

Maria Gorete Oliveira de Sousa

INVENTÁRIO DO CÔMICO-SÉRIO: ELEMENTOS PARA UMA CRÍTICA
CARNAVALESCA DO TEATRO DO ABSURDO E SUAS REVERBERAÇÕES NA
CONTEMPORANEIDADE

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Doutorado em Artes
2014

Maria Gorete Oliveira de Sousa

Inventário do cômico-sério: elementos para uma crítica carnavalesca do Teatro do Absurdo e suas reverberações na contemporaneidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas:
Teorias e Práticas

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mariana de Lima e Muniz

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG
2014

Oliveira, Gorete, 1961-

Inventário do cômico-sério [manuscrito] : elementos para uma crítica carnavalesca do Teatro do absurdo e suas reverberações na contemporaneidade / Maria Gorete Oliveira de Sousa. – 2014.

343 f. : il.

Orientadora: Mariana de Lima e Muniz.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Teatro do absurdo – Teses. 2. Carnavalização (Literatura) – Teses. 3. Teatro (Literatura) – História e crítica – Teses. 4. Teatro – Filosofia – Teses. I. Muniz, Mariana de Lima e, 1976- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 809.2

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **MARIA GORETE OLIVEIRA DE SOUSA** Número de Registro **2010753261**.

Título: " **INVENTÁRIO DO CÔMICO-SÉRIO: ELEMENTOS PARA UMA CRÍTICA CARNAVALESCA DO TEATRO DO ABSURDO E SUAS REVERBERAÇÕES NA CONTEMPORANEIDADE** "



Prof. Dra. Mariana de Lima e Muniz - Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Gilson Leandro Queluz - Titular - UTFPR



Prof. Dr. Juarez Guimarães Dias - Titular - FAFICH/UFMG



Prof. Dr. Leonardo Antunes Cunha - Titular - UNI BH



Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando - Titular - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 18 de agosto de 2014

Dedicado à Aryanne Christine Oliveira Moreira, minha filha.

AGRADECIMENTOS

Sou grata a todos que contribuíram para que, ao longo desses quatro anos, fossem possíveis meus estudos de doutoramento. Os professores do IFCE que idealizaram e concretizaram o DINTER IFCE/UFG, e o Professor Gilberto Machado, que, com muito empenho e zelo, o coordena. Os professores da UFG que realizaram o projeto. Professora Mariana Muniz, que aceitou orientar minha pesquisa, e o fez por todo esse tempo, da melhor forma possível. Os que avaliam este trabalho, Professor Gilson Queluz, que, tempos atrás, me semeou a ideia de pesquisar o tema, e os demais professores, que gentilmente aceitaram compor a banca, Antônio Hildebrando, Juarez Dias, Leonardo Cunha. Os grupos Bagaceira (Fortaleza) e Espanca! (Belo Horizonte) de teatro, que me receberam quando os procurei. Os dramaturgos Rafael Martins e Grace Passô, que, simpaticamente me autorizaram a pesquisar seus trabalhos e me atenderam sempre. Os diretores de *Lesados* e *Amores Surdos*, respectivamente, Yuri Yamamoto e Rita Clemente, que sempre me foram muito solícitos. Minha família, em especial, minha filha, que me oferece apoio e amor incondicionais, minha mãe (que, infelizmente, faleceu poucos dias antes da defesa, mas nos deixou seu legado da vida inteira) e meus irmãos que, entre outras gentilezas, cuidaram de minha vida em Fortaleza, enquanto eu estava em Belo Horizonte. Acima de todos, agradeço a Deus pela vida, e por nos permitir conhecer pessoas e realizar projetos.

RESUMO

Esta tese apresenta um estudo cujo tema é expresso no título *Inventário do cômico-sério: elementos para uma crítica carnavalesca do Teatro do Absurdo e suas reverberações na contemporaneidade*. Trata-se de uma pesquisa em duas bases teóricas, uma literária, outra teatral. O primeiro capítulo, *A Carnavalização*, apresenta a teoria literária com questões da poética histórica, orientando-se pela *Carnavalização da Literatura* proposta por Bakhtin. O segundo, denominado *Fundamentos históricos e teóricos do Teatro do Absurdo*, apresenta-lhe o aspecto estético, ao lado do histórico e filosófico, além de observar em que esse teatro se comunica com as poéticas tradicionais. A base filosófica revê o conceito de Absurdo proposto pelo filósofo argelino Albert Camus em *O Mito de Sísifo*. O terceiro, *Carnaval e Absurdo*, procede a análises de peças de Eugène Ionesco e Samuel Beckett, iluminando-as pelas categorias estético-literárias da *Carnavalização da Literatura*. O quarto capítulo, *O Absurdo no teatro contemporâneo brasileiro*, apresenta os dramaturgos Rafael Martins e Grace Passô, em cujas dramaturgias encontram-se significativos diálogos com o Teatro do Absurdo, motivo pelo qual se faz uma análise dos espetáculos *Lesados* e *Amores Surdos*, textos de autoria desses autores, respectivamente. A proposta metodológica para o desenvolvimento do trabalho é partir da base literária para a produção dramática textual e de espetáculo. Nos primeiros procedimentos, de acordo com o objetivo geral desta tese, são investigados e levantados os elementos carnavalescos oriundos dos gêneros do campo do *cômico-sério*, berço dos gêneros antigos das manifestações populares, conforme a teoria de Bakhtin. Um levantamento dessa natureza condiz com os critérios de um inventário histórico, de posse do qual se podem investigar e observar os elementos que se atualizam nos textos dramáticos, ou no texto cênico dos espetáculos. Este último procedimento leva a tese a contemplar os objetivos específicos. A análise desse referencial possibilita apontarem-se elementos da carnavalização da literatura nos teatros de Ionesco e Beckett, remontando até a categorias de antigos gêneros do *cômico-sério*. De modo similar, mesmo veiculados pela atualidade inerente às suas concepções, pode-se apontar um considerável número de elementos do *Teatro do Absurdo* nos teatros de Grace Passô e Rafael Martins.

Palavras-chave: Teatro do Absurdo. Carnavalização da Literatura. Campo do cômico-sério. Ionesco. Beckett. Rafael Martins. Grace Passô.

ABSTRACT

This thesis presents a study of which theme is expressed by the title *Serio-Comic¹'s Inventory: elements for an analysis under carnival's symbology of Theater of the Absurd and its reverberations in the contemporaneity*. This is a research in two theoretic bases which one is literary, and the other is theatrical. The first chapter, *The Carnivalization*, presents the literary theory directed by the *Carnivalization of Literature*, proposed by Bakhtin. The second, named *Historic and theoretical fundamentals of Theater of the Absurd* presents its esthetic aspect, by the side of historic and philosophic aspects, besides to observe which the link between this theater and the traditional poetics. The philosophic base reviews the concept of Absurd proposed by the Algerian philosopher Albert Camus in *The Myth of Sisyphus*. The third chapter, *Carnival and Absurd*, proceeds the analyses of plays written by Eugène Ionesco and Samuel Beckett, and these analyses are illuminated by the esthetic-literary categories of *Carnivalization of Literature*. The fourth chapter, *The Absurd in the Brazilian Contemporaneous Theater*, presents the playwrights Rafael Martins and Grace Passô, in whose playwritings are found significative dialogues with the Theater of the Absurd. Because of this an analysis of the plays *Lesados* and *Amores Surdos*, texts of these authors, respectively, is done. The methodology for this research development goes from the literary base to the dramatic, textual and performance production. At first are investigated and listed the elements of the carnival's symbology that came from the serio-comic area, the beginning of the old genre of the popular manifestation, according to Bakhtin's theory. A registration of this kind agrees with the criteria of a historic inventory, and with it is possible to investigate and observe the modernization of which elements in the dramatic texts or in the performances scenic texts. With this analysis is possible to appoint *Carnivalization of Literature* elements in the playwriting of Ionesco and Beckett, and it backs to the old genres of the serio-comic categories. Similar this, it's possible to appoint a considerate number of *Theater of the Absurd* elements in the Graces Passô's and Rafael Martins' playwriting, even if they are conducted by the inherent actuality of their conceptions.

Keywords: Theater of the Absurd. Carnivalization of literature. Serio-comic area. Eugène Ionesco. Samuel Beckett. Rafael Martins. Grace Passô.

¹ By the Oxford Dictionary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 A CARNAVALIZAÇÃO	21
As primeiras luzes da <i>carnevalização</i>	21
Diálogo, polifonia e <i>carneval</i>	22
A categoria <i>cronotopo</i>	29
Campo do <i>cômico-sério</i> : as nascentes da <i>carnevalização</i>	31
A literatura <i>carnevalizada</i>	42
O patrimônio da praça pública.....	71
2 FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS DO TEATRO DO ABSURDO	87
O absurdo, o suicídio, a esperança em <i>O mito de Sísifo</i>	87
Do absurdo existencial ao Teatro do Absurdo.....	101
À revelia dos dramaturgos: <i>teatro do absurdo</i>	110
Diálogos e contradiálogos: caminhos do teatro do absurdo.....	124
Da boa peça à peça caótica.....	133
3 CARNAVAL E ABSURDO	151
Imagens <i>carnavalescas</i>	153
A <i>cosmovisão carnavalesca</i>	188
Ações <i>carnavalescas</i>	206
4 O ABSURDO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO..	234
Rafael Martins: a espera e a inutilidade das mudanças ilusórias, ou o tempo irremediável em <i>Lesados</i>	235
Grace Passô: evanescência e peso e a falência das relações humanas em <i>Amores Surdos</i>	278
CONCLUSÃO	324
REFERÊNCIAS	338

INTRODUÇÃO

Quando, em 2008, na elaboração da dissertação de mestrado, em que se propôs uma crítica tecnológica a partir de alguns elementos disseminados no discurso dramático de Ionesco, na fundamentação filosófica da materialidade da linguagem, entre outros conceitos de Mikhail Bakhtin, conheceu-se a *carnevalização da literatura*. Já, naquele tempo, ainda na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, incentivada pelo orientador, começou-se a pensar em dar maturidade à ideia de continuar estudando, não apenas aquele dramaturgo, mas o Teatro do Absurdo², pondo-o em diálogo com essa teoria de Bakhtin. Esse novo recorte permitiria ampliar o foco para outros dramaturgos, que não apenas Ionesco.

Com o tempo e mais leituras, criou-se uma afinidade com o teatro de Beckett, e ali parecia que se ia encontrando a outra base que compunha o campo de interesse para essa outra futura pesquisa que ainda não estava nem muito clara até mesmo como ideia. No entanto, ia-se percebendo que, aliando-se os dois dramaturgos, especificamente por terem seus nomes relacionados a essa dramaturgia, se teria grande recorte para pesquisar. Os dois figuravam na história como expoentes desse teatro metafísico, chamado, de modo jocoso, de teatro do absurdo, logo, nos primeiros momentos de *A Cantora Careca* e *Esperando Godot*, ícones dos anos 50 na experimentação desse teatro, que não era mais uma estética, nem um novo movimento teatral, mas uma visão de mundo, existencialista e pessimista, conforme as considerações de Esslin (1968), entre as de outros autores como Bornheim (2007) e as de editor como Civita (1976).

Mais tarde, se confirmam as propensões para desenvolver mesmo um trabalho com essa base. Aí estaria um ponto de partida do qual se poderia fazer um significativo levantamento teórico da *carnevalização da literatura*. Por consequência, imaginava-se poder encontrar uma interseção entre essa visão absurda do mundo e o *carneval*³, que

² Quando grafado com iniciais maiúsculas o termo (Teatro do Absurdo) refere-se ao conceito artístico ou denominação da estética como área do conhecimento. Mas algumas vezes, refere apenas ao conjunto de peças que se desenvolveram nessa estética, ou ao teatro que assumiu as características de todo esse campo conceitual, neste último caso, o termo será normalmente escrito com minúsculas (teatro do absurdo).

³ O carnaval aqui referido não se trata tão-só nem absolutamente da festa, mas do conceito que recobre inúmeras categorias sob as quais se pode conceber o mundo, considerando-se seu avesso. Conceito que

conforme Bakhtin (1981, 2008), é a visão de um mundo invertido. Interessava encontrar na irreverência dessas duas concepções de mundo, resquícios de uma base comum, mesmo que leves.

A ideia de um novo projeto para pesquisar essas questões criou corpo. E é, então, que em 2010, diante da perspectiva dos estudos deste doutoramento, submeteu-se ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, o projeto da tese que se torna pública: *Inventário do cômico-sério: elementos para uma crítica carnavalesca do Teatro do Absurdo e suas reverberações na contemporaneidade*.

A princípio, o projeto previa apenas estudar esses dois autores. Quer dizer, a ideia era aprofundar discussões acerca da visão crítica dos dois autores mais destacados do Teatro do Absurdo da segunda metade do século XX. Mas conhecendo o trabalho do jovem dramaturgo radicado em Fortaleza, Rafael Martins, e percebendo nas produções do Grupo Bagaceira de Teatro, ao qual pertence, muitos diálogos com o Teatro do Absurdo, nos primeiros encontros com a orientadora, surge a ideia de analisar *Lesados*. Em face dessa sugestão, ela propõe que se analise também *Amores Surdos* da dramaturga mineira Grace Passô. Com isso, se faria a ponte do Teatro do Absurdo com o teatro contemporâneo atual. Daí, a alteração do título, até então provisório, do projeto, e chegou-se ao título definitivo com o acréscimo da informação final que sugere as reverberações do Teatro do Absurdo na contemporaneidade.

A partir desses ajustes no projeto, passou-se a definir o corpo do trabalho, a estrutura e a escrita da tese. Fixou-se o conteúdo em quatro capítulos. Os dois primeiros apresentando as fundamentações teóricas e os dois últimos, as análises. Os quatro capítulos que compõem o corpo do trabalho estão distribuídos nesta ordem de denominação: *A Carnavalização; Fundamentos históricos e teóricos do Teatro do Absurdo; Carnaval e Absurdo* e *O Absurdo no teatro contemporâneo brasileiro*.

Nos dois primeiros capítulos, trata-se da fundamentação teórico-literária e teórico-teatral da tese. O primeiro expõe os pressupostos da teoria da carnavalização da literatura e um breve histórico do caminho percorrido por Bakhtin até fundamentá-la. O segundo apresenta o conceito de Absurdo fundamentado pelo filósofo argelino Albert

abarca diversas manifestações populares, de diferentes modos e formas, incluindo ritos e mitos da humanidade, desde as civilizações mais antigas. Desse conceito é que Bakhtin propôs a *carnavalização da literatura*.

Camus, no ensaio *O Mito de Sísifo*, no qual discute o suicídio e a esperança como pontos extremos de uma existência consumida por esforços inúteis. Ao lado dessa questão filosófica, as questões estéticas e formais do Teatro do Absurdo, e um diálogo com as poéticas tradicionais. O terceiro e o quarto capítulos tratam das análises, de textos e de espetáculos, respectivamente. No terceiro, analisando-se textos de Ionesco e textos de Beckett se faz um levantamento de elementos que servem à interseção entre *carnaval* e *absurdo*. O procedimento é semelhante a um cotejamento. Ao mesmo tempo em que se analisam as questões do Teatro do Absurdo à luz das categorias da teoria de Bakhtin, vai-se observando como aquelas categorias estão estética ou formalmente representadas nessa dramaturgia essencialmente do Absurdo.

No quarto capítulo, o processo é também de análise, mas o foco se volta para o teatro da atualidade visto em sua produção levada a público. Em breves considerações sobre o teatro contemporâneo, inserindo-se nele e cena brasileira atual, apresentam-se os dois dramaturgos de cujas peças se ocupam as análises propostas para este capítulo. Dois espetáculos são analisados: *Lesados*, texto de Rafael Martins – dramaturgia cearense – e *Amores Surdos*, de Grace Passô – dramaturgia mineira.

A relevância dessa pesquisa é pressuposta em dois níveis. Um de caráter geral, outro de caráter específico. Em termos gerais, os resultados apresentados são presumidamente relevantes para o desenvolvimento de críticas dramáticas e dramático-literárias. Em termos específicos, esses resultados representam uma contribuição para conhecimentos mais fundamentados sobre carnavalização e teatro do absurdo⁴.

Esse caráter de contribuição prevê sugestões de respostas sobre o que exatamente vem a ser a *carnavalização da literatura*, bem como que aspectos inerentes a ela dão também suporte a proposições críticas do *teatro do absurdo*. Haveria caráter correlato intrínseco aos dois referenciais? Esta constituía a dúvida do primeiro momento. Das correlações pressupostas se desdobram duas questões. Por um lado, se pergunta que elementos no drama absurdo se podem identificar como *atualizadores*⁵ da

⁴ Os termos *carnavalização* e *teatro do absurdo* estão num emprego comum, de referencial temático apenas, e não como conceito filosófico, como teoria ou estética. Algo idêntico ao uso do pronome eu, referência simples à pessoa que fala, e do substantivo o Eu, quando empregado como o conceito psicológico, filosófico, inerente à instância psíquica ou filosófica do *eu* (do íntimo de cada um).

⁵ Fala-se de algo que se pode localizar na evolução histórica do objeto, não necessariamente, o foco deva ser a atualidade em que se vive. Entenda-se por *elementos atualizadores* o conjunto das mudanças do objeto em tempo e espaço, ou, o que é possível de se observar como alteração nas características desse objeto de ontem para hoje, podendo até, em dado momento, passar a ser outra coisa muito distinta

carnevalização da literatura, conceituada por Bakhtin; por outro lado, a questão é se no século XXI⁶, remontando-se aos gêneros do *cômico-sério* – origem remota da *Carnevalização da Literatura* – cabe considerar-se o *teatro absurdo* tanto um repositório daqueles gêneros quanto atualização daquela visão crítica do mundo em termos existenciais e sociais?

Quanto a isso, uma questão que se pode discutir é a que diz respeito ao que vai sobrevivendo no homem com o passar das gerações. Quer dizer, um traço, ou um conjunto deles que se mantém no tempo e aproxima o homem do atual século XXI ao homem do século de Varron⁷, por exemplo, o I a. C.

Compreenda-se, porém, em termos de diacronia e sincronia, essa dupla categoria de homens em aproximação. Ou seja, um repositório cultural visto nas perspectivas diacrônica e sincrônica; o homem que vem sucedendo um mundo que havia antes de si, e vai produzindo o mundo que virá depois de si. Assim o mundo presente (qualquer que seja o tempo que se refira como presente) lembrará⁸ sempre o passado, e será lembrado no futuro.

De acordo com as argumentações histórico-antropológicas de Sahlins (2003, p. 180, grifo do autor), “a cultura funciona como uma *síntese* de estabilidade e mudança, de passado e presente de sincronia e diacronia”. Uma consciência política restaria na materialização das gerações, o que iria recair numa ideia de não acabamento, de não solução de um homem em si mesmo. As análises elaboradas, nos dois capítulos finais, a partir das categorias inerentes tanto ao Teatro do Absurdo quanto à *carnevalização*, permitem a emersão dessas premissas.

Ao longo do trabalho, as proposições de resposta às questões que são postas estão relacionadas a esse pressuposto de um ser humano inacabado e imperfeito, que

mesmo, e o que tenha ficado do original seja algo até pouco perceptível. (Como por exemplo, o transporte do ser humano, do cavalo para o automóvel. O cavalo permaneceu no automóvel na denominação da capacidade do motor. O *cavalo* ficou muito mais veloz, no carro. O que também não impede que o cavalo mesmo (digamos assim, o transporte original) ainda seja, em situações bem particulares, usado como transporte). Ou seja, as atualizações não significam o fim do original, mas podem ser sua continuidade em outra forma.

⁶ O século em referência não é o da vigência do teatro do absurdo, mas o das análises dos textos ou espetáculos.

⁷ Escritor romano Marco Terêncio Varron (116-27 a. C.).

⁸ Lembrar no sentido de conter em si. No mesmo sentido empregado por Bakhtin (1981), explicando como os gêneros literários conservam os elementos imorredouros da *archaica* (a Antiguidade). O tradutor explica que essa palavra é “entendida aqui no sentido etimológico grego como Antiguidade ou traços característicos e distintivos dos tempos antigos”. O primeiro capítulo tratará do assunto.

Bakhtin teria compreendido como o homem no homem. “O único que pode ser portador de ideia plenivalente⁹ é o ‘homem no homem’ com sua livre falta de acabamento e solução [...]” (BAKHTIN, 1981, p. 71). Uma reflexão orienta que se entendam essas questões como ideias em diálogo. E ainda se vai entender que as ideias que dialogam, só dialogam porque não se afirmam, mas representam-se. O oposto disso ocorre quando “a ideia deixa de ser ideia para tornar-se simples característica artística” (BAKHTIN, 1981, p. 66). A esse caráter oposto ao diálogo, Bakhtin, descreve como universo monológico, onde as “ideias não se representam, afirmam-se” (BAKHTIN, 1981, p. 66).

Nas considerações de Sahlins bem como nas de Bakhtin, subjaz a discussão de que uma cultura nunca se esgota no tempo em que a história registra seus usos e costumes como vigentes. Ela vai se atualizando à proporção que o tempo vai passando. Aí está a metafórica *aventura do homem*. Isto é, o decorrer da história vai *criando* o homem de cada novo tempo. A história vai atualizando-o. Esse *criar* corresponde a transformar, o que implica mudanças. Em dado momento, percebe-se que quanto mais distantes as épocas comparadas, mais estranhas se tornam umas às outras as sociedades dessas épocas. As mudanças teriam sido tantas, teriam distanciado tanto os hábitos, que os homens se estranhariam se, por acaso, se encontrassem.

Em usos e costumes, pelo menos, vai-se processando grande distanciamento, e produz-se inevitável estranhamento. Estranhamento e distanciamento não no sentido atribuído aos conceitos redimensionados por Brecht¹⁰, mas no sentido do emprego usual e comum das palavras. Essas são, enfim, algumas das considerações que se podem apresentar a partir das questões que orientaram esta pesquisa.

Quanto aos objetivos, há um objetivo geral, como é de praxe, e mais cinco específicos para o desenvolvimento das particularidades. De um modo amplo, o alcance dos objetivos apresenta-se como um dado satisfatório da pesquisa. Nesse caso, conseguiu-se proceder a um levantamento e a uma análise de elementos estéticos e formais da *carnavalização da literatura*, e elaborou-se uma crítica carnavalesca, a partir

⁹Uma nota do tradutor na página 2 da obra citada, explica que são plenivalentes as ideias “plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso um relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo”.

¹⁰ Há uma tendência a se relacionar esses dois termos ao nome de Brecht como se fossem conceitos seus. Esclarece-se que aqui não se alude ao dramaturgo. Também não se trata de conceitos seus, mas que ele também usou e redimensionou para propósitos particulares de sua interpretação. *Distanciamento* e *estranhamento* são conceitos filosóficos inerentes às relações humanas (de gente com gente; de gente com as coisas), empregados pela história, pela arte, produção textual, crítica literária etc.

de textos de Ionesco e Beckett, e dos novos dramaturgos Rafael Martins e Grace Passô, cujas peças atualizam a visão do *Teatro do Absurdo* (objetivo geral).

Os demais objetivos, ou são confirmados ao longo do texto; ou representam o texto mesmo, como produto; ou ainda podem resultar numa prerrogativa do possível. Assim, tornou-se realidade a intenção de se levar a público um conhecimento estruturado, fundamentado nas diversas vozes que congregam as interseções formadas entre *absurdo* e *carnaval* (objetivo específico). Analisaram-se textos de Ionesco e Beckett, tomando por fundamento o referencial teórico da *carnavalização da literatura* (objetivo específico). Como esse trabalho resulta em produção e produto desse conhecimento estruturado, desenvolveu-se nele um instrumento de análise e crítica dramático-literárias (objetivo específico).

Uma vez defendida esta tese, está público um material que oriente novas pesquisas e fundamente outras críticas e análises, referentes a autores do teatro do absurdo, sejam eles das gerações tradicionais, sejam das novas gerações (objetivo específico). Por fim, chegou-se à possibilidade de que a pesquisa que aqui foi empreendida instigue e viabilize uma reinterpretação do teatro do absurdo, no drama, na crítica e no espetáculo, com as mais diversas aberturas polifônicas geradas do diálogo entre as inquietações metafísicas existenciais e as irreverências do carnaval (objetivo específico).

Uma consistente revisão da literatura aponta para essa reflexão, que atravessa o tempo e conseqüentemente, as culturas. É do referencial teórico deste trabalho que se elabora a metáfora de que reflexão crítica é quase um instrumento de sobrevivência da espécie humana. A cena de qualquer época, em especial, do Renascimento para cá, não prescinde de uma postura crítica que reconheça os espaços destinados aos vários sujeitos do processo cena/vida, conforme se depreende das leituras sobre as teorias do teatro; as de Carlson (1997), por exemplo.

De certa forma, é da apropriação desses processos que Bakhtin trata em seu *O Marxismo e a Filosofia da Linguagem*, conforme reinterpretação dos autores Clark e Holquist (2004). Sobre o que o homem pensa e aquilo que ele diz, o papel dos signos e o da elocução são considerados como tópicos básicos. “Cada um desses tópicos liga-se então ao modo pelo qual transmitimos em nossa fala a fala dos outros” (CLARK; HOLQUIST, 2004, p. 233).

Em relação a esses espaços em que se compreendem os sujeitos em interação, é oportuno captar alguns termos para elaboração das argumentações críticas. Argumentações tais como réplicas, observações, reflexões, questionamentos etc. Esses pesquisadores compreenderam que, à busca de plena significação aos enunciados das culturas humanas, em meio a profusões do que se generaliza e o que se particulariza, o filósofo

quer incluir em sua descrição da linguagem todos os fatores afora as palavras que têm profunda relação com o significado delas, como é o caso das diferenças de idade ou de posição social e de condição em que a fala se deu, se entre amigos em conversa íntima ou em público, num auditório composto de muitos ouvintes estranhos ao locutor, e se é dito por impulso ou como parte de resposta obrigatória num ritual (CLARK; HOLQUIST, 2004, p. 234).

Esses espaços são os mesmos que se dizem caber aos sujeitos do processo histórico. Compreende-se-os aqui como o espaço destinado à voz (consciência crítica) desses sujeitos. Daí, *diálogo* e *polifonia*, categorias conceituais propostas nas análises de Bakhtin (1981), e reclamadas nos dramas do *absurdo*. Reclama-se um direito humano. Os dramaturgos do *absurdo* deploram a inibição da voz crítica do homem. Voz crítica esta que, apesar de constituir um direito a ele inerente, vem-lhe, paulatinamente, sendo negada (ESSLIN, 1968) pelos sistemas sociais monolíticos¹¹, cuja pior expressão e pior referencial, para esse teatro do absurdo dos anos 50, fora a guerra. A guerra acabou, mas não as crises humanas nem as necessidades básicas do homem a cuja satisfação, em termos existenciais, muitos são os obstáculos.

No primeiro capítulo mesmo, vai-se verificar que esse direito é coisa bem antiga. Diálogo e polifonia já estavam na base do método socrático, vivendo em suas ancestrais *síncrise* e *anácrise*. Essa é uma interpretação pessoal dada aos quatro conceitos, depois de aproximá-los par a par e distanciá-los novamente. *Síncrise*, pelo fermentar de ideias baseado na dúvida, embasaria a *dialogia*; *anácrise*, pela provocação da palavra, seria a mãe da *polifonia*. E mais, esses conceitos, postos na relação direta com a

¹¹ Ideia advinda do termo “monoliticamente” (BAKHTIN, 1981, p. 74), designando inflexibilidade e fechamento.

carnavalização da literatura e o posicionamento crítico do *Teatro do Absurdo*, são parte da fundamentação teórica desta tese. Todos os termos destacados neste parágrafo, à exceção do último – que consta da obra *O Teatro do Absurdo* de Martin Esslin (1968) – constam nas obras de Bakhtin *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981) ou *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008).

O primeiro capítulo, como já se falou, é a fundamentação teórica relativa à crítica literária. Esse momento é de vital importância para o trabalho, em seu todo, porque é dessa crítica literária que partem os elementos que legitimam a *Carnavalização da Literatura*, método desenvolvido por Bakhtin e, pelo qual, ele analisou Dostoiévski e Rabelais. Para chegar às categorias teóricas do seu método, ele teve de retornar até as origens do carnaval medieval, seguido pelas manifestações renascentistas. Esse tronco procriador, o teórico veio a encontrar já denominado pelos povos antigos de *campo do cômico-sério*.

Alguns pressupostos do Teatro do Absurdo, em muitos aspectos, pareciam também remontar ao mesmo campo, por tão afinados que são com a *carnavalização*. Esse possível *parentesco* por afinidades entre o Teatro do Absurdo e a *carnavalização da literatura* foi um dos pontos motivadores desta pesquisa.

Em termos de distribuição do conteúdo na estrutura do trabalho, os quatro capítulos, além do título obrigatório, apresentam subtítulos, para melhor compreensão dos aspectos temáticos discutidos em cada um. A estrutura permite assim o alcance dos aspectos particulares que sintetizam cada tema. No primeiro capítulo, os subtítulos contemplam *as primeiras luzes da carnavalização; diálogo, polifonia e carnaval; a categoria do cronotopo; campo do cômico-sério: as nascentes da carnavalização; a literatura carnavalizada; o patrimônio da praça pública*. Cada um deles contribui para a trajetória histórica em busca dos mediadores que se propõem encontrar entre a cultura popular da Idade Média e Renascimento e o Teatro do Absurdo.

As primeiras luzes da carnavalização constitui o segmento que apresenta um breve histórico das pesquisas de Bakhtin sobre o carnaval. O plano histórico da *Carnavalização da Literatura* – não a ação de carnavalizar, mas a concepção teórica¹²

¹² A concepção teórica não está atrelada à ação? Não. A ação comum qualquer um pode fazer. Pormenorizar e fundamentar os elementos dessa ação à luz das ciências humanas, dar cientificidade a isso, ou seja, enquadrar isso numa teoria, só Bakhtin fez. A ação e a concepção podem ter o mesmo

fundamentada pelo crítico – data de 1929, quando ele inicia a análise da obra de Dostoiévski, a 1946, quando ele termina seus estudos da obra de Rabelais. Permanece algum tempo em obscuridade quase completa, pelo menos, para os ocidentais, e volta à cena nos anos 1960, com a republicação de *Problemas da poética de Dostoiévski*, em 1963, e a publicação de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, em 1965. Aliás, a obscuridade era a condição ocidental do próprio teórico. Antes desse “descortinamento”¹³ na década de 60 do século passado, poucos conheciam as teses e as teorias de Bakhtin. Disso fala Rosse Marye Bernardi (2009) em seu ensaio, *Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo*.

Diálogo, polifonia e carnaval apresenta a trajetória pesquisada por Bakhtin e seus primeiros movimentos dentro da obra de Dostoiévski. É neste segmento que se vai apreender a formulação dos conceitos de *dialogismo*, *polifonia* e *carnaval*, e o que os três representam para a proposta desta tese. Dialógico é o método de estudos do romance polifônico, e deste, a autoria o teórico atribui a Dostoiévski. A polifonia, então, é o conceito que caracteriza o romance do escritor, segundo Bakhtin. O carnaval é o campo cultural de múltiplas linguagens e de múltiplas comunicações; de múltiplas formas de oposição aos sistemas oficiais de regulação da sociedade sem abertura a réplicas, cheios de verdades prontas ao qual o crítico dá o nome de sistemas monológicos. Oposição óbvia ao que for dialógico. Se no monólogo há somente a voz que dita, no diálogo, os espaços se dilatam a muitas vozes; a palavra, conforme o próprio Bakhtin (1981), é no mínimo bivocal. O sincretismo do carnaval e os sistemas monológicos não se coadunam. Este ponto esclarece em primeira instância as interfaces entre diálogo, polifonia e carnaval. Há ainda nesse segmento um levantamento histórico de como o romance antigo se renova no romance de Dostoiévski e de que forma elementos e conceitos desse inventário já vão preconizando uma carnavalização.

A *categoria do cronotopo* vai apresentar o tratamento que o teórico dá ao estudo das categorias de tempo e espaço das narrativas. Do romance, mais precisamente. *Cronotopo*, literalmente *tempo/espaço*, representa a concepção da impossibilidade de

campo original, mas se bifurcam e se distanciam em sua pragmática. Por exemplo: na ação de carnavalizar, a máscara é apenas um objeto, um adereço, usado para produzir certo efeito. Na teoria da carnavalização, a máscara ganha o *status* de categoria ou conceito carnavalesco. O efeito que ela produz pode se enquadrar na categoria dos pressupostos filosóficos, psicológicos etc. Além disso, a ação de carnavalizar, como já se viu, é anterior à Idade Média, a teoria da carnavalização é do século XX.

¹³ Não se trata de uma citação, mas de ênfase ao emprego figurado do termo. Eis o motivo do uso das aspas.

dissociação das duas dimensões em qualquer análise literária, visto que, em linhas gerais, não há espaço sem tempo, nem tempo sem espaço. Jamais se pôde situar qualquer herói em apenas um ou em apenas outro. Onde ele estiver, está sob as leis de ambos, inseparavelmente (BAKHTIN, 1993).

Apesar de todas essas observações, a unidade predominante no *cronotopo* é a de tempo. E é no tempo que esse segmento vai. Retorna-se à Antiguidade grega ou *arcaica* (BAKHTIN, 1981; 1993). De lá, são levantados o *romance de aventuras de provações*, o *romance de aventuras e de costumes*, o *romance biográfico* que são “três métodos fundamentais de assimilação artística do tempo e do espaço no romance, ou, simplificando, três cronotopos do romance” (BAKHTIN, 1993, p. 213). Entre esses, há romance datado do século II da Era Cristã. Nesse segmento, começa-se propriamente a ida às raízes da carnavalização, bem como já se começa a intuir o processo de atualização do novo ao velho e a perceber a permanência do velho no novo.

Campo do cômico-sério: as nascentes da carnavalização constitui o segmento de continuidade da ida rumo à *arcaica*. São apresentados aí conceitos fundamentais para todo o trabalho. O principal é o campo do *cômico-sério* com seus gêneros cognatos e suas bases carnavalescas. Prossegue a questão dos *cronotopos*, em desdobramentos. Desse desdobramento cronotópico, associado às particularidades dos gêneros oriundos do *cômico-sério*, são possíveis algumas aproximações de cenas contemporâneas, que são dadas como exemplo.

A *literatura carnavalizada* é um segmento que contém, por assim dizer, o coração da proposta da pesquisa para esta tese. A trajetória básica é o retorno à obra sobre Dostoiévski. Quer dizer, relata-se a análise feita por Bakhtin. O teórico explica o teor carnavalesco da obra. As categorias, a cosmovisão, as ações e os gestos carnavalescos são apresentados, definidos e conceituados nesse segmento. São também considerados aí os gêneros sérios e os cômicos. Esse segmento se inicia pela obra sobre Dostoiévski e finaliza encaminhando a leitura para a obra sobre a de Rabelais.

E, finalmente, *o patrimônio da praça pública* dá continuidade ao estudo das categorias carnavalescas, priorizando agora a produção de imagens a partir do vocabulário. Agora, não mais a obra de Dostoiévski, mas a de Rabelais é a que está em análise. O destaque aí é para o *riso* e a *praça pública*. Duas categorias e duas imagens poderosas com as quais se identificam as demais imagens e demais categorias. Na obra

de Rabelais, a *carnavalização* encontra seu auge. A aplicação feita por Bakhtin das categorias do carnaval, levantadas por ele ao longo do seu tempo de estudo dedicado a esse propósito, constitui o todo da sua obra crítica. Neste segmento, para a fundamentação das análises das imagens, valeram, principalmente, a introdução e parte do segundo capítulo, que trata do *vocabulário da praça pública*.

O segundo capítulo *Fundamentos Históricos e Teóricos do Teatro do Absurdo*, conforme o próprio título, é a parte do trabalho que cuida, sob uma perspectiva histórica, da base teórica do Teatro do Absurdo. O diálogo que se propõe aqui é o das categorias do Absurdo com as questões discutidas por Camus em *O Mito de Sísifo*, numa perspectiva filosófica. E, numa perspectiva estética e dramático-teatral, põe-se o teatro do absurdo em relação às poéticas tradicionais. Os subtítulos deste segundo capítulo contemplam *O absurdo, o suicídio, a esperança em O mito de Sísifo; Do absurdo existencial ao Teatro do Absurdo; À revelia dos dramaturgos: teatro do absurdo; Diálogos e contradiálogos: caminhos do teatro do absurdo; Da boa peça à peça caótica*.

O absurdo, o suicídio, a esperança em O mito de Sísifo é o segmento em que se retorna à leitura do livro de Camus em procura de uma justificação para a correlação entre essa obra e o teatro do absurdo. Em plena guerra ainda (1942), Camus já apresenta o suicídio como o único problema filosófico realmente sério. O vazio existencial é observado como fator de certas recusas humanas. Mas ao mesmo tempo em que se recusa, mais se aproxima a humanidade do mito e mais acentuada se torna a inutilidade de recusar a morte.

Essa inutilidade é confirmada em alguns aspectos. Por exemplo, o homem quer viver eternamente, mas para isso tem de morrer, e ele não quer a morte. Essa contradição é um de seus conflitos e combate. O absurdo se instala nas interseções dessas antíteses. O suicídio é uma atitude em que se acentua uma revolta, mas seria, do mesmo modo, uma fuga para a esperança. Decorre, então, que o absurdo vai determinar três atitudes do homem: a revolta, o suicídio e a esperança.

Do absurdo existencial ao Teatro do Absurdo é o segmento em que se questionam quais as relações entre o mito de Sísifo e o Teatro do Absurdo. As respostas às indagações pertinentes ao assunto também são sugeridas nesse segmento. Dada a importância capital que é atribuída a *O Mito de Sísifo* de Camus para uma crítica e

análise histórica e teórica do Teatro do Absurdo, muitas interrogações ficam procurando um encaixe.

Em virtude de as bases teóricas informarem por um lado, *O Mito de Sisifo* e, por outro lado, *A Cantora Careca*, de Ionesco, como marcos iniciais dos estudos do Absurdo, é inevitável que a curiosidade espontânea queira saber: 1. Qual é a relação? 2. Que mito é esse, e como dialoga com o absurdo? 3. Que fonte haveria no mito que retroalimentasse essa concepção de mundo que se difundia, ali, no insólito cenário do pós-guerra, por meio do teatro, experimentando-se no drama? Algumas vezes, na crítica, ao lado dessas duas obras, surgem também *O Ser e o Nada*, de Sartre, e *Esperando Godot*, de Beckett. As dúvidas e curiosidades se acentuam. Algumas respostas são sugeridas no desenvolvimento do trabalho.

À revelia dos dramaturgos: teatro do absurdo é o segmento que trata do nome propriamente dito. *Teatro do Absurdo* era uma denominação que abarcava a visão de mundo daquela experiência dramaturgica, a estética, o conceito, a tendência e o novo drama existencial, mas ao mesmo tempo era o incômodo dos dramaturgos e dos filósofos envolvidos. A rejeição e antipatia dos dramaturgos por esse rótulo – pode-se dizer assim – é mais um motivo para questões curiosas. Por que os dramaturgos rejeitaram, a princípio, essa denominação que lhes dera a imprensa da época?

Neste segmento da tese, é apresentada uma revisão da literatura de onde algumas sugestões são aventadas, e algumas conclusões sugeridas. Valendo-se da mesma revisão da literatura, encontram-se também os indicativos de que, a despeito da negação inicial dos dramaturgos ao nome, *Teatro do Absurdo* nem só se definiu como denominação da experiência dramaturgica, compreendendo estética, conceito e drama, como também chegou a ser admitido pelos dramaturgos, a exemplo de Ionesco.

Diálogos e contradiálogos: caminhos do teatro do absurdo é o segmento em que se vai contextualizar o *absurdo* na perspectiva poética. Aqui, valendo-se das poéticas tradicionais, o trabalho toma novos rumos para uma observação histórica da estética teatral. Nessas observações incluem-se as posturas iconoclastas do teatro do absurdo, como a reinvenção dos padrões vigentes impregnados em suas produções. O ponto fundamental desse segmento é o caráter de *antiteatro* do teatro do absurdo com suas *antipeças*, diametralmente opostas à *boa peça*.

Da boa peça à peça caótica é o segmento em que se processa uma observação dos procedimentos prescritos pelas poéticas para as concepções dramáticas. O que se vai perceber é que em quase todos os sentidos, aquilo que tradicionalmente as poéticas rejeitavam, ou declaravam nocivo à poesia dramática, vai ser justamente a concepção adotada pelo teatro do absurdo. Mas aqui vale a observação de que esse caráter experimental é característico dos anos do pós-guerra. É provável que isso explique o impacto causado à crítica dessa época, a ponto de se recusar a ver como teatro aquilo que estava sendo levado a público, principalmente por dramaturgos que esfacelavam tradições seculares.

O ponto básico das observações feitas nesse segmento do texto é o extremo oposto em que é desenvolvido o drama absurdo, no qual, valendo-se de uma perspectiva marginal, vai, de toda forma, distanciando-se da tradição clássica, e até mesmo de algumas experiências que lhe são contemporâneas. Esse distanciamento de método e concepção dramática, como se pode observar, resulta na construção da história de um teatro do absurdo. Seja contrariando os padrões vigentes, seja invertendo o estabelecido pela tradição desde Aristóteles, seja acentuando e valorizando os antagonismos estruturais, formais e estéticos, seja alterando conceitos como verossimilhança, catarse, realidade etc., é um teatro que põe seus dramaturgos em confronto com o público e com a crítica.

O terceiro capítulo apresenta os subtítulos *Imagens carnavalescas*; *A cosmovisão carnavalesca*; *Ações carnavalescas*. Em cada um desses segmentos são analisadas situações encontradas nas peças (selecionadas para cada um) de Ionesco e Beckett, exatamente, nas quais se possam identificar como imagens, cosmovisão e ações carnavalescas. Ressalva-se que, por uma questão de se evitar uma extensão intolerável da tese, as *imagens* são analisadas em textos dos dois, a *cosmovisão*, só em Ionesco e as *ações* só em Beckett.

Essas categorias são analisadas, em geral a partir das rubricas que descrevem ou fazem uma prévia de como será a cena e quais elementos participam dela. Nesse ambiente de cena, concorrem, para se fazer um levantamento dessa natureza, desde os atores com seus figurinos e adereços até os elementos que interferem, modificam ou decidem as condições físicas do palco e do cenário, como luz, cor, som, movimento, objetos, texturas etc.

Os subtítulos são delimitados por subdivisões. No primeiro, na subdivisão *Praça pública e limiar em Ionesco*, analisam-se as categorias de *praça pública e limiar* nas peças *O Rinoceronte*, *A Lição* e *As Cadeiras*; em seguida, a subdivisão *Limiar e praça pública em Beckett*, analisa as mesmas categorias em *Esperando Godot* e *Fim de Partida*. O segundo subtítulo, apresenta as subdivisões *A perspectiva crítica de Ionesco: uma manada de rinocerontes em praça pública*; *O burlesco de Ionesco no cortejo para a passagem do Mestre em O Mestre*; *Relato da experiência com O Mestre na UFMG*. O terceiro subtítulo apresenta duas subdivisões: *Coroação e destronamento em Esperando Godot* e *O revezamento em Fim de partida*.

O quarto capítulo apresenta apenas dois subtítulos, que, juntamente com seus subdivisões, sintetizam seus conteúdos. O primeiro, *Rafael Martins: a espera e a inutilidade das mudanças ilusórias, ou o tempo irremediável em Lesados*, está assim dividido: *O dramaturgo Rafael Martins no contexto do teatro brasileiro*; *Lesados e absurdos: homens ou bonecos eletrônicos?*; *O Teatro do Absurdo em Lesados*; *A representação, o simbólico e o alegórico em Lesados*. O segundo, *Grace Passô: evanescência e peso e a falência das relações humanas em Amores Surdos*, está assim dividido: *A dramaturga Grace Passô no contexto do teatro brasileiro*; *Amores Surdos em diálogo com o Teatro do Absurdo*; *Amores Surdos: um ato de família*; *Vazio e cheio: evanescência e peso em Amores Surdos*; *Enredo, fábula e reflexos de Amores Surdos*; *As imagens e a fábula: as impressões do absurdo no espetáculo*. Este capítulo, à exceção dos momentos em que são apresentados os dramaturgos, ocupa-se da análise dos espetáculos *Lesados* e *Amores Surdos*.

