma casa, só eu e você...

HOMEM A

Bem, de qualquer sorte... (*barulhos novamente. Os grunhidos estão cada vez mais fortes, o HOMEM A se desespera cada vez mais, olha pra cozinha, preocupadíssimo, enquanto HOMEM B parece aparentemente calmo*). Minha nossa senhora, será que os produtos vão adiantar muito tempo?

HOMEM B

Nossa senhora foi comida também...

HOMEM A

Não é o que diz a bíblia...

HOMEM B

Você é religioso!?

HOMEM A

Apostólico romano. Você?

HOMEM B (*se ajeitando*)

Estou bem, obrigado.

HOMEM A

Você está muito calmo com essa situação toda. Nem parece com aquele vendedor esbaforido que entrou em minha casa. (*Começa a pegar os móveis para botar na porta*).

HOMEM B

Um dia é da caça e outro do caçador. Mudo de acordo com a situação.

HOMEM A (*nervoso*)

Já sei, leu isso na revista de corte e costura? Adivinhei?

HOMEM B

Não, foi o que sua mãe disse quando os javalis abocanharam ela. Na hora ela estava servindo um tira gosto de javali pra mim, nem tive tempo de experimentar.

HOMEM A

Sorte sua... vamos me ajude com esses móveis!

HOMEM B (*sem sair da cadeira, dando ordens*)

Bota mais para a direita, assim sustenta melhor...

HOMEM A (*obedecendo cegamente*)

Assim?

HOMEM B

Um pouco mais...

HOMEM A

Assim?

HOMEM B

Pra esquerda agora... dá no mesmo, na atual situação...

HOMEM A

Você sabe mais ou menos o número de javalis que se encontram na cidade?

HOMEM B

Devem ser milhares, milhões, sei lá...

HOMEM A (*sempre ajeitando os móveis*)

E agora?

HOMEM B

Melhor. Sei que são em número suficiente para derrotar qualquer exército do mundo!

HOMEM A (*percebendo momentaneamente sua condição de subalterno*)

Ora, mas isso é fácil, com o arsenal que eles têm. Difícil é trabalhar aqui, com esse peso todo; tenso, preocupado, sozinho. E ainda esta arma me espetando...

HOMEM B

Deixe ela aqui, em cima da mesa. Fica mais fácil.

HOMEM A

Realmente, é melhor. *(Tirando a arma e botando em cima da mesa)*. Qualquer coisa, você atira. Sabe?

HOMEM B

Aprendo.

HOMEM A *(procurando mais móveis)*

O quê mais... *(tropeça em uma cadeira)*. Ai!

HOMEM B

Cuidado, esses móveis foram caros...

HOMEM A

Como eram as caras dos javalis?

HOMEM B

Pareciam homens de longe. Só de bem perto é que se via o quanto eram repugnantes.

HOMEM A

Você teve medo?

HOMEM B

Pois sim. Claro que não.

HOMEM A

Eu teria. Não suporto javalis, animais, exército, política, me dá pânico essa selvageria toda...

HOMEM B

Não suporto homens covardes.

HOMEM A

Ainda há pouco você...

HOMEM B

Não suporto homens covardes perto de mim. Homem que é homem não chora.

HOMEM A (*chegando perto do HOMEM B*)

Mas você...

HOMEM B (*pegando a arma*)

Não se aproxime!

HOMEM A

Por favor, me compreenda. Estou apavorado pela situação. Nós somos os únicos sobreviventes da espécie e um arsenal de javalis está aí fora, prestes a nos matar. Como posso ficar corajoso frente a uma situação destas? (*Começa a chorar*).

HOMEM B

Não chore, imbecil. Não vê que os produtos espantaram qualquer ameaça daqui?! Estamos, por hora, livres. Não ouvimos mais barulhos tem algum tempo. Eles se foram, pelo menos momentaneamente.

HOMEM A

E se eles estiverem preparando uma armadilha?! Somos os únicos sobreviventes, lembra, você mesmo disse...

HOMEM B

Veja bem, eu vou abrir a porta (*se dirige para a porta da frente*), e vou mostrar pra você que não há nenhum animal aí fora. Acalme-se e sente-se.

HOMEM A (*tomando a frente*)

Não faça isso, pelo amor de deus!

HOMEM B

Vou lhe mostrar que não há nenhuma visita além de nós dois...

HOMEM A

Lembre que eu não sou uma visita. Sou o que restou de sua extinta espécie. Se você realmente quer abrir a porta, então abra. Abra sem medo. Pois eu sou um louco e estou perdendo esse tempo todo aqui, para te convencer de uma coisa que não existe. Abra a porta. Não existe nada além de crianças brincando com bola. Vamos ver o quanto eu sou louco e você está certo. Esqueça as coincidências dos telefonemas, meu desespero. Esqueça e abra a porta. Tem um mundo lá fora, belo, com um único javali no prato, à sua espera, e minha adorada mãe sorrindo pra você. Abra a porta! Vamos! Abra esta porta agora! Abra! Abra! Abra!

HOMEM B *(empurrando HOMEM A com certa força)*

Sente-se já. *(Aponta-lhe a arma)*. E acalme-se. Vou mostrar como está tudo em ordem.

HOMEM A *(sem saber o que fazer, sentindo-se ameaçado, sentado na cadeira; constrangido, chorando)*

Por favor, eu estou com medo...

