

BREVE COMENTÁRIO SOBRE O TEATRO DO ABSURDO

*Luiz Camilo Lafalce**

1

Resumo: O artigo apresenta algumas referências acerca do teatro do absurdo e, em seguida, destaca aspecto estilístico relevante dessa produção da dramaturgia que marcou o século XX: a redundância do discurso e sua função informativa nesse contexto poético.

1

Os efeitos da atitude contestadora dos dadaístas – signatários de um discurso radical contra as instituições consolidadas pela tradição burguesa – ultrapassaram o contexto histórico específico de sua atuação durante a eclosão dos movimentos da vanguarda europeia e foram ecoando em manifestações artísticas que se desdobraram durante todo o século XX. Herdeiros direto dessa atitude estética de negação, de anticonvencionalismo, dessa estética do “feito”, começam a surgir na década de 50 vários textos dramáticos que passaram a compor uma categoria literária conhecida como “teatro do absurdo”. A nomeação, ao que parece, retoma uma ideia de Albert Camus que, em 1942, em plena segunda guerra mundial, lançara *O mito de Sísifo*, ensaio no qual se debruça sobre o conhecido mito grego, procurando interpretá-lo à luz dos novos tempos: tempos de atrocidades institucionalizadas, de poder nefasto, de niilismo, de náuseas... tempos em que os ideais humanistas se traduziam em ideais existencialistas:

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura.

Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo (CAMUS, A. apud ESSLIN, 1968: 19).

*Mestre em Literatura Portuguesa e Doutor em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Dedicou-se em especial à análise e interpretação da poesia contemporânea portuguesa (Eugênio de Andrade) e brasileira (Dante Milano). É professor de cursos de Graduação (Letras, Tradução e Jornalismo) do Centro de Comunicação de Letras e do curso de especialização (Lato Sensu) da UPM. Como poeta, participou da I Mostra de Interpoesia e Poesia Visual promovida pelo Mackenzie, com a série de poemas cinéticos "Sendas de Basho". Colaborou, como assessor de edição, dos primeiros números da Revista *Todas as Letras*, da UPM.

2

Um homem lançado numa *terra desolada*, dilacerado pelas duas grandes guerras mundiais, exilado em sua própria pátria e exilado de si mesmo, vê ruírem os grandes ideais por que lutou a civilização burguesa: liberalismo econômico, liberdades políticas, progressos da ciência e da tecnologia, fim dos regimes escravocratas, desenvolvimento no campo das humanidades ... O mundo tornou-se estranha terra, tingida de sangue, onde viceja a semente do terror.

É desse “sentimento do absurdo” frente a um mundo inexplicável que nasce uma dramaturgia em tudo oposta ao esquema narrativo do teatro realista – com seu espaço-tempo delimitados mimeticamente e suas figuras psicologicamente trabalhadas. Nascem encenações estranhas, chocantes, feita de diálogos retalhados, nonsense, situações grotescas, encenações marcadas por uma atmosfera rarefeita, tragicômica, de redundâncias e silêncios... : *Esperando*

Godot(1952), de Samuel Becket, *A cantora careca* (1950), de Eugène Ionesco, *Cemitério dos automóveis* (1959), de Fernando Arrabal, *As criadas* (1947), de Jean Genet entre muitas outras.

Imagine-se o impacto produzido, por exemplo, por *Esperando Godot*, de Becket, quando em 1957 – anos depois da ruidosa e polêmica estreia – , é apresentada para detentos da penitenciária de San Quentin... A esse respeito, vale a pena ler as palavras que Martin Esslin traz em sua introdução à obra *O teatro do absurdo* (1968):

A 19 de novembro de 1957 um grupo de atores preocupados se preparava para enfrentar seu público. Os atores eram integrantes da companhia Actor's Workshop de San Francisco, e o público era formado por mil e quatrocentos sentenciados da penitenciária de San Quentin. [...]

Não era de espantar que os atores e o diretor, Herbert Blau, estivessem apreensivos. Como iriam enfrentar uma das plateias mais duras do mundo com uma peça obscura e altamente intelectual que

quase provocara arruaças diante de algumas das mais sofisticadas plateias da Europa ocidental? Herbert Blau resolveu preparar a plateia de San Quentin para o que viria, e subiu ao palco para enfrentar um mar de fósforos a acender cigarros dos sentenciados que superlotavam a penumbra do Refeitório Norte. Blau comparou a peça a uma obra de jazz “na qual se deve ouvir o que aparece”. Era por esse mesmo processo que ele esperava que houvesse algum sentido, algum significado pessoal para cada membro da plateia em *Esperando Godot*.