Chega-se, então, ao final do trabalho que se encaminha para as considerações de sua conclusão. Os resultados da pesquisa apontam mesmo para uma afinidade entre o que embasa essa teoria de Bakhtin e o que embasa criticamente o Teatro do Absurdo, como as questões últimas do ser humano, por exemplo. A análise final apresentará as principais considerações, reflexões e discussões sobre esta pesquisa, assim como apontará possibilidades a pesquisas futuras.

1 A CARNAVALIZAÇÃO

As primeiras luzes da *carnavalização*

Nas considerações sobre “particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski” (BAKHTIN, 1981, p. 87), em sua análise às obras criativas desse escritor, russo como ele, Bakhtin, já em 1929, acende as primeiras luzes sobre uma questão que mais tarde aprofundaria com valor de teoria no estudo e na crítica das artes.

A questão de que aqui se trata é a *carnavalização*, cujo aprofundamento teórico Bakhtin só iria apresentar em 1946 nos estudos que empreendera sobre a obra de François Rabelais, escritor francês do século XVI. *Gargantua e Pantagruel* compõem, por excelência, a obra de cujas imagens e linguagem derivam os conceitos ditos por Bakhtin *carnavalescos*, os quais dão corpo à teoria da *Carnavalização da Literatura*.

Esse trabalho era uma tese, que fora apresentada ao Instituto Gorski de História Universal, em Moscou, mas o resultado fora desfavorável ao autor. Fora mais que desfavorável; causou-lhe profunda decepção, visto que as razões da instituição para rejeitar o trabalho eram quase declaradas. Esse fato, como faz supor a história de vida do teórico, teve conotações políticas. Por incompatibilidade política, Bakhtin estivera no exílio no Cazaquistão. Esse exílio lhe fora anterior à apresentação da tese à universidade. Portanto, dadas as circunstâncias autoritárias da política russa naquele momento, como dado biográfico, o *Cazaquistão* exerce sua influência nessa reprovação.

Era vigente o difícil regime stalinista. Julgava-se, não muito a competência dos trabalhos, mas a ideologia que professavam os autores. As ideias revolucionárias de Bakhtin se chocavam com as do regime. Resulta daí que a resposta negativa ao seu estudo não fora exatamente uma surpresa, mas é compreensível que lhe tenha sido um desgaste emocional. Outro resultado dessa recusa é que retardou, e muito, a publicação da obra. Tais conjunturas e percalços explicam por que *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* só vem à publicação na década de 1960 (BERNARDI, 2009). Até então, as teses e as teorias de Bakhtin eram

pouquíssimo conhecidas no mundo ocidental.

Os anos 1960 é que parecem ser a porta de entrada dessas luzes bakhtinianas na teoria, na análise e na crítica da linguagem do texto artístico. *Problemas da poética de Dostoiévski* é relançada em 1963 e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* é convertida do formato de tese para o de livro e é lançada em 1965 (BERNARDI, 2009).

Diálogo, polifonia e carnaval

Sempre ocupado do confronto entre o *diálogo* e o *monólogo*, Bakhtin, em ambos os trabalhos, oferece como modo de reflexão sobre a linguagem, o método dialógico, diferenciando, no entanto, o tecido específico de cada uma das teorias aí formuladas. Em Dostoiévski, voltado para a voz (falas, réplicas, discursos, pensamentos etc.) das personagens, elabora a teoria do *romance polifônico*; em Rabelais, voltado para toda a *simbolística carnavalesca* que marcava as manifestações populares medievais convertidas nas mais diversas linguagens, que irrompiam como sublevação ao poder instituído, desenvolve um conjunto de aportes teóricos ao qual denominou *Carnavalização da Literatura*.

É oportuno, porém, apresentar-se o caminho pelo qual chegou à *Carnavalização da Literatura*, uma vez que se afirma já virem as questões do *carnaval* ocupando as reflexões do teórico, desde os trabalhos de 1929. Por não considerar ter Dostoiévski escrito uma obra que se ajuste bem nos padrões do gênero e nas formas temático-composicionais do romance, dominantes na literatura de sua época, assinada por contemporâneos seus, como Leon Tolstói, por exemplo, Bakhtin cedo entende que está diante de um escritor cuja obra traz um gênero estranho à sua contemporaneidade e absolutamente diverso dela.

De onde viriam, então, as particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski? “O romance polifônico de Dostoiévski se constrói sobre outra base temático-composicional e está relacionado a outras tradições do gênero na evolução da prosa literária europeia” (BAKHTIN, 1981, p. 87). Mais tarde, um elemento que se vai identificar neste trabalho é a proximidade dessa *polifonia* com a *carnavalização*.

Constatando que a construção do romance polifônico se firmava em outras bases que apontavam para outras tradições do gênero no plano histórico da prosa literária da Europa é que Bakhtin recusa à obra dostoiévskiana qualquer caráter de identidade com as formas dos gêneros e temático-composicionais desenvolvidos, naquele momento da história da literatura, nos romances biográfico, psicológico-social, de costumes e familiar. A recusa se confirma por outra constatação, assimilada a partir daquilo que o teórico recolheu dos críticos do romancista. Na medida em que Dostoiévski se afastava das particularidades do romance de seu tempo, apontava para outras. Muito constantemente, nessas outras, identificavam-se as tradições do antigo romance de aventura europeu.

Bakhtin, apesar de fazer ressalvas e considerações, não deixa de concordar com essa identidade. Ele reconhece entre os heróis – o do velho romance de aventura e o de Dostoiévski – “uma semelhança formal muito importante para a construção do romance” (BAKHTIN, 1981, p. 88). Mesmo considerando o grosso modo e a superficialidade do conjunto de semelhanças, Bakhtin (1981) admite que, para que se vejam possíveis agentes do velho tema aventureiro nos heróis dostoiévskianos, seja bastante a prerrogativa de não se poder dizer quem sejam os heróis em Dostoiévski, assim como não se pode dizer quem seja o herói aventureiro. Em outras palavras, ambos os heróis não se vestem bem com os rótulos sociais, psicológicos, comportamentais, fixos ou pré-determinados, que lhes definiriam o chamado perfil do herói.

O desdobramento de alguns aspectos dessa impossibilidade de identificação esclarece algumas questões. O que Bakhtin quer argumentar? Basta observar o paralelo que faz, traçando o perfil do herói aventureiro:

Ele não tem qualidades socialmente típicas e individualmente caracterológicas que possibilitem a formação de uma sólida imagem do seu caráter, tipo ou temperamento. Uma imagem definida como essa tornaria pesado o tema do romance de aventura, limitaria as possibilidades da aventura. Tudo pode acontecer com o herói aventureiro e este pode ser tudo. Ele também não é substância, mas mera função da aventura. O herói aventureiro, como o herói de Dostoiévski, é igualmente inacabado e não é predeterminado pela sua imagem (BAKHTIN, 1981, p. 88).

Mesmo sendo muito tênues os aspectos comuns entre os heróis, a condição de serem inacabados e não predeterminados parece marcante e isola Dostoiévski das características comuns ao seu tempo. Conforme observação do teórico:

Nem o herói, nem a ideia e nem o próprio princípio polifônico de construção do todo cabe nas formas do gênero e temático-composicionais do *romance biográfico, psicológico-social, familiar e de costumes*, ou seja, não cabe nas formas que dominavam na literatura da época de Dostoiévski e foram elaboradas por contemporâneos seus como Turguiêniev, Gontcharóv, L. Tolstói. Comparada à obra destes escritores, a obra de Dostoiévski pertence a um tipo de gênero totalmente diverso e estranho a eles (BAKHTIN, 1981, p. 87, grifo nosso).

Ao recorrer a um modelo antigo de herói, Dostoiévski ganha excelência em sua arte e redimensiona-lhe as possibilidades. Não cria um herói limitado por um caráter social, como padrão de comportamento, nem por um universo social em que poderia ser reconhecido ou assimilado como real. Seu herói não é protagonista de acontecimentos predeterminados por rótulos nem contextos sociais como os do costume no romance europeu à época. Ao contrário disso, o caráter aventureiro faz emergir um herói imprevisível, envolvido num ciclo arbitrário de conexões.

Nesse modelo temático de composição, que reconstrói modelos passados, e com eles dialoga no presente, que os atualiza como forma e modo de expressão, Bakhtin encontrou campo muito abastecido para seu trabalho. Esse *ciclo arbitrário de conexões* no qual se vai envolver o herói de Dostoiévski é um encaixe substantivo aos postulados teóricos bakhtinianos, gestados desde muito cedo em suas pesquisas. Segundo considerações da crítica:

Todos os seus trabalhos e teorias, mesmo aqueles do início da carreira, são movidos pelo mesmo princípio e pela mesma convicção de que toda a produção cultural humana se elabora a partir de múltiplas participações, pelo dialogismo quase infinito da linguagem (BERNARDI, 2009, p. 75).

Cabe nestas *múltiplas participações* a irreverência que já sinaliza os primeiros esboços de uma manifestação de repúdio a uma ordem estabelecida, repressora e modeladora de comportamentos. Esboços estes que, mais tarde, vão-se revelar como formas carnavalescas, que apareciam renovadas ali, na obra de um escritor moderno, mas que eram oriundas da remota Idade Média. E vale acrescentar que o teórico as encontra com certa fertilidade em Dostoiévski.

Remontando ao passado e recusando os padrões vigentes, a atitude do escritor é muito mais do que apenas confrontar o seu novo romance de aventura aos romances biográfico e familiar consagrados por seus contemporâneos. E o teórico percebe isso com clareza. Se a atitude daquele escritor constitui sua excelência e singularidade, representa também sua contraposição, sua determinação por produzir uma literatura com um caráter de escárnio pelos enquadramentos, ordens e mandos. Um não à sociedade feita rebanho. Somente afastando seus heróis desse caráter comportado,

Dostoiévski pôde aplicar tranquilamente os procedimentos mais extremos e consequentes quer do romance de aventura nobre, quer do romance vulgar. Os heróis dostoiévskianos nada excluem de sua vida, exceto uma coisa: o comportamento socialmente bem educado do herói plenamente personificado do romance biográfico e familiar.

Por esses motivos, Dostoiévski era o que menos podia seguir algum aspecto ou guardar alguma semelhança ponderável com Turguiêniev, Tolstói e os representantes do romance biográfico europeu ocidental. Por outro lado, o romance de aventura de todas as variedades deixou marcas profundas em sua obra (BAKHTIN, 1981, p. 88).

Já se começa a perceber que Bakhtin ia, aos poucos, reunindo os elementos que dariam corpo teórico à sua *carnavalização*. Esse *romance de aventura* com suas variedades, que servira de arquétipo ao romancista, deu a ele liberdade de expressão e criação para apresentar ao público o novo gênero de romance europeu, e, mais tarde, este daria pródigas possibilidades de análise ao teórico.

Nesse novo gênero, para Bakhtin, até a época em que estava elaborando seu

trabalho sobre a obra do escritor, Dostoiévski, era único. Leonid Grossman¹⁴ tece importantes considerações sobre esse caráter inovador e a irreverência do escritor russo. Compreende-se a partir de tais considerações que, pela técnica que assumira para concepção e desenvolvimento de seu romance, não rompendo com o romance clássico russo, uma vez que não o adotara, mas rejeitando-o, Dostoiévski – a quem o crítico considera como caso único em toda a história desse romance – reproduziu, por excelência, as fábulas típicas da literatura de aventura. Literatura esta, da qual Dostoiévski usava, inclusive, os clichês, permitia-se também uma sedução pelas soluções bebidas na fonte das fábulas aventureiras dos romancistas vulgares e dos narradores folhetinescos (BAKHTIN, 1981).

Dostoiévski teria recorrido, repetidas vezes, para o esboço de suas intrigas, aos quadros tradicionais do romance europeu de aventuras. Os traços desse romance se radicavam em seu trabalho e davam a posteriores críticas a prerrogativa de concebê-los como o arcabouço de algo que ali servia de arquétipo. Ao que parece a Grossman, não houve atributo desse velho romance de aventura – como crimes misteriosos e desastres em massa; títulos e fortunas inesperadas; e o traço mais típico do melodrama, tal como aristocratas vagando por lugares pobres em confraternização com a escória social – que não tenha servido a Dostoiévski (BAKHTIN, 1981).

O que se percebe é que esse crítico faz desdobramentos a respeito desse romance oblíquo e novo. Oblíquo porque afastado do eixo comum; novo porque, revolucionário, rompia com o já batido e pré-definido.

E se, como mais tarde vai-se ver, a lógica do carnaval é a do mundo ao revés, em que esse mundo de aventuras serviu a Dostoiévski, e em que isso serviu a Bakhtin em sua teoria? Parte das respostas vem também de Grossman. Ou melhor, pode-se abstrair, a partir das considerações feitas por ele para dizer do quanto *o mundo das aventuras* servira a Dostoiévski. Três funções fundamentais do tema da aventura são indicadas por

¹⁴ Nascimento: 12 de janeiro de 1888, em Odessa. Morte: 15 de dezembro de 1965, em Moscou. Estudioso literário soviético, Grossman, graduado do departamento de Direito da Universidade de Novorossia em Odessa (1911), começou a publicar sua obra em 1903. Era professor do Potemkin VP Moscow City Teachers College. Seus principais trabalhos tratam da arte de Dostoiévski e de outros autores do século XIX, dos problemas da poética, das relações da literatura russa com o pensamento social e com a literatura da Europa Ocidental, e do drama e do teatro. Dados adaptados dos disponíveis em: <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Leonid+Grossman> , consultado em 7 de junho de 2011.

Grossman nesta ordem:

em primeiro lugar, *o abrangente interesse narrativo*, que facilitava ao leitor o difícil caminho através do labirinto das teorias filosóficas, imagens e relações humanas, encerradas em um romance. Em segundo lugar, no romance-folhetim Dostoiévski encontrou aquela “centelha de *simpatia pelos humilhados e ofendidos* que se sente por todas as aventuras dos miseráveis afortunados e dos enfeitados salvos”. Por último, refletiu-se aqui o “traço tradicional” da obra de Dostoiévski: “*o empenho em inserir a exclusividade no próprio seio do cotidiano, em fundir num todo, segundo o princípio romântico, o elevado com o grotesco e através de uma transformação imperceptível levar as imagens e os fenômenos da realidade cotidiana aos limites do fantástico*” (BAKHTIN, 1981, p. 89, *itálicos nossos, aspas do autor*).

Sobre como tudo isso serviu a Bakhtin, responde ele mesmo (1981). Primeiramente, admite concordar com Grossman somente em parte. E essa parte diz respeito a que essas funções por ele apontadas são mesmo estruturalmente ligadas à substância constituinte de aventura em Dostoiévski.

Por outro lado, considera que a questão do tema não está nem mesmo debilmente perto de se esgotar aí, em se tratando de como o romancista russo manipulou essa matéria e de como isso cumulou em resultados absolutamente *sui generis* em sua obra. Se essa aventura, como vista por Grossman, esgotasse a questão, para Bakhtin, o que resultaria é que Dostoiévski teria no fim das contas somente seguido mais um dos protótipos de sua época. Expediente este a que, para o teórico, o escritor quase nunca recorreu.

Em face de hipótese, para ele, tão relevante, Bakhtin vai considerar que essas funções indicadas por Grossman só podem ser consideradas como secundárias. Diz Bakhtin (1981, p. 89): “O divertido por si só nunca foi para Dostoiévski um fim em si mesmo, assim como não foi um objetivo artístico em si, o princípio romântico de entrelaçamento do elevado com o grotesco, do exclusivo com o cotidiano”. E, assim sendo, não seria em nenhuma das funções, como um fim em si, que se encontraria o fundamental do romance desenvolvido pelo escritor.

Se ele fez uso desses artifícios, propósitos maiores e mais ousados literária e artisticamente lhe povoavam as ideias. Ideia. Esta sim é uma chave. Apesar de toda a

humanidade e espiritualidade do herói aventureiro tradicional, fora do tema ele se esvazia e não dialoga com outros heróis. Ao contrário, o herói da aventura dostoiévskiana é um homem de ideia, e suas ligações comunicativas extratemáticas o mantêm vivo até fora do tema. Um herói que ultrapassa os limites da matéria do tema e ganha espaço no plano histórico. Conforme Bakhtin (1981, p. 90, grifos do autor):

O tema de aventura em Dostoiévski combina-se com uma problematicidade profunda e aguda; além do mais está totalmente a serviço da ideia. Coloca-se o homem em situações extraordinárias que o revelam e provocam, aproxima-o e o põe em contato com outras pessoas em circunstâncias extraordinárias e inesperadas justamente com a finalidade de *experimental* a ideia e o homem de ideia, ou seja, o “homem no homem”. Isto permite combinar com a aventura gêneros que, parecia, lhe eram estranhos como a confissão, a vida, etc.

Além de estranha combinação, para o século XIX, a mistura de aventura, nobre ou vulgar, com vida, ideia, diálogo-problema, pregação, confissão, pareceu uma violação aos padrões do século XIX. A nova síntese desses gêneros, diga-se assim, extrapolava o gosto estético relativo ao gênero literário, ao romance, mais precisamente. Produzia, portanto, estranhamento.

Bakhtin procura mostrar que Dostoiévski assimila e supera o estranhamento pela base firmada nas vozes em coerente polifonia em sua obra. Criação de tanta grandeza que rendia a ele, Bakhtin, estudos tão profundos quanto são uma teoria e o levantamento de diversos conceitos literários e filosóficos. Mas é exatamente por causa das questões afloradas desse estranhamento que Bakhtin vai consultar a *história dos gêneros*, ou *poética histórica* para dar prosseguimento à sua análise.

O que se vai constatar mais adiante é que a partir desse novo ponto de vista, os elementos que vão ser retomados dos tempos remotos são, em especial, os que vão conduzir este trabalho a um dos seus fundamentos, ou seja, as raízes da *carnevalização*. Isso também irá possibilitar a percepção de como o que se disse até aqui vai ter relação com o conceito de *carnevalização*.

Em sua incursão pela *história dos gêneros*, Bakhtin vai descobrir que não havia nada novo na mescla dos gêneros diversos com o caráter aventureiro. A novidade e,

provavelmente o que parecera violar a estética, estava em duas bases: “o emprego polifônico e a assimilação dessa combinação dos gêneros por Dostoiévski” (BAKHTIN, 1981, p. 91).

O romance de aventura do século XIX iria ser somente um afluente de um rio cujo curso já se havia deformado. O tempo e a história iam misturando os fluxos, que faziam a tradição do gênero literário. Tradição esta cuja nascente se confunde com as fontes da literatura da Europa. E isso leva à compreensão de que aquela “combinação propriamente dita tem suas raízes na remota Antiguidade” (BAKHTIN, 1981, p. 91).

A remota Antiguidade. É para lá que segue agora este trabalho, acompanhando o trajeto feito por Bakhtin. Ele considerou imprescindível estudar a tradição, precisamente, até suas fontes. Nenhuma análise dos fenômenos mais íntimos dos gêneros literários poderia ficar limitada ao romance de aventura do século XIX, mais exatamente, o de Dostoiévski. É claro que seria preciso dedicar um tempo às antigas páginas da história desses gêneros. E, conforme palavras textuais do teórico: “Além disso, achamos que *essa questão tem importância mais ampla para a teoria e a história dos gêneros literários*” (BAKHTIN, 1981, p. 91, grifo nosso). Este trabalho não só está de acordo com essa ideia, como pretende beneficiar-se dela.

A categoria *cronotopo*

Como aqui se trata de reconstituição histórica, as diretrizes pressupostas são o tempo e o espaço. Dois planos devem ser distinguidos: o plano da história real do homem – a Antiguidade grega, a *arcaica*, – o plano da literatura ou das narrativas do homem. Neste último, Bakhtin denomina tempo/espaço sob único conceito. Entende o teórico que são inseparáveis essas dimensões, e assim cunha um termo que as compreende, e separa a referência histórica da referência artística. *Cronotopo*. Este, sendo uma unidade cujo tempo é a dimensão predominante, “princípio condutor” conforme Bakhtin (1993, p. 213), constitui uma categoria que orienta a classificação genérica das narrativas de dado tempo histórico. Dessa forma, o *cronotopo* compreende-se como um princípio metódico.

A Antiguidade clássica constitui o tempo cuja produção literária é examinada pelo teórico. De lá, ele levanta “três métodos fundamentais de assimilação artística do

tempo e do espaço no romance, ou, simplificando, três cronotopos do romance” (BAKHTIN, 1993, p. 213), a saber: o *romance de aventuras de provações*, o *romance de aventuras e de costumes*, o *romance biográfico* (BAKHTIN, 1993, p. 213-234-250). Sua observação principal é que esses cronotopos, por sua extrema produtividade e flexibilidade, em muitos aspectos foram determinantes, até mais ou menos os meados do século XVIII, para todo o romance de aventura em seu desenvolvimento. Consequentemente, eles influenciaram o romance europeu, ao mesmo tempo em que se renovavam nele, até esse século.

Esse limite cronológico não significa que eles tenham estagnado aí, mas significa que é a Idade Média e o Renascimento que constituem o tempo histórico de cujas produções Bakhtin levanta seus pressupostos para a teoria da *carnevalização*. Entre os três cronotopos destacados, toma lugar agora para uma observação a respeito da elaboração dos pressupostos de atualização dos gêneros, somente o primeiro deles. Ou seja, o cronotopo dos enredos do *romance de provações*¹⁵, desenvolvido entre os séculos II e VI da Era Cristã. Destacam-se nesse gênero cronotópico, basicamente, os autores Heliodoro, Aquiles Tatiús, Charínton Xenofontes de Éfeso e Longus, em suas obras *A Novela Etíope* ou *Etiópica*, *Leucippes* e *Clitofontes*, *Chereas* e *Callirhoé*, *Dafnes* e *Chloé*, respectivamente. O destaque aqui não significa mais importância para esses do que para outros autores, por ventura, conhecidos e não mencionados neste trabalho. Trata-se unicamente de que, pelo menos, eram os que tinham tradução russa e Bakhtin os leu.

A observação considerável aqui é que a unidade cronotópica inserida no gênero antigo, ao revelar-se ao pesquisador, revela-lhe também que esse gênero tem permanência. Esta permanência é presumida na renovação de seus aspectos seminais em outros gêneros e formas literários, nos tempos avançados da humanidade.

Essa condição nem só faz desse gênero algo eternizado na poética histórica, como confirma, por analogia, a afirmação de Esslin (1968), em suas considerações ao *Teatro do Absurdo*, de que as vanguardas quase nunca (ou mesmo nunca) são algo inteiramente novo ou sem precedentes. O segundo capítulo trata dessa questão com

¹⁵ A título de informação, uma observação a respeito do termo *romance de provações*. “O termo “romance de provações” (*Prüfungsroman*) já há muito foi adotado pelos críticos em relação ao romance barroco (século XVII), que representa a última evolução do romance de tipo grego na Europa” (BAKHTIN, 1993, p. 230, grifos do autor).

mais propriedade. Uma reflexão sobre o que se pode compreender como o novo *velho* e o velho *novo* será aprofundada.

E tanto é marcante essa particularidade na técnica do desenvolvimento dos enredos no tempo de aventuras, que quase nada a literatura mais tardia acrescentou à raiz recebida da tradição. Ou, como enfatiza Bakhtin (1993, p. 214), “todo o desenvolvimento posterior do verdadeiro romance de aventura até os nossos dias não lhe acrescenta nada de substancial”, compreendendo-se aqui tradição como o legado que, vindo dos antigos, constitui uma cultura que serve de fonte a novas culturas. Uma espécie de cultura matricial, por assim dizer.

A semelhança é tanta que, em essência, os mesmos elementos constituem esses enredos, alterando-se, no mais das vezes, apenas a quantidade deles, a intensidade específica dada a alguns deles e a escolha das combinações entre eles, o que vai, certamente, particularizar as diferenças de cada enredo (BAKHTIN, 1993).

E, mais uma vez, observando-se a familiaridade dessas considerações com as considerações a respeito da tradição do Absurdo, no que se refere ao novo e ao velho nas vanguardas, volta-se aos termos de Esslin (1968, p. 277):

Sua novidade reside na maneira inusitada pela qual combina tais antecedentes, e uma relação dos mesmos mostrar-nos-á que aquilo que pode parecer ao espectador desesperado uma inovação iconoclástica e incompreensível é apenas, de fato, a expansão, avaliação e desenvolvimento de rotinas familiares e completamente aceitáveis em contextos apenas ligeiramente diferentes.

A análise dos cronotopos, no entanto, não para por aqui. Os dois outros tipos serão abordados neste próximo segmento, que a este complementa. Por apresentarem, em seus desdobramentos, conteúdos muito coligados com as nascentes da *carnevalização*, algumas categorias desses cronotopos se relacionam diretamente com particularidades do *cômico-sério*, e juntas, umas explicam as outras.

Campo do *cômico-sério*: as nascentes da *carnevalização*

Ao remontar à Antiguidade, uma matriz genética, que congrega gêneros

especiais, desperta sensível interesse em Bakhtin. Ela é especial quanto à elaboração das diferenças de suas formas literárias e pela disposição dos elementos composicionais em cada gênero cognato que ali se forma. Essa matriz, por isso, constitui-se um campo literário à parte, diverso de qualquer outra literatura clássica arcaica. Compreende-se numa única denominação para uma profusão genérica aí abrigada. Um campo único no qual se desenvolveram vários gêneros específicos, nas Antiquidades Clássica e Helênica.

Já, pelos próprios antigos, fora concebido como campo do *cômico-sério* (BAKHTIN, 1981). A profusão de gêneros daí emergida, com uma exterioridade social marcada em cada um de forma absolutamente diversa, mas, interiormente, portadora de uma cadeia genética comum, chamou a atenção do teórico para algo sempre vivo: uma cadeia procriava. E, procriados do mesmo ramo ancestral, resultava que os gêneros se formavam cognatos. Isso permitia ao ancestral viver infinitamente. Como isso se explica é observado logo abaixo, na reflexão do teórico sobre o que é imorredouro na *arcaica*.

Essa *sempre-vida* na base dessa cadeia genética faz o crítico refletir sobre a vida dos gêneros, sobre o velho *novo* ou o novo *velho* em tudo que é literatura. Para Clark e Holquist (2004), dessa forma, Bakhtin amplia o conceito de romance e, ao se debruçar sobre a questão do gênero, discorda dos cânones que a teoria literária, até então, levava em consideração e, pelos quais, nivelara o gênero romanesco aos demais gêneros, relegando-o à condição de “um gênero como qualquer outro” (CLARK; HOLQUIST, 2004, p. 294).

Bakhtin vai identificar toda a noção de romance em “qualquer forma de expressão dentro de um dado sistema literário que revele os limites do referido sistema como inadequados, impostos ou arbitrários” (CLARK; HOLQUIST, 2004, p. 294). E, rejeitando os sistemas monológicos da crítica literária, e propondo uma visão dialógica para a análise do romance, o crítico russo traça uma espécie de mapa simbólico do curso da longa história do romance, cuja origem – entende ele – se dá fora dos limites tradicionais da história literária (CLARK; HOLQUIST, 2004). Mais precisamente, vendo-se pelo ângulo de sua visão, há romance onde o homem imprimiu os registros de sua consciência.

Aquilo de que a consciência humana se apropria em face das condições de vida

de cada época é, certamente, o que se vai mantendo em registro. Ao ser analisado o registro, comparando-se à luz de cada tempo observado, é que se vai compreender o novo *velho*, ou o velho *novo*. E é assim que “a história do romance é para Bakhtin uma grade que proporciona diferentes pontos de referência a partir dos quais é dado mapear uma história da consciência” (CLARK; HOLQUIST, 2004, p. 295). E aí já subjaz um princípio carnavalesco, ou melhor, já se pode prever o resultado da atuação da consciência sobre o mundo.

Nas considerações de Bakhtin, conforme interpretam Clark e Holquist (2004, p. 294), “visto estarem os traços fundamentais de qualquer cultura inscritos em seus textos, não só nos literários, mas também nos legais e religiosos, a ‘romancidade’ pode operar de modo a minar a cultura oficial ou alta de qualquer sociedade”. E, ainda, para o teórico, de acordo com os mesmos Clark e Holquist (2004, p. 295), “duas variáveis principais são básicas na evolução do romance e, assim, da consciência também: atitudes para com o espaço e tempo, e atitudes para com a linguagem”. Na década de 20, “Bakhtin estava obcecado pela interconexão de espaço e tempo” (CLARK; HOLQUIST, 2004, p. 295).

E mais luzes ele joga sobre a questão da qual se vem em busca, que são as nascentes da *carnavalização*. Pontuando, agora, no plano da poética histórica, a natureza do gênero literário, constata Bakhtin (1981, p. 91, grifos do autor):

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isto, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento.

Nesse desenvolvimento, em se tratando do campo do *campo do cômico-sério*, os “mimos de Sófron¹⁶, o ‘diálogo de Sócrates’, a vasta literatura dos simpósios¹⁷, a primeira Memorialística (Íon de Chios, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a ‘sátira menipeia” (BAKHTIN, 1981, p. 92), entre outros gêneros, guardaram a *arcaica* – por assim dizer. E desde a arcaica, foram vindo de lá para cá, mesmo assumindo outras formas do que guardam em si da memória dos gêneros folclórico-carnavalescos, inclusive dos orais. Todos “esses gêneros estão conjugados por uma profunda relação com o *folclore carnavalesco*” (BAKHTIN, 1981, p. 92, grifos do autor).

Essa relação com o *folclore carnavalesco* é justamente o ponto com o qual se vai retomar a questão da análise dos cronotopos básicos, continuando a análise que se iniciou na seção anterior.

Quanto ao segundo dos cronotopos destacados, essa relação se assenta em sua principal herança. Quer dizer, o *romance de aventuras e de costumes* tem na questão da *metamorfose* o principal elemento de sua atualização ao longo da história. Diz Bakhtin (1993, p. 235, grifo do autor): “A *metamorfose (transformação)* – basicamente, transformação humana – junto com a *identidade* (basicamente, também, identidade do homem) pertence ao acervo do folclore mundial pré-clássico”

Essa metamorfose tem profunda relação com o tempo. Em termos bem amplos, pode-se compreender *um antes e um depois de* na vida das pessoas. As transformações dos costumes alteram as aventuras – pode-se generalizar assim.

A questão metamórfica é, para o teórico, uma ideia que tem marcado em sua (na dela) história um caminho de grande complexidade e muitas ramificações. Ele destaca quatro ramificações, entre as quais, ressalta que apenas a *metamorfose na literatura* interessa ao seu trabalho no tratado desse assunto, ou seja, a questão dos cronotopos e a evolução dos gêneros. Da mesma forma, nesta tese, somente essa ramificação vai interessar. Mesmo assim, a título apenas de conhecimento, mencionam-se as demais. Dos tempos mais antigos aos mais recentes, a ideia da metamorfose caminhou pela

¹⁶“Sófron^[1], poeta que viveu em Siracusa (Sicília) durante a segunda metade do século -V, escreveu mimos em prosa e estabeleceu seu formato básico (Dezotti, 1993).

Nota

1. Diógenes Laércio (3.18) e Aristóteles (*Po.* 1447b.9) informam que Platão era grande admirador dos mimos de Sófron e teria tomado tais textos como modelo para a estruturação de seus diálogos. [M.C.C.D.].” Dados disponíveis em: <http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0134#fim>

¹⁷ Em outra nota, o tradutor explica que Bakhtin emprega o termo *sympósion* no sentido etimológico grego, referindo-se à literatura que descreve os festins e bebedeiras na Grécia antiga.

filosofia grega; pela religião; pelo *folclore popular*. A última das ramificações delimitadas é justamente a que toca à literatura.

Apesar de se ressaltar o interesse precípua relativo à literatura, uma importante observação deve também ser feita como forma de não se criarem equívocos a esse respeito. Ou, a fim de que não pareçam contraditórias todas as afirmações que foram feitas até aqui, nem se comprometam considerações futuras. Esclarece Bakhtin (1993, p. 236): “É evidente que esse desenvolvimento da ideia da metamorfose na literatura não transcorreu sem a atuação de todas as outras vias de desenvolvimento da mesma ideia, enumeradas por nós”.

Por enquanto, sobre este cronotopo, o do *romance de aventuras e de costumes*, é o que basta apresentar para os propósitos deste capítulo, no entanto, é também interessante lembrar a grande metamorfose de *O Rinoceronte*, de Ionesco. Possivelmente, por ser massiva, uma das mais severas no drama do século XX. Uma cidade inteira tem seus moradores – com uma exceção, apenas – arrancados, bruscamente, de sua humanidade, e estupidamente transformados em rinocerontes.

O terceiro tipo básico de cronotopo é o do *romance biográfico*. Nesse tipo, o foco principal é o homem em sua trajetória na vida. O tempo específico é o tempo em que o homem constrói sua imagem. Desse material se produziu na Antiguidade uma série de biografias e autobiografias. Esse homem, de certa forma é posto a nu, em dois tipos biográficos e autobiográficos, que Bakhtin (1993) convencionou, a partir do classicismo grego, chamar, de *tipo platônico* e de *tipo retórico*.

O tipo platônico foi convencionado assim porque

se manifestou primeiro e mais nitidamente nas obras de Platão, como *A Apologia de Sócrates* e *Fédon*. Esse tipo de conscientização autobiográfica do homem está ligado às formas rígidas de metamorfose mitológica, em cuja base encontra-se o cronotopo “o caminho de vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento”. A vida desse indivíduo que busca desmembra-se em épocas ou níveis precisamente limitados. O caminho passa pela ignorância presunçosa, pelo ceticismo e pelo conhecimento de si mesmo para o verdadeiro conhecimento (Matemática e Música) (BAKHTIN, 1993, p. 250, grifos do autor).

Nesse tipo se incluem as mudanças de vida, as crises, as transformações, metamorfoses. O tempo ideal das mudanças quase abstrai o tempo real da biografia do indivíduo que busca.

O tipo *retórico* recebeu essa convenção de Bakhtin porque tem no encômio sua base. As considerações mais interessantes sobre o tipo retórico da biografia e da autobiografia gregas são feitas nestas reflexões de Bakhtin (1993, p. 251):

Ao falar sobre esse tipo clássico, é preciso antes de tudo notar o seguinte: essas formas clássicas de autobiografias e biografias não eram obras de caráter livresco, desligadas do acontecimento político, social e concreto, e da sua publicidade retumbante. Ao contrário, elas eram inteiramente definidas por esse acontecimento, eram atos verbais cívico-políticos, de glorificação ou de autojustificação públicas. É justamente nas condições desse cronotopo real que se revela (se publica) a sua vida ou a dos outros, que se dão esclarecimentos definidos a respeito delas.

As considerações que o teórico faz depois daí vão revelar a categoria da praça pública, descrevendo-a na perspectiva de praça *pública oficial*. Mais adiante, este trabalho a considerará na perspectiva carnavalesca. Aqui neste ponto, no entanto, já se aponta um parâmetro, pelo menos, para se observarem semelhanças e diferenças entre as duas perspectivas dessa categoria: *praça pública oficial* e *praça pública carnavalesca*. “O cronotopo real é a praça pública (*a ágora*). Foi ali que, pela primeira vez, surgiu e tomou forma a consciência autobiográfica e biográfica do homem e da sua vida na Antiguidade clássica” (BAKHTIN, 1993, p. 251, grifo do autor). Sobre *praça pública* ainda se falará neste capítulo.

A concepção de Púchkin, à qual Bakhtin recorre em suas explanações, já acena para algo diferente na compreensão do espaço e o que se denomina *praça pública*. A comparação que o teórico faz entre as *duas* praças (diga-se assim) já joga algumas luzes sobre a *carnevalização da praça*. Diz Bakhtin (1993, p. 251-252, grifos do autor):

Quando Púchkin dizia que a arte teatral “nasceu na praça”, ele tinha em vista a praça do “povo simples”, da feira, das barracas, das tavernas, ou seja, a praça das cidades europeias dos séculos XIII, XIV

e dos seguintes. Além do mais, ele pensava que o Estado Oficial, a sociedade oficial (isto é, as classes privilegiadas) e suas ciências e artes oficiais se encontravam (basicamente) fora dessa praça. Mas a praça da Antiguidade era o próprio Estado (ou seja, o Estado e todos os seus órgãos), a corte suprema, toda a ciência, toda a arte, e ligado a ela, todo o povo. Cronotopo extraordinário, onde todas as instâncias superiores, desde o Estado até a verdade, eram representadas e personificadas concretamente, estavam visivelmente presentes. E nesse cronotopo concreto, que parece englobar tudo, realizava-se a exposição e a recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se a sua avaliação público-civil.

Na constituição histórica, pelo que se pode avaliar, os elementos do campo do *cômico-sério*, bem como os dos três cronotopos básicos de que se falou, ou seja, o do *romance de aventura de provações*, o do *romance de aventuras e de costumes* e o do *romance biográfico* encontram-se, de alguma forma, vivos em toda a literatura moderna e contemporânea.

No ensaio *Questões de literatura e de estética: rotas bakhtinianas*, a autora considera:

Depois do levantamento do gênero romanesco, pode-se reconhecer a importância do gênero sério-cômico para o romance, por ser a primeira etapa da sua evolução enquanto gênero em *devir*. Nas representações burlescas, por exemplo, a *atualidade* entra pela primeira vez como objeto de representação literária. O cômico assume, portanto, papel importante no romance à medida que o riso (extraído do folclore) destrói a distância épica. A principal faculdade criadora da epopeia é a memória, enquanto no romance é a experiência, o conhecimento e a prática (o futuro). A ênfase na relação do romance e do conhecimento está analisada nos diálogos socráticos que, na opinião de Bakhtin, “reflete o nascimento simultâneo do conceito científico e da nova personagem romanesca na arte literária em prosa” (CAMPOS, 2009, p. 141, *itálicos nossos*, aspas da autora).

Atente-se para as expressões *devir* e *atualidade* empregadas pela autora. A primeira considera o momento em que se percebe que algo novo era potencialmente fornecido por uma base antiga e se projetaria no tempo a partir dali. O romance era o *devir* porque ainda era o desconhecido; era o futuro que não deixaria todo aquele campo de potencialidades morrer ali, como algo tido e vivido exclusivamente no seu tempo. A

segunda expressão revela a trajetória desse novo gênero no tempo. Essa *atualidade* é concretamente a transformação de perspectivas em realidade, ou seja, o futuro tornando-se presente.

Compreende-se aí que o *atual*, em cada época, são os códigos vigentes para as sociedades dessas épocas. E assim, cada uma delas, em seu decorrer, contribui para a *atualização* do gênero em suas formas e conteúdos. É assim, por esse caráter de ressurgir *remoçada* sem perder o vínculo axiológico, que se compreende a condição imorredoura da *arcaica* (BAKHTIN, 1981), de que já se falou. Como também, presume-se que seja isso que quer dizer a autora do ensaio há pouco referido, com o emprego da interessante expressão “presente sem limites” (CAMPOS, 2009, p. 141).

Conforme se pode notar, a autora não tem dúvidas da presença do romance em outras formas literárias, nem da sobrevivência do *velho* no *novo*, de tal forma que emprega inclusive, sem ressalvas ou restrições, o termo *hoje*, avaliando a analogia estabelecida por Bakhtin entre romance e epopeia, em termos históricos:

O teórico russo enfatiza que o romance deve ser *hoje* o que a epopeia foi para a Antiguidade, mas sua personagem não deve ser heroica, nem no sentido épico nem trágico da palavra, mas construída tanto com traços positivos quanto negativos. O confronto entre a epopeia e o romance objetiva depreender a essência do discurso romanesco. Seguindo a posição dos românticos Goeth e Schiller, Bakhtin define a epopeia como um gênero do “passado absoluto” enquanto o romance parece ser o gênero do *presente sem limites* (CAMPOS, 2009, p. 141, *itálicos nossos, aspas da autora*).

É oportuno dizer que a autora compreende e explica a linha que Bakhtin traça dos elementos que concorrem para a contemporaneidade do romance. A definição de *gênero do presente sem limites* liga-se diretamente à propriedade de o romance revelar-se formação inacabada, em evolução constante, ao modo da própria realidade. Por esse particular aspecto, um valor a mais é atribuído ao romance pelo teórico, chamado *zona da contemporaneidade*, que é apresentada como o terreno propriamente romanesco. “Essa zona é definida como ‘área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado’” (CAMPOS, 2009, 140).

E mais, Campos (2009, p. 141) compreende que assim, por essa concepção, o

teórico “reformula a essência da história do romance e procura integrar o passado no mundo presente, apresentando uma nova hierarquia dos tempos”, e que nisso inclui assimilar-se que “no romance, passado e futuro podem assumir modos da existência do presente”. E, prossegue Campos (2009, p. 141), “assim, insiste Bakhtin, ‘[...] o passado absoluto não é aquele tempo no nosso sentido limitado e preciso da palavra, mas uma certa categoria axiológica, temporal e hierárquica’”. Todas essas etapas permitem a autora entender que “o romance se apoia no mundo não épico, caracterizado por um processo dinâmico, o que permite uma permanente reinterpretação e reavaliação” (CAMPOS, 2009, 141).

Por esse ângulo de visão, parece ficar menos árduo à compreensão que a atualização dos elementos oriundos do *cômico-sério* não se deu em um momento específico recortado da história literária ou social, mas, ao contrário, ela se dá continuamente. É um processo, não um fato isolado. Do mesmo modo, como processo, e pela contínua conexão com a realidade, é que esses elementos não se restringem a apenas surgir no romance, mas, da evolução com ele, se permitem outros *ambientes* da literatura, já que o próprio romance faculta essa abertura. Quer-se crer seja isso o que dizem estas considerações:

Ao se revelar como formação inacabada, em permanente evolução, o romance se transforma na mais substancial representação da evolução da própria realidade, já que, explica Bakhtin, “Somente evolui o que pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna [...]”. Daí a influência decisiva do romance na releitura do processo evolutivo da própria literatura. (CAMPOS, 2009, p. 140 -141, aspas da autora).

Não parece importar quais sejam as formas dessa nova literatura. O que, de fato, tem importância é que elas são os repositórios da velha literatura, nas novas narrativas de romance, de conto; nos jogos infantis e de adultos; nos roteiros de cinema, de novela; nas letras populares como cordéis, emboladas, repentes; no teatro, compreendendo do texto dramaturgicó aos jogos de improvisação, como os exemplos abaixo:

EXEMPLO 1: Os pés de um garoto aproximaram-se de uma porta – eles hesitaram. Ousariam ir mais longe? Depois de um momento de indecisão, tomaram coragem e foram até o capacho da porta. Os pés, nervosos, limpavam-se com excessivo zelo no capacho – obviamente, uma campanha soava dentro da casa.

Os pés de uma garota, metidos em sandálias, apareceram na porta e então seguiu-se um passeio pelo jardim. Os dois amantes tímidos estavam lado a lado. Os pés facilmente contaram a estória do amor que superou a vergonha.

EXEMPLO 2: Onde – um cinema. Quem – dois estranhos. O Quê – assistindo a um filme.

Primeiro vimos um par de pés avançando lentamente no corredor, e finalmente descansar, quando seus donos sentaram (sic). A cena logo revelou que eles estavam assistindo a um filme de *bang-bang* excitante. Durante a excitação, cada ator tirou seus sapatos, para descansar melhor. E quando levantaram para sair, os sapatos foram trocados; os dois pares de pés avançaram lentamente no corredor, cada um vestindo os sapatões do outro (SPOLIN, 2010, 132).

Ambos são exemplos de exercícios de jogos de improvisação, nos quais se envolvem dois jogadores. Esses jogadores devem informar os elementos básicos da cena mostrando somente pernas e pés. Esses elementos básicos respondem a três perguntas, que são a plataforma da improvisação, e juntas compõem a técnica dos *Pontos de Concentração: Quem? O Quê? Onde?*, ou seja, estabelecem o que cada um está fazendo, que estado de ânimo os move etc. Tudo sem diálogo. Tendências do teatro contemporâneo, ou suas questões (SPOLIN, 2010).

Conforme entende Viola Spolin (2010, p. 12), “somente agora os problemas do teatro atual estão sendo formulados em questões”. Coisa nova – pode-se dizer. No entanto, voltando-se para a literatura exemplificada no roteiro dos improvisos, somente o novo se encontrará? Tratando da técnica teatral, diz Viola Spolin (2010, p. 12):

As técnicas teatrais estão longe de ser sagradas. Os estilos em teatro mudam radicalmente com o passar dos anos, pois as técnicas de teatro são técnicas da comunicação. A existência da comunicação é muito mais importante que o método usado. Os métodos se alteram para atender às necessidades de tempo e espaço.