HOMEM B

Você verá que não tem nada... *(começa a tirar os móveis da frente da porta, que deverão ser móveis fáceis de pôr no lugar onde estavam)*. Vamos, me ajude, tire esses móveis daqui. *(HOMEM B aponta-o a arma. HOMEM A vai em direção aos móveis, totalmente receoso. HOMEM A arruma-os, olha para a porta e volta correndo para a cadeira, sob a mira do HOMEM B)*. É só um instante. Você vai ver...

HOMEM A *(se agarrando a maleta do HOMEM B, com medo, apavorado)*

Por favor...

HOMEM B

É só um instante... *(nisso, ouvem-se barulhos muito mais fortes que qualquer das outras vezes, gritos e tiros, pancadas também vindas da cozinha; até um barulho*

mais forte, absurdamente, impulsionar o HOMEM B para trás, sem, no entanto, este largar a arma).

HOMEM A *(sai correndo desesperadamente em direção à cozinha, com a pasta do HOMEM B na mão)*

Preciso vedar a porta dos fundos...

HOMEM B *(se levantando, com a arma em punho)*

Ah!! Você me enganou...

HOMEM A *(olhando pra trás, da porta da cozinha)*

É que você não podia... *(vai entrando na cozinha, sumindo de cena).*

HOMEM B

Não entre aí! *(Atira no HOMEM A. Este, já fora de cena, conseqüentemente não será visto pela platéia no momento do tiro).* O tiro de misericórdia. Não adianta a insistência. O prolongamento da espécie deveria ser um procedimento comum a homens e mulheres. Ah, mas no meio tem os problemas, e no meio das pernas o maior deles! *(Pausa, guarda a arma que estará em suas mãos).* Não suporto visitas. Perco meu tempo discutindo coisas que sempre levarão à morte. Pois sim?! Tudo não leva à morte? Ou vai me dizer que tudo que fazemos, apressadamente, não é para afastá-la? Pois sim. Ainda ontem, tomava chá com minha mãe, em sua casa, quando o vizinho veio pedir açúcar. Odeio armas. Ando com elas sempre escondidas. É pra eu não ver o quanto somos ruins. Se eu caçava quando era novo!? Ah, essa é boa. Javalis no meu prato. Em plena cidade tropical. Só podia ficar louco. Um cavaleiro não pode comer comidas perecíveis. Conservantes nem pensar. Talvez por isso não tenham cavalheiros hoje em dia. As visitas me perturbam e eu ando armado. Se sou louco?! Essa é boa. Não saio às ruas porque não tenho motivos. Minha mãe faz compras e me traz aqui. Minha vizinha. Ela e a gostosa da frente. Sempre quis comer a vizinha da frente. Javali no dendê. Se saio de casa aos domingos? Minha mãe faz os almoços e convida muita gente.

A maioria vem de penetra. Coisa da nossa gente. Você está em uma festa, na sua casa, e acaba como desconhecido. Posso ir ao banheiro? É o que dá vontade de perguntar. Vou ter que limpar a cozinha de novo. Visitas só dão trabalho... *(Toca a campainha)*. Quem é? Deve ser o vizinho pedindo açúcar. *(Toca mais uma vez)*. Já vai! Oh, inferno, são esses vizinhos. *(Abre a porta. HOMEM A entre esbaforido, com o paletó e a maleta do HOMEM B)*.

HOMEM A

Feche a porta, rápido. Os javalis estão chegando...

HOMEM B *(estranhando)*

Como é que é?

HOMEM A

Os javalis! *(Empurrando a porta entreaberta)*. Aí fora...

HOMEM B *(meio irônico)*

Javalis? Em nossa cidade?!

HOMEM A

Foi o que eu disse a eles.

HOMEM B

Faça o favor de se retirar de minha casa. Não te conheço e estou farto de histórias de javali.

HOMEM A

O javali é um porco feroz. Pode nos matar com suas presas.

HOMEM B

Não com a porta fechada...

HOMEM A

Esta porta não é nada para os javalis!

HOMEM B

Você quer que eu chame a polícia?

HOMEM A

Os javalis já comeram as cabeças de todo mundo, nessa cidade. Não sobraram nem policiais, nem professores, nem jovens. Só nos resta esperar pelo fim do mundo...

(Escuro).

(CAI O PANO)

COLOFÃO

Formato	19 x 23 cm
Tipografia	Milo OT
Papel	Alcalino 75 g/m ² (miolo) Cartão supremo 300 g/m ² (capa)
Impressão	Edufba
Capa e Acabamento	Cartograf
Tiragem	400 exemplares

Em *A herança do Absurdo*, Gil Vicente Tavares traz uma análise da presença do Absurdo em determinados autores e obras, desde sua origem até os tempos atuais. Partindo de Anton Tchekhov e Franz Kafka como precursores, o autor vai buscar as características do Absurdo nas obras de Ionesco e Beckett, criando os conceitos de atonia, entulhamento e espiral infinita. A partir daí, o livro busca identificar seus vestígios em obras de Slawomir Mrozek, Thomas Bernhard, Peter Handke e Sam Shepard, para então chegar aos dramaturgos Juan Mayorga, Letizia Russo, Arístides Vargas, contemporâneos de Gil Vicente Tavares, analisando a herança do Absurdo em suas obras. O livro conta, ainda, com a análise de três peças do próprio autor do livro, em que a presença do Absurdo motivou a escrita da presente obra: peças publicadas integralmente como apêndices ao final da presente edição.