Abriu-se o pano. A peça começou.

(p.19)

E o público acompanhou Vladimir e Estragon, os dois “clowns”, em diálogos repetitivos e aparentemente gratuitos, inconsequentes, sob o signo da função fática da linguagem. E os dois personagens aguardaram indefinidamente um tal de “Godot”, numa estrada de terra, ao pé de uma árvore, ao entardecer...

E o que havia perturbado as plateias sofisticadas de Paris, Londres e Nova York foi imediatamente captado por aquele público de sentenciados (Idem, ibidem).

Dada a reação dos espectadores, ficou patente que houve uma identificação entre os prisioneiros de San Quentin e os dois palhaços: todos estamos, de alguma forma, à espera de um Godot.

A novidade, aqui, não estava precisamente no fato de a peça tematizar o sem-sentido da vida, a vida como degredo, como busca infrutífera etc., pois o discurso *sobre* o absurdo da existência já era conhecido. A novidade estética foi, literalmente, *presentificar* o absurdo da existência, concretizá-lo ousadamente no palco, com esses diálogos vazios que reafirmam sempre a precariedade da linguagem frente ao mistério do mundo e da vida.

Trata-se de um Teatro que compreende uma vertente niilista, ou seja, uma negação e recusa da política, da história, da religião e da sociedade como princípios unificadores. É impossível extrair qualquer verdade/realidade do mundo (ir)real. É um teatro que tenta também refletir o caos universal, o labirinto existencial que cerca o Homem, a desintegração da linguagem como descodificador do mundo e como meio de expressar verdades. O caos e condição existencial são muitas vezes expressos por uma ausência de espaço e tempo determinados e lineares, por uma desintegração e muitas vezes ausência de intriga, que leva claramente a uma inércia das personagens, muitas vezes marionetes vazias, desprovidas de sentido, bem como as suas miseráveis vidas. (GOMES, 2009)

Esse gesto, entretanto, não pode ser considerado radicalmente pessimista, já que é através dessas representações que os autores procuram fazer o público encarar frente a frente a dura realidade humana, uma realidade que, no mundo contemporâneo, se

apresenta vazia de deuses e de verdades. Como afirmou certa vez o próprio Ionesco, “Atacar o absurdo é um modo de afirmar a possibilidade do não-absurdo”.

2

A leitura de peças famosas como *Esperando Godot*, de Becket, *A cantora careca* e *A lição*, de Ionesco, ou mesmo *A bicicleta do condenado*, de Arrabal, por exemplo, revelam que são múltiplas as “receitas de comicidade” integrantes desse tipo de dramaturgia:

Somente em *A cantora careca* [...] Alain Bosquet isolou nada mais nada menos de trinta e seis “receitas de comicidade” que variam desde a negação da ação (isto é, cenas nas quais nada acontece), perda da identidade dos personagens, título enganoso, surpresa mecânica, repetição, pseudo-exotismo, pseudológica, abolição da sequência cronológica, proliferação de duplicações (isto é, toda uma família chamada Bobby Watson), perda de memória, surpresa melodramática (a empregada diz “sou Sherlock Holmes”), coexistência de explicações opostas para o mesmo fato”, descontinuidade de diálogo, criação de falsas esperanças, até recursos puramente estilísticos como a frase feita, o truísmo, a onomatopéia, provérbios surrealistas, uso de línguas estrangeiras para efeitos de *nonsense*, perda total de sentido, degeneração da linguagem em pura assonância e esquemas de som (ESSLIN, 1968: 175)

Uma delas, a intencional tendência à **redundância**, chama a nossa atenção justamente porque, no limite, representaria justamente a **ausência de informação estética**, já que quanto maior a probabilidade de uma mensagem, menor é a informação recebida. Nas palavras de Pignatari:

E realmente, a ideia de “informação” está ligada, mesmo intuitivamente, à ideia de surpresa, de inesperado, de originalidade. Quanto menos previsível, ou mais rara, uma mensagem, maior sua informação (PIGNATARI, 1977: 54).

A redundância pode ser entendida simplesmente como repetição; é causada por um excesso de regras que confere à comunicação um certo coeficiente de segurança [...] De outro lado, quanto maior a redundância, maior a previsibilidade, isto é, sinal redundante é sinal previsível (Idem, *ibidem*).

Mas, como afirma Barthes, há uma forte tendência, própria do sistema linguístico, no sentido de redundar, já que “[...] os signos só existem na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário [...]”. Por isso,

[...] em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se *arrasta* na língua. Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo: não me contento com repetir o que foi dito, com alojar-me confortavelmente na servidão dos signos: digo, afirmo, assento o que repito (BARTHES, 1980: 15).