No primeiro exemplo, em nível de tema e cronotopo, há uma presumível

compatibilidade com o *romance de aventura de provações* – em termos muito simplificados, visto não caber agora maiores extensões de uma análise dessa natureza. Mas para não ficar como exemplo desconexo do contexto geral deste capítulo, no mínimo, se pode fazer este levantamento: o *tema*: um amor, separado por um obstáculo (a provação); a *aventura*: a separação e a reaproximação: as tentativas de ficarem juntos, peripécias nesse tempo entre uma e outra: a superação: a reconciliação.

No segundo exemplo, a temática passa de comum (pessoas vendo um filme) a risível (a retirada e a troca dos sapatos). Muitos elementos do *cômico-sério* podem ser levantados aí. O riso está presente de diversos modos: o tamanho dos sapatos (sapatões) em contraste com o ritmo (avançando lentamente); os pés nus (tão grandes quanto os sapatos, ou bem menores que eles) em excitação e depois relaxando; a troca involuntária desses sapatos, a ruptura da expectativa, uma vez que o normal é que o rosto expresse as variações de estado de ânimo e não os pés, entre outros detalhes.

Em ambos os casos, algo comum é o cumprimento à regra básica do jogo: a utilização apenas dos pés. Esse recorte de apenas parte de corpo como personagem, ou para simbolizar o corpo todo, já se caracteriza um forte elemento de carnavalização. Os pés, mais precisamente, remetem à evidenciação do “baixo material e corporal” (BAKHTIN, 2008, p. 18), o que reforça a carnavalização e também evoca o riso. Os pés em lugar de rostos também podem sugerir máscaras. E, da correlação da máscara com os elementos dos improvisos acima, ressaltam-se algumas evidências nesta análise que faz Bakhtin (2008, p. 34, grifos nossos) sobre *o motivo da máscara*:

É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das *alternâncias* e das reencarnações, a alegre *relatividade*, a alegre *negação da identidade*, e do *sentido único*, a *negação da coincidência estúpida consigo mesmo*; a máscara é a expressão das *transferências*, das *metamorfoses*, das *violações das fronteiras naturais*, da *ridicularização*, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, características das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as ‘macaquices’ são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco.

Ainda se pode exemplificar, a partir dos improvisos propostos, uma atualização do *cômico-sério* na semiótica antropomorfia dos pés – já que, como signo, os pés assinalavam ali uma pessoa plena, em suas faculdades sensíveis – e na própria improvisação, em si, como proposta teatral. Estes dois fatores específicos, *antropomorfia* e *improviso*, como se pode observar, são compatíveis, por exemplo, com a atualização do mimo. Conforme Margot Berthold (2006, p.136):

O mimo desenvolveu-se originalmente na Sicília. Era uma farsa burlesca rústica, à qual Sófron deu forma literária pela primeira vez por volta de 430 a.c. Suas personagens são pessoas comuns e, no sentido mais amplo da mimese, animais antropomórficos. [...]. A arte do mimo não foi impedida por barreiras geográficas. Do sul da Itália, caminhou em direção ao norte com os atores ambulantes, e onde quer que fosse assimilava todo o tipo de atos histriônicos populares, farsescos e mais ou menos improvisados.

Margot Berthold explica aí que originalmente o mimo é uma manifestação popular e burlesca de atores – teatral, haja vista – à qual Sófron deu forma literária. Antes, pode-se ver que Bakhtin inclui os mimos de Sófron no campo do *cômico-sério* juntamente com outras formas literárias que igualmente tiveram origem em outras fontes da manifestação humana – a arte (dos artesãos mesmo), o folclore, a retórica, por exemplo –, que, não precisamente, a literatura, mas que, em dado momento da história, passaram a compor um gênero literário.

A literatura carnalizada

Dedicando de modo muito significativo a atenção de suas pesquisas ao campo do *cômico-sério*, Bakhtin observa que todas as formas e gêneros ali são penetrados por uma concepção de mundo específica, que lhes determina as características essenciais. Uma dessas características é que palavra e imagem adquirem, com a realidade, uma relação particular, especial e diferente. A essa produção da arte da palavra em que os componentes da seriedade, da racionalidade ou dos dogmatismos, por ventura, advindos

dos campos de origem, são relativizados pela alegre irreverência dessa concepção de mundo, ele chamou *literatura carnavalizada*. Como ele próprio diz:

Chamaremos de *literatura carnavalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do cômico-sério constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. Para nós, o problema da carnavalização da literatura é uma das importantíssimas questões de poética histórica, predominantemente de poética dos gêneros (BAKHTIN, 1981, p. 92, grifo do autor).

Importante observar o que ele chama *elos mediadores*. Compreende-se que sejam as diversas interseções entre a fonte ou origem e os novos gêneros e formas dali provenientes. Ou seja, os elementos exteriores ao campo específico que abriga os novos derivativos. Seriam esses os elementos sobre os quais iria incidir aquela concepção de mundo específica. No caso do campo do *cômico-sério*, em virtude de observar que esses elos mediadores põem-no em estreita relação com o folclore carnavalesco, Bakhtin dá a essa concepção de mundo a denominação de *cosmovisão carnavalesca*. Em sua opinião, com apenas uma variação de grau, todos os gêneros que ali coabitam estão impregnados dela.

Sobre a força vital dessa cosmovisão, em suas potencialidades de geratriz, mediadora, renovadora e, portanto, imorredoura, reflete-se a partir destas considerações:

A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isto, aqueles gêneros que guardam até a relação mais distante com as tradições do cômico-sério conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros. Tais gêneros sempre apresentam uma marca especial pela qual podemos identificá-los. Um ouvido sensível sempre advinha as repercussões, mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca (BAKHTIN, 1981, p. 92).

Para se compreender a carnavalização da literatura propriamente dita, é

importante entender exatamente o que é carnavalizar (ou seja, que ação é essa) e o que foi carnavalizado (ou melhor, sobre quais manifestações recaiu a ação de carnavalizar). Quer dizer, é preciso conhecer as particularidades do *carnaval* e de sua cosmovisão. Antes, porém, é preciso apresentar as razões por que, conforme o próprio Bakhtin, *todo o campo do cômico-sério constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura* (ver acima), isto é, a literatura carnavalizada. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, o teórico descreve três peculiaridades a todos os gêneros desse campo.

Em primeiro lugar, *o tratamento dado à realidade*. O cotidiano ativo e atual como objeto e ponto de partida do que vai ser formalizado, interpretado e apreciado sobre a vida presente. Toda a representação do sério (e ao mesmo tempo cômico) é elaborada da convivência imediata com os vivos da época, em detrimento de mitos e lendas. Se, em algum caso, trazem dos mitos um herói, ou do passado, personalidade histórica, atualizam-nos, dando-lhes vozes e ações compatíveis com a imortalidade.

Para a construção da imagem artística, nos aspectos valorativo e temporal, esse enfoque da atualidade como recorte da realidade representada ou a atualização do não mais atual, que ocorrem no campo do *cômico-sério*, representa uma mudança considerada radical. Radical porque ocorre pela primeira vez na literatura antiga.

Em segundo lugar, particulariza os gêneros desse campo, além da base consciente na experiência e fantasia livre, *a recusa às lendas*. A estas o espaço reservado é o da crítica, do escárnio e do desmascaramento. A imagem quase liberta da lenda, embasada pela experiência viva do dia a dia e suas fantasias livres também desponta na literatura antiga pela primeira vez. Essa segunda peculiaridade é contígua à primeira.

Em terceiro lugar, o campo do *cômico-sério* é particularizado, em todos os gêneros aí formados, por *uma pluralidade e uma variedade*. Esta, de vozes; aquela, de estilos. Aqui, o plural e o variado são a nova tônica desses gêneros.

Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles, observa-se a fusão do discurso da prosa

e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilinguismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces de autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso *representado*. Em alguns gêneros, os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge neste caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso enquanto matéria literária (BAKHTIN, 1981, p. 93, grifo do autor).

Aqui, a título apenas de observação, cabe uma inferência. Nessas considerações, já se pode dizer que desponta o princípio da polifonia, ou um pressuposto polifônico. Pelo menos, depreende-se que é algo sugerido aí pela *variedade de vozes* e pela *politonalidade*. Não é a tônica específica deste trabalho, mas também não está fora dele, visto que, como se vai observar mais adiante, toda a cosmovisão carnavalesca é polifônica.

Quanto à questão das três peculiaridades básicas do campo do *cômico-sério*, as considerações feitas por Bakhtin, após apresentá-las, estão simplificadas num esquema em que ele presume poder dizer que a base em que se assenta o gênero romanesco e a prosa literária que com ele se desenvolve têm três raízes. Estas, compreende-se que estejam associadas significativamente a cada uma daquelas peculiaridades. Assim, tem-se a raiz *épica*, a raiz *retórica* e a raiz *carnavalesca*, de cujo predomínio individual depende a formação, na evolução do romance que se produziu na Europa, de três linhas denominadas tais quais suas raízes.

Ele ainda faz compreender-se que entre todas as linhas, é claro, transitam inumeráveis formas. Importa, porém, a quem vai pesquisá-las ir buscar os pontos do desenvolvimento inicial “das variedades da linha carnavalesca do romance” (BAKHTIN, 1981, p. 94) no campo do *cômico-sério*.

A variedade que ele convencionou chamar *dialógica*, e que, por seu caráter, também interessa neste trabalho, no quanto se comunica com a carnavalização da literatura, abriga pelo menos dois dos gêneros pertencentes ao campo do *cômico-sério* que são tão abrangentes e decisivos na composição histórica do conceito de *carnavalização* que mereceram do teórico exame especial e minucioso. Verificar os termos desse exame é parte importante deste trabalho.

Os gêneros tratados são o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia*. Como nas análises que se farão, posteriormente, das obras de Ionesco e Beckett, eles serão

recorridos, aqui, neste ponto do trabalho, também lhes será dada alguma atenção. A fim de que já se tome nota de sua imensa variedade de caráter e forma, além de se construir uma pré-percepção de como eles podem se manifestar nos textos, valem agora estas breves considerações a partir de Bakhtin (1981).

Quando se ouve a expressão *diálogo socrático*, de que se presume tratar? Talvez, de algo muito distante que não se alcance mais na atualidade. No dia a dia popular, nas conferências acadêmicas ou empresariais, e, por conseguinte, na literatura que se volta para o homem de hoje, que ocupa esses cenários, haveria espaço ao diálogo socrático? O que haveria de carnavalesco nesse gênero?

Basicamente esse diálogo é o método *maiêutico*¹⁸ de busca da verdade, criado por Sócrates ao reunir pessoas e colocá-las em discussão sobre uma questão. Das respostas e experiências pessoais nascia a verdade daquela questão. Não a verdade acabada, pois essa prática “se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela” (BAKHTIN, 1981, p. 94).

Como gênero, portanto, o diálogo socrático toma a mesma base. Sob essa forma, não constitui – como se poderia imaginar – gênero retórico, sua base metódica é carnavalesca e popular. Seu método se funda na oposição. Opõe-se às doutrinas que pretendem ter a verdade acabada sobre as coisas; opõe-se aos ingênuos pretensiosos que se julgam sábios. “A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce *entre os homens*, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica” (BAKHTIN, 1981, p. 94, grifo do autor).

Essa comunicação dialógica era assentada em dois procedimentos: *síncrise* e *anácrise*.

Entendia-se por *síncrise* a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto. Atribuía-se uma importância muito grande à técnica dessa confrontação de diferentes palavras-opiniões referentes ao objeto no “diálogo socrático”, o que derivava da própria natureza desse gênero. Entendiam-se por *anácrise* os métodos pelos quais se provocavam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente. Sócrates era um grande mestre da *anácrise*: tinha a habilidade de fazer as pessoas *falarem*, expressarem em palavras suas opiniões obscuras, mas obstinadamente

¹⁸ “Relativo ao método de Sócrates de ensinar, de tal forma que as ideias fossem paridas no curso do diálogo” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 1218).

preconcebidas, aclarando-as através da palavra e, assim, desmascarando-lhes a falsidade ou a insuficiência; tinha a habilidade de trazer à luz as verdades correntes. A anácrise é a técnica de provocar a palavra pela própria palavra (e não pela situação temática, como ocorre na “sátira menipeia” [...]). A sínkrise e a anácrise convertem o pensamento em diálogo, exteriorizam-no, transformam-no em *réplica* e o incorporam à comunicação dialogada entre os homens. [...]. Na base desse gênero carnalizado, a sínkrise e a anácrise perdem seu estreito caráter retórico-abstrato (BAKHTIN, 1981, p. 95, grifo do autor).

Quanto aos heróis, os do diálogo socrático sintetizam uma personagem: o *ideólogo*. Todos são ideólogos. A começar pelo próprio Sócrates. Todos aqueles que ele incorpora ao diálogo, sejam seus discípulos, sejam os sofistas, sejam as simples pessoas do povo são ideólogos. Involuntários que sejam, mas uma vez envolvidos no debate dramático de ideias, assumem tal personagem. Para mais clareza sobre o ideólogo, as considerações do próprio Bakhtin (1981, p. 95, grifos do autor):

Os heróis do “diálogo socrático” são os *ideólogos*. O primeiro ideólogo é o próprio Sócrates, como são ideólogos todos os seus interlocutores: discípulos, os sofistas e as pessoas simples, que ele incorpora ao diálogo e transforma em ideólogos involuntários. O próprio acontecimento que se realiza no “diálogo socrático” (ou melhor, reproduz-se nele) é um acontecimento genuinamente ideológico de procura e *experimentação* da verdade. Às vezes esse acontecimento se desenvolve com um dramatismo autêntico (porém original), como é o caso das peripécias das ideias da imortalidade da alma no *Fédon* de Platão.

Pela descrição acima, o que se pode dizer a respeito do sentido do termo *ideólogo* é que, em vista do caráter dramático, quer parecer que o *diálogo socrático* assumia o formato de uma grande peça interativa, e seus personagens eram denominados por esse termo. A razão da escolha dessa palavra Bakhtin não explica em pormenores, mas deixa algumas pistas para uma compreensão pessoal. E de um ponto de vista particular, o que se compreende aqui por ideólogo é que seja aquele que contribui com suas ideias para a construção e desenvolvimento de um grande drama de ideias. Ou seja, aproxima a ideia do diálogo socrático à ideia de teatro interativo e teatro

fórum. Compreende-se ainda essa experiência como *drama* em virtude da ação e do diálogo. Diálogo este, cuja principal ação era debater ideias, incluindo o maior número possível de participantes. Nesse sentido, ideólogo seria literalmente *aquele que debate ideias* num espaço específico destinado exclusivamente a esse fim.

Esse debate dramático gera uma polaridade espacial e, ao mesmo tempo, nela se compreende. Resulta daí a categoria que estabelece o limite entre dois planos: o *limiar*. Como recurso do discurso, caracteriza-se pela exposição da situação temática, muitas vezes, formando paralelo com a anácrise. Ou seja, usam-se lado a lado as diferentes ideias (síncrise) sobre um mesmo objeto de discussão e a provocação das palavras (anácrise) sobre esse mesmo objeto, para uma mesma finalidade. Como em um tribunal, o transcorrer de um julgamento para chegar à sua culminância: a sentença. Desse recurso surge uma categoria de diálogo que vai ser amplamente disseminada na literatura helênico-romana, depois, na da Idade Média e na do Renascimento. Trata-se do *diálogo no limiar* (BAKHTIN, 1981), do qual se dirá algo mais adiante.

Outra categoria, embora ainda de caráter muito embrionário, surge nos diálogos socráticos. Trata-se da *imagem da ideia*. Esta se combina de forma orgânica com a imagem de seu agente, o homem. Isso significa que a experiência da ideia no diálogo, ao mesmo tempo, é a experiência desse homem que a representa. Mas importa ressaltar o caráter ainda muito disperso desse processo. Os tempos ainda são muito verdes. E o avanço grande. “Na época do ‘diálogo socrático’ ainda não está concluído o processo de delimitação do *conceito* científico-abstrato e filosófico e da imagem artística. O ‘diálogo socrático’ ainda é um gênero artístico-filosófico sincrético” (BAKHTIN, 1981, p. 96, grifos do autor).

Resumindo, *o nascimento da verdade [que se dá] entre os homens, no processo da comunicação dialógica; a síncrise e a anácrise como procedimentos fundamentais de expressão do pensamento; o ideólogo como o herói da experimentação da verdade; a categoria espacial do limiar; a imagem embrionária da ideia*, são, pelas considerações do teórico, os fundamentos do diálogo socrático. Como diz ele próprio, “São essas as particularidades fundamentais do ‘diálogo socrático’. Elas nos permitem considerar esse gênero como sendo um dos princípios daquela linha de evolução da prosa literária europeia e do romance, que leva à obra de Dostoiévski” (BAKHTIN, 1981, p. 96).

Pelo que se pode perceber, já para Sócrates, a verdade constituía uma produção social coletiva e não podia ser dada por um a muitos. Mas tinha que ser parida por muitos para todos. Algo de social e democrático, mesmo que muito rudimentar, pode-se sugerir nessas ideias. Pelo menos, aspectos da cosmovisão carnavalesca como a recusa por uma ordem reguladora oficial pré-estabelecida e a construção de uma desobediência coletiva dessa ordem já se podem pressentir muito significativamente.

O diálogo socrático, conforme fora observado por Bakhtin no seu levantamento histórico, teve pouca duração como gênero específico, mas, ainda assim, deixou importante mediação. Outros gêneros dialogais, já lá entre os antigos, se formaram a partir da sua desintegração no processo da história. A partir de suas análises, conclui Bakhtin (1981, p.96, grifos do autor):

Como gênero determinado, o “diálogo socrático” teve vida breve, mas no processo de sua desintegração formaram-se outros gêneros dialogais, entre eles a “*sátira menipeia*”. Mas esta, evidentemente, não pode ser considerada como produto genuíno da decomposição do “diálogo socrático” (como às vezes o fazem), pois as raízes dela remontam *diretamente* ao folclore carnavalesco cuja influência determinante é ainda mais considerável aqui que no “diálogo socrático”.

As considerações agora são feitas a partir das análises de Bakhtin (1981) à *sátira menipeia*, ou simplesmente, *menipeia* como ele a tratará. E o primeiro traço da *menipeia*, comparada ao diálogo socrático, segundo ele, é o aumento global do elemento cômico. Muito embora caiba observar que, em virtude da flexibilidade desse gênero, o peso específico da comicidade seja bastante oscilante nas distintas variedades. Esse caráter cômico da *menipeia* é também assentado numa base carnavalesca. E Esse assento tônico de caráter oscilante gera um dos fenômenos mais destacados na literatura universal. O *riso reduzido*.

O fenômeno do riso reduzido tem uma importância bastante grande na literatura universal. O riso reduzido carece de expressão direta, por assim dizer, ‘não soa’, mas deixa sua marca na estrutura da imagem e da palavra, é percebido nela. Parafraseando Gógol, podemos falar de

um ‘riso invisível ao mundo’ (BAKHTIN, 1981, p. 98).

Esse mundo irá ser encontrado no *Absurdo*. Livre das lendas e das imposições da verossimilhança sócio-vital, é possível que a menipeia seja, em termos de invenção e fantasia o mais livre dos gêneros da literatura universal. “A *menipeia* se caracteriza por uma *excepcional liberdade de invenção temática e filosófica*. Isto não cria o menor obstáculo ao fato de os heróis da *menipeia* serem figuras históricas e lendárias” (BAKHTIN, 1981, p. 98, grifos do autor).

A experimentação filosófico-ideológica é destacada como a mais importante das particularidades da menipeia. É essa a finalidade precípua que justifica as relações internas da aventura e da fantasia mesmo as muito audaciosas e desmedidas. O método dessa experimentação consiste na criação de circunstâncias inusitadas cuja meta é a provocação de uma ideia filosófica para ali ser experimentada. “Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade” (BAKHTIN, 1981, p. 98, grifos do autor).

A verdade também tem suas aventuras. Uma das particularidades da menipeia contempla essas aventuras, que ocorrem no extremo submundo. Isto é, nesse ambiente que se instala nas feiras, prisões, estradas de grande fluxo e lugares destinados a orgias, jogatinas, bebedeiras, comércio de sexo. Ou seja, onde a vida ocorrer abaixo da civilidade. Daí, a ideia, não temendo escândalos, traz para a sátira “a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico religioso com o *naturalismo de submundo* extremado e grosseiro (do nosso ponto de vista)” (BAKHTIN, 1981, p. 99, grifos do autor). Essa combinação sintetiza e constitui esta particularidade da menipeia.

Os prós e os contras da vida, com suas questões levadas a cabo são também características importantes verificadas na menipeia. Essa balança entre os opostos em que se põem em experimentação as últimas causas do mundo observadas pelos últimos argumentos da filosofia revelam, nesse gênero, além da universalidade filosófica, uma singular capacidade de ler o mundo. A menipeia é gênero pelo qual o mundo se põe a nu. “Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em

sua totalidade” (BAKHTIN, 1981, p. 99).

Da visão filosófica da universalidade se estabelece na menipeia uma estrutura triplanar em que se movem as ações e os confrontos dialógicos (síncrise). Os três planos envolvem o homem em suas polaridades: o plano da terra, o do céu e do inferno. “A estrutura triplanar da menipeia exerceu influência determinante na estrutura do mistério medieval e da sua tipologia cênica” (BAKHTIN, 1981, p. 100). Do limite entre esses planos, potencializou-se um gênero dialógico dentro da menipeia, ao qual já se fez alusão em página anterior, que é o *diálogo no limiar*. A terra limita-se com o céu e com o inferno; céu e inferno limitam-se entre si e com a terra. “O gênero do ‘diálogo no limiar’ também foi amplamente difundido na Idade Média, tanto nos gêneros sérios quanto nos cômicos” (BAKHTIN, 1981, p. 100).

Uma modalidade estranha aos gêneros antigos como epopeia e tragédia, conforme o próprio Bakhtin (1981), surge especificamente na menipeia. Chama-se *fantástico experimental*, cuja associação direta se dá com o modo de observação do mundo. O ângulo é descrito como fantasticamente sem precedentes. E de acordo com as considerações diretas de Bakhtin (1981, p. 100) “Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos e da vida em observação”.

Observa-se que essa restrição nesta modalidade é posta em relação à modalidade anterior, o *diálogo no limiar* que era familiar aos gêneros sérios e aos cômicos. Essa consideração pode ser observada nesta explanação de Bakhtin (1981, p. 100): “O gênero do ‘diálogo no limiar’ também foi amplamente difundido na Idade Média, tanto nos gêneros sérios quanto nos cômicos [...]”. E aí está, o *fantástico experimental*, como surge exatamente na menipeia. É um gênero cômico, que era estranho aos sérios. É oportuno também observar que a dicotomia *sério* e *cômico* é apresentada pelo próprio Bakhtin.

Apesar de entender que as conclusões de Bakhtin sobre a obra de Rabelais estão sendo severamente contestadas, George Minois (2003, p. 156), inicia seus argumentos apontando que, para Bakhtin, “na Idade Média existe uma dupla visão de mundo: a visão séria, que é a das autoridades, e a visão cômica, que é a do povo”. Quanto à inclusão da epopeia e da tragédia entre os gêneros sérios, é uma divisão já presente na *Poética*.

Consta também nas particularidades da menipeia um caráter não exatamente temático, mas formal, que tem campo muito amplo nos comportamentos maníacos ou de desvios psicológicos e morais. Nessa forma, o caráter íntegro épico e trágico do homem e de sua sorte é destruído por estados anormais como loucura, distúrbios de dupla personalidade, depressões. E outros achaques.

Na contiguidade desse caráter formal, surge na menipeia o gosto pelo foco em cenas escandalosas, em excentricidades, inconveniências, quer dizer,

as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso. Pela estrutura artística, esses escândalos diferem acentuadamente dos acontecimentos épicos e das catástrofes trágicas. Diferem essencialmente também dos desmascaramentos e brigas da comédia. Pode-se dizer que, na menipeia, surgem novas categorias artísticas do escandaloso e do excêntrico, inteiramente estranhas à epopeia clássica e aos gêneros dramáticos (...). Os escândalos e excentricidades destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal ('agradável') das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento das normas e motivações que o predeterminam (BAKHTIN, 1981, p. 101).

Ainda de um ponto de vista formal, caracterizam a menipeia as antíteses e contrastes profundos no nível do paradoxo e dos oximoros. Associações desencontradas como:

a hetaera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, etc. A menipeia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais (BAKHTIN, 1981, p. 101).

Esse tipo de jogo permite à menipeia ceder amplo espaço aos componentes da utopia social, como sonhos acordados e devaneios da fantasia convertidos em viagens

misteriosas a lugares encantados ou a eldorados. “O elemento utópico combina-se organicamente com todos os outros elementos desse gênero” (BAKHTIN, 1981, p. 101).

Ainda por seu caráter congregante, a menipeia organiza *gêneros intercalados*. Além disso, estruturas discursivas da prosa e do verso ali se fundem e geram formas acessórias, distanciadas da posição do autor que variam em grau entre paródia e objetificação. Com o verso servindo sempre à paródia, emprega-se da novela ao simpósio; da carta à oratória discursiva. Esse recurso, como marca diferentes posições do autor em relação ao objeto temático, sugere e caracteriza certo distanciamento.

Dessa organização e congregação de gêneros que se intercalam surge outra particularidade: “a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da menipeia: aqui se forma um novo enfoque da palavra enquanto matéria literária, característico de toda a linha dialógica de evolução da prosa literária” (BAKHTIN, 1981, p. 102).

Por fim, é também uma particularidade inerente à menipeia a sua *publicística* atualizada. “Trata-se de uma espécie de gênero ‘jornalístico’ da Antiguidade que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica” (BAKHTIN, 1981, p. 102). Esse termo, como se pode ler na nota do tradutor (no rodapé dessa mesma página), “é empregado pela crítica soviética como *gênero literário ou literatura político-social* centrada em temas da atualidade”. Cabe aqui uma reflexão a respeito: seria a *publicística* um ancestral da atual *crônica literária*? Esta, compreendida não só como gênero, mas também como recurso discursivo ou metodológico de outros gêneros como, por exemplo, o drama.

A compreensão dessa prerrogativa da crônica, ou seja, ser um gênero em si e, ao mesmo tempo, apresentar-se como recurso discursivo ou metodológico ao desenvolvimento de outros gêneros – fenômeno, aliás, que também se observa em outros gêneros do discurso –, está impregnada de uma noção de *intertextualidade* – no conceito de Kristeva e Barthes – ou *dialogismo* – no conceito de Bakhtin (FIORIN, 2006). Essas duas formas de relacionamento de um gênero levam a uma análise de dupla questão: sua integridade interna e sua plasticidade externa. Integridade e plasticidade estas que se vão associar a *estabilidade e instabilidade, permanência e mudança* de que fala Fiorin (2006, p. 69):

O gênero une estabilidade e instabilidade, permanência e mudança. De um lado, reconhecem-se propriedades comuns em conjuntos de texto;

de outro, essas propriedades alteram-se continuamente. Isso ocorre porque as atividades humanas, segundo o filósofo russo, não são nem totalmente determinadas nem aleatórias. Nelas estão presentes a recorrência e a contingência. A reiteração possibilita-nos entender as ações e, por conseguinte, agir; a instabilidade permite adaptar suas formas a novas circunstâncias.

O ponto a que se quer chegar com essas considerações é o das convergências que aproximam as características da *publicística* (o velho gênero) às da crônica (o novo gênero). Pelo que se pode compreender, a crônica é um gênero que tem grande capacidade de muito rapidamente acomodar o que lhe é intrínseco àquilo que lhe é posto extrinsecamente pelas circunstâncias temporais. Segundo Fiorin (2006, p.65),

Basta comparar uma notícia de um jornal do início do século XX e uma de um jornal de hoje para constatar que o gênero notícia mudou radicalmente. Os gêneros estão em contínua mudança. Por outro lado, qual é a fronteira que delinea a crônica do conto? Temos, nos jornais, crônicas que são verdadeiros contos. Isso não ocorre porque o cronista deixou de lado seu ofício, mas porque os limites entre esses dois gêneros são mais fluidos do que gostaria nossa alma taxonômica.

Associa-se essa fluidez de limites do exemplo dado a outro duplo caráter da crônica: por um lado, o poder de absorção de gêneros cognatos menores, por outro, a capacidade de penetração, como componente, nos gêneros maiores. Esse traço valorativo concernente ao gênero advém de uma compreensão do próprio Bakhtin. “Bakhtin divide os gêneros em primários e secundários” (FIORIN, 2006, p. 70). Aos quais, Fiorin (2006, p. 70) observa a seguinte correlação:

Os primários são os gêneros da vida cotidiana. São predominantemente, mas não exclusivamente, orais. Pertencem à comunicação verbal espontânea e têm relação direta com o contexto mais imediato. São, por exemplo, a piada, o bate-papo, a conversa telefônica... E o *mail*, o bilhete, o *chat*...

Já os secundários pertencem à esfera da comunicação cultural mais elaborada, a jornalística, a religiosa, a política, a filosófica, a pedagógica, a artística, a científica. São preponderantemente, mas não unicamente, escritos: por exemplo, o sermão, o editorial, o romance, a

poesia lírica, o discurso parlamentar, a comunicação científica, o artigo científico, o ensaio filosófico, a autobiografia, as memórias.

Quanto à questão das capacidades de *absorção de e penetração em* outros gêneros que – na realidade, é esse caráter que sintetiza a menipeia – possibilita o movimento de *atualização e permanência* de um gênero, tem suas premissas assim explicadas: “Os gêneros secundários absorvem e digerem os primários, transformando-os. [...] Mas existem casos em que os primários são influenciados pelos secundários” (FIORIN, 2006, p. 70). E ainda: “Os gêneros podem também hibridizar-se, ou seja, podem cruzar-se” (FIORIN, 2006, p. 70). E, na hibridação: “Um gênero secundário pode valer-se de outro secundário no seu interior ou pode imitá-lo em sua estrutura composicional, sua temática e seu estilo” (FIORIN, 2006, p. 70).

E, por se tocar na questão de a menipeia incorporar gêneros cognatos seus, vale aqui apresentar três deles que serão muito úteis em análises de textos teatrais, a *diatribe*, o *solilóquio*, o *simpósio*. Destaca Bakhtin (1981, p. 103, grifo do autor):

A diatribe é um gênero retórico interno dialogado, constituído habitualmente em forma de diálogo com um interlocutor ausente, fato que levou à dialogização do próprio processo de discurso e pensamento. [...].

O enfoque dialógico de si mesmo determina o gênero do solilóquio. Trata-se de um diálogo consigo mesmo. [...].

O simpósio era o diálogo dos festins, já existentes na época do “diálogo socrático” [...] mas que teve um desenvolvimento amplo e bastante diversificado em épocas posteriores.

Em se tratando desses gêneros dialógicos, é válido observar uma diferença básica entre *diatribe* e *solilóquio*, já que ambos os diálogos são proferidos por uma personagem que, via de regra, fala sozinha. Pelo menos em termos de presença física, ninguém a acompanha. Em caso de diatribe, uma personagem conversa com outra, ausente, como se ela estivesse presente. Na verdade, fala sozinha, mas evocando a presença do outro, que será um interlocutor irremediavelmente mudo, visto não existir em cena. Mas a rigor, as ideias do ausente estão dialogando nas réplicas daquele que fala. Em caso de solilóquio, a personagem conversa com ela própria, como se apenas

pensasse em voz alta, a exemplo de quem fala para ouvir a própria voz.

Já, pelo ambiente de sua formação, o simpósio adquire uma natureza genuinamente carnavalesca. Mistura o sério com o cômico, o elogio e com o palavrão. O discurso do simpósio assumia um objetivo cultural. A demanda dessa mistura imputa-lhe o caráter da linguagem das ruas: livre, desenvolta, familiar, franca, excêntrica e ambivalente, como bem descreve Bakhtin (1981).

Chega-se a algumas considerações à questão do *carnaval*. Essas considerações consistem numa compacta releitura do pensamento de Bakhtin sobre o assunto. A questão do carnaval de onde ele partiu. Quer dizer, a manifestação popular a que se dedicou, e que se empenhou em pesquisar para fundamentar sua tese: a sua *Carnavalização da Literatura*. Toda a questão do carnaval redimensiona, como um padrão de analogias, as heranças do campo do *cômico-sério*, no nível da cultura. Desta, o recorte que interessou ao teórico, está na literatura.

Quer dizer, interessou a ele como os registros literários eram veículos de uma visão de mundo impregnada de elementos que não nasceram essencialmente literários, mas, em vez disso, serviam ao sincretismo de um ritual espetacular, complexo em sua evolução histórica. Histórica, mais precisamente, do ponto de vista da cultura. Da linha evolutiva do *folclore carnavalesco* ao *carnaval*.

Como já se sugeriu desde as primeiras proposições para este trabalho, a propriedade de atualizar em si os elementos inerentes a esse campo da história da cultura é que vai fazer compreender-se *carnavalizada* a literatura. Nesta, inclui-se a literatura dramática. Da literatura dramática, o recorte pesquisado fundamenta-se na dramaturgia do *Absurdo*. É nessa dramaturgia, e em busca de sua relação com a *carnavalização* – considerada desde o campo do *cômico-sério* – que se concentram os objetivos deste trabalho.

Pois bem, inicia-se a referida releitura pelas considerações textuais de Bakhtin (1981, p. 105, grifo do autor):

Um dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura é o problema do *carnaval* (no sentido de conjunto de todas as variadas festividades, dos ritos e formas de tipo carnavalesco), da sua essência, das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na

sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio. Aqui não vamos, evidentemente, examinar esse problema em profundidade, pois nosso interesse essencial se prende apenas ao problema da carnavalização, ou seja, da influência determinante do carnaval na literatura, considerando-se precisamente a influência sobre o aspecto do gênero.

Logo na apresentação do conceito de carnaval, no sentido específico acima delimitado, Bakhtin reafirma ser evidente que o carnaval, propriamente, não seja fenômeno literário. Trata-se, isso sim, de uma manifestação espetacular de tipologia ritual e forma sincrética, de grande complexidade, dadas as diversas variedades que comporta em si. A base geral dessa manifestação, sendo carnavalesca, permite-lhe uma riqueza de matizes e particularidades que diferenciam épocas, grupos sociais ou étnicos e festividades.

Essa riqueza permite produzir-se uma linguagem especial, ou constitui-se uma linguagem à parte. A linguagem do carnaval é dotada de formas de apelo concreto, sensorial e simbólico, sendo significada pelas ações e gestos carnavalescos. A expressão máxima dessa linguagem é a de uma cosmovisão carnavalesca. Complexa, muito embora, dotada de unidade interior. De modo muito articulado essa linguagem perpassa todas as formas dessa cosmovisão.

Uma impossibilidade intrínseca da linguagem do carnaval é sua tradução plena e adequada, mesmo que minimamente, para a linguagem verbal, sobretudo se a palavra se assenta em base conceitual e abstrações. A despeito dessa impossibilidade, porém, essa mesma linguagem é dotada da suscetibilidade de alguma absorção pela literatura. Assim é facultado a seus elementos transporem-se para a linguagem da literatura, levados pelo caráter de concretude sensorial, pela produção artística de imagens, portanto. Penetrada desse caráter, hospedeira dos elementos transpostos do carnaval, compreende-se na linguagem da literatura uma sua (do carnaval) linguagem cognata.

“É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*” (BAKHTIN, 1981, p. 105, grifo do autor). É, então, a partir dessa visão que, em sua teoria, Bakhtin vai perscrutar o carnaval, discriminando-lhe e examinando-lhe particularidades em momentos separados. De uma perspectiva pragmática,

o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se *uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, ‘um mundo invertido’ (*‘monde à l’envers’*) (BAKHTIN, 1981, p. 105, grifos do autor).

A *lei orgânica* (pode-se dizer assim) do carnaval é a revogação simbólica das leis da ordem oficial. Essa revogação vai também determinar algumas categorias do carnaval ou da cosmovisão carnavalesca que são imprescindíveis às análises carnavalescas da produção dramático-literária propostas neste trabalho. É que para se identificar a carnavalização da literatura é preciso não perder de vista o que essa literatura leva daquilo que o carnaval dita.

As leis, proibições e restrições que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive etária) entre os homens. Elimina-se toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: *o livre contato familiar entre os homens*. Este é um momento muito importante na cosmovisão carnavalesca. Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca (BAKHTIN, 1981, p. 105-106, grifos do autor).

É possível observar que essa praça pública é aquele mesmo espaço descrito por Púchkin. Ou ainda se pode sugerir que este seja o espaço correspondente ao da *ágora*, mas carnavalizado. Nesta *praça pública*, a categoria determinante é a do *contato familiar*, prerrogativa pela qual tudo é franqueado ao povo. Ali as massas organizam suas ações, deliberam seus gestos, proferem seus discursos. Ali tudo que é produzido assume o caráter carnavalesco. Assim, a praça pública carnavalesca é o cronotopo franco às ações, gestos e discursos carnavalescos.

Toda liberdade que aí experimenta o homem, isentado que está das relações do poder que o enquadram numa hierarquia social e até mesmo etária, o faz tirar todo o proveito da situação e deixar fluir, como um vômito, tudo que o oprime. Afloram-se aí as paixões mais recônditas de sua natureza. Impregnados da cosmovisão do carnaval, ações, gestos e discursos são levados a extremos socialmente insuportáveis do ponto de vista não carnavalesco. Todo esse mundo de imagens irreverentes, concretas e sensoriais que determina um novo modo de relação entre os homens, qual seja destruir as fôrmas que os moldam segundo as medidas do poder extracarnavalesco, revelam-nos sempre passando das medidas.

Esse passar de medidas é uma extravagância organicamente permitida pela categoria carnavalesca do *contato familiar*. Tal extravagância converte-se numa das categorias da cosmovisão do carnaval. *A excentricidade*.

Estreitamente unida a essa categoria do excêntrico familiar está outra categoria da cosmovisão carnavalesca que consiste em transgredir a lógica da cosmovisão oficial e juntar tudo que esta separa. Nessa junção, cabe tudo que é disjunto, desconjuntado, separado, isolado, apartado pela natureza ou pela sociedade. “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 1981, p. 106). Essa categoria da cosmovisão do carnaval corresponde às *mésalliances*¹⁹ carnavalescas. Esses componentes já preparam uma nova categoria. *A profanação*.

O que se profana, pelo que se aprende ao longo da vida, é tudo aquilo que se dessacraliza. Os sacrilégios humanos são agentes de profanação. O profano, então, pode-se dizer que não é apenas uma face da cultura oposta ao sagrado, mas a mão que destrói o sagrado, na medida em que a visão de mundo do povo se desprende do etéreo e se firma no terreno. O sagrado, nessa visão iconoclasta, é posto em xeque, submetido ao ridículo.

O carnaval, como critério organizador dessas concepções, detém todo um sistema de profanações quando suprime o sublime às coisas e põe-nas preenchidas de grotesco. Por exemplo, o apelo à indecência, quando se trata de procriação; ou paródia a

¹⁹ Não há tradução para esse termo quando corresponde à denominação dessa categoria. Mas para que se compreenda o que representa como categoria carnavalesca, vale registrar que esse é um termo francês que significa *mal casamento*. Conforme o dicionário Wordreference.com Online Language Dictionaries, disponível em: <http://www.wordreference.com/fres/m%c3%a9salliances> . Consultado em 28/06/2011, às 12h07min.

ritos ou textos sagrados.

Não foi, porém, sem objeções que a teoria de Bakhtin foi recebida pela crítica, a exemplo de Philippe Walter, ao considerar simplistas algumas formulações. Mesmo quando algo de suas reflexões parece confirmar a tese de Bakhtin, ele se recusa aceitar, e apresenta seus contra-argumentos, como na questão de, na festa profana, que é o carnaval, ser desvalorizado o ascetismo religioso, e a revigorado do princípio do prazer. Segundo Georges Minois (2003, p. 163-164, grifos do autor):

Isso pareceria confirmar a tese de Mikhaïl Bakhtine sobre a oposição entre cultura popular de um cômico subversivo e cultura oficial séria. Entretanto, Philippe Walter recusa-se categoricamente a isso: “A sociologia sobre a qual repousa o conjunto do sistema bakhtiniano exige a desconfiança”. Reprovando em Bakhtine o fato de ser primário, simplista e, implicitamente, marxista, ele faz, contudo, uma concessão: “Seria muito simplista opor um universo clerical, que seria sério e opressivo, a um universo popular, que seria cômico e libertário. Porém, é claro que em uma festa se exprime a necessidade de uma transgressão das normas, isto é, ela oferece, repentinamente, a possibilidade de infringir os usos normais da sociedade”.

Apresentar essa crítica aqui é apenas um parêntese que chama a atenção para o fato de que Bakhtin não é uma voz absoluta sobre o carnaval, nem, ao escolher a *Carnavalização da Literatura* como suporte teórico, pretendeu-se afirmar uma condição acrítica do teórico. Por outro lado, os ecos de uma crítica contrária são bons para os temas postos porque ensejam debates e discussões e ampliam as possibilidades de enriquecimento do trabalho. Mas apesar de haver considerações diferentes a respeito da produção intelectual do carnaval, nesta tese, para as análises que, posteriormente, serão feitas, caberá apenas o que Bakhtin isolou do carnaval na produção literária e transformou em categoria carnavalesca. Como cada categoria ele registrou sob determinada denominação, essa nomenclatura terá de ser respeitada, nesta pesquisa, a despeito de outros críticos não concordarem com ela. Fecha-se o parêntese.

Cabe agora retomar a reflexão sobre como os aspectos do carnaval dos quais se vinha discorrendo pouco mais acima, entraram em relação afinada com a literatura. Em primeiro lugar, antes de serem categorias carnavalescas, já faziam parte das categorias inerentes à vida do homem. E aí têm permanecido não como abstrações, mas como

concretizações das ideias que representam. Sendo vividas ao longo de todo um tempo histórico popular por diversas e distantes sociedades foram sendo absorvidas pelo ritual e espetáculo carnavalesco. “Por isto foram capazes de exercer enorme influência na literatura *em termos de forma e formação dos gêneros*” (BAKHTIN, 1981, p. 106, grifo do autor).

Essa influência se deu precisamente, na contagem de muitos milênios, numa gradual transposição dessas categorias da relação do homem com seu contexto “para a literatura, especialmente para a linha dialógica de evolução da prosa artística romanesca” (BAKHTIN, 1981, p. 106). Compreendendo-se em sua própria vida, ou seja, dentro de seu próprio e habitual âmbito de convivência, não há mais para esse homem distanciamentos. Nem épico nem trágico. Toda a representação é apreendida familiarmente.

Assim as categorias do carnaval em suas dimensões, do tema ao conteúdo, e estética, que eram compreendidas como o fluir da própria vida, foram sendo compreendidas na literatura, à proporção que esta arte as absorvia e se compunha nas bases desse carnaval. Essa literatura, portanto, só poderia ser consagrada como popular, visto que os gêneros clássicos considerados elevados não comportavam tais categorias.

No correr do tempo, milênio após milênio, essa literatura em todas as suas formas de representação, até chegar às mais modernas concepções literárias, foi e vem absorvendo o carnaval em sua totalidade. Em suma, vem absorvendo e redimensionando em categoria artística não só a cosmovisão, não só as categorias, mas as ações carnavalescas também.

De diversas formas toma lugar na literatura uma concepção de que a vida se transforma. Tudo muda. E tudo continua o mesmo, como uma cena em que se alternam ou se substituem os atores. E nestes movimentos de mudança, alternância, subida, descida, substituição, há toda a refração da questão central do carnaval em termos da ação que lhe fundamenta o ritual. Sobre essa ação, diz Bakhtin (1981, p. 107, grifos do autor):

A ação carnavalesca principal é a *coroação bufa* e o *posterior destronamento do rei do carnaval*. [...]. Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a *ênfase das mudanças e transformações*,

da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim se pode expressar a ideia fundamental do carnaval.

Todos esses elementos da vida carnavalesca absorvidos pela literatura carnalizam-na, põem-na no nível familiar de compreensão das situações temáticas e estéticas. Resulta então um conjunto de imagens sensíveis, concretas. Essas imagens estabelecem uma relação muito importante entre o homem e a vida material.

Tanto essa relação entre o homem e a vida material tem sido observada e vivenciada, que outras reflexões – de outros autores, a exemplo de Ortega y Gasset – sobre arte conduzem a uma percepção da *carnavalização*. Algumas vezes, na linha argumentativa desses trabalhos, a correspondência com o que seria uma concepção carnavalesca se faz de tal forma perceptível que se pode entender que a carnavalização na literatura apenas foi o recorte escolhido por Bakhtin para sua tese, daí porque *carnavalização da literatura* (caminho pelo qual se orienta este trabalho), mas as ações, a cosmovisão, e as etapas do ritual carnavalesco podem também ser depreendidas nas outras artes.

Parece que o que Ortega y Gasset (2001) apresenta como *a desumanização da arte* tem alguma relação com uma carnavalização levada às últimas instâncias, quando ressalta uma materialidade substantiva naquela que ele chama *nova arte*. A ação principal do carnaval apresentada acima parece estar nas entrelinhas da descrição que esse filósofo faz do momento em que o artista da atualidade recusa a seriedade, a velhice e o culto espiritual. Diferente de como, provavelmente, fora para o artista de outros tempos, para o *novo artista*

começa a cheirar algo a fruto artístico quando começa a notar que o ar perde seriedade e as coisas passam a brincar ligeiramente, livres de toda normalidade. Esse piruetar universal é para ele o signo autêntico de que as musas existem. Se cabe dizer que a arte salva o homem, é só porque o salva da seriedade da vida e suscita nele uma inesperada puerícia. [...]. Toda a nova arte resulta compreensível e adquire certa dose de grandeza quando se a interpreta como um ensaio de criar puerilidade num mundo velho. Outros estilos obrigavam a que se pusesse em conexão com os dramáticos movimentos sociais e políticos ou então com as profundas correntes filosóficas ou religiosas.

O novo estilo, pelo contrário, solicita, imediatamente, ser aproximado ao triunfo dos esportes e jogos. [...]. O culto do corpo é eternamente sintoma de inspiração pueril, porque só é belo e ágil na mocidade, enquanto o culto do espírito indica vontade de envelhecimento, porque só chega à plenitude quando o corpo entrou em decadência. O triunfo do esporte significa a vitória dos valores da juventude sobre os valores da senectude (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 80-81).

A ambivalência, o simbólico, o dialógico e o dialético são também destacados na oposição entre cultura do corpo e cultura do espírito. Indicia-se aqui uma sugestão de imagens carnavalescas que podem ser visualizadas e analisadas, orientadas por uma estética carnavalesca, e que podem constar tanto num quadro, quanto numa escultura; tanto num romance, quanto num texto dramático.

A cultura do corpo sobrepujando a cultura do espírito certamente está muito mais afinada com as camadas populares da sociedade. Quer dizer, essa visão material e suas relativizações caracterizam muito mais uma cultura popular que uma cultura erudita. Como a convergência entre o *Teatro do Absurdo* e a cultura popular da Idade Média e do Renascimento é uma das proposições deste trabalho, encaminha-se este capítulo para algumas considerações sobre essa cultura que Bakhtin pesquisou, e fundamentou a sua *Carnavalização da Literatura*, analisando a obra de François Rabelais.

Em Rabelais, Bakhtin encontra um mundo de imagens e da materialidade da cultura popular. Uma concepção de mundo apresentada pelas imagens festivas dessa cultura. Para se imaginar os contornos do mundo feito por essas imagens, deve-se partir do pressuposto de que a relação material das gerações humanas com a imagem é inegável na construção da história e da cultura. Mesmo as sociedades que só se valeram da oralidade para a transmissão de sua herança cultural, ou seja, mesmo as distantes sociedades ágrafas, não se isentaram do recurso da imagem. O apelo imagético já surge na base das concepções, haja vista a denominação genérica de *visões de mundo*. Essas visões de mundo organizam a própria cultura de um povo. Delas advém a ordem social; os padrões estabelecidos. De visões de mundo dependem comportamento e interpretação dos fatos sociais.

A relação da expressão *visões de mundo* com a imagem é direta. Ainda que mais não fosse, seria pelo próprio apelo sensorial da visão. Visão sempre parece sugerir a

concretização formal ou materialidade das coisas. No caso da expressão, sugere-se materialidade para aquilo que, em essência, pertence à abstração e ao conceitual.

Importa, porém, não se confundir essa relação com mera tangibilidade, ou se imaginar que essa materialidade não ultrapasse o nível do desenho. Isso limitaria a abrangência das relações do homem com a cultura. Ou deixaria o homem cego em face dos resquícios mais distantes de sua cultura ou dos resquícios adormecidos na memória das culturas que lhe são distantes.

A imagem do mundo, objeto por excelência que orienta as análises carnavalescas da literatura de Rabelais, extrapola os limites do sensorial, pois vai dizer das diversas formas de que o homem dispõe para compreender seu mundo e seu tempo; o mundo de outros homens em outros tempos, bem como sugere as diferentes formas de representá-la ou apresentá-la criticamente. Os registros compreensíveis dessa imagem são, portanto, apresentados por diversas faces.

A prática humana de desdenhar do mundo, certamente, já é bem mais antiga do que a Idade Média, seguida pelo Renascimento. “A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva” (BAKHTIN, 2008, p. 5). Esse recorte histórico é apenas o tempo focado no estudo sobre Rabelais. Esse tempo fora a Rabelais o tempo presente, e o tempo cuja seriedade ele satirizou.

O pressuposto da sátira à seriedade aponta outra questão importante para este trabalho: a dupla forma de o homem projetar as imagens do seu tempo. Imagens relativas à vida, apresentadas em cenários sérios e cenários cômicos, representam simbolicamente a *dualidade na percepção do mundo*. Esse aspecto não deixa de sugerir uma analogia com o teatro, uma vez que se falou em cenários e pressupôs-se representação. Quer dizer, lembra essa dualidade da vida como matéria do drama, simbolizada nas máscaras da tragédia e da comédia representativas do teatro. Os limites dessas duas faces são, no entanto, de difícil separação.

Ao se debruçar sobre as análises do campo do cômico-sério, percebendo imprecisão e instabilidade de limites, Bakhtin (1981, p. 92, grifos nossos) observa: “Mas os antigos percebiam nitidamente a originalidade essencial desse campo e o colocavam em oposição aos *gêneros sérios* como a epopeia, a *tragédia*, a história, a retórica clássica, etc.”.

Explicando as divisões clássicas do gênero dramático, Nelly Novaes Coelho

(1980, p. 39, grifos nossos) faz estas considerações:

Na Tragédia o homem é vencido pelas suas próprias paixões ou pelo destino que os deuses lhe traçaram. [...] a Comédia (tida pelos gregos como gênero *inferior e secundário* em relação à *Tragédia* e à *Epopéia*) possuía como matéria o mundo das relações humanas, focalizado em sua realidade concreta, sem idealizações, denunciado em seus vícios e mediocridades. O mundo humano da Comédia, pois, estava muito longe do *comportamento ideal que era oferecido como padrão aos homens*.

Sobre a causa política que se entranhava na causa literária, e como ambas movimentaram a instituição dos grandes concursos de tragédia na Grécia antiga, Pierre Grimal (2002, p. 28, grifo do autor) faz esta reflexão:

Os tiranos, por outro lado, só podiam ser levados a favorecer a tragédia, isto é, um gênero que exaltava o poderio dos reis e dava uma forma política ao diálogo entre eles e os seus povos. De facto, quase não há uma única tragédia grega que não levante um dos problemas do poder: o da sua legitimidade, por exemplo, ou da sua legitimação pela prática de uma virtude “nobre”.

Fica suposto o cenário destinado à tragédia: um mundo ideal, de homens padronizados por um ideal humano que esconde haver em seus instintos paixões torpes, vícios e mediocridades. A *Poética*, de Aristóteles, parte do pressuposto da imitação. No capítulo I, no canto 2, começa-se a entender que “A epopeia, o poema de cunho trágico, o ditirambo e, na maior parte, a arte de quem toca a flauta e a cítara, todas vêm a ser, em geral, imitações” (ARISTÓTELES, 2000, p. 37). Os que se dedicavam à arte eram chamados imitadores. A partir do comportamento do objeto imitado, as diferenças se vão estabelecer. No capítulo II, nos cantos 7 e 8, diz Aristóteles (2000, p. 38-39, grifos do autor):

Como os imitadores imitam pessoas em ação, e estas são de boa ou de

má índole (porque os caracteres quase sempre se limitam a esses), sucede que, necessariamente, os poetas imitam homens melhores, ou piores, ou então iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os melhores; Pausão, os piores; Dionísio, como eram. Cada imitação se compõe dessas diferenças, e cada uma delas variará, por imitar coisas diferentes.

Essas distinções se podem encontrar na dança, na arte da flauta ou da cítara; assim também na prosa e na poesia não musicada. Homero imitava homens superiores; Cleofonte, iguais; Hegêmon de Tasos, o primeiro a escrever paródias, e Nicócares, o autor da *Dilíada*²⁰, os inferiores; o mesmo se aplica aos ditirambos e nomos²¹, como o provam, nos *Ciclopes*, Timóteo e Filóxeno.

Logo a seguir, no canto 9, o filósofo, por analogia às estabelecidas distinções, estatui que “A mesma diferença se encontra na tragédia e na comédia; *esta por imitar os homens inferiores* ao que realmente são, e *aquela, superiores*” (ARISTÓTELES, 2000, p. 39, grifos nossos). E mais, essas diferenças surgem exteriormente, mas são organicamente elaboradas. Assim, já no capítulo IV, no canto 16, há uma convicção de que

A poesia assumiu formas diversas, de acordo com o temperamento dos poetas. Alguns, de índole mais elevada, imitam as ações nobres e as das mais nobres personagens; outros, mais vulgares, fazem imitações desprezíveis, compondo vitupérios enquanto aqueles compõem hinos e encômios (ARISTÓTELES, 2000, p. 40).

Nesses dois tipos básicos, o filósofo comporta a tragédia e a comédia e descreve no canto 20, o improviso como a forma de origem de ambas. Nascidas “de improvisações – tanto a tragédia quanto a comédia, a primeira por obra dos solistas do ditirambo, a última, dos solistas dos cantos fálicos [...]” (ARISTÓTELES, 2000, p. 41). No capítulo V, no canto 22, e no capítulo VI, no canto 27, a comédia e a tragédia são postas em evidência nestes termos:

A comédia, como dissemos, é imitação de gentes inferiores; mas não

²⁰ Uma observação é feita a respeito. “Embora o nome lembre a *Ilíada*, de Homero, o poema exalta os covardes, não os heróis” (ARISTÓTELES, 2000, p. 39).

²¹ “Canto em honra do deus Apolo, acompanhado por harpa” (ARISTÓTELES, 2000, p. 38).

em relação a todo tipo de vício e sim quanto à parte que o cômico é grotesco. O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor. [...].

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2000, p. 42-43).

O trágico reflete um destino inexorável. Essa inexorabilidade se configura como submissão e obediência da grande massa a um ser superior, por um lado, e absolutismo e autoritarismo desse ser investido dessa superioridade sobre a grande massa, por outro lado. E nesses cenários estão as imagens dos tiranos e dos reis. De modo muito abrangente, nesses cenários estão as imagens de todos os que governam o mundo e a vida dos outros. A questão do poder cedendo primazia à tragédia é bastante evidenciada no capítulo V, no canto 23, à menção do arconte, denominação referente ao magistrado da Grécia antiga que detinha o poder de legislar. Havia, portanto, uma censura orientando a consciência coletiva para a exaltação à tragédia em detrimento da comédia. Diz a Poética:

Se as transformações por que passou a tragédia, assim como os seus autores, nos são conhecidas, os da comédia ainda não o são, porque no princípio ela não era estimada. Apenas tardiamente o arconte *permitted* o coro da comédia; antes disso, ele era composto por voluntários. A comédia já tinha adquirido alguma forma quando os poetas cômicos passaram a ser lembrados. Assim, não se sabe quem introduziu máscaras, prólogos, números de atores e demais particularidades (ARISTÓTELES, 2000, p. 42, grifo nosso).

Uma crítica que essas informações sugerem é que aquilo que passou à história como preferência do público não passava, na verdade, de um estatuto de lei. Ao que tudo indica, o jugo de uma restrição legal àquilo que causava repúdio ao legislador decidia essa preferência. E disso se chega a uma imagem muito séria: o poder com a capacidade de esmagar até o gosto dos que subordina. Aí está a questão mais séria do herói trágico: servir com nobreza a esse poder, consciente de sua subserviência, e nunca

tentar ultrapassar seus limites. Qualquer tentativa de desobediência somente lhe causará grandes ônus, e nada alterará sua sorte. Se lhe for dado vencer, vencerá sempre; se não for, morrerá ou pagará o castigo que lhe fora previsto. Declinar da resistência, da insubordinação, e aceitar é para o homem que esse herói representa um revestimento de nobreza e virtude.

Rabelais, no entanto só apresentará o mundo sério, virando-o do avesso. Isso pode ser compreendido como um método cujo procedimento toma esta base: para consumir seu objetivo de chegar à hipocrisia impositiva, representativa do poder constituído, inerente ao seu tempo, Rabelais não opta pelo caminho direto; pega um atalho. Como as linhas de um ípsilon, ambos têm um tronco comum, mas se desenvolvem em diagonais opostas. Isso quer dizer que para atingir o sério, Rabelais só caminhava pelo cômico.

O cômico, com todas as suas variações nas formas de representação, desmascara o sério, que cai em desgraça. A desgraça do sério é a vitória do cômico com sua inevitável consequência: o riso. O riso é o ponto alto da cosmovisão rabelaisiana perscrutada por Bakhtin com o objetivo de compreender a evolução histórico-cultural da Europa, estabelecendo o marco temporal nos períodos medieval e renascentista. Para isso, o veículo utilizado consta de *Gargântua e Pantagruel*.

Ritos e espetáculos são os meios pelos quais vem trilhando essa evolução. Em termos de contraposição, compreende-se, pelas explanações de Bakhtin (2008), que a organização cômica desses ritos e espetáculos apresentava uma notável diferença, de que se poderia mesmo dizer ser diferença de princípio em comparação à organização séria do culto e das cerimônias oficiais da Igreja ou do Estado feudal. Em ocasiões específicas, os homens medievais viviam uma segunda vida; pertenciam a um segundo mundo. Um mundo que parecia ter sido construído ao lado do oficial, pois os ritos e espetáculos cômicos possibilitavam uma visão do mundo, com o homem e suas relações opostamente diferente dos dogmas da Igreja ou das normas do Estado.

É por isso que Bakhtin (2008) considera que ali se criava essa espécie de dualidade do mundo. E esse era um elemento tão forte que ele conclui que desconsiderar esse duplo aspecto impossibilitaria a se compreender da Idade Média a consciência cultural, e do Renascimento a civilização. E mais ainda, considera que o quadro da evolução histórica da cultura europeia nos séculos subsequentes seria

deformado caso se ignorasse ou subestimasse o riso popular na Idade Média.

Esse riso popular, por incessante ação do tempo, é transmudado e cada vez mais distanciado “do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia” (BAKHTIN, 2008, p. 5). Tal ação do tempo vai outorgando às formas cômicas populares apenas o lugar de aspecto não oficial da cultura. E é esse lugar que cabe aos ritos do carnaval, nos quais tem lugar presidente o princípio cômico.

A carnavalização da cultura generaliza-se por um padrão de rompimento com os dogmas vigentes no mundo oficial. Os motivos de sua manifestação são decorrência da vida cotidiana. Seu caráter de concreção da realidade sensível, aliado ao forte elemento lúdico, sugere uma explosão de imagens em movimento. Formas artísticas em ação, reunidas em espetáculo (BAKHTIN, 2008).

Estabelece-se aí uma estreitíssima relação do carnaval com a arte teatral. Conforme se pode observar, para Bakhtin, reunirem-se em espetáculo formas artísticas em ação aproxima carnaval e teatro. Entende-se que seja pelo diálogo entre as interfaces: ação, arte, espetáculo. E, nessa relação, há uma miríade presumível de imagens possíveis compondo, contando, criticando, presentificando e ressignificando o que os povos têm vivido. Enfim, imagens que materializam o que seria só história, só memória. Carnavaliza-se a história; carnavaliza-se a memória.

Mais adiante, mais detalhes serão dados sobre o efeito dessa carnavalização na literatura. Antecipa-se aqui que nesse âmbito, o aspecto considerado não é o carnaval em si, como festa ou manifestação popular, ou forma artística teatral, mas, diversamente, como uma técnica artística formal de composição e desenvolvimento dos gêneros literários (BAKHTIN, 2008). Bakhtin relatou-a no romance. Neste estudo, é no drama que vai identificar suas formas, reiterando as afinidades do carnaval com o teatro. As afinidades têm pontos específicos e contrapontos. De acordo com Bakhtin (2008, p. 6, grifos do autor):

Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de *jogo*, elas [certas formas carnavalescas] estão mais relacionadas às formas do espetáculo teatral. E é verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo teatral e, de forma

geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.

Os fatores palco e público, fronteira espacial e universalidade – na concepção bakhtiniana – também exercem papel decisivo nas distinções. Continuando suas reflexões ainda acerca dos contrapontos entre carnaval e teatro, explica Bakhtin (2008, p. 6, grifos do autor):

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval [...].

Das várias sugestões que o teórico apresenta para o conceito de carnaval, já se pode compreender, por exclusão de algumas características, o que o teatro não é, enquanto o carnaval o é. Por exemplo, são compatíveis apenas com o carnaval, as descrições conceituais, visualizáveis nas ideias de ser a vida festiva do povo; de ser, baseado no princípio do riso do povo e ser a segunda vida desse povo; de confirmar o seu modo peculiar de existir, ou sua natureza específica, o jogo convertido em vida real, pois, enquanto é vigente o festejo, é esta que se representa (BAKHTIN 1981; 2008).

Refletindo-se gramaticalmente sobre os predicados dessa descrição, entre carnaval e teatro, o único sujeito a que se poderia atribuir as declarações predicativas seria *carnaval*. Como a frase gramatical tem de ser dotada de sentido, e, para isso, seus termos têm de estar articulados, e isso pressupõe também compatibilidade de sentido entre aquilo que se declara e sobre quem se declara, o sujeito *teatro* não seria compatível.

Essa compatibilidade com um, cujo inverso é a incompatibilidade com o outro, fica mais evidente nesta síntese:

durante o carnaval é a própria vida que se representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada (BAKHTIN, 2008, p. 7).

Essa ressurreição, em termos gerais, era o que fazia a alegria vir e reinar na praça. Na praça pública. Esse era o espaço, por excelência, das manifestações e expressões dos estados de ânimo do povo. Era ali onde não se tinha limites para falar ou fazer o que se quisesse para quebrar as atacas dessa *vida efetiva* e romper as fronteiras da *vida ideal*. É nos cenários da praça pública que Bakhtin vai encontrar as imagens mais variadas e significativas do vocabulário de Rabelais. Em seu próprio trabalho, Bakhtin (2008) vai converter tais imagens em categorias fundamentais para a análise do “patrimônio” do povo em seu espaço: o *riso na praça pública*.

O patrimônio da praça pública

Como são as imagens da irreverência que nasce entre a *forma efetiva* e a *forma ideal da vida* o instrumento crítico de Rabelais, e isso é o que encaminha o teórico à obra do escritor, a fim de elaborar fundamentos para sua teoria, é oportuno pontuar que Bakhtin (2008) destaca duas categorias analíticas tão relevantes quanto recorrentes nessa obra. São duas imagens das quais se pode até dizer que assumem um caráter matricial, pois delas advêm as demais. Por elas perpassa uma crítica dramático-literária que se pretenda carnavalesca.

Uma imagem se forma como a *consciência do mundo*, e seu nome é *riso*; a outra se desenha na geografia desse riso como *nascedouro* dessa consciência, ou o como o *espaço* onde ocorre aquilo que dela decorre, e seu nome é *praça pública*²².

22 Na crítica literária, esse termo também sofre alterações semânticas e muito será empregado como

Praça pública e riso são, portanto, duas categorias seminais quando se trata de uma análise da *carnavalização*. É na praça pública que se solta o riso, que se aprende a linguagem, que se desenham as imagens de um mundo burlesco. Na praça, provoca-se e absorve-se o mundo pelo riso carnavalesco.

É interessante apresentarem-se aqui algumas particularidades dessas duas imagens básicas ou categorias fundamentais. Começa-se, então, pelo riso carnavalesco. Para a compreensão desse riso é necessário que se ponham algumas questões.

A primeira investiga o que e como seria o riso carnavalesco. Conforme Bakhtin (2008, p. 10), o riso do carnaval “é em primeiro lugar patrimônio”. Patrimônio que, antes de tudo, é “do povo [...]”; em segundo lugar é *universal* [...]; por último, [...] é *ambivalente*” (BAKHTIN, 2008, p. 10, grifos do autor).

A *popularidade* do riso carnavalesco é herança direta do carnaval em sua natureza de manifestação do povo, e assim como a festa é para todos, o riso é de todos. A *universalidade* é o pressuposto pelo qual se compreende que todos são atingidos por essa comicidade, uma espécie de percepção jocosa do mundo inteiro; uma consideração cômica sobre o mundo em sua relatividade. A *ambivalência* é a faculdade pela qual esse riso é uma síntese de identidades de opostos, das quais, afirmação e negação, sinceridade e sarcasmo, entre outros pares idênticos, são faces representativas. *Morte e ressurreição*, no entanto, são sua expressão máxima.

A segunda das questões investiga características da natureza desse riso. Conforme Bakhtin (2008) leva a entender, é de considerável complexidade a natureza do riso carnavalesco. Por seu caráter ritual, popular, universal e ambivalente, é, antes de tudo, um riso festivo e não reativo. Isto é, soltar esse riso não representa a imagem de um indivíduo reagindo a particularidades cômicas de uma coisa isolada.

Ainda de acordo com uma compreensão a partir das considerações de Bakhtin (2008), o riso com esse caráter viria a ser o riso da sátira moderna, do qual o tecido festivo foi excluído. E, com ele, também foi excluído o caráter *endogenético* de sua concepção, particularidade primordial para o distanciamento entre o riso carnavalesco e o humor satírico moderno, *exógeno* que é. Para compreender-se melhor, é sugestiva uma observação atenta do paralelo apresentado por Bakhtin (2008, p. 10-11):

conceito de espaço. Não o lugar público, mas a categoria literária de espaço.

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico, que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele: isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.

A terceira das questões investiga o que dimensionaria o riso carnavalesco como linguagem. Se, já na Idade Média, esse riso se faz linguagem, o mais provável é que decorra da cosmovisão do carnaval. Consignando a materialidade histórica, a visão carnavalesca do mundo gera e compartimenta essa linguagem de cujos códigos e sistema todos os envolvidos são conhecedores, e não há níveis de linguagem segregando camadas sociais. Todos se articulam e interagem por um sincretismo de signos, que de tão eficiente, até desafia a comunicação oficial. E desafia exatamente pelo que se opõem. Enquanto a comunicação carnavalesca agrega, a oficial desagrega as camadas sociais. Ou, em outros termos, o distanciamento pessoal ou social da vida ordinária é rompido sob os signos do carnaval.

As festas oficiais medievais representavam a linguagem normativa da vida oficial com suas regras. O carnaval, avesso a essas regras, era a festa do avesso dessa linguagem, e representava a vida paralela do povo. As diferenças entre a linguagem e a comunicação, de cujos sistemas cada um desses tipos opostos de festa era expressão, parecem ressaltar quando delas se verificam intenções e finalidade. A esse respeito, diz Bakhtin (2008, p. 9):

Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras

intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar.

E o reinado onde tinham fim essas desigualdades chamava-se *praça pública carnavalesca*. Passa-se aqui para a segunda das categorias fundamentais ou imagem básica às descrições da *carnavalização*.

A praça pública representava – e representa ainda – o espaço territorial da interação universal por meio dessa linguagem ritual, sincrética, ambivalente; o espaço da liberdade familiar, da livre expressão. E dessa forma é possível compreender-se por que a praça pública faz dessa linguagem patrimônio do povo.

É como patrimônio do povo, então, que tudo que se realiza na praça, dizendo ou fazendo, torna-se ato público. Já diz um jargão popular que “o que não presta é da conta de todo mundo”²³. Com a expressão *o que não presta*, o povo dá significado àquilo que lhe causa repúdio. E mais uma vez, essa linguagem é ambivalente. Vale-se da própria coisa rejeitada para desmascarar o seu avesso. O que não presta aí não é só um elemento do escândalo ou do escárnio, mas uma via de purgação da consciência. Não uma exposição moralizante, mas um meio de contraposição.

Entre as causas do repúdio do povo têm lugar quaisquer atitudes que assumam um caráter cerceador, ou que sejam elementos de veto aos seus sagrados ideais de liberdade. E, a bem da verdade, *o riso da praça pública* é um grito contra as hipocrisias.

Essa função de grito explica por que todo repúdio, se coletivo, só poderia ser dito por meio de uma manifestação popular. O carnaval, como vem sendo dito, é uma dessas manifestações cujo ponto alto para a teoria bakhtiniana está na Idade Média. O riso carnavalesco é sua linguagem. Quando a literatura se apropria desse riso, acontece a carnavalização. O exemplo, por excelência, de literatura carnalizada é a obra de François Rabelais, conforme compreende Bakhtin (2008, p. 11): “Rabelais foi o grande porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial. Sua obra permite-nos penetrar na natureza complexa e profunda desse riso”.

Os elementos desse riso podem ainda ser encontrados na literatura. Atualizados estarão, certamente, mas não desapareceram. Ao contrário, até podem ser verificados em outras artes, que, de alguma forma, se articulam e dialogam com a arte literária. O

23 Expressão popular. Domínio público.

teatro, por exemplo. Muito embora influenciados pelos contornos da modernidade, ainda se podem perceber ambivalência e protesto no conteúdo e nas formas de expressão relacionados aos três campos nos quais Bakhtin (2008) diz estarem firmadas as raízes carnavalescas da literatura.

Esses campos, na verdade, compõem três categorias de análise. Partindo-se de qualquer uma dessas categorias, ainda hoje, se pode propor uma crítica do texto dramático orientada para um cômico-sério e as múltiplas manifestações da cultura popular que, conforme Bakhtin (2008, p. 4, grifos do autor), assim se agrupam:

1. *As formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, *blasões*²⁴ populares, etc.).

Na literatura, essas formas assumem diversos contornos, atualizam-se em sua representatividade, mas mantêm em si a essência e a função de seu papel. É como se guardasse em si a lembrança de suas origens, tal como o gênero literário recorda a *archaica*, conforme já se registrou neste trabalho.

As formas relacionadas ao primeiro grupo, por exemplo, vão ser modificadas de acordo com os motivos pelos quais as pessoas se aglomeram. Ou seja, os festejos e as representações cedem lugar a manifestações diversificadas, mas caracterizadas pela aglomeração, pelo protesto e pela diversão. Os cortejos que ocorrem à praça pública podem ser de um caráter diverso do de carnaval. Ou seja, sem ser carnaval, propriamente. Em *O Assassino* de Ionesco (1963), por exemplo, o personagem principal, Bérenger, tenta chegar a um destino e é interrompido por alguns tumultos. Sempre uma multidão na rua o impede de seguir adiante. Ele não realiza seu intento e deixa de fazer a denúncia que desejava fazer.

Primeiro, uma multiplicação de pessoas portando uma pasta igual a uma que

²⁴ Não se encontrou em português o singular dessa palavra (blasão), para uma consulta do significado. Encontrou-se em francês (blason) e em espanhol (blasón). Ambas significam, em língua portuguesa, brasão. Por analogia com essas duas línguas, conclui-se que essa expressão em português seria *brasões*, e corresponderia, figurativamente, a lemas ou bordões e clichês da linguagem.

perdera e que procurava nas mãos da multidão; depois um comício; depois um engarrafamento de caminhões, tudo concentrado no espaço público. E a polícia não conseguia restabelecer a ordem. E cada um desses *cortejos* só se desfazia no seu tempo, deixando sempre depois de si as marcas de um mundo em transformação.

As formas relacionadas ao segundo grupo estão substanciadas basicamente em todo o acervo de paródias. Nas manifestações populares contemporâneas, a praça pública muito bem conhece o testamento do Judas, no sábado de aleluia, o casamento matuto das quadrilhas, nas festas juninas, a distribuição do boi, repartido no bumba-meu-boi, e algumas improvisações de pastoris.

Entre essas formas espetaculares ainda hoje cultivadas pelo povo e algumas manifestações medievais há uma relação de muita similaridade, conforme se pode comparar com o que descreve Bakhtin (2008, p. 12-13, grifos do autor):

Escreveram-se testamentos paródicos (“Testamento do porco”, “Testamento do burro”), epitáfios paródicos, decisões paródicas dos concílios, etc. Esse gênero literário quase infinito estava consagrado pela tradição e tolerado em certa medida pela Igreja. Uma parte era composta e existia sob a égide do “riso pascal” ou do “riso de Natal”, a outra (liturgias e orações paródicas) estava em relação direta com a “festa dos tolos” e era interpretada nessa ocasião.

Mais do que nos outros dois campos, a exposição do corpo em praça pública é posta em alto relevo. O relevo é muito claro tanto no vocabulário relativo a partes do corpo quanto na expressividade corporal das apresentações dos espetáculos ou exibições individuais de artistas isolados. Algumas dessas imagens têm também atualizações em espetáculos e *performances* individuais modernas. Atualizações com as quais se tem muita familiaridade hoje. Não é preciso muito esforço para se fazer associações mentais entre o que se conhece na cultura atual e o que descreve Bakhtin (2008, p. 309, grifos do autor):

As formas do *cômico popular da praça pública* constituíam também uma das fontes importantes da imagem grotesca do corpo. Só podemos passar em revista, rapidamente, esse mundo tão vasto e

variado. *Todos esses acrobatas, funâmbulos e triagueiros*²⁵, etc. eram atletas, prestidigitadores, bufões, apresentadores de macacos (réplicas grotescas do homem), vendedores de panaceias universais. O universo das formas cômicas que eles cultivavam era o universo do corpo grotesco nitidamente expresso. Hoje ainda, é nos espetáculos de feira, e num grau menor no circo, que o corpo grotesco se conserva melhor.

Relacionadas ao terceiro grupo, formas de expressão e do vocabulário familiar e coloquial são absolutamente abundantes na literatura. A praça pública é, por assim dizer, a grande fábrica e a grande devoradora desse vocabulário e dessas formas de expressão. Agora mesmo, no século XXI, mesmo não sabendo que tais fenômenos do linguajar popular sejam fruto da quebra do distanciamento entre indivíduos, ou seja, do contato alegre familiar e festivo – uma herança do carnaval medieval, portanto –, as pessoas podem entender muito bem o que diz Bakhtin (2008, p. 14, grifos do autor):

Como resultado, a nova forma de comunicação produziu novas formas linguísticas: gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de certas formas desusadas, etc. É muito conhecida a existência de fenômenos similares na época atual. Por exemplo, quando duas pessoas criam vínculos de amizade, a distância que as separa diminui (estão em “pé de igualdade”) e as formas de comunicação verbal mudam completamente: tratam-se por tu, empregam diminutivos, às vezes mesmo apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetoso; podem chegar a fazer pouco uma da outra (se não existissem essas relações amistosas, apenas um “terceiro” poderia ser objeto dessas brincadeiras), dar palmadas nos ombros e mesmo no *ventre* (gesto carnavalesco por excelência), não necessitam polir a linguagem nem observar os tabus, podem usar, portanto, palavras e expressões inconvenientes, etc.

Do mesmo modo, uma pessoa desavisada não iria analisar termos chulos de uma forma literária qualquer com a consciência dessa carnavalização, mas certamente, não faria muito esforço para entender – por tão familiar que soa, à exceção do que diz respeito à origem na comunicação primitiva – que o caráter dessa linguagem corresponde à descrição feita por Bakhtin (2008, p. 15):

²⁵ Segundo o dicionário Houaiss (2009, p. 1878), a palavra **triagueiro** é datada do período entre 1450 e 1516 e designa “pessoa que faz triagas ou teriagas (‘remédio contra veneno de mordida de animal’)”.

A linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas. Do ponto de vista gramatical e semântico, as grosserias estão normalmente isoladas no contexto da linguagem e são consideradas como fórmulas fixas do mesmo tipo dos provérbios. Portanto, pode-se afirmar que as grosserias são um gênero verbal particular da linguagem familiar. Pela sua origem, elas não são homogêneas e tiveram diversas funções na comunicação primitiva, essencialmente de caráter mágico e encantatório.

Como a todo pressuposto da carnavalização, a ambivalência é o caráter imprescindível dessas grosserias. Seu traço grosseiro está na palavra, mas é sublimado pelo sentido que adquire no contexto do emprego. Quem de teatro nunca ouviu: “Merda!”? Quem se aborreceria se um amigo exagerado lhe dissesse: *Desejo que seu espetáculo dê em merda!* E ainda acentuasse bem a ênfase dada à palavra *merda*? O mais provável é que ninguém.

A ambivalência que assume a expressão *merda*, aí, sublima-lhe o sentido materialmente grotesco porque a torna polissêmica, e pode remeter seus novos sentidos a matérias sublimes. A exemplo de Ionesco (1969, p. 184): “A vida não é uma flor. A merda o é”.²⁶

Aliás, a expressão *merda*, muito comum e agradável ao pessoal de teatro, é muito próxima, em significado e intenção, da expressão *bosta*, no uso corrente da Idade Média. *Merda*, com um sentido positivo e alvissareiro, pode ser mais um item da herança medieval que, por via da linguagem, chegou até este século XXI. Conforme Bakhtin (2008, p. 127), “Na época de Rabelais, a fórmula ‘bosta para ele’ (*bren pour luy*) era muito corrente (ele a emprega, aliás, no Prólogo de *Gargantua*)”.

Em *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, a primeira expressão de Pai Ubu, personagem principal, é *Merdra!* No prefácio, Sílvia Fernandes, analisando a linguagem em *Ubu Rei*, traz estas considerações:

Um dos principais meios de provocação da peça é o uso particular que

²⁶ “*La vida no es una flor. La mierda lo es.*”

Jarry faz das palavras, com o emprego de máximas absurdas, termos inventados e outros recursos que instauram uma espécie de “primitivismo deliberado”, um rumor original que, em certo sentido, se aproxima das propostas de Antonin Artaud para a cena da crueldade. [...]. Um dos exemplos mais famosos da transformação de vocábulos comuns em inusitados é a corruptela da palavra “merda” (*merde*), que sofre uma leve distorção para transformar-se em “merdra” (*merdre*). Não por acaso, essa é a palavra que Ubu pronuncia no texto, e sem dúvida funciona como prenúncio da postura escatológica e da truculência cômica que acompanharão a personagem em todas as suas intervenções, durante os cinco atos e as trinta e três cenas da peça (In: JARRY, 2007, p. 16-17, grifos do autor).

É de conhecimento público, no entanto, que esse tipo de vocabulário, que ganha uma alegre irreverência na familiaridade, e relativiza-se pela sublimação, continua sendo constrangedor para quem está fora dessa carnavalização. Pode até ser mais que constrangedor, pode soar como insulto, desrespeito ou baixeza de pessoas sem linhagem. Qualquer coisa nesse sentido.

O que pode ser alegre e risonha declaração de carinho pode também ser grosseira e escandalosa falta de educação bem carregada nas tintas. A frase *Merda, Sr. Diretor!* num cartãozinho assinado pelo conselho de um teatro, empossando seu novo diretor, iria aliviar as possíveis tensões desse homem, que, por se sentir bem acolhido como no seio de uma família, relaxaria, descarregaria algum peso emocional em face das responsabilidades que, naquele momento assumiria, e, descontraídos, todos sorririam juntos sem distanciamentos. Todos estavam realmente em festa.

Outra festa, no entanto, estaria acabada, ou, pelo menos, ficaria tensa, e a insatisfação declarada, se a mesma frase (*Merda, Sr. Diretor!*) estivesse num cartãozinho assinado pelo conselho de um banco, de uma federação (de indústria, de esportes, de comércio etc.), de uma academia de escritores, de uma ordem de advogados, de muitos outros setores representativos da sociedade, empossando seu novo diretor.

Certamente, mesmo sendo hipotéticas ambas as situações, não é preciso muito esforço para concordar que as reações da segunda seriam extremamente opostas às da primeira. Em alguns desses setores, por alguma afinidade com o teatro, a ressalva (“como diz o povo do teatro”) ainda salvaria a situação, em outros setores, por absoluto distanciamento, nem isso poria fim ao desconforto causado pelo emprego da linguagem

da rua numa solenidade sofisticada. Linguagem *da rua*, linguagem *vulgar*, *chula*, *popular*, tudo isso são atualizações com as quais é designada a linguagem da praça pública.

Na concepção destes últimos, uma linguagem tão suja que precisa ser lavada com água. Isso significa polir-se. Educar-se. O que se diz ser socialmente recomendável. Antes disso, são tabus e proibições. E estes devem passar por um processo de purificação social para que seus efeitos apareçam como uma produção saudável de uma coletividade que rejeita esse desconforto. Em termos comparativos, pode-se recorrer a esta passagem de *Totem e Tabu*:

As proibições obsessivas envolvem renúncias e restrições tão extensivas na vida dos que a elas estão sujeitos como as proibições do tabu, mas algumas podem ser suspensas se certas ações foram realizadas. A partir daí, essas ações *devem* ser realizadas; elas se tornam atos compulsivos ou obsessivos, não podendo haver dúvida de que são da mesma natureza da expiação, da penitência, das medidas defensivas e da purificação. O mais comum desses atos obsessivos é lavar-se com água ('mania de lavar-se'). Algumas proibições tabu podem ser substituídas da mesma maneira ou, antes, sua violação pode ser reparada por uma 'cerimônia' semelhante, e mais uma vez aqui a ilustração com água é o método preferido (FREUD, 2006, p. 46, grifos do autor).

É esse tipo de desconforto, ou seja, o das violações, que a obra de Rabelais produziu, vem produzindo e produz. E é a esse efeito que Bakhtin (2008) procura ver com outros olhos e mostrar aos leitores o outro lado dessa visão. Não é uma tentativa de suavizar o que é grosseiro, mas ao contrário, é uma atitude de quem não concorda com a ideia de que todo o material levantado na obra de Rabelais caia numa suavidade equivocada, dada por algumas interpretações banalizadoras, ou resvale na vala comum de material pornográfico. Intenções com as quais ele mesmo, Bakhtin, afirma ter-se encontrado ao longo de suas pesquisas. Presume-se, então, que tenta o teórico fazer justiça ao grande escritor francês do século XVI.

O Vocabulário da Praça Pública na Obra de Rabelais é o título do segundo capítulo do livro de Bakhtin. Em seu desenvolvimento, esse capítulo verifica efeitos e imagens do vocabulário de *Gargantua e Pantagruel*. Lançando um novo olhar sobre o

que há de sujo ali, dito por outras bocas, procurando reinterpretar essa qualidade, convertendo seu universo de significações em categorias de análise artística, Bakhtin (2008, p. 125, grifos do autor) inicia sua crítica nestes termos:

Vamos deter-nos especialmente nos elementos da obra de Rabelais que, desde o século XVIII, constituíram o maior obstáculo para os seus admiradores e leitores, e que La Bruyère qualificava de “encanto da canalha” e de “suja corrupção”, e Voltaire, de “conjunto de impertinências e grosseiras porcarias”. De nossa parte, vamos chamá-los de forma convencional e metafórica de “vocabulário da praça pública”. Esses são os termos que o abade de Marsy e o abade Pérau haviam minuciosamente banido da obra de Rabelais no século XVIII, e dos quais George Sand, no século XIX, queria por sua vez expurgá-la. Tais termos impedem até hoje que se represente Rabelais no teatro (embora não exista nenhum escritor que se preste mais para isso do que ele).

Ora contrapondo o seu entendimento ao entendimento da crítica anterior às suas pesquisas, ora aproveitando alguma das qualificações feitas por essa crítica, a imagem do constrangimento verbal vai sendo desvelada pelo teórico. E nisso trabalha sem banalizar todo o caráter escatológico decorrente desse vocabulário grosseiro, procurando em meio ao próprio espólio da época as razões de ele existir no trabalho de Rabelais. Para se somar aos que já se deram o trabalho de aliviar a obra da condição perversa de vulgaridade ou de pornografia a que tem sido relegada, ou com o que tem sido confundida amiúde, Bakhtin (2008, p. 125, grifo do autor) continua suas observações:

Até hoje esse vocabulário deixa embaraçados a todos os leitores de Rabelais, que têm dificuldade em integrar esses elementos, orgânica e completamente, na trama literária. A significação restrita, limitada e específica que esse vocabulário recebeu nos tempos modernos, distorce a sua verdadeira compreensão na obra de Rabelais, onde ele tinha um sentido universal muito distante da pornografia moderna. Por essa razão, os admiradores e pesquisadores tratam com certo desprezo essa [pornografia moderna] fatal herança do “ingênuo e grosseiro século XVI”, destacando de propósito o caráter ingênuo e inocente dessas velhas obscenidades e distinguindo-as da pornografia moderna perversa.

No século XVIII, o abade Galiani formulou com muito espírito essa condescendência, dizendo que a ousadia de Rabelais é ingênua e que ela se assemelha ao traseiro de um pobre.

Em meio às suas buscas nos aportes da cultura popular, o teórico chega a elementos de um simbolismo ritualístico muito antigo, familiar a Rabelais ainda, mas muito estranho para gerações mais tardias como a dos críticos citados (séculos XVIII e XIX), a do próprio teórico (Século XX) e a sociedade atual (século XXI), numa ordem crescente de distanciamento que começou a se prefigurar desde o século XVII, quando os rituais foram-se modificando e começando a deixar pálidas as significações relativas ao baixo corporal. Sobre essa simbologia dos rituais, pondo dois deles, o da *festa dos tolos* e o dos *charivaris*, em destaque, explica Bakhtin (2008, p. 126, grifos do autor):

Sabemos que os excrementos desempenharam sempre um grande papel no ritual da “festa dos tolos”. No ofício solene celebrado pelo bispo para rir, usava-se na própria igreja excremento em lugar de incenso. Depois do ofício religioso, o clero tomava lugar em charretes carregadas de excrementos; os padres percorriam as ruas e lançavam-nos sobre o povo que os acompanhava.

O ritual dos *charivaris* compreendia entre outros a projeção de excrementos. O *Romance de Fauvel* descreve um *charivari* do século XVI, que nos ensina que a projeção de excrementos sobre os transeuntes era praticada paralelamente a um outro gesto ritual, jogar sal no poço. As familiaridades escatológicas (essencialmente verbais) têm um enorme papel no carnaval.

Para uma geração como a do século XXI, por exemplo, com o nível de informação e consciência crítica de que dispõe, rituais que se servissem de excrementos para lançar-se sobre as pessoas, por uma série de questões e implicações, principalmente higiênicas e sanitárias, já não teriam boa aceitação. Atribuir-se a tais ritos caráter e finalidades nobres, no mínimo, provocaria riso de tão inusitado e estapafúrdio que pareceria o caso. Para essa geração, isso tudo é muito estranho. Causa-lhe estranheza até o fato de saber que tais ritos já foram uso de outras gerações, de outras sociedades, que são incidentes culturais, portanto.

A estranheza está justamente no distanciamento de seus significados. A razão de

existirem – pelo menos, empregando-se tal matéria orgânica – foi ficando vazia de sentido para as gerações dos séculos posteriores. Sua simbologia não mais se encontra na fé do povo. Mas, até o século XVI, tanto para os padres, que lançavam excrementos ao povo, tanto para o povo, tanto para Rabelais esse ritual não só era normal como era desejado esse gesto por ser representativo das bênçãos de Deus. E como bênção era pleno da esperança que acompanha o homem desde tempos imemoriais – pelo que se vê – de ter uma vida renovada.

A renovação está certamente impregnada da morte. O velho precisa morrer para que sobrevenha o novo. Por ser relacionado à vida e prenunciar a fecundidade, o vocabulário relativo às partes baixas do corpo já fazia parte do linguajar do vulgo, tanto como davam significado aos gestos rituais. Se na crença do povo simples, eram abençoadas as terras onde O Senhor defecara, urinara ou cuspira (BAKHTIN, 2008), nada mais natural que incorporar seu vocabulário na linguagem corrente e, por conseguinte, na literatura de concepção popular. Isso certamente explica por que alguns críticos isentam a obra de Rabelais das interpretações meramente pornográficas da compreensão moderna.