Ocorre que, no campo das artes – especialmente a partir do século XIX, quando a modernidade se instaura de vez –, a manipulação dos signos estará subordinada à potencialização de sentidos, isto é, o trabalho do escritor, no *tête-à-tête* com o significante, visa quebrar os estereótipos, produzir o “estranhamento” que nasce da plurissignificação, do esvaziamento do clichê. Nasce a informação estética, enriquecendo as possibilidades de sugestões semânticas e possibilitando com isso fugir da “opressão fascista” a que se sujeita todo sistema de comunicação.

Mas justamente porque a arte não se sujeita a esquemas pré-estabelecidos, ela pode tirar proveito da própria redundância, usando-a de modo a quebrar a automatização. Ao produzir textos especiais e intencionalmente automatizados e repetitivos, ultrapassa o sentido do clichê, quebra a “zona de conforto” da comunicação. A previsibilidade de um “bom dia” – que na linguagem familiar esvazia a força semântica da expressão, orientando o sentido para o contato fático – pode ganhar relevo diferente se esse “bom dia” se repetir várias vezes, acentuando a automatização. Dependendo do contexto, essa situação comunicativa, ao produzir humor, explode em sugestões múltiplas de sentido.

É o recurso estilístico de que se valeu Carlos Drummond de Andrade, ao produzir o antológico “No meio do caminho”:

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.

(ANDRADE, 1992: 15)

Aqui, a redundância do significante – a frase sempre repetida – corporifica na materialidade do texto o conflito existencial: conflito sempre presente, cujo signo é

metonimicamente representado pela “pedra”, que se cristaliza literalmente no poema. Uma pedra inevitável, incontornável, mesmo que a sintaxe busque driblá-la com as manobras do hipérbato. A redundância na *comunicação informativa*, em vez de ter a função de eliminar o ruído, torna-se aqui o contrário: é o próprio ruído convertido em informação estética.

3

Essa, acredito, é uma das funções das intencionais repetições que proliferam nos textos do teatro do absurdo.

Vejamos alguns exemplos.

Na cena IV de *A cantora careca*, um homem e uma mulher, ingleses ambos, conversam, enquanto aguardam a recepção do Sr. e da Sra. Smith. Nessa conversa, o casal, que a princípio não se conhecia, vai aos poucos percebendo que entre eles há muitos pontos em comum: são da mesma cidade, chegaram a Londres há mais ou menos cinco semanas, vieram no mesmo trem, sentaram-se no mesmo vagão, um ao lado do outro, moram na mesma rua Bromfield, no mesmo apartamento e, finalmente, reconhecem que têm a mesma filha... O final é um autêntico “Happy End” melodramático:

SR. MARTIN (*após refletir longamente, levanta-se lentamente e, sem se apressar, dirige-se até a Sra. Martin que, surpresa com o ar solene do Sr. Martin, também se levantou, muito suavemente; o Sr. Martin fala com a mesma voz singular, monótona, vagamente cantante*)

Então, minha cara senhora, creio que não há dúvida, nós já nos vimos e a senhora é minha própria esposa... Elisabeth, eu reencontrei você!

SRA. MARTIN (*aproximando-se do Sr. Martin sem se apressar. Eles se abraçam sem expressão. O relógio soa uma vez muito forte. A batida do relógio deve ser tão forte que deve fazer os espectadores se sobressaltarem. O casal Martin não a ouve.*)

Donald, é você, Darling!

(IONESCO, 1993: 50)

Mas é na conversa entre eles que o nível de redundância chega a uma situação insuportável. Frases feitas, estereótipos, expressões interjectivas marcam o diálogo com fortes conotações aparentemente fáticas. A expressão “Que curioso” (ou simplesmente “Curioso”), por exemplo, repete-se, ao longo de toda a cena, 28 vezes:

SR.MARTIN

Que curioso, mas então, mas então, talvez nós tenhamos nos encontrado na rua Bromfield, minha cara senhora.

SRA. MARTIN

Que curioso; que estranho! É bem possível, afinal! Mas eu não me lembro, meu caro senhor.

SR.MARTIN

Eu moro no número 19, minha cara senhora.

SRA. MARTIN

Que curioso, eu também moro no número 19, meu caro senhor.

SR. MARTIN

Mas então, mas então, mas então, mas então, talvez nós tenhamos nos visto naquela casa, minha cara senhora?