O realismo grotesco presente na obra de Rabelais, em sua época, era conhecido de todos, pois fazia parte dos gestos tradicionais, tais como os descritos na festa dos tolos e nos charivaris. Tudo isso pode estar muito distante da sociedade atual, mas, como cultura, muita coisa pode ser explicada e compreendida porque pode ser compreensível até nos dias de hoje. A respeito da projeção de excrementos diz Bakhtin (2008, p. 127-128, grifos do autor):

Na base desse gesto e das expressões verbais correspondentes encontra-se um rebaixamento topográfico literal, isto é, uma aproximação do “baixo” corporal, da zona dos órgãos genitais. É sinônimo de destruição, de tumulto para aquele que foi rebaixado. Mas todos os gestos e expressões degradantes dessa natureza são *ambivalentes*. A sepultura que eles cavam é uma sepultura *corporal*. E o “baixo” corporal, a zona dos órgãos genitais é o “baixo” que *fecunda e dá à luz*. Por essa razão, as imagens da urina e dos excrementos conservam uma relação substancial com o *nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar*. Na época de Rabelais, esse aspecto *positivo* era ainda perfeitamente vivo e sentido da maneira mais clara.

Os mesmos argumentos que isentam a obra de Rabelais de uma mera vulgaridade, e podem fazer justiça ao seu grande trabalho literário, servem para justificar as reações das gerações tardias em relação a ele. Já se falou de familiaridade e distanciamento. E é, basicamente sob esses dois aspectos, que se vai entender o que ocorre quando se trata das evoluções da cultura e da história. Segue-se um paralelo traçado pelo teórico entre o contexto cultural antigo e o contexto cultural moderno. De certa forma, justifica, para cada época, as concepções semânticas de signos e vocabulários, condicionados pelos modos particulares de essas diferentes sociedades absorverem o mundo.

Por um lado, interpretando-se a discussão em termos de familiaridade com a cultura desses rituais até o século XVI (considera-se aqui o marco representativo da cultura antiga, levando-se em conta que esse é o último século de que se tem notícia da vigência desses rituais), compreende-se que Bakhtin (2008, p. 128 -129, grifos do autor) põe uma questão:

A fim de ter uma compreensão justa dos gestos e imagens populares carnavalescos, tais como a projeção de excrementos, ou a rega com urina, etc., é importante levar em consideração o seguinte fato: todas as imagens verbais e gesticulações desse tipo faziam parte do todo carnavalesco impregnado por uma lógica única. Esse todo é o drama cômico que engloba ao mesmo tempo a morte do mundo antigo e o nascimento do novo. Cada uma dessas imagens tomadas separadamente subordina-se ao seu sentido, reflete a concepção única do mundo que se cria nas contradições, embora exista isoladamente. Na sua participação nesse todo, cada uma dessas imagens é profundamente *ambivalente*: ela tem uma relação substancial com o ciclo vida-morte-nascimento. Por isso, essas figuras são destituídas de cinismo e grosseria, no sentido que atribuímos a esses termos.

Por outro lado, em termos de distanciamento da cultura desses rituais, que vai acontecendo a partir do século XVII (considera-se aqui o marco representativo da cultura moderna, observada já que era a ausência dos mesmos rituais), conclui-se que Bakhtin (2008, p. 129, grifos do autor) contrapõe as questões:

Mas as mesmas imagens (por exemplo, a projeção de excrementos e a rega de urina), percebidos num outro sistema de concepção do mundo, onde os polos positivos e negativos do devir (nascimento e morte) são separados um do outro, opostos um ao outro em imagens diferentes que não se fundem, transformam-se efetivamente em cinismo grosseiro, perdem a relação *direta* com o ciclo vida-morte-nascimento e, portanto, sua ambivalência. Elas consagram então apenas o aspecto negativo, e os fenômenos que elas designam tomam um sentido estritamente vulgar, unilateral (como é o sentido moderno que têm para nós as palavras “excrementos”, “urina”).

Na linha evolutiva da materialidade histórica de que trata o teórico nos pressupostos culturais da carnavalização, pode-se perceber que o tempo produziu elementos atualizadores tanto para as manifestações propriamente ditas quanto para seus conceitos. A linguagem, impelida por novos padrões, parâmetros e dimensões da cultura, redimensionou as imagens quando dessacralizou suas associações de significado. Esse fenômeno, no entanto, não retirou das expressões o poder de se recriar na praça pública, ou na rua, como se entende modernamente. Pode ser uma conclusão como essa o que sugere esta observação:

É com esse aspecto radicalmente modificado que essas imagens, ou mais exatamente, as expressões correspondentes, continuam a viver na linguagem familiar de todos os povos. Na verdade, elas conservam ainda um eco extremamente longínquo de sua acepção antiga, com valor de concepção de mundo, fracos vestígios das familiaridades da praça pública, e é apenas isso que pode explicar sua inesgotável vitalidade, sua ampla propagação (BAKHTIN, 2008, p. 129).

Essa *inesgotável vitalidade* unida a essa *ampla propagação* se convertem na força de atualização das visões de mundo processadas no tempo. Esse processo estabelece novas instituições, organiza novos pensamentos, e, mesmo que não lhes destitua por completo os ancestrais, algumas vezes, deixa-os muito pálidos. Uma vez empalidecidos, a linguagem da praça, associando-as aos novos signos do mundo, arranja soluções para as expressões velhas tornarem-se novas. Assim elas são atualizadas pelo mundo novo, mas, ao mesmo tempo, estão grávidas desse novo modo

de ver. É que as novas visões são os germes que atualizam o mundo. E segue o mundo em constante renovação, embora “esquecido” de muitos dos rituais que celebravam essa condição, isto é, a renovação do mundo.

Quer dizer, a forma como, à luz do seu tempo, cada geração foi interpretando os signos dessas manifestações não só as atualizou no nível do conceito como interferiu nos procedimentos da representação. E, não poderia ser diferente, se esse mesmo tempo atualizou o público. Atualizando o público, a cada avanço na história, atualiza a praça pública. Isso equivale à compreensão de que a praça pública como conceito também se atualiza. É ampliada sua concepção. Por praça pública, pode-se compreender, além do espaço público, também o grande público, o próprio povo e o que a este pertence: a coisa pública, tudo o que é de acesso irrestrito ao povo.

Há, porém, no paralelo entre o velho e o novo, uma observação cíclica que não se deve esquecer, pois esse ciclo é vital para uma análise que pretende o remonte de raízes históricas de determinado assunto, especialmente, se diz respeito a uma manifestação artística do porte da literatura e do teatro. Como a atualização de um conceito é ação decorrente da consciência de mundo das pessoas em face dos elementos providos pelas circunstâncias vigentes, realiza-se, por conseguinte, um movimento de reflexibilidade recíproca. O tempo atualiza o público e o público atualiza o tempo; assim, se o público é o que atualiza a praça, é também verdade que é na praça que o público se atualiza.

2 FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS DO TEATRO DO ABSURDO

O absurdo, o suicídio, a esperança em *O mito de Sísifo*

O sentimento do absurdo da existência, visto que é da condição humana, certamente acompanha o homem desde que o mundo é mundo. Mas, perceber-se esse sentimento com tal horror a ponto de caracterizá-lo como *absurdo* e por *absurdo* entendê-lo; ir tão fundo em suas implicações a ponto de torná-lo um conceito filosófico assentado nas últimas questões existenciais, tais como a morte e a esperança, só foi acontecer na tensão da Segunda Guerra Mundial. E ganha densidade nos anos do pós-guerra, imediatamente subsequentes, pelo menos, nas duas primeiras décadas.

A formulação teórica sobre o absurdo surge em 1942. Albert Camus refletindo sobre as questões de um mundo que não se explica, tanto como sobre um apego à vida, que move o ser humano, e que também não é explicável pelo trabalho intelectual da lógica, formula uma tese: “Só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (CAMUS, 2010, 17).

O mundo enfrentava a incomparável Segunda Guerra Mundial e Camus lança *O Mito de Sísifo*. É aí que, pela primeira vez, vem à luz o termo *absurdo*, tomado como conceito filosófico. O termo congrega em si uma extraordinária carga polissêmica para significar os variantes estranhamentos que perturbam o homem quando reflete sobre a vida como existência.

Nisso inclui relatar o vazio existencial e delatar a inutilidade dos esforços para se sair da vida vivos, ou melhor, não sair da vida nunca. Este é o mito: a recusa à morte; este é o seu absurdo: a inutilidade dessa recusa; este é o castigo: a submissão ao mais cruel e inútil dos esforços pela vida, a espera de viver como se não houvesse último dia. O absurdo cria ao homem três atitudes perante a própria vida: a revolta, o suicídio e a esperança (CAMUS, 2010).

O absurdo é, em suma, viver mesmo. É aqui que o assunto ganha complexidade e gera uma questão para a qual ainda não se tem uma resposta satisfatória. A obra de Camus não a respondeu. Os exemplos não foram suficientes para isso, pois colidem muitas vezes no arbítrio da individualidade. A questão do ensaio de Camus é se a vida vale ou não a pena. Eis por que ele expõe o problema do suicídio como, filosoficamente, o único sério. É o positivo e o negativo das duas possíveis e decisivas respostas que encaminham o homem a se submeter ao absurdo, ou a negar-lhe radicalmente, e desferir contra ele e contra si próprio o golpe definitivo.

O suicida seria, então, um insubordinado que, tomado de revolta, ultrapassa a morte e recusa a esperança. Ultrapassa a morte, no sentido de que ele a alcança antes que ela o apanhe. Mas ele pode também compreender que já é a própria morte uma vida sem esperança, e abrevia o tempo da inutilidade de uma existência sem objetivo, portanto absurda.

De qualquer forma, é a atitude extrema de quem rompe com seu destino e faz a sua hora, antes de ser obrigado a aceitá-la, que faz o filósofo pensar e discorrer em seu ensaio, por vários vieses, a respeito de valer ou não valer a pena a submissão do homem à vida. Entre os vários vieses, para responder sim ou não numa decisão de casos reais, incluem-se a ambivalência desse rompimento, o simbólico revestindo o suicídio e as relativizações de circunstância e de pessoa.

Sobre pressupor mais urgente a questão de valer a pena viver do que a de não valer, e vice-versa, é apresentado este argumento: “Se me pergunto por que julgar que tal questão é mais premente que tal outra, respondo que é pelas ações com que ela se compromete. Eu nunca vi ninguém morrer por causa do argumento ontológico” (CAMUS, 2010, p. 17).

Se questionar ou formular teorias sobre o ser (*o argumento ontológico*, como ele diz) não ameaça a vida, nem põe em xeque o gosto ou o desgosto de viver do indivíduo, na história, no entanto, há exemplos que não são bem assim:

Galileu, que sustentava uma verdade científica importante, abjurou dela com a maior tranquilidade assim que viu sua vida em perigo. Em certo sentido, fez bem. Essa verdade valia o risco da fogueira. É profundamente indiferente saber qual dos dois, a Terra ou o Sol, gira em torno do outro. Em suma, é uma futilidade. Mas vejo, em

contrapartida, que muitas pessoas morrem porque consideram que a vida não vale a pena ser vivida. Vejo outros que, paradoxalmente, deixam-se matar pelas ideias ou ilusões que lhes dão uma razão de viver (o que se denomina razão de viver é ao mesmo tempo uma excelente razão de morrer). Julgo, então, que o sentido da vida é a mais premente das perguntas. Como responder a ela? (CAMUS, 2010, p. 18).

Os exemplos se afiguram antagônicos, posto que ora confirmam ora negam. Meio que de volta à estaca zero, mas pressentindo a necessidade de descobrir um caminho a mais para responder sobre o que compreende como a questão mais decisiva de todas, o filósofo apresenta dois métodos de pensamento, igualmente antagônicos, que mesclam realidade e ficção:

Em todos os problemas essenciais, e entendo por isto aqueles que oferecem perigo de morte ou multiplicam a paixão de viver, só há dois métodos de pensamento, o de La Palice e o de Dom Quixote. Só o equilíbrio entre a evidência e o lirismo nos permite aceder ao mesmo tempo à emoção e à clareza. Num assunto ao mesmo tempo tão humilde e tão cheio de pateticismo, a sábia e clássica dialética tem que dar lugar, penso, a uma atitude de espírito mais modesta que proceda ao mesmo tempo do bom senso e da simpatia (CAMUS, 2010, p. 18).²⁷

²⁷ La Palisse ou La Palice. Segundo várias fontes na internet são aceitas as duas grafias. O referido é, em todo caso, o chefe militar francês Jacques de Chabannes de La Palisse (1470-1525). A associação do seu nome a evidências e truísmos em nada tem, com efeito, relação com seus feitos, mas com uma interpretação errada de uma metáfora empregada num texto em sua homenagem, elaborado por seus soldados, destacando sua bravura durante a vida, e até na batalha em que fora morto. Eis o trecho: “O Senhor de La Palice / Morreu em frente a Pavia; / *Momentos antes da sua morte, / Podem crer, inda vivia*”. (Grifo nosso). (Disponível em: <http://br.livra.com/pick/sabe-o-que-e-a-verdade-de-la-palisse/120578079/> . Consultado em 16/09/2012, às 12h21min.). O óbvio espalhou-se porque interpretou-se “vivia” ao pé da letra, e não como uma alusão à espantosa presença de espírito, a força viva que o general ainda tinha para lutar sem se entregar ao inimigo o que, provavelmente, lhe seria desonroso, dada a sua fama. O que certamente vivia dentro dele era a honra de morrer em combate. A autora do texto no site cita como fonte que desmente essa versão a Enciclopédia Lello, mas acrescenta que, pelas considerações dos historiadores, de qualquer forma, o general ficaria isento do ônus do que se gerou em torno de seu nome.

Dom Quixote é a conhecida personagem de Miguel de Cervantes, que desvairado, pensando ser um cavaleiro medieval, saiu pelo mundo, empreendendo sua luta contra moinhos de vento, contando sempre com seu fiel escudeiro Sancho Pança.

A mescla de realidade e ficção na descrição dos dois métodos aí mencionados ocorre na escolha das duas personagens que os representam. La Palice pertence à história humana real, trata-se de um general do exército francês. E a este, o filósofo associou a evidência, e nada mais acrescentou. Buscando-se as justificativas pelas quais a evidência lhe seria a metáfora, entre versões que se contestam (ver nota), uma é a de que não tenham sido as atitudes do general o motivo de ter o evidente e o truístico associados ao seu nome, mas uma equivocada compreensão ao pé da letra de uma figura de linguagem posta na letra de uma canção em sua homenagem. Dom Quixote é personagem de ficção e a ele se associam o lirismo e o devaneio.

O antagonismo desses dois métodos os converte, ao final, a idênticos em resultados. Ambos chegam a impossibilidades. Ao nada, portanto. A um absurdo, enfim. Bem faz mesmo lembrar, ao mesmo tempo em que esclarece, uma categoria recorrente no teatro do absurdo pela qual fica evidente o pressuposto de que muito esforço dá no mesmo que nenhum esforço, ou seja, “o homem apanhado no dilema inelutável em que os esforços exaustivos levam ao mesmo resultado que a indolência passiva” (ESSLIN, 1968, p. 348).

Aonde se quer chegar é na compreensão de que o excesso de racionalidade, ao fim de todas as estações de parada da mente humana, se reconcilia com o excesso de sonho, e um é tão obscuro quanto o outro. O concreto gritante e o gritante abstrato revelam-se com o mesmo grau de comunicabilidade. Nada comunicam. Nem o primeiro revela nada mais sobre uma realidade física, quando, por exemplo, declara uma verdade que qualquer dos cinco sentidos já a experimenta; sequer o segundo elucida as perturbações metafísicas de uma mente que rejeita a razão, nem as de um estado emocional que a cega. Somente se pondo no caminho do meio entre o indiscutível e o improvável é possível que se alcance algum diálogo que equilibre o razoável e o emocional.

E é nessa questão quase certo que se dê o impasse das relativizações que obviamente não fizeram o filósofo decidir por um simples sim, ou um simples não para responder à enquete que decidiria o julgamento de a vida valer ou não valer a pena. Seria simples demais e sem, efetivamente, uma base de dados confiável, responder-se que não e colocar-se favorável à ação suicida, ou responder sim e renegar essa prática, sem considerar os trilhões de motivos – incluindo-se aí a própria fé e a esperança de

uma vida melhor do que a terrena e material – que levariam alguém a se retirar da vida por autodecisão.

O que se percebe é que há questões para as quais não há uma resposta ou nenhuma. E, dependendo do que se vá fazer com tal resposta, dependendo de qual ação improrrogável é consecutiva da obtenção dessa resposta, é melhor que ninguém a tenha. O próprio Camus, a certa altura, brinca com sua condição de pesquisador, mas ao mesmo tempo faz ver quanta seriedade envolvia os rumos da vida dele a partir de seu ensaio. Sendo seu julgamento favorável à vida, não haveria problema, mas não sendo, ele teria diante de si um sério dilema: ou teria de suicidar-se ou morreria desacreditado como filósofo. E a esse respeito, ele discorre nestes termos:

E se é verdade, como quer Nietzsche, que um filósofo, para ser estimado, deve pregar com o seu exemplo, percebe-se a importância dessa resposta, porque ela vai anteceder o gesto definitivo. São evidências sensíveis ao coração, mas que é preciso ir mais fundo até torná-las claras para o espírito (CAMUS, 2010, p. 17).

O que dá para conjecturar é que o peso do radicalmente racional ou radicalmente passional não deixa saída. Ele seria um suicida de qualquer forma, pois, ou se mataria como homem ou, como filósofo, se entregaria consciente à morte pública. Isso, mais adiante, possibilitou o conceito do “suicídio filosófico”, o que não deixa de dialogar com o conceito da *morte ambivalente* de Bakhtin.

Outro parecer também cabe aqui e vai se situar no caminho do meio de que se falou há pouco. O fato de se escrever um ensaio ou um tratado sobre uma questão qualquer dos enquadramentos humanos não significa, por uma obrigatoriedade arbitrária ou pré-fixada, que se tenha que ser a ela favorável. Valer-se de tal escritura pode ser exatamente para conseguir o contrário: fazer que o mundo conheça a sua recusa de pensador.

Assim como Marx, ao escrever *O Capital*, opõe radicalmente toda a doutrina marxista ao sistema capitalista, e em momento algum defende o capital, como se poderia supor, Camus não teria que ser um potencial suicida por escrever sobre o suicídio, nem a este favorável. Nem ele nem ninguém que tome por base seu argumento de inutilidade da vida, ou absurdo existencial. Uma coisa é reconhecer, por um senso

demasiado crítico, ou despido de misticismos, que um nascimento para uma morte inexorável é inútil, que tudo o que se sofre no intervalo entre um e outra é sem validade, que nenhuma vida se prolonga sem sofrimentos, sem angústias, outra coisa é daí se entender que esse reconhecimento implica não gostar da vida.

Por que não se pode gostar de algo consensualmente complicado, de difícil ou mesmo de impossível compreensão? Ou por que gostar tem que significar suportar? Não seria possível um sentir-se demasiado impotente para tanto peso? A impotência também não implica desejo de não viver. Essas idas e essas vindas fazem parte da base argumentativa do pensamento dito absurdo no conceito de Camus.

Para o próprio Camus, uma diferente avaliação pode ser dada em resposta, para justificar a atitude de alguém sair voluntariamente desse cenário privado de claridade e de sonhos ilusionistas: “E como todos os homens sadios já pensaram no seu próprio suicídio, pode-se reconhecer, sem maiores explicações, que há um laço direto entre tal sentimento e a aspiração ao nada” (CAMUS, 2010, p. 20).

A atração pelo nada rivaliza e, de certa forma, esvazia a questão em termos de sim ou não. É que não se trata simplesmente de um valor em que todos se nivelam e, por isso mesmo são absorvidos num formato positivista de pensamento. E assim, se o julgamento fosse *vale*, teria que valer igualmente para todo e qualquer um; se fosse *não vale*, da mesma forma, não haveria de valer para ninguém. A atração retira o teor de fatalidade e empresta ao indivíduo a autenticidade da escolha. Escolha esta que seria simplesmente não esperar pelo tempo; não esperar pela ação do tempo para chegar ao mesmo resultado da antecipação, mas com a prerrogativa de se ter decidido por aquilo que atraía. Há muitos no mundo que são mais atraídos pela fome do que pelo ato de comer. Desenvolvem anorexia. Não haveria um suicídio a prazo na anorexia?

E se não for isso, e for para o portador, a vida ao seu gosto, porque não compreende viver de um modo que não o seu? Os que se compreendem em seu modo próprio são os ditos “homens dispostos a estar de acordo consigo mesmos” (CAMUS, 2010, p. 20). Nesse ponto, o filósofo apresenta uma série de ponderações que, se não justificam a maioria optar pela vida, ou seja, pelo absurdo que é, diminuem a estranheza dessa discussão pelas reflexões a que levam. O primeiro foco dessas considerações é o próprio assunto que o move em *O Mito de Sísifo*:

O tema deste ensaio é justamente essa relação entre o absurdo e o suicídio, a medida exata em que o suicídio é uma solução para o absurdo. Pode-se postular a princípio que as ações de um homem que não trapaceia devem ser reguladas por aquilo que ele considera verdadeiro. A crença no absurdo da existência deve então comandar sua conduta. É uma curiosidade legítima perguntar com clareza, e sem falso pateticismo, se uma conclusão dessa ordem exige que se abandone de imediato uma condição incompreensível (CAMUS, 2010, p. 20).

É muito oportuno deter-se um pouco mais demoradamente a atenção sobre a afirmação inicial desse trecho, pois o que se pode concluir daí é que não há solução possível para o absurdo, menos ainda que o suicídio pudesse ser. Se o ensaio já vem defendendo que o absurdo está no divórcio entre o sentido da existência e a própria existência, entende-se que é absurdo o homem ser um ser para a morte, e disso ele não se livra. Portanto, não será a saída da vida pelas mãos do suicida o escape para superar o absurdo.

Quando se lê que a relação entre o ato extremo do ser humano e seu desacordo existencial é compreendida como a *medida exata em que o suicídio é uma solução para o absurdo*, isso, posto assim em termos tão positivos, já faz sobrevir uma pergunta cujo tom é de completa estranheza e negação. É solução? Uma declaração tão inequívoca para uma questão tão controversa estaria sugerindo – é o mais certo – uma leitura contrária aos termos declarados. Com uma atenção mais acurada sobre os termos, o que se vai compreender afinal é que esses são pressupostos de uma hipótese, e o que se afirma ser, confirma-se não ser.

Do mesmo modo, não se confirma como imprescindível o abandono de uma situação porque esta seja incompreensível. E, a se tomar por empréstimo certa ironia do filósofo, se fosse assim, já o mundo estaria devastado. Ou, no mínimo, a questão *suicídio* não seria digna de nenhuma importância. Mais precisamente:

Exposto em termos claros, esse problema pode parecer ao mesmo tempo simples e insolúvel. Mas supõe-se erroneamente que perguntas simples levem a respostas não menos simples e que a evidência implica evidência. *A priori*, e invertendo os termos do problema,

parece que ou você se mata ou não se mata, só há duas soluções filosóficas, a do sim e a do não. Seria fácil demais. Mas temos que pensar naqueles que não param de interrogar, sem chegar a nenhuma conclusão. E não estou ironizando: trata-se da maioria. Vejo também que aqueles que respondem que *não*, agem como se pensassem *sim*. Na verdade, se aceitarmos o critério nietzschiano, eles pensam *sim* de uma maneira ou de outra. Aqueles que se suicidam, pelo contrário, costumam ter certeza do sentido da vida (CAMUS, 2010, p. 20-21, grifos do autor).

As controvérsias e contradições prosseguem em toda a extensão desse assunto, haja vista não ser por acaso que sua característica precípua descrita pelo filósofo é a de que ele é absurdo. E, por absurdo ou por contradição, o pensador finda por estar a salvo das decisões terminativas. Se considerações se contrastam com ações e vice-versa, ninguém há que se submeter a romper com esse sistema na ordem das concepções, a não ser por simples decisão do seu ser individual. Se o absurdo sentido da vida é a morte, e nenhuma atitude fugiria disso, dizer sim ou dizer não, seria uma questão do *mais cedo* ou *mais tarde*. O que se contrasta em tais posturas é a ordem natural com a ordem emocional. Nos termos da teoria:

Tais contradições são constantes. Pode-se mesmo dizer que nunca foram tão vivas como neste ponto em que a lógica, ao contrário, parece tão desejável. É lugar-comum comparar as teorias filosóficas com o comportamento daqueles que as professam. Mas é preciso dizer que entre os pensadores que negaram um sentido à vida, nenhum, exceto Kirilov, que pertence à literatura, Peregrinos, que nasce da lenda, e Jules Lequier, do domínio da hipótese, levou sua lógica ao ponto de rejeitar esta vida (CAMUS, 2010, p. 21).

Nessa lógica do contrário inconciliável com a recusa da vida há algo de irônico, mas requer cautela nos julgamentos ao homem. Criticar-se um sistema, não implica incontestavelmente uma requisição inexorável de que se liquide tal sistema. Do mesmo modo, elogiar-se uma facção desse sistema, não implica, como consequência inapelável, uma filiação a ela. Assim, reconhecer-se o trágico da vida e refletir-se sobre as possibilidades de o homem tomar atitudes trágicas não implica a obrigação de abrir-se mão da própria vida, menos ainda que não se possa dar a isso uma conotação cômica.

Carnavalizar-se o suicídio – como certamente entenderia Bakhtin – é uma postura filosófica aceitável, o perigo se dá no julgamento da questão. Não só não é aconselhável, como também não é lógico confundir-se tal postura com uma incitação aos outros a tomarem atitudes radicais para com sua própria vida, ou para com os sistemas da regulação social, por exemplo.

Não nos cabe aqui um relato sobre Schopenhauer, mas é justamente a respeito dele este comentário: “Mas não vejo nisto motivo para brincadeira. Esta maneira de *não levar o trágico muito a sério não é tão grave assim*, mas ela acaba condenando o seu homem” (CAMUS, 2010, p. 21, grifo nosso). Imediatamente antes é explicado que, em relação à concepção filosófica de um pensador e suas atitudes, “em tom de troça, muitas vezes se cita Schopenhauer, que *fazia o elogio do suicídio diante de uma mesa bem servida*” (CAMUS, 2010, p. 21, grifo nosso). E é justamente nesse contraste que se dá aqui um diálogo do discurso sobre o suicídio e o carnaval.

O todo contraditório e obscuro em que sempre se encontram os argumentos e as reflexões relativas a isso que Camus considera um *lugar-comum*, que é *comparar as teorias filosóficas com o comportamento daqueles que as professam*, leva-o a mais uma questão que encaminha nova reflexão, seguida de uma ponderação do filósofo, muito interessante em termos analíticos. A questão se funda neste critério que é, ao mesmo tempo a base da reflexão: “Diante destas contradições e destas obscuridades, será então preciso acreditar que não há relação alguma entre a opinião que se tem sobre a vida e o gesto que se faz para abandoná-la?” (CAMUS, 2010, p. 21). A resposta não é, nem poderia ser, dada em termos diretos, visto que o próprio filósofo exclui de sua pesquisa a prerrogativa de julgamento, e em vez disso, dá-lhe o caráter de um estímulo a se pensar muito profundamente sobre a vida e os desatinos humanos.

Em vez de uma resposta taxativa com pretensões de estabelecer juízos verdadeiros ou falsos, suas ponderações sugerem aberturas a visões de mundo. Logo se vai perceber que a pergunta nada mais é que uma questão retórica para a exposição deste raciocínio: “Não exageramos nada neste sentido. *No apego de um homem à vida há algo mais forte que todas as misérias do mundo*. O juízo do corpo tem o mesmo valor que o do espírito, e o corpo recua diante do aniquilamento” (CAMUS, 2010, p. 21, grifo nosso).

O recuar do corpo irá significar o hábito de viver sem pensar se vale ou não a pena. O hábito de viver é ao homem a superfície do seu mundo real, e a este aquele se afeiçoa sem a preocupação de se afligir com ele ser ou não ser absurdo. Aliás, o mais provável é que se viva sem nunca pensar – embora se saiba – que se é um ser para a morte. Absurdo, portanto. Ou seja, o mais corriqueiro é que o homem viva, mantendo sob rasura o seu absurdo. O que não significa que, em não pensando, numa dimensão metafísica, seu sofrimento seja menor, suas angústias se neutralizem ou que a questão não exista. Não pensar pode, no mínimo, indicar uma opção, instintiva e não consciente de todo o coletivo humano por existir em estado letárgico, ou fazendo transferências.

Essa particularidade faz lembrar que Beckett absorve muito bem essa questão em *Esperando Godot*, como se pode observar em um dos diálogos com Estragon, as digressões de Wladimir, cheias de sarcasmo, ou de um ressentimento que, talvez, ele nem saiba de onde vem. Mas vai desnudando o embate que se trava, no íntimo, entre o desespero e a espera. E, entre *desespero* e *espera*, a mediação do engano. Então, como se sugerisse que o óbvio está aí, em aberto, e só não o apreende quem opta por não apreender, ou tenta neutralizar a dor, a personagem vai, em breves réplicas, liberando seus pensamentos em longos suspiros, tal como quem fala sozinho, embora esteja falando com o outro. É o que se apreende neste trecho:

VLADIMIR: Dói?

ESTRAGON: Dói! Ele quer saber se dói!

VLADIMIR (*colérico*): Tirando você, ninguém sofre. Eu não conto. Queria ver se estivesse no meu lugar, o que você diria.

ESTRAGON: Doeu?

VLADIMIR: Doeu! Ele quer saber se doeu!

ESTRAGON (*apontando com o indicador*): De qualquer modo, você bem que poderia fechar os botões.

VLADIMIR (*inclinando-se*): É verdade. (*Abotoa-se*) Nunca descuide das pequenas coisas.

ESTRAGON: O que você queria? Você sempre espera até o último minuto.

VLADIMIR (*sonhador*): O último minuto... (*Medita*) Custa a chegar, mas será maravilhoso. Quem foi que disse isso?

ESTRAGON: Por que você não me ajuda?

VLADIMIR: Às vezes até sinto que está vindo. Então, fico todo esquisito. (*Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, torna a vesti-lo*) Como se diz? Aliviado e ao mesmo tempo... (*busca a palavra*) apavorado. (*Enfático*) A-PA-VO-RA-DO. (*Tira o chapéu mais uma vez, examina o interior com o*

olhar) Essa agora! (*Bate no chapéu como quem quer fazer que algo caia, examina o interior com o olhar, torna a vesti-lo*) Enfim... (*Com esforço extremo, Estragon consegue tirar a bota. Examina seu interior com o olhar, vasculha-a com a mão, sacode-a, procura ver se algo caiu ao redor, no chão, não encontra nada, vasculha o interior com a mão mais uma vez, olhar ausente*) Então?

ESTRAGON: Nada.

VLADIMIR: Deixe ver.

ESTRAGON: Não há nada para ver.

VLADIMIR: Tente calçar de novo.

ESTRAGON (*tenho examinado o pé*) Vou deixar tomando um ar.

VLADIMIR: Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés. [...] (BECKETT, 2005, p. 20-21).

Todo o trecho remete ao vazio. Ao absurdo propriamente, que se vem recuperando das reflexões de Camus. No entanto, pela relação dialógica que estabelece com a ideia de o julgamento do corpo valer tanto quanto o do espírito, mas que o corpo recua ante o aniquilamento, merece um destaque a réplica em que Vladimir declara a confusão que se instala em seu interior com aquela mistura de alívio e pavor, que dele se apodera, ante a perspectiva da proximidade do *último minuto*.

Cabe também um grifo especial para pontuar a questão das transferências, que é como se o homem se alienasse de pensar sobre suas questões últimas, mesmo sabendo que jamais escapará a elas. Essa ideia perpassa a conclusão da personagem sobre como vive o ser humano. Soa ao mesmo tempo como um lamento, um suspiro, uma ironia, ou mesmo uma verdade incorrigível, a exclamação descritiva *eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés*. E ainda se pode depreender daí que, a partir do exemplo que ele via ali, na figura do amigo, fosse capaz de compreender a humanidade inteira.

Nesse sentido, as transferências de que se fala aqui, irão se encontrar com a esperança, tema sobre o qual – como já se aludiu – também se debruça Camus em *O Mito de Sísifo*. E é da ideia do recuo do corpo que ele parte para a ideia da escapada. O filósofo entende que, se ante o aniquilamento, o corpo refreia, é que

cultivamos o hábito de viver antes de adquirir o de pensar. Nesta corrida que todos os dias nos precipita um pouco mais em direção à morte, o corpo mantém uma dianteira irrecuperável. Enfim, o essencial desta contradição reside no que vou chamar de esquiva, porque ela, é ao mesmo tempo menos e mais que a distração no

sentido pascaliano²⁸. A esquiiva mortal que constitui o terceiro tema deste ensaio é a esperança. Esperança de uma outra vida que é preciso “merecer” ou truque daqueles que vivem não pela vida em si, mas por alguma grande ideia que a ultrapassa, sublima, lhe dá um sentido e a trai (CAMUS, 2010, p. 22, grifo do autor).

Entre o sentido e a traição da esperança à vida, o que se alcança – se bem estamos entendendo esse raciocínio – é o mesmo resultado. Por um lado, viver esperando outra vida seria optar por ficar morto para ela até que chegue a hora última e faça a transposição de uma para a outra vida. Nesse raciocínio decidir viver equivaleria a suicidar-se. Por outro lado, se há nesta vida uma trapaça que esconde uma vida muito melhor, e que, na crença de muitos, é ela que é a verdadeira vida, um indivíduo apressar sua última hora para ir ao encontro dessa esperança seria sair do transitório para o eterno.

E é aqui que vale observar um importante argumento do ensaio de Camus em defesa da vida e da espera pela hora natural, que é o de que o corpo se habitua a viver e recua ante o aniquilamento. Esse argumento permite entender-se que uma mente em sintonia com seu corpo recusa o suicídio. É que o corpo combate a favor de si próprio. O chamado *hábito de viver* mais que *o de pensar* investe-o de uma instintiva autodefesa. Então, esse corpo ultrapassa a mente e se apega à vida, com seus enganos, por mais absurda que seja. Como a esperança de se viver uma segunda vida é também absurda, e em nada traz certezas sobre acabarem-se os problemas existenciais – e pelo balanço entre os que se apressaram e os que esperaram – é inegável que esse hábito de viver prevalece sobre o hábito de pensar.

²⁸ Camus se refere a Blaise Pascal, filósofo francês. Sobre o sentido pascaliano de entretenimento, encontramos algo muito esclarecedor: “Os termos essenciais para a compreensão da leitura pascaliana do homem tal como ele se apresenta são: tédio e divertimento. No século XVII o termo *ennui*, que pode ser traduzido por similares em português tais como: aborrecimento, angústia, tédio, entre outros, tinha uma forte conotação de angústia essencial, associada à impossibilidade de sair de tal estado, como uma espécie de patologia espiritual. O termo *divertissement*, por sua vez, tinha um forte caráter militar: desviar de inimigos, manobras estratégicas. Podemos traduzir esse termo como: desviar de obstáculos indesejáveis, divertir-se, alienar-se. Assim, o divertimento é a forma privilegiada que o homem encontra para desviar o olhar de si mesmo, pois o seu eu verdadeiro, que traz a marca do nada, o traço vazio, lhe é insuportável. A condição não alienada (não divertida) é o bastante para a consciência do nada materializar-se existencialmente (afetivamente) como angústia (Pondé, 2001, p.236)” (PARRAZ, online, disponível em: <http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/20/artigo74895-1.asp> . Consultado em 27set /2012, às 21h59min.).

Desse prevailecimento resulta a própria vida absurda: vai-se vivendo e adiando o último instante. Em outros termos – lembrando uma questão que muito se assemelha a um pensamento dialético, e que também marcou uma geração desafiada, não a não pensar, mas a matar seus pensamentos antes que eles virassem decisão –, vai-se fazendo o contrário da convocação clássica da canção de Vandr ²⁹. Ou seja, não se vai embora a qualquer tempo; espera-se acontecer e não se faz a hora. Melhor dizendo, não se parte para uma morte voluntária sem uma causa, mesmo que não seja nobre.

Que seja mesquinha, mas ainda assim, uma razão para morrer. Afinal, as questões ontológicas não levam à morte, já defende o próprio Camus. E, se bem compreendemos o fundamento de sua tese: o Absurdo é a própria Vida, cuja culminância é a morte. O homem pertence ao tempo, e em dado momento, horrorizado, identifica nele seu pior inimigo. “O amanhã, ele ansiava o amanhã, quando tudo em si deveria rejeitá-lo. *Essa revolta da carne é o absurdo*³⁰” (CAMUS, 2010, p. 28, grifo nosso).

Um pouco depois da revolta com a fuga do tempo, o espaço também começa a lhe causar achaques. “Um grau mais abaixo e surge a estranheza: perceber que o mundo é ‘denso’, entrever a que ponto uma pedra é estranha, irredutível para nós, com que intensidade a natureza, uma paisagem pode se negar a nós” (CAMUS, 2010, p. 28). Essa espessura do mundo resulta numa inevitável e progressiva falta de forças para outros artifícios de viver, e a completa impossibilidade de fazer voltar o tempo das familiaridades das coisas e do espaço. E o homem vai-se tornando um estranho de si próprio. O seu *tempo espaço* lhe vai escapando às mãos como que para um retorno a si mesmo. Conforme a bela descri o que faz o filósofo neste trecho:

O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós.

²⁹ Referência a *Para não dizer que não falei das flores*. “Essa música foi composta em 1968, e participou do III Festival Internacional da Can o. A composi o se tornou um hino de resistência do movimento civil e estudantil que fazia oposi o   ditadura militar durante o governo militar, e foi censurada. O Refrão ‘Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, / Não espera acontecer’ foi interpretado como uma chamada à luta armada contra os ditadores. Ainda em 1968, com o AI-5, Vandr  foi obrigado a exilar-se”. (Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/ywvc7xsyq1pu/pra-nao-dizer-que-nao-falei-das-flores-04023070DCC96366?types=A> (Consultado em 29 set 2012, às 17h17min.).

³⁰ Trata-se aqui de uma enumera o dos diversos sentimentos do absurdo. Este é a revolta. Revolta é empregado em sentido figurado e não deve ser entendido no sentido do levante, rebelião ou motim.

Assim como há dias em que, sob um rosto familiar, de repente vemos como uma estranha aquela mulher que amamos durante meses ou anos, talvez cheguemos mesmo a desejar aquilo que subitamente nos deixa tão sós. Mas ainda não é o momento. Uma coisa apenas: *essa densidade e essa estranheza do mundo, isto é o absurdo*³¹ (CAMUS, 2010, p. 29, grifo nosso).

E é na *revolta* e na *estranheza* que reside a insubordinação de Sísifo. Ele se recusa a morrer. Daí, o castigo que lhe deram os deuses. Se ele tanto ansiou ser eterno, o será, mas ele passará toda a eternidade, condenado ao esforço inútil e repetitivo. E ainda terá inteiramente sobre seus ombros a responsabilidade pela pedra. E esta jamais poderá ficar estática, nem no topo nem no sopé da montanha. Quer dizer, a trajetória da pedra é também um repetir-se. Afasta-se dele para voltar à natureza dela. Mas é nisso que Sísifo se renova. Reincide na vida a cada momento que vai retomar sua pedra e põe sobre os ombros a responsabilidade de subir outra vez com ela.

A tragédia desse mito é justamente sua consciência de que não haverá recompensa para seu esforço, a não ser sempre retornar a um novo começo. “Este mito só é trágico, porque seu herói é consciente. O que seria a sua pena, se a esperança de triunfar o sustentasse a cada passo?” (CAMUS, 2010, p. 139).

Essa recompensa não existe e a lucidez sobre sua condição faz de Sísifo herói absurdo. “Tanto por causa de suas paixões como por seu tormento. Seu desprezo pelos deuses, seu ódio à morte e sua paixão pela vida lhe valeram esse suplício indizível [...]. É o preço que se paga pelas paixões desta Terra” (CAMUS, 2010, p. 138). Verificando-se de perto, se se pensar um pouco, o mito se refugiou na humanidade e sua pedra é o mundo. Não será por mera coincidência que a humanidade reclame para si a posse desse mundo. Possivelmente seja a herança do mito que lhe grita. “Não há sol sem sombra, e é preciso conhecer a noite. O homem absurdo diz que sim e seu esforço não terá interrupção” (CAMUS, 2010, p. 140-141). E esse esforço legitima a vida do mito na do conjunto dos homens, e assim: “Toda a alegria silenciosa de Sísifo consiste nisso. Seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa” (CAMUS, 2010, p. 140).

E assim, o é. Sísifo eternamente vivo na humanidade, “convencido da origem totalmente humana de tudo que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite

³¹ Outro item da enumeração dos sentimentos do absurdo.

não tem fim, ele está sempre em marcha. A rocha ainda rola” (CAMUS, 2010, p. 141). E esse rolar pressupõe o retorno, o renascimento na base da montanha. O mergulho no nada para repetir-se no movimento de viver o eterno de sua condição. “De resto, sabe que é dono de seus dias” (CAMUS, 2010, p. 141).

Essas reflexões até aqui sobre o pensamento de Camus já são suficientes para que se perceba quão difícil será responder sobre sentido e justificativas dos sacrifícios da vida. Repetir o dia que passou no dia seguinte; repetir-se todos os dias trabalhando por um futuro que, no fundo se recusa, trabalhando dedicado e infalível nessa dedicação, preservando a vida, matando a fome e a sede, abrigando-se do frio e do calor, e procriando para não ser surpreendido pela morte, é o homem em sua existência, que, numa instância filosófica mais profunda, é o mito, quer dizer, é Sísifo cumprindo sua pena eterna.

Também sugerem essas reflexões as inúmeras temáticas das quais pode a arte se apropriar e levar à cena. E aqui se pode levantar com mais clareza quais bases sustentam o diálogo entre o mito de Sísifo e o Teatro do Absurdo. Tendo-se claros os contornos que envolvem as questões discutidas pelo filósofo, com mais segurança se pode chegar aos sentidos mais profundos das metáforas do Absurdo no teatro.

Do absurdo existencial ao Teatro do Absurdo

Uma abordagem que iluminasse questões relativas ao Teatro do Absurdo implicou, nesta pesquisa, a necessidade de se entrar um pouco nas questões iniciadas por Camus, para se entender o porquê de certas correlações. A primeira delas é referente à curiosidade que é gerada quando se lê nas abordagens teóricas e críticas sobre essa experiência teatral dos anos 1950, que seu marco inicial, em termos de questionamento teórico-filosófico (e não em termos artísticos), é justamente *O Mito de Sísifo* (em termos artísticos esse marco é *A Cantora Careca*, de Ionesco). Já se pergunta qual a relação que há entre esses marcos. A segunda é referente ao próprio título. Questiona-se que mito é esse e como dialoga com o absurdo. E ainda importa saber que fonte haveria no mito que retroalimentasse essa concepção de mundo que se difundia, ali, no insólito cenário do pós-guerra, por meio do teatro, experimentando-se no drama.

A primeira dessas questões pode ter respostas sugeridas a partir dos diversos levantamentos de absurdo feitos por Camus ao longo do ensaio. A começar pela própria dimensão em que repousa todo o absurdo, ou onde este se origina. Para o filósofo, a imagística, por excelência, dessa dimensão é um *divórcio*. Isto é, separações, desproporções, desencontros, desenlaces de tudo o que, pelo menos em termos lógicos, deveria ser ou estar inseparável, proporcional, encontrado, enlaçado, mas não é nem está.

Em outras palavras, toda a desunião daquilo em que o desejável, na porção consciente do ser, é a união, a exemplo da razão e da existência, que por impossibilidade, observada na própria existência, nunca se faz, constitui o que se sente de absurdo. Absurdo este de que, conceitualmente, se vem tratando, e que impregna de significação esse teatro no qual se identifica *A Cantora Careca*, por excelência. Em termos camusianos: “Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é que é propriamente o sentimento do absurdo” (CAMUS, 2010, p. 20). Grifa-se aqui por imperiosa atenção sobre elas, as palavras *divórcio* e *sentimento*.

Esse divórcio produz o que Esslin (1968) descreve como a *angústia metafísica*, visceral em Adamov, no conjunto de seus trabalhos anteriores aos anos 1960. Em comentário à *L’Aveu (A Confissão)*, obra do dramaturgo, na qual é reconhecida a influência de Dostoiévski, o que já remete a um profundo diálogo com as questões existencialistas, o crítico destaca muito bem, neste trecho, esse divórcio:

O que é que existe? Sei, antes de tudo, que sou. Mas quem sou eu? Só o que sei de mim é que sofro. E se sofro é porque na origem de mim mesmo há mutilação, separação.
Estou separado. Do que estou separado – não sei dizer. Mas estou separado (ADAMOV apud ESSLIN, 1968, p. 80).

Essas dúvidas e essas certezas desencontradas, essa não coincidência do corpo com o espírito iniciam *A Confissão*. Confissão do que perturba uma consciência. Ao apresentar esse início, o crítico faz estas considerações: “A primeira parte dessa obra-prima dostoiévskiana, datada ‘Paris, 1938’, começa com uma brilhante declaração da

angústia metafísica que forma a base da literatura existencialista e do Teatro do Absurdo” (ESSLIN, 1968, p. 80).

Essa *brilhante declaração*, ao mesmo tempo em que dialoga com os argumentos filosóficos de Camus para o sentimento do absurdo, vai encaminhando para a resposta que se busca ao que se refere à relação entre o ensaio de 1942 e o drama absurdo que iria irromper um pouco mais tarde. “A última parte de *L’Aveu* e o Prefácio estão datados de 1943” (ESSLIN, 1968, p. 83). As particularidades desse trabalho representam dados importantes na linha histórica do drama do absurdo. “Nesse documento de impiedosa autoavaliação, Adamov esquematizou toda uma filosofia do Teatro do Absurdo, muito antes de começar a escrever sua primeira peça” (ESSLIN, 1968, p. 83). Acrescenta-se aqui, pelo que se verá mais adiante, que terá sido também muito antes de a própria denominação *teatro do absurdo* ser consagrada para identificar aquele teatro metafísico que se experimentava em 1950 e entornos.

Abre-se neste ponto um breve parêntese a propósito de justificar essa menção à anterioridade aos anos 1960. Em se tratando de Adamov, esse marco tem algo de relevante para a história de suas contribuições ao teatro moderno, mesmo a título de curiosidade. “Arthur Adamov, autor de algumas das peças mais poderosas do Teatro do Absurdo, rejeita hoje em dia a sua obra que possa ser classificada sob esse título” (ESSLIN, 1968, p. 79). Ao que Esslin refere como *hoje em dia*, é exatamente a década de 60. E o qualificativo *poderosas* atribuído a trabalhos do caucasiano Adamov sugere tratar-se não apenas de um autor dramático notável, como também de um pensador que “proporciona um diagnóstico bem documentado das preocupações e obsessões que o levaram a escrever peças que pintam um mundo de insensatez e pesadelo, das considerações teóricas que o levaram a formular uma estética do absurdo [...]” (ESSLIN, 1968, p. 79).

Como se apenas estivera até então vivendo uma fase, em dado momento vira a página, e vai-se engajar numa corrente teatral focada na realidade, com vistas a representar condições sociais. Ou seja, o objetivo social passou a ser a finalidade de seu teatro. Essa dissidência é causa de certa estranheza. O próprio ensaísta põe uma questão retórica:

Como é possível que um autor que na década dos quarenta rejeitava a tal ponto o teatro naturalista que até mesmo o uso do nome de uma cidade que existisse num mapa lhe pareceria ‘indizivelmente vulgar’ pudesse em 1960 estar a braços com a tarefa de escrever um vasto drama histórico firmemente situado no tempo e no espaço – a Comuna de Paris de 1871? (ESSLIN, 1968, p. 79).

Considerando-se que não é objetivo desta tese discutir nem buscar as causas da dissidência de Adamov, mesmo porque depois disso, cessam suas contribuições ao Teatro do Absurdo, e muito pálidas ficam suas cores às imagens dessa cosmovisão, visto que passa a ser outro seu cenário, fecha-se aqui o parêntese.

Prossegue-se o diálogo entre o ensaio de Camus e Teatro do Absurdo, pontuando-se ainda a questão dos divórcios do homem em sua existência. Ou seja, os isolamentos, esses muros que cercam a própria vida. Desses “muros absurdos” (CAMUS, 2010, p. 25) que oferecem apenas uma completa ignorância sobre o outro lado, vai-se encontrar num depoimento pessoal de Ionesco um exemplo curioso, e que concretiza de modo muito espontâneo e muito significativo a questão das angústias metafísicas decorrentes do *estar separado*. Percebe-se aqui como se percebeu em Adamov que a questão é realmente ontológica, como reflete Camus.

Conta Ionesco que, aos nove anos, ficara anêmico e fora mandado com a irmã para uns tempos no campo. Ao se dar conta de sua nova realidade, seu espírito reagiu. Esslin (1968) obtém do próprio dramaturgo a descrição:

A luz mortiça; meu cansaço; a luminosidade estranha do campo; a visão imaginária do “castelo” (assim julgou ele que fosse a igreja local); e depois a ideia de que estava a ponto de *separar-me* de minha mãe. Não pude mais resistir... Atirei-me, *chorando*, de encontro à saia de minha mãe. (IONESCO apud ESSLIN, 1968, p. 119 -120, aspas e itálicos do autor).

Não se trata de drama, mas sim de uma experiência real. O exemplo é válido como testemunho do equivalente aos estados perturbados em que se vê o espírito humano quando se dá conta do absurdo de sua existência. Esse absurdo se associa aos estados conscientes de um sofrimento que se abaterá para além do corpo físico, em

decorrência dos desligamentos que surpreendem a mente com uma incomum insegurança, que o corpo recusa instintivamente. Os impulsos podem gerar as mais impensadas reações. E, quaisquer que sejam elas, compreende-se que, filosoficamente, representam o horror do espírito diante do inusitado.

Essas impressões, pelo que se depreende, são tão fortes no íntimo do homem, que mesmo uma criança já lhe pressente tal horror. A ideia de separação alvoroça o espírito. A perspectiva da perda do amparo provoca uma profusão caótica de paixões a um só tempo, e de tal forma pressiona o coração que é preciso extravasar. Quando o homem se sente ultrapassado, e sua angústia é maior que o controle emocional, ele mata o homem controlado e deixa escapar para a vida o homem angustiado.

Quando se deu conta mesmo de que seria separado de sua mãe, que era, naquele momento, seu arrimo, Ionesco chora. Um homem adulto, em idêntica agonia, também chora. O choro, no entanto, pode adquirir inúmeras representações. Há diversas maneiras de o espírito humano revelar suas angústias. Até a própria gargalhada serve para isso, como a gargalhada de Ulisses, a “gargalhada emblemática com que Ulisses, pelo engenho e pela astúcia, engana e vence a própria morte, representada pelo ciclope Polifemo” (MENDES, 2008, p. 219).

Curiosamente, ficou-se diante das duas vias de escape que se compreendem na catarse. Quando esses estados abstratos são transformados em elementos do drama, seu absurdo se destaca. E o drama humano pode ser visto também no inumano, como o via, fascinado, Ionesco no teatro de bonecos. Mais uma vez, retorna o dramaturgo à sua infância:

O espetáculo de bonecos me prendia, como hipnotizado, à vista daquelas marionetes que falavam, andavam, brigavam. Era o espetáculo do próprio mundo, o qual de forma inusitada, improvável, porém mais real que a realidade, se apresentava diante de mim de modo infinitamente simplificado e caricaturado, como se para sublinhar sua verdade grotesca e brutal...(IONESCO apud ESSLIN, 1968, p. 119).

A vida dos bonecos está nos cordéis que os movem. A quebra desses cordéis representaria a separação entre o boneco e o dono do seu destino, o manipulador. Antes

do suspiro final, a pobre marionete sofreria a agonia de se sentir só, desprendida do seu amparo, e lançada à própria sorte. Se fosse dada à marionete a consciência de haver uma metafísica de sua animação, e a isso ela chamasse de alma, saberia apenas nesse momento que os cordéis não lhe pertenciam, que nunca tivera domínio sobre eles e que a “alma desapareceu desse corpo inerte onde uma bofetada não marca mais” (CAMUS, 2010, p. 30).

A dimensão que diferencia, mas sem destruir a analogia entre o boneco do teatrinho e o homem no teatro real é o tempo. O homem sabe, muito antes do dia ou da hora chegarem, a respeito de sua finitude, a respeito de sua falta de domínio sobre os cordéis de sua existência. E, entre o momento da ruptura da inocência e o momento fatídico da inércia definitiva, em geral, há longo tempo. A considerar que este último momento é rejeitado pela consciência, o tempo da lucidez é o mesmo da agonia; o tempo de viver é o mesmo de morrer, mas é vivido como se não o fosse.

Quer dizer, vive-se ignorando a morte. “Sobre este ponto já foi dito tudo e o mais decente é resguardar-se do patético. Mas é surpreendente o fato de que todo mundo viva como se não ‘soubesse’” (CAMUS, 2010, p. 29). Mais surpreendente do que o fato, em si, é a explicação que o filósofo apresenta para isso ocorrer. Em seu argumento, ele diz: “Isto se dá porque, na realidade, não há experiência de morte. Em sentido próprio, só é experimentado aquilo que foi vivido e levado à consciência. Aqui, pode-se no máximo falar da experiência da morte alheia” (CAMUS, 2010, p. 29).

E, neste ponto, novamente retorna algo do boneco que, de certa forma, reside na inumanidade do homem: vive-se como que com uma rasura sobre essa lucidez, sobre essa ciência de que se desprenderá, um dia, do próprio tempo. E essa consciência rasurada empresta ao homem uma inocência forjada enquanto o tempo passa. Vive-se como se a sucessão dos dias fosse apenas a identificação do hoje que amanhã será, com certeza.

E essa certeza não é a de que se dará o fenômeno de o dia amanhecer, independentemente de cada indivíduo. Não. Essa certeza é aquela que cada um tem dentro de si de que verá essa manhã. É, a rigor, um ludíbrio da verdade última do ser. No fundo, se tem um desejo insaciável de eternidade, mas não se deseja atravessar o último ciclo do tempo. Deseja-se essa eternidade aqui neste paraíso, deformado, mas é o que se conhece; o desconhecido pode ser perfeito, mas assusta.

Então se dá que vai indo cada indivíduo, como que ignorando o que sabe sobre o futuro. E, como um Ulisses que engana o gigante, dizendo chamar-se Ninguém, ou seja, mascarando-se de *nada* para poder manter-se vivo; deixando de *ser* como única forma de *continuar sendo*, cada um atravessa os ciclos do tempo, enganando a si próprio com a máscara de um seu presente eterno. Mas este fora rompido com Adão, como descreve Octavio Paz (1984, p. 32, grifo nosso):

A queda de Adão significa a ruptura do paradisíaco presente eterno: o começo da sucessão é o começo da cisão. O tempo, em seu contínuo dividir-se, nada mais faz que repetir a cisão original, a ruptura do princípio; a divisão do presente eterno e idêntico a si mesmo em um ontem, um hoje e um amanhã, cada qual distinto, único. Essa contínua mudança é a marca da imperfeição, o sinal da Queda. *Finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações da imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está separado, cortado da unidade. História é sinônimo de queda.*

Professa Santo Agostinho que só se morre uma vez, a exemplo de Cristo, que nunca mais morrerá depois de sua ressurreição entre os mortos (PAZ, 1984). A se crer na doutrina cristã, só quem está morto, vive para sempre. E disso se aproxima a realidade *grotesca e brutal* das marionetes descrita por Ionesco. Em outros termos, essa mesma, grotesca e brutal, nada mais é do que a realidade humana.

Segundo considerações do editor da coleção Teatro Vivo, ao pensamento dos cronistas do absurdo – com destaque para Ionesco – nas notas editoriais da apresentação de *O Rinoceronte*, “o mundo é um mundo de sonâmbulos – e os sonâmbulos não se comunicam. Os vivos não passam de um engano. ‘A vida é anormal, só a morte é normal’, afirma um dos personagens de *O Rinoceronte*” (CIVITA, 1976, p. VI).

O desabafo da personagem revela uma leitura de mundo do dramaturgo sobre os homens em sua incomunicabilidade. Esta já pressupõe um estado de sonambulismo, ou morte, sob uma máscara animada que fala e que se vai arrastando numa existência mecânica. O personagem supõe a vida anormal. E essa suposta *anomalia* da vida vai dialogar com a categoria da *imperfeição* referida na argumentação de Octávio Paz acima. De ambas as concepções, exatamente como acontece à pedra de Sísifo, o apogeu é a pré-estação de um fim.

Numa das concepções, a vida é anormal porque cumula em morte – a única normalidade; na outra, o tempo é imperfeito porque, incidindo sobre o homem, muda-o, e a mudança o encaminha para a *Queda*. Samuel Beckett também reflete sobre a questão da mudança inapelável que o tempo opera. Para o dramaturgo, essa *obra* do tempo tanto modifica o sujeito, que ele jamais alcança seu objeto de desejo. E ao que Paz denominou *queda*, ou fluxo da história, Beckett caracteriza como *catástrofe de ontem*. A correlação pode melhor se esclarecer nesta análise:

Não há escapatória das horas e dos dias. Nem do amanhã nem do ontem, porque o ontem nos deformou ou foi deformado por nós... Ontem não é um marco que foi ultrapassado, mas uma pedra quotidiana na repisada estrada dos anos, e irremediavelmente parte de nós, integrado em nós, pesado e perigoso. Não é apenas que estejamos mais cansados por causa de ontem, tornamo-nos diferentes, não somos mais o que éramos antes da catástrofe de ontem (BECKETT apud ESSLIN, 1968, p. 44).

Essa *catástrofe de ontem* é a morte cotidiana do *eu* (para Beckett). Sendo diária, essa morte é simbólica (conforme entende Bakhtin). Mas, diferente da morte simbólica, ambivalente, categorizada por Bakhtin (2008; 1981), a *catástrofe de ontem* é destituída do caráter da renovação, do fim ensejando novo começo. Ou seja, sem ambivalência, mas, em vez disso, com a crise sucessiva do envelhecimento sem reversão. É como se, a cada novo começo, o que se renovasse fosse a condenação de se ficar mais velho. Pelo menos, é o que parece sugerir o dramaturgo quando declara que *não há escapatória das horas e dos dias*. É que ele entende – conforme se pode, como público, repescar de seus dramas – que o fluxo do tempo, com sua catástrofe, é a separação sucessiva entre o homem e a realização dos seus desejos, como na espera por Godot, que nunca chega (BECKETT, 2005).

Mais do que simplesmente separação, visto que a ação é constante e sucessiva, depreende-se, então, que ela é impossibilidade mesmo, na perspectiva da visão absurda. É uma incidência repetitiva e acumulativa, até que se extenua o corpo de toda vitalidade e se precipite na queda para fora desse tempo demarcado pelo trabalho do relógio. E

essa queda se dá no exato momento em que a alma deixa o corpo insensível a bofetadas, como diz Camus (2010).

Em termos metafóricos, esse é o hipotético momento do rompimento dos cordéis das marionetes. E a queda consequente lhes seria a inevitável morte. A vida da marionete, enfim, chegaria à sua *normalidade* – para estar de acordo com aquela personagem de Ionesco que diz *que só a morte é normal*. Mas o homem só aceita isso contra a vontade. “O absurdo só tem sentido na medida em que não seja admitido” (CAMUS, 2010, p. 46). *Admitido* no sentido de *consentido*. Quer dizer, vive-se o absurdo, mas não se consente nele. O consentimento destruiria a noção do divórcio, da qual se vem tratando, que é a tal cisão entre o homem e uma lógica existencial que o justifique.

Se no teatrinho de bonecos, Ionesco via, como ele diz, *o espetáculo do próprio mundo*, é que ali, já se pode prevê uma via de mão dupla entre a vida do homem e seus brinquedos. De um lado, uma realidade, em sua filosofia, apanhada pela arte, torna-se a metáfora dessa arte; do outro, uma metáfora, em sua arte, capturada pela realidade, comunica-se com a filosofia dessa realidade. Alternam-se; confundem-se: realidade-metáfora, metáfora-filosofia.

É esse fluxo que faz a descrição das memórias críticas de Ionesco, referentes às marionetes de sua infância, seguir tão próxima e em paralelo a estas reflexões filosóficas sobre as pessoas no dia a dia:

Os homens também segregam desumanidade. Em certas horas de lucidez, o aspecto mecânico de seus gestos, sua pantomima desprovida de sentido torna estúpido tudo o que o rodeia. Um homem fala ao telefone atrás de uma divisória de vidro; não se ouve o que diz, mas vemos sua mímica sem sentido: perguntamo-nos por que ele vive. Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa “náusea”, como diz um autor dos nossos dias³², é também o absurdo. (CAMUS, 2010, p. 29).

³² “Autor dos nossos dias”: referência a Sartre, sem dúvida. Parece, no entanto, haver aí uma saída para não citá-lo diretamente.

E aqui se pode sintetizar que apogeu e queda, juntamente com a contínua experiência de ambos, numa repetição que só ilumina a inutilidade de todo o esforço para superar a relação da culminância com a decadência (coroação e destronamento, em termos carnavalescos), têm todo o aparato para ser a fonte do mito que alimenta a visão absurda do mundo. Isso sugere responder-se à segunda questão que se deixou atrás. Isto é, sugere que esse é o mito do trabalho extenuante e sem recompensa; o mito que alegoriza o homem em face dos tormentos da sua condição ontológica; o mito que lhe desencadeia toda a sede de absoluto. E “esse apetite de absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano” (CAMUS, 2010, p. 31-32).

É o mito que, nos mais profundos abismos da alma, representa toda a nostalgia da condição humana que jamais fora, e provavelmente nunca seja superada pelas exterioridades como os sistemas político e social, por exemplo. E essa insuperabilidade se intui na medida em que o mito vive no homem como uma espécie de memória, não do corpo, mas, metaforicamente, do inconsciente, quer dizer, dessa instância supramaterial que habita o ser humano. “Nenhuma sociedade foi capaz de acabar com a tristeza humana, nenhum sistema político poderá livrar-nos da agonia de viver, de nosso medo da morte, de nossa sede do absoluto”, diz Ionesco (apud ESSLIN, 1968, p. 114-115).

O que se expôs até aqui, juntando-se as reflexões correlatas a cada uma das outras questões, não só vinha sugerindo respostas à terceira delas, isto é, a questão sobre haver no mito uma fonte de retroalimentação dos processos mentais que orientam o homem na absorção do mundo tanto como nas tentativas de compreender-se na existência; como também sugere uma percepção sobre o modo como essa fonte atualiza uma cosmovisão para várias leituras que dessa questão venham a decorrer. É que – parafraseando-se Camus – essa sensação nauseante, esse acordo inconstituido, atordoado de subir para cair, não só foi válido no pós-guerra; vale até agora. Apenas, cada tempo oferece uma pedra diferente a seus Sísifos.

À revelia dos dramaturgos: *teatro do absurdo*

Além das questões referentes às interfaces entre o mito, o absurdo e a dramaturgia do absurdo, outra questão que vem à tona é por que os dramaturgos, a

princípio, rejeitaram a denominação de *Absurdo* que a imprensa da época lhes deu como batismo às obras. Mas, a despeito da rejeição dos dramaturgos e das tentativas de experimentar denominações outras, *Teatro do Absurdo* não só foi a que sobressaiu, como também foi reconhecida como o fio da meada que se tecia entre o *absurdo* e a cosmovisão que aglutinava os diferentes pensares dos diferentes dramaturgos na mesma denominação.

Não se encontra na crítica uma resposta pronta e satisfatória. Encontra-se informação sobre a rejeição de alguns dramaturgos ao *rótulo*, logo que alguns críticos principiaram a referir os dramas com o termo da moda. O termo da moda era *absurdo*. E a tal moda adviera justamente do ensaio de Camus. Assim diz Marvin Carlson (1997, p. 399): “O aparecimento de *O mito de Sísifo*, de Camus, em 1951³³, transformou o ‘absurdo’ num lema literário da moda, ao qual diversos escritores recorreram para classificar o novo drama [...]”.

Neste trabalho também não se responde, mas reúnem-se alguns elementos da crítica e da teoria, a fim de se sugerir possíveis, se não justificativas, mas reflexões a respeito dessa rejeição. Algumas vezes, apresentada de modo sutil, outras nem tanto. No início dos anos 1950, esse teatro metafísico, emergente, foi sendo convencionalmente referido pela crítica como teatro do absurdo, como já se sabe, por influência do famoso ensaio de Camus. Mas não era assim que o viam os dramaturgos que foram a ele relacionados.

Não agradou aos envolvidos, mas persistia. E persistiu, de todo modo, como observado por Marvin Carlson (1997, p. 399), “a despeito dos protestos tanto de dramaturgos existencialistas como Sartre e Camus, quanto dos assim rotulados como Ionesco e Adamov”. Em suas notas editoriais a *O Rinoceronte*, Victor Civita (1976, p. XII) relembra: “No auge do sucesso, bem-humorado, espirituoso, Ionesco achou engraçado o rótulo de escritor do absurdo: ‘...na realidade, a existência do mundo não me parece absurda, mas incrível!’”.

³³ A título de esclarecimento, pois o emprego dessa data pode confundir os menos avisados: Pode-se crer que o autor se refere ao lançamento da obra, mas não é. O livro fora lançado em 1942, conforme fontes diversas, inclusive a ficha catalográfica do próprio: “Título original em francês: LE MYTHE DE SISYPHE. Copyright © 1942 by Éditions Gallimard” (CAMUS, 2010, p. 4). “Já em 1942, Albert Camus [...]. Numa das grandes e seminais autoindagações de nosso tempo, *O Mito de Sísifo*, [...]” (ESSLIN, 1968, p. 19). Portanto, “o aparecimento de *O mito de Sísifo*” se dera nove anos antes. O que nos faz alertar para que a leitura seja feita pela compreensão de que só nove anos mais tarde a dimensão filosófico-existencial conceituada por Camus em *O Mito de Sísifo* como *absurdo* se fora “lançar” como termo da moda na roda literária e, certamente, na literatura jornalística, sobretudo, a crítica.

Se na conferência de “‘Cerisy-la-Salle’ (1953), Ionesco considera o termo ‘absurdo’ ‘tão vago que já nada significa, uma definição fácil de coisa alguma’” (CARLSON, 1997, p. 399), em sua obra “*L’homme et l’enfant [O homem e a criança]* (1968), Adamov firmou ainda mais vigorosamente sua ojeriza ao rótulo, dizendo-o ao mesmo tempo incorreto e irritante. ‘A vida não é absurda, apenas difícil, difícilíssima’” (CARLSON, 1997, p. 399). Cada um, por seus motivos, rejeitava o rótulo de absurdo, e até foram sugeridas outras nomenclaturas, como *teatro de derrisão*, aventada por Ionesco (CARLSON, 1997).

Nada disso impediu a força sugestiva e o esquema de náusea que se casava com o *absurdo*. Nem o protesto dos autores nem a poderosa crítica francesa – que, pelo efetivo empenho em desvincular de Beckett e Ionesco o que era consagrado a Sartre e Camus, mostrava-se mais simpática às alternativas – impediram a consagração definitiva do termo nos volumes da crítica inglesa. Dá-se que, em detrimento de todos os contras e contrários, em 1961, o prestigiadíssimo ensaio de Martin Esslin, *O Teatro do Absurdo (The Theatre of the Absurd)*, “evocando outra vez o livro de Camus como a pedra de toque filosófica do novo drama” (CARLSON, 1997, p. 399), estabelece de vez o termo entre os ingleses.

E isso valeu averbação histórica, pois por esse *batismo* é consagrado, em definitivo, aquele novo drama. Demais referências aparecem como uma espécie de aporte discricionário, empregadas como que para não assumir a legitimação da denominação *teatro do absurdo*, mas para apenas dispô-la relativamente ao conjunto das características que concorrem para uma compreensão mais estética que filosófica. Esta, dada por críticos franceses ou discípulos de suas ideias, a exemplo de Ryngaert e Roubine, como se pode notar, respectivamente, nestes comentários cujo foco não é exatamente a questão do nome, mas a miscelânea de tendências que pululava a cena dos anos 50 do século passado.

Uma boa parte do teatro dos anos 50 é, desse modo, permeada por uma polêmica que opõe os defensores do teatro político, em torno da figura de Brecht, e os defensores do teatro *metafísico* – às vezes *designado como teatro do absurdo* –, cujo representante mais virulento é Eugène Ionesco, que acerta contas com o distanciamento brechtiano [...] (RYNGAERT, 1998, p. 45, grifos nossos).

De todo modo, graças a ele [Roger Planchon] e a alguns outros, o brechtianismo se impõe nos palcos franceses dos anos 1955-60, concomitantemente – mas a coincidência talvez seja significativa – ao simbolismo atemporal e apolítico do teatro *dito* do absurdo, que combinava paródia e metafísica (Beckett e Ionesco) (ROUBINE, 2003, p. 155, grifo nosso).

Nestes dois últimos críticos, o caráter de ressalva com que empregam o termo *absurdo* é notório. O distanciamento razoável com que o colocam em suas descrições sugere – ou se poderia até dizer que revela – a seu leitor, também, certa distância a que o colocam de suas convicções de aceitá-lo como legítima denominação do teatro de Ionesco, Beckett, Genet e outros nomes também significativos.

De toda maneira, em outros momentos se vai perceber que nem mesmo de vanguarda esses dramaturgos consideravam ser seu teatro. Tudo isso entrou para a historiografia por intermédio da crítica, não por consenso ou por um manifesto artístico que o revelasse ao mundo como a face de uma nova tendência, movimento, proposta ou escola. “Por sua própria natureza, o Teatro do Absurdo não é, nem pode jamais ser, um movimento ou escola literária, pois sua essência reside na exploração livre e independente por parte de cada escritor, de sua visão individual” (ESSLIN, 1968, p. 209).

Essa *visão individual*, que tem por virtude orientar cada um em termos estéticos, formais e temáticos, em busca da expressão mais fiel das angústias de sua contemporaneidade, refuta a ideia da escolha voluntária e consciente de um nome comum que lhes compreenda o conjunto dos trabalhos. Sem dúvida, essa recusa afasta a ideia de uma produção de trabalhos convencionada ao arbítrio de uma facção ou agremiação.

Em se referindo a tais aspectos, é oportuna uma chamada a esta observação que, em termos de teoria e crítica, representa ponto importante a ser levado como fundamento de discussões: “Deve ser lembrado, no entanto, que os dramaturgos cuja obra é aqui discutida não proclamam nem têm consciência de pertencer a nenhuma escola ou movimento” (ESSLIN, 1968, p 18). O que o crítico expõe aqui como ressalva torna-se informação básica para esta análise.

Os dramaturgos a quem Esslin se refere, são os quatro de cuja obra ele se ocupa em seu livro: Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett e Jean Genet, mas o que

informa é válido para outros dramaturgos, a exemplo de Harold Pinter, mencionado pelo próprio Esslin (1968, p. 17), em outro segmento do ensaio, ao lado dos dois primeiros.

Se as razões da crítica francesa para a rejeição são presumidas no empenho da não vinculação “da tradição de Sartre e Camus [– filósofos e dramaturgos, expoentes do teatro existencialista –] à de Beckett e Ionesco” (CARLSON, 1997, p. 399), expoentes de um teatro – dito por essa crítica, metafísico –, as razões dos dramaturgos não são muito facilmente explicáveis nem tão superficialmente perceptíveis. Para uma análise sobre a convicção dos dramaturgos, propõem-se aqui alguns fatores que podem contribuir para formulações razoáveis a possíveis justificativas.

Mesmo que de um ponto de vista mais subjetivo que objetivo, mas, em todo caso, fundamentado nas contribuições da crítica e da teoria, essas justificativas presumidas podem perpassar por questões amplas e curiosas. Questões que vão desde a infinidade de eventos que se podem denominar de absurdos, gerando uma estranha polissemia do termo, perpassando por conceitos distintos, até a rejeição – mesmo que não muito consciente – ao desgaste dos rótulos que, por vezes, parecem pretender um minimalismo imediatista, ou tornar toda criação produto de mercado.

Ou ainda, porque – a não ser os movimentos manifestados – em geral, as ocorrências arbitrárias não se intitulam, e o trabalho de seus supostos agremiados apenas flui no fluxo e no sentimento do seu tempo pelas leituras do mundo de cada um. E, como leitura de mundo, o teatro do absurdo é uma espécie de vanguarda sem manifesto.

O estranhamento de se verem, de um momento para outro, classificados como dramaturgos do *Absurdo*, quando apenas se propunham experimentar uma nova forma de drama sobre as questões mais profundas do homem em sua agonia ontológica – por isso mesmo, uma temática tão velha quanto a existência do próprio homem sobre a Terra –, pode ser comparado a estas considerações, com idêntico estranhamento, sobre a modernidade.

Há tantas ‘modernidades’ como épocas históricas. No entanto, nenhuma sociedade nem época alguma denominou-se a si mesma *moderna* – salvo a nossa. Se a modernidade é uma simples consequência da passagem do tempo, escolher como denominação a

palavra *moderno* é resignar-se a perder de antemão e de repente o seu nome. Como se chamará no futuro a época moderna? (PAZ, 1984, p. 39, grifos do autor).

Analogamente, assim como sempre houve modernidade e ninguém se declarou moderno, sempre houve o absurdo e ninguém se considerou absurdo. Por que somente naquele momento específico se seria? A dúvida posta nessa questão pode ajudar a entender as reflexões dos dramaturgos acerca do assunto que, inicialmente, recusavam. E a recusa aí não se resumia a apenas negar a resignação de perder o nome, mas talvez repudiar a ideia de se tornar tão banal a ponto de se perder no tempo por falta de sentido. O que felizmente não aconteceu.

Se a recusa era uma via de menosprezar a superficialidade rotular, também se encontra teoricamente uma justificativa. Mesmo que este não fosse o motivo, exclusivamente ele, ou nem fosse isso que desanimasse os dramaturgos, os fatores aqui apresentados têm uma profunda coerência com as primeiras reações deles. Pela forma como foram surpreendidos pela crítica, não é de admirar que se tenham sentido massificados. “A rotulagem é uma comodidade escolar. Os criadores não gostam nada de se ver encerrados em uma pretensa ‘especialidade’ que pode ser apenas a etapa de um percurso” (ROUBINE, 2003, p. 188). Eles precisariam de tempo para se desfazerem da má impressão e prosseguirem despreziosamente suas convicções, até virarem regularidade, a despeito de qualquer referência. O próprio tempo se encarrega de tornar o novo tradicional.

Observando-se a recusa pela vastidão polissêmica da palavra, pode-se retomar o fato de Ionesco, referido acima, achá-la tão vaga que já nada diz, e isso lhe parecer *uma definição fácil* de nada. De fato, um termo para *tudo* pode resultar nada significando efetivamente, pois pode passar a ser algo de difícil compreensão. Quando Camus conclui que o *sentimento* do absurdo não é a *noção* do absurdo; que a noção é fundada no sentimento; que o sentimento só se resume à noção “no breve instante em que aponta seu juízo em direção ao universo” (CAMUS, 2010, p. 43), ele redimensiona os dois aspectos e os esclarece.

Um dos pontos importantes que ele determina é a questão do olhar. Ou seja, os contornos que a cultura convencionada para emprestar sentido às coisas ou prefigurar

conceitos. Esse movimento do olhar sobre as convenções é que faz aos indivíduos a compreensão do mundo, ou, de tal forma as banaliza que as torna incompreensíveis dentro de um mundo de suscetibilidades a que estão sujeitas. Assim, a noção do absurdo – compreende-se – é o que se circunscreve pela exterioridade. Mas se essa noção deixa dúvidas quanto à sua clareza, analisá-la diretamente é uma experiência que pode desfazê-las.

A experimentação compreende as tentativas de se chegar àquilo que tal noção significa e ao que, em virtude de seu significado, ela pode gerar como consequência. No ponto mais profundo onde se faz a interseção do significado com as consequências, vai-se encontrar o sentimento (CAMUS, 2010). Para explicar de que compreensão do absurdo ele fala quando concebe o mito de Sísifo como a grande metáfora desse absurdo, Camus, a certa altura, diz desviar o caminho de suas reflexões diretas, antes de prosseguir. Mas, logo em seguida, ele retoma. O desvio é breve, mas cumpre bem seu papel.

Esse *desvio de caminho* resultou numa estratégia metodológica pela qual ele apresenta algumas situações facilmente encontráveis e reconhecíveis na cena diária comum, mas que, sem dúvida, distam quilômetros do mito ou, mais coerentemente, de sua dimensão filosófica. Em outras palavras, o filósofo recorreu ao que não era o objeto de sua teoria para chegar a ele menos carregado de interpretações equivocadas. Na primeira simulação, as considerações são iluminadas pela seguinte hipótese:

Se eu acusar um inocente de um crime monstruoso, se eu afirmar que um homem virtuoso desejou sua própria irmã, ele me responderá que isso é absurdo. Tal indignação tem seu lado cômico. Mas também tem sua razão profunda. Com tal réplica o homem virtuoso ilustra a antinomia definitiva que existe entre o ato que lhe atribuo e os princípios de toda a sua vida. “É um absurdo” significa: “é impossível”, mas também: “é contraditório” (CAMUS, 2010, p. 44).

Na segunda simulação, é dada esta outra hipótese:

Se eu presenciar um homem atacando um ninho de metralhadoras com uma arma branca, pensarei que seu ato é absurdo. Mas só é absurdo em virtude da desproporção entre sua intenção e a realidade que o espera, da contradição que posso perceber entre suas forças reais e o objetivo a que ele se propõe (CAMUS, 2010, p. 44).

Ainda, numa última hipótese, que deixa a entender que as possibilidades não se esgotam ali, ele diz: “Assim como acharemos absurdo um veredicto que se opõe ao veredicto que os fatos aparentemente exigiam.” (CAMUS, 2010, p. 44). E, em tom de síntese das formulações: “Como também uma demonstração pelo absurdo é feita comparando-se as consequências desse raciocínio com a realidade lógica que se quer instaurar” (CAMUS, 2010, p. 44). Às situações hipotéticas, recobertas pela mesma expressão *é absurdo*, a despeito de não serem iguais, segue-se esta análise:

Em todos estes casos, do mais simples ao mais complexo, o absurdo será tanto maior quanto for a distância entre os termos da minha comparação. Há casamentos absurdos, desafios, rancores, silêncios, guerras, e também pazes. Em toda parte o absurdo nasce de uma comparação. Tenho fundamentos para dizer, então, que o sentimento do absurdo não nasce do simples exame de um fato ou de uma sensação, mas sim da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a supera. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação (CAMUS, 2012 p. 44 - 45).

A perspectiva da visão das exterioridades que se fixa nos termos de um contraste, incompatíveis entre si, e que precede o nascimento do absurdo – nascimento nos termos de Camus – dada a superfície imediata, que torna eventos distintos comuns a uma mesma denominação, quando o que se pretende é a profundidade exigida por determinados assuntos, suscita recusa. A banalidade que o termo passa a ter não parece ir até o ponto profundo onde se dão as consequências da comparação que partaja o sentimento do absurdo – ainda nos termos de Camus.

E, a uma primeira vista, esse caráter – não é de se estranhar – é o que aparece nas replicações dos dramaturgos. Tanto é, que as respostas de Ionesco e Adamov se apegam ao fato de que eles não acham a vida absurda, mas *incrível e difícil*,

respectivamente. Mas se o absurdo não está nos elementos comparados, conforme demonstra o filósofo, outras disposições se deitam sobre a questão com outros parâmetros. Daí, outras formas de se lançar o olhar sobre o tema vão sendo necessárias para evitar equívocos ou para não se tomar por sentimento aquilo que não passou ainda de simples noção, nem simplificar o sentimento, pensando tratar-se apenas do que se entende por noção. Sentimento e noção do absurdo é do que se trata aqui. Deixando o plano externo e voltando a seu foco, o filósofo redimensiona suas reflexões, direcionando o olhar a alcances mais profundos.

No plano da inteligência, posso então dizer que o absurdo não está no homem (se semelhante metáfora pudesse ter algum sentido) nem no mundo, mas na sua presença comum. Até o momento, este é o único laço que os une. Se quiser me limitar às evidências, sei o que o homem quer, sei o que o mundo lhe oferece e agora posso dizer que sei também o que os une. (CAMUS, 2010, p. 45).

E esse foco retomado cria mais condições de se entender o que ele quer dizer do mito, e o que a crítica recortou para nomear aquela dramaturgia que lhe era estranha, a despeito das recusas iniciais, que depois se foram atenuando, é bom frisar. Entendeu-se depois que o absurdo do mundo, nos termos de Camus, é o que não se pode explicar pela lógica como o já mencionado *divórcio entre o homem e sua vida*. Há algumas razões para se crer que a crítica tenha compreendido bem esse sentimento do absurdo. Alguns autores encontraram sua própria maneira de explicar e sintetizar o que entenderam sobre o assunto. A exemplo dessa compreensão, cita-se o que explica Martin Esslin (1968, p. 20, grifos do autor):

“Absurdo” originalmente significava “fora de harmonia” num contexto musical. Donde sua definição de dicionário: “em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracional, ilógico”. Em linguagem corrente “absurdo” pode querer dizer apenas “ridículo”, mas não é nesse sentido que Camus usa a palavra, nem tampouco é assim que é usada quando falamos do Teatro do Absurdo.

Há também razões para se acreditar que os dramaturgos, Ionesco, principalmente, mais tarde tenham revisto o conceito e redimensionado suas convicções. Uma das razões é que os próprios dramaturgos forneceram a Esslin material de pesquisa para escrever o seu *O Teatro do Absurdo*. E o fizeram de bom grado. Conforme declara o próprio ensaísta: “Os encontros que tive com esses autores foram experiências vibrantes que, por si sós, já me recompensaram largamente por tê-lo escrito” (ESSLIN, 1968, p. 13). E prossegue declinando seus nomes, entre os quais, os que menos admitiam a denominação de absurdo relacionada a seus trabalhos:

Fiquei profundamente tocado por sua gentileza e sou-lhes sinceramente grato, muito particularmente a Mr. Samuel Beckett, M. *Arthur Adamov*, M. Mme *Eugène Ionesco*, Señor Fernando Arrabal, Señor M Manuel de Pedrolo, Mr. N. F. Simpson e Mr. Harold Pinter (ESSLIN, 1968, p. 13, grifos nossos).

Consta que já em outubro de 1957, antes da publicação de Esslin, portanto, em um

ensaio sobre Kafka, Ionesco definiu sua concepção do termo da seguinte maneira: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (ESSLIN, 1968, p. 20).

E, a despeito das muitas considerações na tentativa de esclarecer o *absurdo*, o termo, ainda em nossos dias, causa certa estranheza e equívocos. Em parte, por sua significação mais imediatamente registrada no imaginário coletivo, em parte por uma resistência desse coletivo de ir além desse registro. Não poucos estudiosos da teoria teatral têm prestado grandes contribuições no sentido de retirar tanto aquele teatro dos anos 1950 quanto suas reverberações contemporâneas da condição de teatro de “impertinências ou imposturas” (ESSLIN, 1968, p. 18), como coisa sem propósito. Ou como “uma superficialidade confinada a alguns momentos cômicos que se perdem no

arbitrário. Brincadeira absurda, pois, destituída de qualquer compromisso ou responsabilidade” (BORNHEIM, 2007, p. 47).

E, ao pensar sobre o equívoco dessas descrições de público inexperiente, observa-se, por extensão, serem válidas as palavras deste último teórico, não só para o teatro de Ionesco, mas sim para todo o teatro do absurdo. O foco do teórico aqui é voltado para Ionesco porque é do trabalho desse dramaturgo, especificamente, que ele se ocupa na análise da qual se apanhou este trecho. Mas o que ele nega a Ionesco, nega aos demais dramaturgos – pela base de referências que já se foi elaborando ao longo das pesquisas que antecederam a escrita desta tese, é o que se depreende. E se depreende porque a acusação de ser superficial, sem dúvida, não é cabível a nenhum dos dramaturgos do absurdo. Assim é que o teórico convida à experiência da observação por outros ângulos.

Todavia, uma observação mais atenta termina dando à obra ionescuiana o realce e a importância a que faz jus, permitindo, aos poucos, avaliar toda a extensão da problemática que sabe propor; e propor, como veremos, de maneira radical e suficientemente ampla. Em verdade, o plurifacetado teatro de Ionesco deve ser analisado sob diversos ângulos, de modo a permitir o acesso à diversidade de seus aspectos e, também, a fim de deixar ver a total unidade de concepção que o informa (BORNHEIM, 2007, p. 47).

A defesa desse olhar com critérios e ângulos de profundidade é também um propósito deste trabalho. E, ainda, para que se conclua por mais um critério – o do conceito do termo como verbete – pelo qual a despeito de toda a resistência prevaleceu a denominação *Teatro do Absurdo*, recorre-se a mais dois autores. E estes, também bem alimentados pela produção francesa de conhecimentos, Anne Ubersfeld e Patrice Pavis.

Em *Os Termos-Chave da Análise de Teatro* assim é descrito o conceito ao verbete *absurdo (teatro do -)*:

Noção reservada ao teatro nascido na agitação do imediato pós-guerra, o teatro do absurdo, representado essencialmente pela tríade Ionesco-Beckett-Adamov, põe uma questão que nem tanto é da personagem –

de que não se pode muito fazer economia ao teatro à custa da presença física do ator – quanto o é da ação e da linguagem.

Ação: essencialmente estática e que não se pode analisar nem segundo a diacronia da fábula, nem segundo a sintaxe de modelo actancial.

Linguagem: as leis da lógica comum nessa concepção são desafiadas. Por isso, a comunicação aí não é absolutamente ausente, mas regida pela sucessão de atos de linguagem perceptíveis. (UBERSFELD, 1996, p. 7, grifos da autora)³⁴.

O *Dicionário de Teatro* distribui as informações do verbete *Absurdo* em quatro blocos, nos quais, ao assunto são destinados enfoques que, dentro da perspectiva histórica, variam do semântico ao filosófico; do estético ao literário. No primeiro bloco, *absurdo* significa:

O que é sentido como despropositado, como totalmente sem sentido ou sem ligação lógica com o resto do texto ou da cena. Em filosofia existencial, o absurdo não pode ser explicado pela razão e recusa ao homem qualquer justificação filosófica ou política de sua ação. É preciso distinguir os elementos absurdos no teatro do *teatro absurdo* contemporâneo (PAVIS, 2008, p. 1, grifo do autor).

Para a ressalva desta última frase, o autor descreve algumas considerações muito importantes para compreensão e análise das questões que envolvem as dúvidas que se geram em torno do *absurdo* do teatro do absurdo:

No teatro, falar-se-á de elementos absurdos quando não se conseguir recolocá-los em seu contexto dramático, cênico, ideológico. Tais elementos são encontrados em formas teatrais bem antes do absurdo dos anos cinquenta (Aristófanes, Plauto, a farsa medieval, *Commedia dell'arte*, Jarry, Apollinaire) (PAVIS, 2008, p. 1).

³⁴ Tradução nossa. Texto original: “Notion réservée au théâtre né dans les remous de l’immédiate après-guerre, le théâtre de l’absurde, représenté essentiellement par la triade Ionesco-Beckett-Adamov, est une mise en question non tant du personnage – dont on ne peut guère faire l’économie au théâtre à cause de la présence physique de l’acteur – que de l’action et du langage.

Action: essentiellement statique et qu’on ne peut analyser ni selon la diachronie de la fable, ni selon la syntaxe du modèle actantiel.

Langage: le lois de la logique vulgaire y sont bravées. Pourtant la communication n’y est nullement absente, régie par la succession d’actes de langage perceptibles”.

Observando-se o que é aí considerado, percebe-se que se ilumina aquilo que Esslin – já citado – compreende como a *tradição do absurdo*. O que, por sua vez, encontra diálogo, em alguns casos, com gêneros – como a farsa medieval, por exemplo –, oriundos do cômico-sério, descrito por Bakhtin – também já citado. O teatro do absurdo se situa em outro momento, carrega consigo os elementos da tradição, e os amplia ao modo de uma ressignificação. É o que se verifica nesta outra consideração:

O ato de nascimento do *teatro do absurdo*, como gênero ou tema central, é constituído por *A Cantora Careca* de Ionesco (1950) e *Esperando Godot* de Beckett (1953)³⁵. Adamov, Pinter, Albee, Arrabal, Pinget são alguns de seus representantes contemporâneos. Às vezes, se fala de *teatro de derrisão*, o qual ‘procura eludir qualquer definição precisa, e progride tateando em direção ao indizível, ou, retomando um título beckettiano, em direção ao inominável’ (PAVIS, 2008, p. 1, grifos do autor).