SRA.MARTIN

É bem possível, mas eu não me lembro, meu caro senhor.

SR.MARTIN

Meu apartamento fica no 5.andar, é o número 8, minha cara senhora.

SRA.MARTIN

Que curioso, meu Deus, que estranho! E que coincidência! Eu também moro no 5.andar, no apartamento número 8, meu caro senhor!

SR.MARTIN (reflexivo)

Que curioso, que curioso, que curioso e que coincidência! Sabe, no meu quarto, tenho uma cama. Minha cama fica coberta com um edredon verde, encontra-se no fim do corredor, entre o lavabo e a biblioteca, minha cara senhora.

(IONESCO, 1993: 46-47)

Imaginemos a versatilidade do ator que anuncia essas repetições exaustivas e, ainda por cima, o faz num tom absolutamente sério e em cadência lenta – como orienta o próprio Ionesco! Pois tais repetições, que no início da cena produzem efeito cômico, marcando inclusive a ironia ao flegma britânico, vão se intensificando até o paroxismo, a tal ponto que a comicidade previsível deságua no “sem graça” do sentido trágico: elas contribuem para fazer emergir a absoluta alienação a que se entregam marido e mulher. Atestam, ao fim e ao cabo, a própria falência da linguagem, enrijecida em fórmulas prontas, em monstruosos estereótipos e, com ela, o absurdo do humano. Em outra peça de Ionesco, *A lição*, um professor, durante uma aula particular, bombardeia a jovem aluna com perguntas, que também se repetem à exaustão. Ao final, ensandecido, o mestre mata a pupila com violentos golpes de faca e o público fica sabendo que, com

essa, já foram mais de quarenta assassinatos... idênticos. Como se não bastasse, a última cena retoma a primeira: mostra a criada atendendo à porta, mais uma jovem aluna que ...

Em *Esperando Godot*, de Beckett, a redundância é marcada na própria mesmice da interminável e infrutífera espera de Vladimir e Estragon, além de comparecer na própria repetição das cenas, dos diálogos, como no exemplo abaixo, em que a mesma fala é alternadamente proferida por um e por outro personagem:

VLADIMIR
Deve-se tirar as botas todos os dias, estou cansado de lhe dizer isso.
Por que você não me ouve?
ESTRAGON (*debilmente*)
Me ajude!
VLADIMIR
Dói?
ESTRAGON (*irritado*)
Se dói! Ele quer saber se dói!
VLADIMIR (*irritado*)
Ninguém sofre a não ser você. Eu não existo. Eu gostaria de ouvir o que você diria se tivesse o que eu tenho.
ESTRAGON
Dói?
VLADIMIR (*irritado*)
Se dói! Ele quer saber se dói!

(BECKETT, 2010: s/p)

Na peça de Arrabal, *A bicicleta do condenado*, o público acompanha Viloro, do início ao fim da peça, ensaiando a escala no piano: Dó, ré, mi, fá, lá... E os exemplos se sucedem, interminavelmente.

A repetição, como tanto outros, é recurso de comicidade e esse efeito comparece nas produções do teatro do absurdo. E com ele, o efeito catártico, como nos esclarece M. Esslin:

[...] É o desconforto, causado pela presença de ilusões claramente em desacordo com a realidade, que é dissolvido e descarregado por meio do riso liberador diante do reconhecimento do absurdo fundamental do universo. Quanto maiores as angústias e a tentativa para ceder às ilusões, tão mais benéfico esse efeito terapêutico – donde o sucesso de *Esperando Godot* em San Quentin. Foi um alívio para os presos reconhecer na situação tragicômica dos vagabundos a inutilidade de esperarem eles mesmos por algum milagre. Puderam rir dos vagabundos ... e de si mesmos (ESSLIN, 1968: 360).

Acontece que o riso provocado pela estratégia da repetição tende a “encruar” à medida que os módulos vão se sucedendo e o efeito transforma-se em “tiro pela culatra”: no ponto extremo do riso insinua-se, de forma crepuscular, a angústia “sem graça” que nos devolve criticamente para a realidade vazia.

De qualquer forma, como sugere Camus, “É preciso imaginar Sísifo feliz”.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ARRABAL, Fernando. A bicicleta do condenado. In: PIRANDELLO e outros. *Teatro contemporâneo: antologia de teatro*. Lisboa: Editorial Presença, 1965.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, [sd].
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- GOMES, Hélder. “O teatro do absurdo”. In: www.cirp.es/res/dtl. Capturado em setembro de 2009.
- IONESCO, Eugène. *A cantora careca*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1993.
- PIGNATARI, Decio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1977.