No segundo bloco, o autor, diferentemente de Esslin (1968), para referir-se ao teatro do absurdo, emprega o termo *movimento*. Do que se deduz seja apenas uma analogia a movimentos artísticos e literários, ou força de expressão. Mas, são as informações sobre os fundamentos dessa nova visão de mundo bem como o momento em que se começou a refletir sobre o absurdo da existência, o que realmente importa neste segmento. Ou seja, quando *absurdo* passou a ser conceito filosófico e não apenas o caráter descritivo do sem lógica. Trata-se, portanto, de quando o mundo veio a saber desse *absurdo* diferente de tudo que já se conhecia em uso muito corriqueiro. Daí, por que era o estranho e o recusado. Remontar-lhe a pedra fundamental e contextualizá-lo na história do teatro é propósito deste segundo bloco. Nesse sentido, ele informa:

A origem deste movimento remonta a Camus (*O Estrangeiro*, *O Mito de Sísifo*, 1942) e a Sartre (*O Ser e o Nada*, 1943). No contexto da guerra e do pós-guerra, estes filósofos pintaram um retrato desiludido de um mundo destruído e dilacerado por conflitos e ideologias.

³⁵ O autor está considerando o ano de estreia das peças.

Entre as tradições teatrais que prefiguram o absurdo contemporâneo, alinham-se a farsa, as *paradas*³⁶, os intermédios grotescos de Shakespeare ou do teatro romântico, dramaturgias inclassificáveis como as de Apollinaire, de Jarry, Feydeau ou Gombrowicz. As peças de Camus (*Calígula, o Mal-entendido*) e Sartre (*Entre Quatro Paredes*) não correspondem a nenhum dos critérios formais do absurdo, mesmo que seus personagens sejam seus porta-vozes filosóficos (PAVIS, 2008, p. 1-2, grifo do autor).

O terceiro bloco confirma, de certa maneira, as considerações sobre o fato de os dramaturgos do absurdo não se considerarem vinculados a nenhum grêmio literário, mas “pelo contrário, cada um dos escritores em pauta é um indivíduo que se considera um escoteiro solitário, alijado e isolado em seu próprio mundo particular” (ESSLIN, 1968, p. 18). Dessa visão de mundo denotadora da personalidade dos dramaturgos, diferentes objetivos são planejados e estes se articulam com modos diferentes de consecução. E esses modos são conjunções de características idênticas dentro do conjunto, e os conjuntos diferentes entre si. Nem todos os textos do absurdo desenvolvem as mesmas obsessões. Nem todos os autores demonstram as mesmas compulsões. Nem todos se movem pelos mesmos tormentos. Nem todos propõem, nas entrelinhas, as mesmas vias de catarse.

Existem várias estratégias do absurdo:

- o absurdo *niilista*, no qual é quase impossível extrair a menor informação sobre a visão de mundo e as implicações filosóficas do texto e da representação (Ionesco, Hildesheimer);
- o absurdo como princípio *estrutural* para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência de imagem harmoniosa da humanidade (Beckett, Adamov, Calaferte);
- o absurdo *satírico* (na formulação e na intriga) dá conta de maneira suficientemente realista o mundo descrito (Dürrenmatt, Frisch, Grass, Havel) (PAVIS, 2008, p. 2, grifos do autor).

O quarto e último bloco de considerações sobre o verbete é, na realidade, uma avaliação e uma crítica do autor ao assunto, o que vem a confirmar que o teatro do

³⁶ De acordo com Pavis (2008, p. 277): “A palavra exprime apropriadamente o desejo de exibição, de exposição das habilidades acrobáticas e cômicas dos atores. A parada é uma forma tradicional de intervenção teatral que conheceu seu momento de glória no espetáculo de feira dos séculos XVII e XVIII”.

absurdo continua. Além disso, marca seu espaço não só na história do teatro, mas também na da literatura, conforme a análise do autor:

O teatro do absurdo já pertence à história literária. Ele possui suas figuras clássicas. Seu diálogo com uma dramaturgia realista durou pouco, já que Brecht, que projetava uma adaptação de *Esperando Godot*, não conseguiu concluir este projeto. Apesar das recuperações no Leste, em autores como Havel ou Mrozek, ou no Oeste, nos jogos de linguagem à maneira de Wittgenstein (por Handke, Hildesheimer, Dubillard), o absurdo continua, no entanto, a influenciar a escritura contemporânea e as provocações calculadas das encenações dos textos prudentemente “clássicos” (PAVIS, 2008, p. 2, grifos do autor).

Essa continuidade é o que se vem chamando aqui de reverberações contemporâneas. Ou, ainda, atualizações dos elementos tradicionais, desde o cômico-sério. E é pela categoria da atualização que se considera também, nessas reverberações, o nascimento de um *novo absurdo* no jovem teatro de Rafael Martins e Grace Passô, dramaturgos, respectivamente de *Lesados* e *Amores Surdos*, a cuja análise esta tese reserva um capítulo.

Diálogos e contradialogos: caminhos do teatro do absurdo

Do mito ao drama absurdo, o caminho que até aqui se tem feito surge como uma necessidade de base para o processo de análise desse drama e de suas atualizações. Nesse percurso, observa-se que, se por um lado, na linguagem, na expressão, na tradição e na filosofia relativa à cultura, o Teatro do Absurdo encontra diálogo no *Cômico-sério* por via da *Carnavalização da Literatura*, por outro lado, no que diz respeito às abordagens ontológicas com suas questões existenciais e metafísicas, o drama humano dialoga com o mito. Até aqui, iluminado pelas luzes desses dois pilares, é como se vai achar o teatro do absurdo, com o drama absurdo.

Mas também é necessário achar-se esse drama numa perspectiva poética. É preciso que se remexa o cascalho histórico e estético de algumas poéticas a fim de revelar as interfaces que interessam ao Teatro do Absurdo em termos de diálogos e contrapontos. Para esse novo enfoque teórico, destacam-se as três poéticas tradicionais.

A de Aristóteles, a de Horácio e a de Boileau. O que diz respeito a elas aqui, por vezes, será referido como *o tradicional*, *o convencional* ou *clássico*. Ou ainda, *poéticas tradicionais e poéticas clássicas*, em oposição a *teatro do absurdo, moderno ou contemporâneo*.

Quem negaria razão a Gerd Bornheim (2007, p. 9) quando afirma que “a situação do teatro contemporâneo é extremamente complexa, para não dizer caótica”? Quem, porém, diria que ele é despropositado ao considerar que “errado, contudo andaria quem disso inferisse que se trata de um teatro pobre, sem imaginação, desprovido de recursos maiores”? (BORNHEIM, 2007, p. 9).

O teatro experimentado sob o (diga-se assim) guarda-chuva do Absurdo, pelo que se pode vir observando, está na justa medida desse quadro. Complexo e caótico e, por isso mesmo, rico, imaginativo, provido dos recursos da provocação ao rompimento de toda ordem, modelo ou regras que limitem os impulsos de criação ou de modos de ver o mundo convertidos em matéria dramática.

As peças do Absurdo são, acima de tudo, negação e inversão, antiteatro e antidrama. “A peça absurda surgiu simultaneamente como antipeça da dramaturgia clássica, do sistema épico brechtiano e do realismo do teatro popular (*antiteatro*)”, esclarece Pavis (2008, p. 2, grifo do autor). Antiteatro com grifo no original; termo com autonomia de verbete, de cujas concepções e várias análises, bastante significativas para este trabalho, destaca-se que “antiteatro se caracteriza por uma atitude crítica e irônica ante a tradição, artística e social” (PAVIS, 2008, p. 16).

Ainda, por uma compreensão mais satisfatória desse antiteatro imbricado no Absurdo, apresenta-se esta análise:

Ao invés de uma doutrina estética, o antiteatro se caracteriza por uma atitude geral crítica perante a tradição: recusa da imitação e da ilusão, logo, da *identificação* do espectador, o ilogismo da ação; supressão da causalidade em benefício do acaso, ceticismo ante o poder didático ou político da cena, redução a-histórica do drama a uma forma absoluta ou a uma tipologia literária existencial; negação de todos os valores, em particular aquele dos *heróis* positivos (o absurdo se desenvolve *também* como contracorrente do drama filosófico ou do realismo psicológico ou social) (PAVIS, 2008, p. 16, grifos do autor).

A partir dessas considerações relativas à iconoclastia do Teatro do Absurdo, inicia-se o que aqui se está convencendo chamar de contradialógo entre essa visão de mundo e as três poéticas acima referidas. É difícil estabelecer um marco ou um ponto de partida, ou dizer em termos precisos, em que aspecto começaram as antinomias do Absurdo à poética tradicional. Por essa razão, o contradialógo aqui proposto começa, por livre arbítrio, com as contraposições à peça bem-feita. Embora arbitrário, esse começo não é aleatório. Percebendo-se o confronto em seus elementos básicos, que são os estruturantes da arte final, ou seja, da própria peça, compreender-se-á, de saída, a filosofia crítica do Teatro do Absurdo, e como sua estética é de reinvenção da tradição.

A tradição da poética histórica e sua hegemonia são factuais, inegáveis, quando se observa que de Aristóteles (384 a. C – 322 a. C) a Boileau (1636 – 1711) e, entre os dois, Horácio (65 a. C – 8 a. C), com uma ou outra alteração no texto, sintetiza-se o conceito da chamada peça bem-feita, ou boa peça. A referência conceitual *bem-feita* só veio depois, mas suas bases já estavam ali.

De que maneira vem o absurdo negar a boa peça? Antes de sugerir uma resposta a esta questão, é pertinente acerca-se do que rezam as poéticas. Diz a *Poética* de Aristóteles (online, VII 2; 3, grifos nossos): “Assentamos ser a tragédia a imitação de uma ação completa formando um todo que possui certa extensão, [...]. Todo é o que tem *princípio, meio e fim*”.

Cândido Lusitano, que traduz, ilustra e comenta a *Arte Poética* de Horácio³⁷, fala sobre o que chama de fundamento da boa poesia, a partir do que orienta o texto original: “Aquele poema, que não constar de partes entre si próprias, acomodadas, e convenientes, isto é, que não observa simplicidade, e unidade no assunto, na disposição, no ornato, e no estilo [...] será um monstro [...] como o que Horácio aqui nos pinta” (LUSITANO In: FLACCO, online, p. 38). E, na sua metafórica pintura, é este o preceito do Canto I da poética de Horácio (on line):

Se um pintor a cabeça humana unisse
Pescoço de cavalo, e de diversas
Penas vestisse o corpo organizado
De membros de animais de toda a espécie,

³⁷ Toda a tradução desse texto é feita em português arcaico. As citações, no entanto, foram feitas atualizando-se a escrita.

De sorte que mulher de belo aspecto
Em torpe, e negro peixe rematasse;
Vós chamados a ver esta pintura,
O riso sofrearíeis? [...]

A *Arte Poética* de Boileau, conforme indica a introdução, “é, sim, um definidor da doutrina chamada clássica” (DESPRÉAUX, 1979, p. 7). Esse indicativo já remete a uma consonância às duas outras. Todas, embora seus autores se esquivem do papel de legisladores, parecem mais prescritivas que descritivas. Na poética clássica moderna de Boileau, encontram-se, para aquele *princípio, meio e fim* de Aristóteles, as seguintes disposições: “Que a *marcha* da peça preparada desde os primeiros versos aplaine, sem dificuldade, a *introdução* do assunto. [...] um ator [...] *desenvolvendo* mal uma *intriga* penosa, faz que um *divertimento* se torne para mim uma *fadiga*” (DESPRÉAUX, 1979, p. 42, grifos nossos).

Compreende-se que essa marcha sejam as ações que fazem a peça andar; a introdução, o início desse andamento; o desenvolvimento, o meio que conduz ao fim, divertimento ou fadiga; a intriga é o todo, ou seja, a própria peça. E nela, esses elementos se desdobram e assim se reafirmam:

Que a *complicação* da intriga sempre *crescente*, de cena em cena, se desenrede sem dificuldade, ao chegar ao *ponto culminante*. O espírito não se sente mais vivamente atingido do que quando envolvido por um segredo, em um assunto da intriga, de repente *a verdade se torna conhecida* e tudo muda, dando-lhe uma face imprevista (DESPRÉAUX, 1979, p. 42-43, grifos nossos).

Para esse autor, assim como para Horácio, o que estiver fora desse padrão será ridículo. Será também grosseiro, vazio e informe. Diz que ri (riso de demérito, é claro) de um ator que não sabe, antes de qualquer coisa, informar sobre o que deseja; que lhe atordoa os ouvidos sem nada dizer ao espírito. A grosseria e os prejuízos da forma, no entendimento dele, estariam, antes, lá nas distantes origens, de acordo com esta observação: “A tragédia, informe e grosseira ao nascer, não era senão um simples coro, em que cada um, dançando e entoando elogios ao deus das vinhas, esforçava-se por

atrair férteis vindimas” (DESPRÉAUX, 1979, p. 43). E depois, na sua contemporaneidade, fora da produção clássica do território francês, conforme dispara neste comentário:

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 (DESPRÉAUX, 1979, p. 43).

Esta última consideração dá um indicativo de que, fora desse padrão, o espetáculo é um convite (ironicamente falando) à dispersão dos espetadores e esvaziamento da plateia. E pior, à execração do autor. “Todos podem tratá-lo de fátuo e de ignorante; é um direito que se compra à porta, ao entrar” (DESPRÉAUX, 1979, p. 45).

A boa peça, ou melhor, a de *estilo agradável*, já prescrita na *Poética* de Aristóteles, que precede às outras, foi por muito tempo o único padrão aceitável tanto pela crítica quanto pelo público. Dessa insólita rigidez, ainda diz Boileau: “O teatro, fértil em críticos exigentes, para fazer-se conhecer entre nós, é um campo perigoso. Um autor aí não faz conquistas fáceis; encontra bocas sempre prontas a vaiá-lo” (DESPRÉAUX, 1979, p. 45).

Consagrada, a peça que preenche o quadro desse gosto, vai ganhar o nome específico no século XIX. Peça bem-feita. Nome que fora dado, segundo Pavis (2008, p. 281), “a certo tipo de peça que se caracteriza pela perfeita disposição lógica de sua ação”.

Fora desse padrão, os espetáculos mais tardios, a exemplo dos do Absurdo, iriam ser encarados como grosseiras derrisões. Pudera. Levados pelo hábito, comentaristas, críticos e públicos teatrais os julgavam “por normas e critérios de outras convenções” (ESSLIN, 1968, p. 18). E esse olhar fossilizado é o que permite indignações e perguntas debochadas que punham em xeque a arte teatral desses espetáculos. Era a mentalidade modelada pelo convencionalismo que gerava incidentes como: “Ao assistir uma peça

como *A Cantora Careca*, a inevitável e espontânea pergunta do espectador desprevenido é sempre a mesma: mas isto é teatro?” (BORNHEIM, 2007, p. 48). Quer dizer, em não sendo teatro, podia ser qualquer coisa, segundo convencionalmente também se tachassem: antiteatro, contrapeças ou manifestações populares, tais como o teatro de feira que, no século XVIII, parodiava as tragédias gregas clássicas (PAVIS, 2008).

Grosso modo, esse antiteatro é sinônimo de teatro do absurdo, uma experiência irreverente e altamente intelectualizada. Mas, justamente por isso, pululou na contramão do gosto sagrado, e, à custa disso, não poucas vezes, fora vaiada, ou vira suas plateias esvaziadas (ESSLIN, 1968). Cumpria-se, então, a maldição de Boileau, pode-se dizer. Mas, a despeito disso, é principalmente por uma atitude crítica e irônica contra a tradição que o absurdo rejeita a peça bem-feita, embora, ao início, tenha também encontrado a rejeição do público.

As considerações que se destacam abaixo buscam evidenciar o contradiálogo entre a convenção clássica e a contravenção do antiteatro. Quer dizer, do teatro do absurdo. Preenche-se aqui uma espécie de quadro em que se evidenciam as prescrições das poéticas à boa peça e o contrafluxo do absurdo na concepção das antipeças. Esse contrafluxo resulta, portanto, na nova convenção que buscava seu espaço.

Sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história habilmente construída, mas essas quase que não têm história nem enredo; a boa peça sempre foi julgada pela sutileza da caracterização ou da motivação, mas essas muitas vezes não têm personagens reconhecíveis e colocam diante do público quase que bonecos mecânicos; a boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e finalmente resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos; a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes (ESSLIN, 1968, p. 18).

Embora essas considerações tragam luzes importantes sobre muitos aspectos contrapostos entre as poéticas e Teatro do Absurdo, essa questão está longe de ser

esgotada. Outras dimensões, estéticas e formais, podem e devem ser observadas e destacadas. Mesmo que possam não ser abarcados diretamente na perspectiva da peça bem-feita, ao final, tudo se encaminha na convergência a ela, na medida em que a boa peça seja tradução do tradicional em face da antipeça absurda.

E assim, acrescenta-se ao quadro das contraposições que, enquanto as três poéticas assimilam e cultivam a peça bem-feita, o Teatro do Absurdo a nega ainda quando se observam os caracteres: lá, heróis e anti-heróis, aqui, homens semi-robôs ou autômatos³⁸, lá, homens glorificados ou ridicularizados, aqui, homens coisificados; quando se observam os conflitos: lá, solução dos conflitos, aqui, conflitos sem solução; quando se observam temáticas e questões: lá, observação do comportamento social, aqui, mergulho nos conflitos humanos; quando se observa o discurso: lá, discurso coerente, pautado no bom senso, aqui, incongruências discursivas, voltadas para o *nonsense* verbal (ESSLIN, 1968).

Esse quadro contrastivo é aqui entendido como uma espécie de síntese dos elementos que, certamente, provocaram a mencionada rejeição. Logo ao início, o público, confuso por força do hábito, não se dá conta de um fator decisivo para todo o estranhamento de que era tomado. Falta-lhe saber, à época, de peças que “buscam fins bem diversos dos da peça convencional e usam, portanto, métodos igualmente diversos” (ESSLIN, 1968, p. 18). Isso impõe a tais peças uma restrição como condição básica à sua compreensão. “Só podem ser julgadas pelas normas do Teatro do Absurdo” (ESSLIN, 1968, p. 18), o que, certamente fugia ao conhecimento de muitos e bons consumidores de teatro.

E ainda foge. Há um grande contingente, ainda nos dias atuais (segunda década do século XXI), que, em face de um novo absurdo, como se convencionava chamar aqui as reverberações daquele teatro do absurdo do pós-guerra no teatro da contemporaneidade, conforme já se explicou acima, fica atônito, sem saber muito bem o que entender daquilo que se passa diante de seus olhos. Tal ainda é o poder do condicionamento da estética clássica, pelo menos no que diz respeito àquela tripartição da estrutura em começo meio e fim. É a explicação mais lógica a que se chega.

Mas o Teatro do Absurdo, como já se aludiu no primeiro capítulo deste trabalho, também tem sua tradição, apenas, o grande público não se dá conta das raízes desse

³⁸ Neste trecho, *lá* e *aqui* são, respectivamente, as poéticas (o velho, o tradicional) e o teatro do absurdo (o novo, o moderno).

estranho (não nossa opinião, mas desse referido público) teatro. Além disso, diferentemente da poesia clássica, em que figuravam os “gêneros sérios como a epopeia, a tragédia [...], etc.” (BAKHTIN, 1981, p. 92), sobre os quais se debruçam as poéticas tradicionais, as raízes do Teatro do Absurdo se assentam numa base popular cômico-séria, conforme se pode recuperar entre as categorias da *Carnavalização da Literatura*, conteúdo do primeiro capítulo. A primeira sendo a consagração do gosto dominante e o segundo, um fazer à margem desse gosto, de certa forma, põe-se a primeira como o padrão correto, condicionando o público, e a segunda como a corrupção desse padrão.

Em outras artes, ou sob outros formatos, que não a peça de teatro, no entanto, conforme observado a seguir, o absurdo nem só não irrita o público, como ainda lhe parece completamente normal e aceitável.

É apenas quando vista com olhos prevenidos pela convenção naturalista e narrativa do teatro que o espectador acha uma peça como *A Cantora Careca* chocante ou incompreensível. Basta que o mesmo espectador vá ver um “ato variado” ou um espetáculo de revista para achar a mesma conversa desordenada e sem nexos entre um cômico e seu companheiro, igualmente vazia de enredo ou narrativa, perfeitamente aceitável. Basta que leve os filhos para ver qualquer das inúmeras dramatizações de *Alice no País das Maravilhas* que passará a julgar um exemplo venerado do Teatro do Absurdo tradicional muito agradável e nada obscuro (ESSLIN, 1968, p. 277-278, grifos do autor).

De qualquer modo, mesmo remontando a antigas manifestações, naquele momento da história do teatro, o Teatro do Absurdo, em rebeldia e irreverência, era algo novo. A impressão desse novo resultava, certamente, de um efeito de apagamento que a tradição clássica, no teatro, exercera, até então, sobre as manifestações que rompessem esse padrão. Mas, segundo Bornheim (2007, p. 40) “essa impressão, se compreensível em relação à rebeldia diante da estética teatral que nos foi legada pela tradição, pode comodamente gerar um equívoco que deve ser desfeito.”

O difícil era aquele público vencer o distanciamento que a supremacia da boa peça produzira ao longo do tempo e o isolara das raízes históricas daquele teatro que ali se insurgia, e não cair no tal equívoco. Não fossem os limites da convenção, poderia ser mais rapidamente compreensível que, ainda segundo Bornheim (2007, p. 40):

O teatro de vanguarda não é um adolescente teimoso, mas é avô, mais velho que o nosso século, e vem-se renovando com um rigor impressionante desde seu berço, desde a estreia, a 9 de dezembro de 1896, do *Ubu Rei* de Alfred Jarry, em uma noite parisiense que se impôs como um dos grandes escândalos da história do teatro moderno. É um teatro que já se apresenta, portanto, com certa tradição, e inclui nomes como Ghelderode, Audiberti, Ionesco, Schehadé, Beckett, Adamov, certos textos de Garcia Lorca, e outros mais.

Mais rapidamente compreensível sim, não necessariamente, rapidamente acatado. E, mais uma vez, se tem oportunidade de confirmar o caráter preponderante do tradicional sobre a ruptura, conforme os teóricos continuam a expor seus pontos de vista.

É só porque o hábito e a tradição fossilizada limitaram de tal modo a disponibilidade imaginativa do público quanto à concepção do que possa constituir “uma peça de teatro” que qualquer tentativa para alargar esses limites provoca os protestos indignados daqueles que só foram ver um tipo de entretenimento estritamente definido, a quem falta a espontaneidade mental para permitir que alguma coisa um pouco diferente cause o impacto devido (ESSLIN, 1968, p. 278, grifo do autor).

E o impacto que esse teatro pretende causar à sociedade do pós-guerra perpassa pela exposição das náuseas existenciais dos dramaturgos por meio de um drama que tem um “caráter agressivamente revoltado, desinibido, dando mesmo a impressão de ser algo novo o último grito da moda – pois velho é Aristóteles e sua estética dominadora” (BORNHEIM, 2007, p. 40). Os antecedentes do Teatro do Absurdo também não eram novos, mas, pelo menos, não eram convencionais. Por isso mesmo, não desgastados pelo uso, nem submetidos à prisão de uma técnica sem inovação. E aí estava boa parte da novidade absurda: o permitir-se a liberdade.

A novidade do Teatro do Absurdo se encontra, segundo Esslin (1968, p. 277), “na maneira inusitada pela qual combina tais antecedentes”. Se, conforme já se discutiu, esteticamente ele impacta pela negação à peça bem-feita, oferecendo em seu lugar

quadros e imagens superpostos de situações caóticas, é que, antes disso, já se havia imputado uma negação à técnica e à aferição de conceitos relativos às poéticas tradicionais.

Da boa peça à peça caótica

O que vem a seguir é uma exposição dessa atitude, ou seja, as alterações que se impunham à técnica, por exemplo, para que se efetivassem as recusas à peça tradicional. O desuso da antiga estrutura aristotélica é uma das primeiras ações.

A *Poética* divide a peça em seis partes. Essa divisão é feita a partir da tragédia, modalidade apresentada por Aristóteles como o gênero dramático por excelência. Resulta, então, que de acordo com a prescrição aristotélica, a tragédia se compõe de *fábula, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo apresentado e canto (meloepia)*.

E esses elementos eram particularizados em consonância com o pressuposto de que a arte era imitação da realidade. Articulando forma e conteúdo, Aristóteles entendia que o mito era a imitação de uma ação, A combinação de ações em atos, ele chamou *fábula*. Nela, comportavam-se os *caracteres*, ou costumes com que classificava as personagens em suas ações. Nos atos de fala dessas personagens, o *pensamento* era tudo que se expressava nas palavras pronunciadas. Levado à cena, no momento da representação, se dava o *espetáculo*.

Essa regularidade metódica não é potencializada pelo Teatro do Absurdo que, por excelência, é uma proposta transgressora, de subversão, com uma prática de revisão e reinvenção de conceitos. Essa estrutura organizada e arrumada de forma que os elementos se encadeiem, emprestando uns aos outros um ponto de articulação, para resultar num sentido orgânico final, não poderia ser conciliável com o *nonsense*, os acasos, o caos e o cômputo arbitrário do drama absurdo.

Pode-se dizer em termos bem abrangentes que, para o Absurdo, a tragédia é inerente à condição humana, independente de ser a peça trágica ou cômica; o *enredo* é dispensado, o *espetáculo* acontece e não depende de uma história: o *pensamento*, não sendo retórico por excelência, não necessariamente, é veiculado pela *elocução*, mas é imprescindível em toda a concepção da peça e comunicação cênica; o *caráter* não é identidade de tipos, o que há são *personagens* sob a mesma condição humana; a *música*

é uma comunicação à parte, recurso cênico, aplicável ao texto do espetáculo, e no texto verbal escrito só pode ser sugerida (ESSLIN, 1968; CARLSON, 1997). Ou se resume à musicalidade do ritmo das palavras e das frases, segundo o acento prosódico da língua em que está escrito, pode-se acrescentar.

É nesse sentido que a experimentação absurda vai ainda recusar aspectos que se desenvolvem a partir dessa concepção aristotélica. Entre esses aspectos se encontram: a imitação como origem do drama; a organização dos fatos como a parte mais importante da tragédia; a tragédia como imitação de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade; a infelicidade também como resultado da atividade humana; peripécias e reconhecimentos; a verossimilhança; o pensamento retórico; linguagem discursiva; diálogos lógicos.

Em vez da organização textual para a promoção desses eventos, o Teatro do Absurdo buscou para “fazer constituir o âmago de sua convenção dramática” (ESSLIN, 1968, p. 362) o confronto “com a projeção de uma realidade psicológica e com arquétipos humanos envoltos em eterno mistério” (ESSLIN, 1968, p. 362). E é desse confronto bem como das reações daí resultantes que Ionesco traz à luz suas reflexões quando selecionou cenas que remetiam à solidão e à degradação em *Ricardo II*, de Shakespeare.

Todos os homens morrem sós; todos os valores se degradam num estado de miséria: é isso que Shakespeare me diz... Talvez Shakespeare quisesse contar a história de Ricardo II; se ele só tivesse contado isso, *a história de outro ser humano* não me comoveria. Mas a prisão de Ricardo II não é uma verdade que tenha sido carregada pelo fluxo da história. Suas paredes invisíveis continuam de pé, enquanto tantos filósofos, tantas ideologias, desmoronaram para sempre. Tudo isso perdura porque sua linguagem é a linguagem do testemunho vivo, e não a do pensamento discursivo ou demonstrativo. É este o teatro que proporciona essa presença eterna e viva; ele corresponde, sem dúvida, à estrutura essencial da verdade trágica, da realidade do palco... É uma questão de arquétipos do teatro, da essência do teatro, da linguagem do teatro (IONESCO apud ESSLIN, 1968, p. 363, grifo do autor).

Ao longo dessas considerações do dramaturgo, vão-se delineando pontos específicos que dizem não à tradição clássica. Sob um ponto de vista analítico, considera em sua crítica Martin Esslin (1968, p. 363):

É essa linguagem de imagens cênicas que corporificam uma verdade maior do que o poder do mero pensamento discursivo que o Teatro do Absurdo coloca no centro de sua tentativa de construir uma nova convenção teatral, subordinando a ela todos os outros elementos da técnica teatral.

Construir uma nova convenção teatral vai, cada vez mais, significando andar na contramão da convenção conservadora. E esse caminho, às vezes inverso, às vezes de total desuso, não diz respeito apenas às questões referentes à estrutura, mas a todos os níveis da criação; da concepção estética aos aspectos conceituais abertos à leitura do mundo. A nova convenção busca a pureza da ação dramática, e apresenta um drama pelo qual o teatro reflita sobre si mesmo e sobre os homens irmanados na sua irreduzibilidade humana.

É nessa busca que se vai abstrair o objetivo submerso destas considerações sobre as intenções e a prática dramaturgical de Ionesco quando ele

diz querer purificar a ação dramática “de tudo o que lhe é intrínseco: enredo, características acidentais dos personagens, seus nomes, posição social e contexto histórico, razões aparentes do conflito dramático e todas as justificativas, explicações e lógica do próprio conflito”, para assim obter um conflito abstrato “sem motivação psicológica”. Dessa forma, livre de quaisquer distrações exteriores, o teatro pode preocupar-se com material mais importante: o que Ionesco, em 1954, chamou “teatro de dentro”, “os desejos mais estranhamente reprimidos do homem, suas necessidades essenciais, seus mitos, sua inegável angústia, sua realidade e desejos mais secretos” – tudo o que normalmente é ocultado pela “crosta social e pelo pensamento discursivo”. Para tal expressão, as palavras não são o único meio possível, sequer o melhor à disposição do dramaturgo. “Tudo é linguagem no teatro”, afirma Ionesco numa passagem que lembra os linguistas de Praga, “palavras, gestos, objetos, ação”. O autor “não só pode como deve transformar os adereços em atores, dar vida aos objetos, animar o cenário e materializar símbolos” (CARLSON, 1997, p. 400, grifos do autor).

Essa convicção de orientar o drama por outros e novos rumos põe o Teatro do Absurdo visivelmente distante das disposições da *Poética*. Na concepção aristotélica, a fábula deve ser corretamente organizada. E essa correta organização corresponde à tripartição em começo, meio e fim.

O juízo de Aristóteles para essa tripartição é que o começo deve corresponder ao princípio da peça, necessariamente, porque o princípio não vem depois de nada. E após o princípio é que decorrem outras situações. O meio é a decorrência de uma situação, mas necessariamente, precede outra. Já o fim é o oposto do princípio. O fim decorre de uma situação, e depois disso, não ocorre mais nada. Em vista disso, para uma fábula bem composta era preciso, então, que se estruturasse segundo esse padrão, e nunca iniciasse ou terminasse em acasos. Portanto, para a *Poética*, o acaso é fator desconsiderado na composição do drama.

As peças do Teatro do Absurdo quase nunca têm um começo lógico, e o fim remete a uma circularidade, muitas vezes, acabando como começam (ESSLIN, 1968). Esta última, por exemplo, foi a solução para o término de *A Cantora Careca*. Alguns finais foram sugeridos, mas nenhum parecia plausível. Ou encareceriam muito a produção, ou pareceram muito polêmicos “e como não foi possível encontrar nenhum outro, decidiu-se que a peça não teria fim, começando em vez disso outra vez com a cena inicial” (ESSLIN, 1968, p. 126).

Em observação a essas particularidades, pelo menos, mais uma questão se pode aqui discutir. Trata-se daquilo que faz o Teatro do Absurdo confundir o público e a crítica. Há uma sugestão muito significativa de que o tom confuso da crítica incide justamente sobre os pontos em que esta se embasa para julgar os trabalhos daquele *teatro insurreto*, o qual viria a coincidir com os pontos exatos das desconstruções estrutural e estética. Os olhares andavam pela via habitual, que era condicionada, entre outras, pela seguinte regulação:

O elemento básico da tragédia é sua própria alma: a fábula; e só depois vem a pintura dos caracteres.

Algo de semelhante se verifica na pintura: se o artista espalha as cores ao acaso, por mais sedutoras que sejam, elas não provocam prazer igual àquele que advém de uma imagem com os contornos bem definidos (ARISTÓTELES, online, VI, p. 19-20).

Enquanto crítica e público iam por essa mão, os dramaturgos do Absurdo vinham em sentido contrário, razão pela qual se gera toda a polêmica da crítica contra o absurdo, ratificada por um público desinteressado desse teatro desconjuntado. O absurdo era posto em xeque. Seu *antiteatro* resulta numa proposta duvidosa. Consta até que, certa ocasião, Ionesco “declara só fazer antiteatro porque o antigo teatro é considerado como *o teatro*” (PAVIS, 2008. p. 16, grifo do autor). Levou algum tempo até que se percebesse a concentração da linguagem na formação da imagem cênica. De certa forma, o público é confrontado com a própria necessidade de testar suas faculdades cognitivas. Como ressalta este comentário:

Em lugar de receber *soluções*, o espectador é desafiado a formular *perguntas* que terá de fazer se quiser atinar com a significação da peça. A ação total da mesma, em vez de encaminhar do Ponto A para o Ponto B, como em outras convenções dramáticas, elabora gradativamente o complexo esquema da *imagem poética* que a peça expressa (ESSLIN, 1968, p. 362, grifos do autor).

A elaboração gradativa desse esquema perceptivo foi permitindo que se gerassem a respeito daquela experimentação dramática bases para leituras críticas como esta:

Mas se o Teatro do Absurdo concentra-se no poder da imagem cênica, na projeção de visões do mundo buscadas nas profundezas do subconsciente, se ele negligencia os ingredientes teatrais racionalmente comensuráveis (a eficiente carpintaria de enredo e contraenredo da peça bem-feita, a imitação da realidade que pode ser medida em termos da própria realidade, a engenhosa motivação dos personagens) como poderá ele ser julgado por uma análise racional, como poderá ele ser submetido a uma crítica feita por critérios objetivamente válidos? Se se trata de uma expressão puramente subjetiva da visão e emoção de seu autor, como poderá o público distinguir a obra autêntica, seguidamente sentida, da mera impostura? (ESSLIN, 1968, p. 363).

Daí, resultam também as questões sobre a verossimilhança, um ícone quase inquebrantável da estética conservadora. *Mera impostura* era como se considerava a peça que, em geral, não agradava por fugir à lógica da racionalidade e cair no inverossímil. Negligenciar essa lógica faz parte dos anseios e da prática da liberdade de se expressar, tacitamente reivindicada pelos dramaturgos do Teatro do Absurdo. No entanto, o condicionamento crítico dos que assistiam àquelas produções estava gerações a fio doutrinado por uma tradição que caducava na mesma calha formal, e transformava em monstro o que desviasse dessa fôrma. O mesmo monstro que se viu, um pouco mais atrás, pintado por Horácio cuja descrição continua nestes termos:

[...] Pois convosco
Assentai, ó Pisões, que a um quadro destes
Será mui semelhante aquele livro,
No qual ideias vãs se representam,
(Quais os sonhos do enfermo) de tal modo,
Que nem pés nem cabeça a uma só forma
Convenha. De fingir ampla licença
Ao Poeta, e ao Pintor sempre foi dada:
Assim é; e entre nós tal liberdade
Pedimos mutuamente, e concedemos;
Mas não há de ser tanta, que se ajunte
Agreste com suave, e queira unir-se
Ave a serpente, cordeirinho a tigre (FLACCO, online, c. I).

E o comentador de Horácio, em sua análise e interpretação, esclarece por parte as referências. Sobre a comparação do monstruoso aos livros, ou seja, alusão à má literatura, diz:

Ainda que esta doutrina se verifique em toda a obra, de qualquer natureza que seja, contudo o seu intento é falar especialmente do Poema Épico, e Dramático; porque só destas duas espécies é que trata com mais particularidade, e da Poesia Teatral ainda mais que da Épica, por ser composição, que todos os dias se ouvia, e a que muitos engenhos se inclinavam, e por isso digna da pena de tão grande crítico (LUSITANO In: FLACCO, online, p. 42).

Sobre a questão do sonho, o comentário faz perceber o quanto seria repudiado o teatro do absurdo pela crítica horaciana. Volta-se a lembrar que o surreal e o onírico são justamente as dimensões humanas mais exploradas no absurdo por sua tão grande comunicação com o metafísico. Para que se observe o confronto e as antinomias basta que se atente para este comentário:

Bem se sabe o quanto são depravados, vários, extravagantes, e pouco seguidos os sonhos pela confusão de ideias; pois não se contenta Horácio de fazer a comparação com os sonhos de quem está são, mas com os do enfermo, porque os humores perturbados ainda os fazem ser mais disparatados, e menos seguidos (LUSITANO In: FLACCO, online, p. 42).

Sobre a questão da liberdade poética e sua relação com resultados verossímeis da peça, e o que deve ser totalmente recusado para não ocorrer o contrário, fica bem esclarecido neste comentário cujo início se vale diretamente das palavras do próprio Horácio. Diz o comentador:

Agora é Horácio o que responde: *Se quereis, Poetas, que vos dê essa ampla liberdade, eu de boa vontade vo-la dou; mas com a condição, que não haveis de abusar dela, pretendendo unir o agreste com o suave, as serpentes com as aves, e os cordeiros com os tigres.* Tenho pra mim, que Horácio (suposto o exemplo dos Pintores para a nímia audácia dos Poetas) se lembrou das pinturas de grotesco, em que a fantasia depravada pinta figuras humanas rematando em folhagens, serpentes sem tronco, e outras semelhantes extravagâncias, que ainda hoje vemos, e que Vitruvius já tanto censura no c. 5, do liv. 7, queixando-se dos que por um tal modo fogem de pintar aquelas verdades regulares, e ideias verossímeis, para seguirem fantasias monstruosas. (LUSITANO In: FLACCO, online, p. 44, grifo nosso).

Na continuação do comentário, é possível observar o reforço da ideia de que a arte é imitação da natureza. Mas há um forte indicativo de que o objeto imitado deve ser, mais precisamente, o que é sensorialmente percebido pela forma. Quer dizer, um apelo claro à materialidade em detrimento dos tecidos imateriais e abstrações da

imaginação ou estados de consciência. Para essa crítica conservadora, desviar-se desse eixo é transgressão de mau artista. Prossegue o comentarista:

À maneira destes pintores são os maus Poetas: a arte de uns e outros consiste na imitação da natureza; porém em lugar de pintarem o que é, ou verossimilhante pode ser, passam a abusar de sua arte, ocupando-se em pinturas incompatíveis que destroem, ou a verdade, ou a verossimilhança. A causa porque uns tais Poetas pessimamente aconselhados pela sua estragada imaginativa, se afastam dos seus assuntos, pretendendo unir cousas entre si incompatíveis, é para mostrarem abundante riqueza de ideias diversas; semelhantes àqueles viandantes, que devendo seguir o caminho direito, saem fora da estrada, para verem fontes, bosques, e rios (LUSITANO In: FLACCO, online, p. 44, 45).

Os contrastes são muitos. Para quem os está observando, não há muita opção, senão remartelar a hipótese de que, analisado por uma concepção fundamentada pela poética tradicional, o que o teatro do absurdo faz é nada mais nada menos que produzir monstros mesmo. E são justamente esses monstros que revelam exatamente o desejo da expressão dos horrores internos, que inquietam o homem em face do mundo, da existência ou de sua própria natureza, como descreve Camus (2010). Os monstros são, em verdade, a síntese da arte daqueles artistas, como Beckett e Ionesco.

Beckett, em *Fim de Partida*, por exemplo, traz à cena personagens brutalizados, inúteis como pessoas, cuja história se volta “para a esterilidade da passagem do tempo e para a impossibilidade visível de ainda tentar significar em um mundo esvaziado de sentido, através de palavras desgastadas e insignificantes” (ANDRADE In: BECKETT, 2010, p. 23).

Quando declara: “Dizem que minhas peças são números de variedades ou circo. Tanto melhor! Vamos incluir o circo no teatro!” (IONESCO Apud ESSLIN, 1968, p. 151), Ionesco, tanto sugere claramente a legitimidade de quebrar a pureza de gênero quanto, na continuidade, revela a disposição de ser arbitrário por convicção: “Que o dramaturgo seja acusado de arbitrariedade. Pois o teatro é o lugar no qual se *pode* ser arbitrário. A imaginação não é arbitrária, é reveladora.” (IONESCO Apud ESSLIN, 1968, p. 151, grifo do autor).

E ainda Ionesco, quando discorda das disposições conservadoras, a exemplo da realista, expressa o desejo de deformar as formas perfeitas, de um modo que provoque um distanciamento entre a leitura de seus espetáculos e as leituras verossímeis preconcebidas:

Imagina-se [...] que não se pode fazer grande coisa sobre um palco; que é ilegítimo afastar-se de *não sei que verossimilhança* que é confundida com o verdadeiro; que se deve, mesmo não se fazendo um teatro propriamente realista, respeitar um certo realismo de convenção que não passa de uma caricatura do real: eu quero, ao contrário, sobre um palco, fazer brotar enormes cogumelos, fazer crescer cadáveres, [...]. E já que a imaginação tem, naturalmente, leis, o seu funcionamento se inscreve na exploração de uma realidade mais profunda que a realidade realista (pois o realismo é apenas uma estilização, uma maneira, uma convenção como as outras), da qual nos libertará a realidade substancial, o imaginário (IONESCO Apud BORNHEIM, 207, p. 60-61, grifo nosso).

Essa convicção, esse desejo consciente de criar uma realidade surreal, de ultrapassar as limitações da realidade realista, é reforçada nestas declarações:

Eu pessoalmente gostaria de colocar uma tartaruga no palco, transformá-la num cavalo de corrida, depois num chapéu, um dragão, ou uma fonte. No teatro pode-se ousar tudo, e é o lugar onde se ousa menos. Não quero outros limites que não os da maquinaria do palco (IONESCO Apud ESSLIN, 1968, p. 151).

Mas aquela questão do apelo à materialidade concreta é também controversa. Já, entre os críticos clássicos, se debatem importantes questões sobre o assunto. Um dos momentos desse debate é a restrição de determinadas ações ao ouvido, negando-as ao olho. Em Boileau, por exemplo, a questão da verossimilhança parece levada a uma abordagem de caráter cênico. O crítico adverte que nem tudo que é verdadeiro é matéria de exposição.

A prerrogativa dessa restrição é a de que nem toda verdade é verossímil. A exposição do texto remete à hipótese de que nem toda verdade é exibível se extrapolar o

nível da permissão ética suportada pelos limites sociais ou humanos. Portanto, induz à compreensão de que essas verdades encenadas viram falso expediente, e, por isso, inacreditável. É dessa forma que se interpreta esta advertência do crítico aos jovens poetas dramáticos:

Nunca ofereça algo de inacreditável ao espectador: a verdade pode às vezes não ser verossímil. Uma maravilha absurda é para mim sem atrativos: o espírito não se emociona com aquilo em que não crê. O que não deve ser visto, que um relato no-lo exponha: se os olhos o vissem o captariam melhor; mas há objetos que a arte judiciosa deve oferecer aos ouvidos e afastá-los dos olhos (DESPRÉAUX, 1979, p. 42).

As notas da tradutora explicam que o texto de Boileau sobre essa categoria é carregado das reminiscências de Horácio. De fato, na *Arte Poética*, encontra-se este texto:

As cousas no teatro ou se recitam
Como passadas; ou se representam;
E é certo, que o que vem pelos ouvidos
Mais frouxamente os ânimos comove,
Que o que vem pelos olhos, testemunhas
Sempre fiéis, que fazem, com que o povo
Julgue, e aprenda per si. Contudo as cousas,
Que devem passar dentro do teatro,
Não as ponha na cena, antes aparta
Dos olhos dos ouvintes muitos fatos,
Que só basta, que os narre Ator facundo.
Não despedace a bárbara Medeia
Em presença do povo os tenros filhos;
Nem de entranhas humanas faça pasto
Na cena o bruto Atreo; ou Progne em ave
Ou em serpente Cadmo se converta.
Tudo o que deste modo me mostrares,
Sabe, que não to soffro, e que o não creio (FLACCO, online, c. XVII).

Essa disposição crítica parece impor restrição ao que ameace a integridade física e emocional dos atores; promova completa repugnância ao expectador, ou também lhe

ameace as integridades. Quer dizer, a verdade cênica ou poética representada nem sempre pode coincidir com a verdade das ações, e é melhor, conforme as recomendações dos críticos tradicionais que seja evitada como cena, e se atenha ao nível da história narrada.

Essa é uma questão de forma e conteúdo que pareceria redundante ao Teatro do Absurdo. Por trabalhar com o simbólico, sua estética cria imagens para a angústia humana. A verdade das situações é simbolizada nos elementos da representação. Ou seja, na imagem poética que se propõe apresentar. A representação de uma cena não pode mais do que *representar* (pleonasma propositalmente empregado) eventos verdadeiros, reais ou imaginados.

Certamente, por sua capacidade de criar monstros híbridos, por seu propósito de trazer para cena imagens cruas, delineadas pela “mistura de poesia e grotesco, de horror tragicômico” (ESSLIN, 1968 , p. 364), o Teatro do Absurdo não bebe na fonte verossímil das poéticas clássicas antigas, de Aristóteles a Boileau. Do mesmo modo, se a questão é o humor sutil e refinado, certamente os dramaturgos do absurdo não são da *escola* de Terêncio e estão mais para a escola de Plauto³⁹.

Pelos próprios reflexos dos horrores da guerra que devastara sonhos e arrancara vidas ainda em seu início, para os dramaturgos do absurdo, e depois, para os seus prosélitos, ser verossímil menos importa do que ser verdadeiro na expressão do desconforto da sociedade do seu tempo. Ou seja, a eles, mesmo mais instintiva do que intencionalmente, vale a verdade de que seus meios para uma tomada de posição crítica em relação a uma “sociedade que se desintegra são baseados na confrontação repentina da plateia com um retrato distorcido e grotescamente intensificado de um mundo que enlouqueceu” (ESSLIN, 1968, 356).

Na pintura desse retrato, o Teatro do Absurdo quebra as barreiras da verossimilhança. Tanto transgride as convenções clássicas do trágico quanto as do cômico. “É por isso que o Teatro do Absurdo transcende as categorias da tragédia e da

³⁹ Ambos são representantes da comédia romana. Plauto, o mais velho, mescla o risível com o sério, o que o aproxima da Comédia Média; Terêncio produz uma comédia que se distancia do risível e se aproxima do sério, característica da Comédia Nova. Ambas na divisão do *Tractatus Coislinianus*. (CARLSON, 1997). Boileau, numa metáfora critica Molière por juntar Terêncio com Tabarin (nome artístico assumido pelo mais famoso comediante de feira da praça parisiense, Anthoine Girard). Como personagem, Tabarin jamais seria criação de Terêncio, mas de Plauto, certamente. Isso esclarece a nota de Célia Berretine (In: DESPREAUX, 1979, p. 62): “Terêncio (193-159 a.C) é um dramaturgo fino e delicado em relação a Plauto. Se Terêncio é a delicadeza, Tabarin é a grosseirice”.

comédia e combina o riso com o terror” (ESSLIN, 1968, p. 357). Nisto, de certo, está a loucura do mundo: a *dor* bater os limites do trágico e virar riso.

E, quanto mais esse mundo enlouquece, menos humano vai ficando. Assim é a visão dos cronistas do Absurdo. E assim levam à cena personagens com as quais menos e menos a plateia consegue se identificar.

E os personagens com os quais um público deixa de identificar-se são inevitavelmente cômicos. Se nos identificássemos com a figura burlesca que perde as calças no palco sentiríamos vergonha e constrangimento. Se, no entanto, nossa tendência para a identificação houver sido inibida pelo simples meio de tornar-se grotesco tal ou qual personagem, podemos nos rir de seu aperto. [...]. E como a incompreensibilidade da motivação e a natureza muitas vezes inexplicada e misteriosa das ações dos personagens impedem a identificação no Teatro do Absurdo, esse teatro é cômico a despeito do fato de sua temática ser sombria, violenta e amarga (ESSLIN, 1968, p. 356-357).

Essas distorções empenhadas na composição dramática do Absurdo, relegando estética, técnica, forma e concepção convencionais, são as mesmas que dão grande parcela de contribuição para

as atônitas tentativas dos críticos profissionais de estabelecer um contato com as obras realizadas em qualquer uma das novas convenções: os críticos da arte que sentem falta da “beleza clássica” nos quadros mais severos de Picasso tanto quanto os críticos de teatro que desprezam Ionesco e Beckett porque falta verossimilhança a seus personagens ou porque eles quebram as normas de boa conduta que se espera da comédia de costumes (ESSLIN, 1968, p. 364, grifo do autor).

Apesar, porém, das muitas e severas contraposições entre o Teatro do Absurdo e as poéticas tradicionais, há, contudo, alguns aspectos que se podem considerar pontos de contato. Ou se pode dizer que, de certa forma, o Teatro do Absurdo dialoga com questões já observadas nessas poéticas. Não necessariamente como um postulado ou

intenção, mas muitas vezes como decorrência da encenação ou de elementos dispostos dentro do texto dramático cujos estudos e análises podem levantar.

O efeito catártico, por exemplo, é um valor observável no teatro do absurdo. Não exatamente, como proposto para a tragédia na *Poética*, quer dizer, *suscitando a compaixão e o terror*, ter por efeito *a purgação dessas emoções*, mas ainda assim, catarse. O riso é sua vazão. É válido observar que, em se tratando do teatro, os efeitos não são produzidos apenas pelo texto, mas também pela encenação, que lógico, é também um texto, mas de outra ordem. Um texto que ultrapassa a organização do pensamento em palavras. Em Aristóteles já há um indicativo de que os efeitos sobre o espectador são produzidos pela encenação, pela representação dos atores e pela poesia (o texto dramático). Mesmo que a tragédia exista independentemente, esses efeitos são acentuados pelo trabalho dos artistas.

Encontra-se no teatro do absurdo um aparente diálogo com essas ideias. Ionesco, em reflexão sobre questões idênticas, argumenta que “se a essência do teatro reside na ampliação dos efeitos, era necessário ampliá-los ainda mais, sublinhá-los, dar-lhes a maior ênfase possível” (IONESCO, apud ESSLIN, 1968, p. 127). As peças do absurdo oferecem amplas sugestões para leituras em outras linguagens. As do símbolo, da imagem, do som etc. “É por isso que Ionesco disse de seu próprio trabalho que é uma tentativa de comunicar o incomunicável” (ESSLIN, 1968, p. 173).

O incomunicável na percepção dramatúrgica do Absurdo seria aquilo que não se pudesse ampliar e ficasse apenas no nível conceitual verbal. Isso permite este posicionamento teórico que coloca a linguagem verbal em contraste com linguagens não verbais, e ao mesmo tempo, lança outra proposta de reflexão sobre a palavra no drama.

Se, no entanto, a linguagem, porque é conceptual e portanto esquemática e geral, e porque enrijeceu em frases feitas, impessoais e fossilizadas, é um obstáculo mais do que um caminho para as comunicações genuínas, o acesso à consciência de outro ser humano pelo modo de sentir e a experiência do poeta tem de ser tentado em nível mais básico, no nível pré-verbal ou subverbal da experiência humana elementar. Isso é o que o uso da imagística e do simbolismo consegue na poesia lírica em combinação com outros elementos tais como o ritmo, a qualidade total e a associação de palavras (ESSLIN, 1968, p. 173-174).

E, se a arte de outros artistas, como o cenógrafo, por exemplo, é uma leitura que compreende, analisa, interpreta e, por meio de sua própria forma de expressão, amplia a palavra do poeta, por certo, aí vai estar sua maior importância, se vista em separado. Quando, no conjunto da representação, a soma dessas linguagens, sem dúvida, intensifica e multiplica os efeitos da palavra dramática nos ânimos do espectador. A arte, aliás, de modo geral, pela interpretação de vários filósofos, é um diferencial ao fator suportabilidade da vida. “A vida é espantosa, e só pode ser suportada por meio das formas artísticas, assim como o homem só pode conhecer-se transformado em obra de arte” (MENDES, 2008, p. 3).

Cleise Furtado Mendes (2008) deu essa interpretação a uma de suas leituras de Nietzsche. De certa forma, é assim também que entendem os dramaturgos do absurdo que, deixam as marcas em seus dramas estimulando a leitura de que a tragédia é a própria vida. Como diria Camus, é o próprio Absurdo.

O choque, muitas vezes, de se deparar com sua realidade mais inconfessável, de rir do seu próprio ridículo menos admissível, remete uma plateia a expurgar seus achaques, e, diante do instante lúdico a que a arte a convida, aliviar seus maus humores e tensões. Esses instantes se dão, por exemplo, diante daqueles personagens parlapatões, ou excêntricos ao extremo, com os quais a plateia, no nível da consciência, não se identifica, mas não deixam de representar um desespero humano ou uma realidade perfeitamente possível num nível mais profundo de análise no qual os símbolos e as metáforas são dessacralizados.

O teatro de Ionesco – para se dar um exemplo – trabalha largamente com a produção desses choques. Conforme Esslin (1968, p. 175), Alain Bosquet⁴⁰ listou-os em *A Cantora Careca* e os denominou “receitas de comicidade”. Depois da lista de Bosquet, outros recursos e outros elementos foram sendo observados em outros trabalhos do dramaturgo, dos quais se chama a atenção para,

⁴⁰ Nascido Anatole Bisk, ucraniano de Odessa, naturalizado francês, Alain Bosquet é um poeta surrealista, ligado a André Breton por afinidade familiar. Entre seus destaque com as Letras consta suas importantes colaborações ao jornal de Albert Camus. (Disponível em: http://famouspoetsandpoems.com/poets/alain_bosquet/biography , consultado em 10/12/2012, às 10h50min.). (Livre tradução nossa).

acima de tudo, a proliferação e animação de objetos, a perda da homogeneidade de certos personagens, cuja natureza muda diante de nossos olhos, vários efeitos de espelho nos quais a própria peça se torna objeto de debate dentro dela mesma, o uso de diálogo fora de cena, que sugere o isolamento do indivíduo num mar de conversa irrelevante, o desaparecimento da distinção entre objetos animados e inanimados, a contradição entre a descrição implícita e a efetiva aparência de personagens (a jovem que na realidade é um homem bigodudo em *A Jovem Casadoira*; o gênio sem cabeça em *O Mestre*), o uso de metamorfoses em cena (*O Retrato* e *Rhinocéros*) e inúmeros outros (ESSLIN, 1968, p. 175).

Vale perceber que o que é receita de comédia, também o é de tragédia. Ionesco com “essa inventiva cômica – e tragicômica” (ESSLIN, 1968, p. 175); Beckett com aquela “atmosfera peculiar do universo beckettiano, descrita pela crítica como de comitragédia” (ANDRADE In BECKETT, 2010, p. 11) testemunham algo que se vai aqui considerar.

O cômico no teatro do absurdo ou presente um limiar do trágico, ou, ao contrário, o trágico passa do ponto e vira cômico. Estabelece-se então um jogo catártico do qual não tem saída o espectador, que, ou ri que chora, ou chora que ri. A título de ilustração, pode-se dizer que essas reações estão como que sugeridas em afirmações como as das personagens de Beckett. Uma em *Fim de Partida*: “Nada é mais engraçado que a infelicidade” (BECKETT, 2010, p. 58), desabafo que soa como uma inversão de eco da consciência do outro, em *Esperando Godot*: “Nada é mais trágico que o grotesco” (ANDRADE In: BECKETT, 2010, p. 14). Beckett põe o riso em meio ao sofrimento. Ionesco põe o acento tônico de seu humor no protesto e no ataque, mas convertendo-os a uma espécie de apelo. Nos termos da crítica:

Seu teatro tem dois temas fundamentais, que muitas vezes coexistem numa mesma peça. O menor dos dois é o protesto contra o torpor da civilização mecânica, burguesa, da atualidade, a perda de valores reais, *efetivamente sentidos*, e a conseqüente degradação da vida. Ionesco ataca um mundo que perdeu sua dimensão metafísica, no qual o ser humano não sente mais uma sensação de mistério, de reverente respeito em face de sua própria existência. Por trás da violenta estrutura da linguagem fossilizada há um apelo à restauração de um conceito poético da vida (ESSLIN, 1968, p. 175-176, grifo do autor).

Nesse sentido, a catarse do teatro do absurdo, há muito já distanciada da noção aristotélica de purgação, absorvendo as atualizações conceituais que o termo foi adquirindo, mais próxima está da concepção dada por Nietzsche nesta leitura:

Após séculos de interpretações da passagem aristotélica, seria apenas com Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, que a catarse iria se libertar das acepções morais, medicinais, políticas ou pedagógicas, e se caracterizar como fenômeno *estético*, sensível e sensorial, capaz de realimentar espiritualmente o homem (MENDES, 2008, p. 3, grifo da autora).

Outros diálogos vão ser observados. Aqui somente mais dois se apresentam. O primeiro deles é o que se dá pela temática de fim, o recurso alegórico para a velhice e a inevitabilidade da morte. Em termos temáticos, velhice é uma das obsessões de Beckett, e morte, uma das obsessões de Ionesco. Em termos gerais, como já se aludiu, o fim é uma temática recorrente do teatro do absurdo, e vai dialogar com estes versos de Horácio na *Arte Poética*:

Assim como a floresta perde as folhas,
Quando declina o ano, assim a idade
Das palavras acaba: outras sucedem,
Que nascidas apenas, já florescem
Em bela mocidade, e tomam força.
Nós, e tudo o que é nosso, à morte estamos
Obrigados [...] (FLACCOS, online, c. IX).

A ideia de fim está bem demarcada nas ideias de perda, declínio, cabo e morte. O envelhecimento está sugerido na queda das folhas (só caem folhas velhas); no ano que já passou do meio – ambas as sugestões remetem ao outono, alegoria da idade madura –; na relação sucessiva de diversos tempos e ações no tempo, após o nascimento (nascimento, infância, juventude, maturidade). A inevitabilidade da morte é bem clara na alusão à nossa obrigação de morrer. Em um significativo número de textos do absurdo é possível se proceder a esse mesmo tipo de levantamento.

Outro diálogo se encontra já na poética de Boileau, na recomendação de se evitar o romanesco excessivo e a presença de heróis perfeitos em textos dramáticos. As ideias se afinam aí, visto que esses dois pontos constituem também matéria recusada pelos dramaturgos do teatro do absurdo. De um modo geral, constitui mesmo uma recusa do teatro moderno, e se estende ao contemporâneo.

Pela própria concepção da falência da linguagem e a presença dos diálogos desconexos, o teatro do absurdo jamais adotou o romanesco, menos ainda, excessivo. A recusa à peça bem feita, que já foi discutida, está intimamente ligada à questão. Este depoimento é bem esclarecedor: “Não escrevo peças para contar uma história. O teatro não pode ser épico... porque é dramático. Para mim, uma peça não consiste na descrição do desenvolvimento de tal história: isso seria escrever um romance ou um filme” (IONESCO apud ESSLIN, 1968, p. 170).

Quanto às personagens, os heróis do teatro do absurdo, longe de serem perfeitos, são, a exemplo dos heróis inacabados de Dostoiévski, descritos por Bakhtin (1981), exatamente o seu oposto: imperfeitos. De certa forma, a questão da não identificação da plateia com as personagens, já remete para uma compreensão do anti-herói. Aliás, na verdade, não se trata de heróis, mas de indivíduos mortalmente sujeitos à sua humanidade imperfeita; brutalmente alienados a uma existência sem motivo. Não há prêmios por que lutar; há apenas solidão, angústia e espera sem fim.

Não há heroísmo senão o de teimar em existir. Na apresentação de *Fim de Partida*, Fábio Souza Andrade, faz uma linda descrição das personagens, que, sem dúvida, de uma forma ou de outra, se pode aplicar a toda a categoria de personagem do teatro do Absurdo. “As personagens de *Fim de Partida* estão às voltas com a tarefa de acabar de existir, virtualmente infinita e de conclusão impossível” (In: BECKETT, 2010, p. 14). (No próximo capítulo, na análise dessa peça, essa questão será retomada e ampliada).

Mendigios ou párias, cidadãos solitários ou intelectuais oprimidos, todo personagem do absurdo, possivelmente por sua afinidade com o mito de Sísifo, parece dizer “que vivem como se fossem os últimos sobreviventes de uma humanidade devastada, últimos resquícios de uma natureza que se esgota” (ANDRADE In: BECKETT, 2010, p. 14). Ou parece declarar que são os inegáveis exemplares “da solidão e isolamento do indivíduo, sua dificuldade em comunicar-se com os outros, sua

sujeição às pressões exteriores degradantes, ao conformismo mecânico da sociedade, [...]” (ESSLIN, 1968, p. 176).

De um modo bem abrangente, os personagens (nada heróis, ou mais que heróis: sobre-humanos) do teatro do absurdo estão contemplados neste breve comparativo: “Os personagens de Ioneco podem ser isolados e sós no sentido metafísico, mas não são de modo algum os vagabundos ou párias de Beckett e Adamov, o que, de algum modo, aumenta o desespero e o absurdo de seu isolamento [...]” (ESSLIN, 1968, p. 177).

Como se vê, as personagens se debatem mais em seus esforços sem recompensa de vencer a existência do que para serem louvados pelo destemor de seu caráter elevado e suas ações vitoriosas; estão mais para a melancolia de sua herança mitológica do que para a bravura dos heróis épicos e romanescos.

Muitos caminhos podem ainda ser feitos de forma que visualize o Teatro do Absurdo na perspectiva da evolução teórica do teatro. Neste capítulo, no entanto, são essas as questões do que se priorizou do tema discutido aqui. Entende-se que, como elemento dos fundamentos teóricos e históricos do teatro do absurdo, a estética postulada e defendida pela linha clássica das poéticas tem grande importância para a atitude iconoclasta do Teatro do Absurdo. É que ir na contramão, recusar, relegar, reinventar estilos e convenções foi a ação dessa dramaturgia em face desses tratados tradicionais. Mas justamente aí, a estética conservadora deles contribui para haver uma história do teatro do absurdo.

3 CARNAVAL E ABSURDO

Depois de dois capítulos teóricos, este terceiro organiza uma análise de elementos que transitam entre o universo do *carnaval* descrito em Bakhtin (1981, 2008) e o universo dramático de Ionesco e Beckett no Teatro do Absurdo. No inventário histórico de Bakhtin, a cultura cômica popular, em especial a carnavalesca, tem três grandes categorias de manifestações: ritos e espetáculos; obras cômicas verbais; vocabulário familiar e grosseiro. As formas heterogêneas dessas três categorias se inter-relacionam, combinam-se das mais diversas maneiras, e vão refletir o lado cômico do mundo, em paralelo ao lado sério.

Em sua teoria, Bakhtin reinterpreta essas formas heterogêneas, identifica-lhes as particularidades nas diversas formas literárias que reexamina e, a partir das quais concebe e propõe o conceito de literatura carnavalizada. Bakhtin percebe que da inter-relação das formas pertencentes a essas três categorias, três outras grandes categorias são reveladas.

Cada uma dessas categorias representa uma espécie de grupo que, sob a mesma denominação, de caráter geral, comporta outras de caráter específico, definíveis em termos de estilo, estética e crítica. Bakhtin implanta esses grupos de categorias na base da sua *Carnavalização da Literatura* sob as denominações genéricas de *imagens*, *cosmovisão* e *ações* carnavalescas. Daí, vão-se particularizando as situações. Os grupos são heterogêneos, mas não distanciados. Cada um mantém com os outros uma estreita relação dialógica, e a ambivalência é uma prerrogativa comum a todos eles.

O que se vai verificar neste capítulo, por meio de reiteradas releituras de Ionesco e Beckett, especialmente avaliando as rubricas de algumas peças, é o quanto e em quais formas de expressão essas categorias subjazem e carnavalizam o drama absurdo e, vice-versa. Ou seja, o quanto e sob quais formas o drama absurdo atualiza a carnavalização da literatura, especificamente, da literatura dramática. Atualização, por princípio, fundada numa perspectiva temporal, já dialoga com a renovação como princípio carnavalesco, conforme descrição de Bakhtin, já citada, *o carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova*. Daí já se pressupõe uma relação com o espaço.

Na carnavalização, o espaço simbolicamente destinado ao ritual da festa também se renova. Em se tratando do espaço carnavalesco, duas categorias das *imagens carnavalescas* simbolizam os espaços de permanência ou congregação e os de transição ou dispersão. Os de permanência ou congregação, “onde ocorrem a catástrofe e o escândalo” (BAKHTIN, 1981, p. 129), têm como categoria a *praça pública*; os de transição ou dispersão têm como categoria o *limiar*, “onde ocorrem a crise e a reviravolta” (BAKHTIN, 1981, p. 129).

Quando não expressa exatamente a imagem de praças propriamente ditas, a representatividade literária dessa imagem, segundo Bakhtin (1981, p. 129), “costuma ser o salão (a sala, a sala de jantar)”. Quer dizer, os espaços de aglomeração e estabilidade descritos nos textos ilustram a categoria da *praça pública*. Já o *limiar* é percebido nas imagens dos espaços de trânsito e instabilidade “(junto à porta de entrada, nas escadas, nos corredores, etc.)” (BAKHTIN, 1981, p. 129).

Ionesco costuma iniciar suas peças pelo espaço. Em geral, apresenta um espaço vazio, aberto a possibilidades e toda sorte de catástrofe e escândalo, como se sugerisse já ser esse o propósito do espaço público. Também chamado ambiente dramático, esse espaço tem como subjacências as histórias que os homens irão produzir. Tudo acontece quando vem a público os avessos dos episódios corriqueiros da vida das pessoas. Na praça, quebra-se a normalidade. Essa quebra indicia a carnavalização que se vai descrever aqui das dramaturgias de Ionesco e de Beckett.

Este capítulo está dividido em três subtítulos, compreendendo os três grandes campos de categorias: imagens, cosmovisão e ações carnavalescas. Se cada categoria fosse verificada caso a caso, obra a obra, ficaria desproporcionalmente extenso. A fim de se evitar esse despropósito, as categorias foram analisadas nas obras em que ocorrem de forma mais enfática. Por esse critério de escolha, foram selecionadas *O Rinoceronte* e *O Mestre*, de Ionesco, e *Esperando Godot* e *Fim de Partida*, Beckett.

Em razão disso, na primeira subseção (*Imagens carnavalescas*), privilegia-se analisar as categorias do *limiar* e *praça pública* nas obras dos dois autores. Na segunda (*Cosmovisão carnavalesca*), são analisadas as categorias *livre contato familiar entre os homens*, *excentricidade*, *mésalliances* e *profanação* apenas nas duas obras de Ionesco, *O Rinoceronte* e *O Mestre*. Na terceira (*Ações carnavalescas*), analisam-se as categorias

das *inversões* carnavalescas, especialmente a culminação *coroação e destronamento*, apenas nas peças de Beckett, *Esperando Godot* e *Fim de partida*.

Imagens carnavalescas

Os exemplos que seguirão revelam a praça pública carnavalesca. Embora à primeira vista não se vislumbre de imediato a carnavalização dos acontecimentos dramáticos, no processo das peças, vão emergindo as imagens, a cosmovisão e as ações carnavalescas. Categorias estas que vão sendo evidenciadas nos procedimentos de análise deste capítulo.

Praça pública e limiar em Ionesco

Parte-se de *O Rinoceronte*. A primeira imagem que se encontra é exatamente a da praça pública e sua contiguidade, conforme se pode observar na primeira rubrica:

Uma praça numa pequena cidade do interior. Ao fundo, um sobrado. No andar térreo, a fachada de uma mercearia. Entra-se por uma porta de vidro que tem dois ou três degraus. Em cima da fachada está escrito em letras bem visíveis a palavra “MERCEARIA”. No primeiro andar, duas janelas que devem ser as da casa dos donos da mercearia.

Dessa forma, a mercearia encontra-se no fundo do palco, mas bem para a esquerda, não longe dos bastidores. Percebe-se por cima da mercearia, a torre de uma igreja, ao longe (IONESCO, 1976, p. 9).

A descrição do ambiente remete a uma aparente normalidade. A essa normalidade Bakhtin (2008, p. 14) chamaria de “vida ordinária”. Mas certo acontecimento vai alterar os hábitos, vai virar a regularidade pelo avesso, e fazer, tal como no carnaval, o povo viver uma segunda vida.

O avesso dessa regularidade é prenunciado naquele momento por algo que os que estão ali podem ver. “Um rinoceronte, em estrepitosa carreira, cruza a praça. Deixa atrás de si uma nuvem de poeira turvando a visão, ecos do barulho atrofiando a audição

e algumas pessoas atônitas e estupefatas e, ainda, outra quase em estado de catatonia” (SOUSA, 2008, p. 57).

Conforme já se mencionou, nas observações de Bakhtin (1981, p. 110), “o principal palco das ações carnavalescas eram a praça pública e as ruas contíguas”, ou seja, a praça e os limiares; a concentração e o escoamento. A descrição dessa segunda variante de espaço se pode visualizar na continuação do texto da rubrica. “*Entre a mercearia e o lado direito, a perspectiva de uma rua. À direita, ligeiramente enviesada, a fachada de um café*” (IONESCO, 1976, p. 9).

A dramaturgia de Ionesco é pródiga na ambientação dessas duas categorias. As ações se alternam entre os dois espaços; ora ocorrem na praça pública, ora no limiar. Às vezes o limite entre eles é sutil. Na continuação da descrição transcrita acima, se lê: “*Por cima do café, um andar com uma janela. Na frente do terraço deste café: algumas mesas e cadeiras que vão até o meio do palco. Uma árvore empoeirada perto das cadeiras do terraço. Céu azul, luz crua, paredes muito brancas*” (IONESCO, 1976, p. 9).

Ao final da descrição, surge a presença humana, ocupando o espaço. Uma pessoa em trânsito, outra parada. Uma experimenta o limiar, a outra a praça pública: “*Assim que a cortina se abre, uma mulher, levando num braço uma cesta de provisão vazia e no outro um gato, atravessa em silêncio a cena, da direita à esquerda. À sua passagem, a dona da mercearia abre a porta para espreita-la*” (IONESCO, 1976, p. 9-10).

A mulher que atravessa abre um caminho no meio da praça. A linha por onde vão seus passos é o limiar. Quer dizer, o lugar exato do chão em que ela vai pisando, é uma linha imaginária na qual vão ficando suas pegadas. Essa linha representa um limiar, pois é simbolicamente um caminho, uma estrada. Recordar-se que o limiar é o espaço da transição. Quando a mulher passa, hipoteticamente, ela divide a praça em dois lados: o da direita e o da esquerda. Quando abre a cortina, essa é a pessoa que experimenta o limiar.

Como se viu no capítulo anterior, espaços como “o salão (sala, a sala de jantar)” etc., conforme Bakhtin (1981, p. 129), são substitutos da praça pública. Esses ambientes são espaços de aglomeração. Portanto, o espaço interno da mercearia, onde está a outra mulher, é representativo da categoria de *praça pública*. Esta segunda mulher é a pessoa

que experimenta a praça pública quando a cortina se abre. Da mercearia para a rua, o limiar é a porta, que ela abre para espreitar a primeira mulher, mas ela não transpõe esse limite.

É válido para a análise também observar que o dramaturgo trabalha com dois planos de praça pública e limiar. O da história que será vivida no palco (a segunda vida) e a do próprio palco (vida oficial, real). O próprio palco é a praça oficial de toda a peça, e tanto a cortina quanto os bastidores são seu limiar.

Com a proposta de se ampliar um pouco a discussão dessa temática, faz-se aqui pequeno aparte. Toda a compreensão para esses dois planos aqui deve ser representativa e simbólica. É que não significa que o autor o faça de propósito, ao contrário, sua preocupação é com o resultado da própria peça como objeto de sua imaginação.

Não se deve pensar que as descrições da rubrica tenham por fim destacar qualquer das categorias que venham a surgir de seus textos. Ionesco sempre orienta algo que vai além da sua ficção propriamente dita. Até se considera tal atitude certa interferência no trabalho de direção. Ele dispõe sobre luz, cenário, distribuição dos atores no espaço do palco, divisão desse espaço etc. Mas ele não se preocupa com qual categoria isso vá se articular, mais tarde na visão de uma análise ou crítica. Sua preocupação é tão-somente com seu ato criador, com o resultado final de sua arte, para que fique o mais próximo possível daquilo que imaginou.

Chega-se a essa constatação a partir de alguns elementos da crítica de Ionesco a uma exposição de pintura soviética que visitou, apresentados por Esslin (1968). Consta que o dramaturgo não gostou do que viu nos trabalhos dos jovens artistas social-realistas, e para fundamentar sua opinião, valeu-se da comparação entre as obras expostas e a obra de André Masson⁴¹, o pintor surrealista francês, a quem ele, certamente, admirava.

Se Masson, por não tentar a qualquer custo recapturar a realidade humana, por deixá-la em paz, pensando somente no seu ato de pintar, fazia que ela com suas tragédias se revelassem plena, correta e livremente; a contraposição disso é o artista prestar pouca atenção a formas e meios de expressão, deixando-lhes sem a capacidade de alcançar qualquer nível de profundidade. O resultado desta última atitude refletido na arte é o que incomodava Ionesco.

⁴¹ Mais sobre esse artista surrealista francês nascido em 1896, falecido em 1987, disponível em: http://www.leninimports.com/andre_masson.html consultado em 17 de abril de 2014, às 9h17min.

Levando em conta pontos e contrapontos dessa crítica, Esslin (1968, p. 118) entende que ele queria dizer que “na pintura de um artista como Masson [...] há verdade e vida”. Antes de tudo, como artista, Ionesco persegue isto em suas peças: verdade e vida. Essa busca fica apreensível nas declarações do dramaturgo feitas a Esslin (1968, p. 117) de que tentou, “exteriorizar a ansiedade [de suas] personagens por meio de objetos; fazer os cenários falarem; traduzir a ação em termos visuais; projetar imagens visíveis de medo, tristeza, remorso, alienação; jogar com as palavras...”

Isso, no entanto, não impede que as categorias teóricas ressaltem desse quadro imaginário, e que aquele que o venha a analisar as perceba. Assim, como nesta tese, de modo geral, e neste capítulo, em particular, a *carnavalização* é um dos campos teóricos de onde provêm as categorias que orienta o olhar sobre os textos dramáticos aqui analisados, é inevitável perceber que ao mencionar o palco, o autor remete a análise para a categoria da *praça pública*. E como a praça pública, conforme teoriza Bakhtin (1981, 2008), é o cronotopo da vida ordinária (ver primeiro capítulo desta tese), cuja regularidade é totalmente alterada no carnaval, quando o povo vive sua segunda vida, não se pode deixar de observar uma correlação desse cronotopo com o palco.

O palco também tem uma vida ordinária, sua vida oficial, que é alterada a cada nova história que ali se representa. Isto é, a cada nova história que lhe ocupa o espaço e suas ruas contíguas – por assim dizer, que são a coxia, as cortinas, os bastidores –, o palco vive sua segunda vida. Quando o espaço real é mencionado no texto da ficção, traça-se, por uma reação cognitiva, o paralelo dos dois planos. Durante a peça o palco é o cenário, e vira praça, vira escritório, vira quarto de dormir etc.

Essa multiambientação pode ser demarcada por divisória ou ser apenas um espaço imaginário no chão do palco. Por outro lado, qualquer espaço que receber esse aparato para dar lugar aos acontecimentos da ficção, vira palco. Até a rua vira palco ao teatro de rua, por exemplo.

Também os atores são considerados neste espaço, pois são representativos do cidadão. Ou seja, o ocupante da praça pública. Atores, ao mesmo tempo em que estão trabalhando, estão na ficção. Se analisados como trabalhadores, são eles mesmos, vivendo sua vida, no exercício do trabalho. Se vistos na ficção, não é a sua vida que vivem, mas a das personagens que encarnam, e estas podem ter as mais diversas profissões e exercer as mais diversas atividades. Dando vida e história a essa ficção,

atores e palco se envolvem em catástrofes e escândalos, crises e reviravoltas que estão longe de serem suas próprias.

De certa forma, isso faz lembrar outro depoimento de Ionesco, do tempo em que dizia ter deixado de gostar de teatro como o amara na infância; e do porquê de a presença viva dos atores o embaraçar. O embaraço, conforme transcrito no ensaio de Esslin (1968, p. 122), dizia Ionesco que ele

enfrentava, por assim dizer, dois planos de realidade: a realidade corriqueira, material, pobre, vazia, desses seres humanos vivos e corriqueiros, que se moviam e falavam no palco, e a realidade da imaginação se enfrentavam ali, face a face, sem coincidir uma com a outra, incapazes de estabelecerem uma relação mútua; eram dois mundos antagônicos, incapazes de se misturarem ou se unirem.

Depois de se reconciliar com o teatro, apenas o mal-estar passou, sua opinião sobre os atores viverem dois planos permaneceu. Fascinado outra vez pelo teatro, Ionesco quis viver a experiência desses a quem considerara *seres humanos vivos e corriqueiros*, aceitou convite de dois diretores e arriscou-se como ator. Corroborando a opinião acima, mas suavizada do tom ferino, sobre essa experiência do dramaturgo, Esslin (1968, p. 129) comenta:

Ionesco, que sempre considerara os esforços de um ator como insuportáveis, próximos do absurdo ou da santidade, começou a descobrir então o que significa “carregar outro ser humano, quando já é tão difícil carregar a si mesmo; compreendê-lo, com o auxílio do diretor, quando não conseguimos compreendê-lo sozinhos”.

As impressões do espírito do dramaturgo assim como são externadas remetem sempre a dois planos, dos quais um é real, o outro suprarreal. A Sensação de carregar outro ser humano corresponderia a viver duas biografias, ocupar dois espaços na praça pública. Seria um duplo relocar-se. Um lugar para si, um lugar para seu outro. Essa consciência continuou a instigá-lo a refletir sobre a dupla vida dos atores com seus personagens, como estes possuíam aqueles em cena. Seus conceitos sobre o que lhe

parecia patético foram revisados. Assim, nessa experiência única como ator, logo de início,

Ionesco não gostava do personagem que aceitara interpretar, “porque era outro, e ao permitir que ele me habitasse tinha na verdade a impressão de estar “possesto” ou então “despejado”, de perder-me, de renunciar à minha personalidade, da qual não gosto tanto assim, mas com a qual, ao fim deste tempo todo, já me acostumei”. E, no entanto, depois de muitas tentativas de abandono, às quais renunciou pelo mero senso de obrigação moral, repentinamente chegou o momento em que descobriu que precisamente porque ele se perdera na personalidade de Stepan Trofimovich, estava encontrando seu próprio “eu” num sentido novo (ESSLIN, 1976, p. 129 - 130, grifos do autor).

Essa impressão de estar possesto simbolicamente articula um diálogo que intersecciona o mito de Dioniso, carnaval, praça pública e realidade em dois planos, e teatro. Do mito, o nascimento do vinho e a posterior festa da vindima, que era uma das festas carnavalescas do mundo antigo, nas quais participantes embriagados ocupavam ruas e salões. A realidade era totalmente alterada, e ali eles viviam uma segunda vida bem diversa da vida oficial.

Conta o mito que quando, no monte Nisa, onde vivia aos cuidados de Ninfas e Sátiros, Dioniso colheu uvas, espremeu-as, encontrou um novo néctar e bebeu com sua com sua corte, nasceu o vinho. “Bebendo repetidas vezes, Sátiros, Ninfas e Dioniso começaram a dançar vertiginosamente, ao som dos címbalos. Embriagados do delírio báquico, todos caíram por terra semidesfalecidos” (BRANDÃO, 1988, p.10). A figura do Sátiro tanto se articula com a segunda identidade do ator (segunda vida) como se articula com o vocábulo *tragédia* e daí misturam-se elementos do carnaval e do teatro no mundo antigo (praça pública). Ainda de acordo com Junito de Souza Brandão (1988, p. 10, grifos do autor):

Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano, em Atenas e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até cair desfalecidos. Ora, ao que

parece, esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em *sátiros*, que eram concebidos pela imaginação popular como “homens-bodes”. Teria nascido o vocábulo tragédia [...].

Conforme a teoria de Bakhtin, na praça pública, é onde acontecem a catástrofe e o escândalo, enquanto a crise e a reviravolta acontecem no limiar. E, neste momento, é bom lembrar que o conceito de praça pública é bem mais amplo do que o espaço físico de uma praça e suas ruas circundantes. Esse espaço é apenas uma representação carnalizada da praça pública oficial, que é o próprio Estado, a própria vida civil (BAKHTIN, 2008), como se pode ver acima, no texto de Brandão (1988), a alusão não só à Atenas, mas a toda a Ática. Termina-se aqui o aparte proposto e retoma-se, para finalizar, a análise da *praça pública* e do *limiar* em *O Rinoceronte*.

No segundo ato, a ambientação da peça é descrita em dois quadros. A história transfere seu conflito para outros espaços. Os ambientes da história mudam, mas continuam ressaltadas as duas categorias, ou seja, *praça pública* e *limiar*.

No primeiro quadro, a praça pública tem os contornos de um provável escritório, e o limiar se distribui entre portas, degraus, batentes, escadas, corrimão, patamar e outros indicativos de passagem, fuga e liberdade, conforme se pode conferir nesta descrição:

Uma repartição ou o escritório de uma empresa particular como, por exemplo, o de uma grande casa editora de publicações jurídicas. No fundo, ao centro, uma grande porta de dois batentes, no alto da qual pode-se ler: ‘Chefe da Repartição’ ou ‘Chefe do Escritório’... À esquerda, ao fundo, perto da porta do chefe, a mesinha de Dayse, com a máquina de escrever. [...]. Ainda à esquerda e em primeiro plano, a porta dando para a escada. Veem-se os últimos degraus desta escada, a parte superior do corrimão e um pequeno patamar (IONESCO, 1976, p. 87).

No segundo quadro, a estrutura é idêntica à do primeiro, mas é outra a representação do ambiente. O conceito de praça é relativizado. É trazido para um cômodo íntimo da residência de uma das personagens, que está só, ao início, depois, observada apenas por um amigo, será alvo de uma questão catastrófica. Esse caráter,

subjetivo, vai ser compreendido no transcorrer do drama em face da agonia (catástrofe) que a certo momento sofrerá a personagem. Quer dizer, o conflito vivido ali incide sobre o corpo, e reflete na mente de um sujeito que agoniza. Mas também poderá ter sido ao contrário: ter-se dado na mente do sujeito, e reverberado no corpo externamente.

O homem, ali, naquele espaço, que seria seu quarto de dormir, vai ser acometido por um processo de metamorfose. O conceito de limiar é posto em evidência em diversos pontos. Esse caráter de limiaridade vai fazer destacar não só a metamorfose (reviravolta) que transcorrerá do estado interior da personagem como também as saídas do indivíduo para vivenciar sua nova forma. Este terceiro ambiente da peça representa uma residência e, mais uma vez, o dramaturgo joga com os dois planos na representação do espaço, o do drama e o do palco:

Em casa de Jean. A estrutura do cenário é mais ou menos a mesma do primeiro quadro deste segundo ato, isto é, o palco está dividido em duas partes. À direita ocupando as três quartas partes ou os quatro quintos do palco, conforme a largura deste, vê-se o quarto de Jean. Ao fundo, encostada à parede, a cama de Jean, onde ele está deitado. No meio do palco, uma cadeira ou uma poltrona onde Bérenger irá sentar-se. À direita, no meio, uma porta dando para o banheiro de Jean. [...]. À esquerda do quarto, uma divisória corta o palco em dois. No meio, a porta dando para a escada. [...]. À esquerda do palco, vê-se a escada, os últimos degraus dando para o apartamento de Jean, o corrimão, e uma parte do patamar. Ao fundo, no nível deste patamar, uma porta do apartamento vizinho. Mais abaixo, no fundo, a parte superior de uma porta envidraçada, na qual se lê: PORTEIRA.

Observa-se aí a estrutura de um edifício como o espaço da concentração familiar cujo ponto máximo de vazão é a portaria (porteira). No terceiro ato, outro espaço idêntico é descrito. É o quarto do protagonista, Bérenger. Há também uma subjetivação nas duas categorias. O conflito interno deste momento é de outra ordem. Enquanto o problema anterior acontecia, por assim dizer, no plano real da personagem, desencadeado por uma suposta epidemia que assolava a cidade, o conflito de Bérenger nesta cena é uma dor imaginária desencadeada pelo medo. A personagem padece de um medo mórbido de contrair a tal doença.

O homem é tomado de um horror tal que o faz beirar a hipocondria⁴². O clima é de total desequilíbrio emocional e psicológico. Todo esse caráter tenso reverbera na descrição do limiar. A dificuldade de transpor os limites impostos pelas crises destaca-se no caráter insólito e restritivo dos pontos de vazão que são apresentados, como se vê nas referências às saídas: “*A escada com patamar, à esquerda. Porta ao fundo do patamar. Não há portaria*” (IONESCO, 1976, p. 165).

Além dessas representações de limiares do espaço físico, há ainda uma referência às instabilidades emocionais, abstraídas pela indicação de um divã. *Divã, ao fundo, Bérenger está estirado nele com a cabeça voltada para o público* (IONESCO, 1976, p. 165). O divã sugere, certamente, o limiar entre a lucidez e a insanidade mental que representa a *rinocerontite* que assola a cidade; enfermidade da qual Bérenger se esquiva desesperadamente. Um diálogo possível entre o divã e o carnaval é que ambos são representativos do limite entre realidade e fantasia. O tempo que dura o carnaval, ou seja, o tempo em que o povo está mergulhado na suprarrealidade do carnaval, como uma segunda vida, conforme Bakhtin (1981, 2008), experimenta o limiar entre a realidade e a fantasia.

Quanto à *rinocerontite*, é um fator muito importante para a análise da questão do espaço nesta peça. Sendo ela representativa do totalitarismo nazista que assolou o Estado de Direito⁴³ das nações, é o elemento que nivela e subjuga os cidadãos. A praça pública oficial sob esse tal poder tornou-se o espaço do terror, e esse estado de coisas passou a ser a própria vida ordinária.

Satirizando essa condição de sujeição antidiplomática, a peça lota sua fictícia cidadezinha de homens metamorfoseados em rinocerontes. Com isso, carnavaliza a praça pública. Ao se inferir que as rubricas fazem alusão a um plano de realidade e um de ficção, percebe-se, ao final, que o plano da realidade presumível pela menção ao palco, é apenas representativo de uma realidade que vai muito além desse palco: a vida; e o da ficção é redimensionado sempre que se pode correlacionar com o que vai além do palco. A dimensão política, por exemplo.

⁴² Conforme iDicionário Aulete: “1. Psiq. Afecção mental caracterizada por pensamento e preocupações voltados compulsivamente para o próprio estado de saúde sem razão real para que isso ocorra”. Disponível em: < <http://aulete.uol.com.br/hipocondria> > consultado em: 20/04/2014.

⁴³ “Estado de Direito significa que nenhum indivíduo, presidente ou cidadão comum, está acima da lei”. Texto completo disponível em: < <http://www.embaixada-americana.org.br/democracia/law.htm> > . Consultado em 20/04/2014.

Nas descrições das rubricas, observam-se duas palavras recorrentes. A esquerda e a direita. Apesar de empregadas na indicação própria de suas direções, a simples menção já vai além de uma orientação espacial. É uma percepção quase imediata. Indicação, situação e localização de objetos e pessoas nos espaços por meio dessas duas palavras são muito sugestivas. Ao final de uma leitura, percebe-se que elas não apenas sugeriam, mas sim representavam facções. A correlação com as ideologias políticas da sociedade vem de pronto.

Quer dizer, a questão do espaço em *O Rinoceronte* pode ser resumida como a questão do espaço político. Os cidadãos são conformados em um dos dois segmentos. Ou são de direita, ou são de esquerda. Como ao final há apenas um homem fora da grande massa concentrada em todos os espaços públicos, nivelada por uma facção autoritária, onde a consciência política anterior se anula por completo, pode-se aventar a hipótese de que a praça pública de *O Rinoceronte*, mais do que a de outras peças, sintetiza aquela convicção de Ionesco de que o conformismo de direita é tão melancólico quanto o de esquerda.

Em *A Lição*, há uma descrição do cenário antes da primeira rubrica. Essa descrição já dá indicativos dos espaços que ambientam a praça pública e o limiar.

O gabinete de trabalho que serve também de sala de jantar, do velho Professor.

À esquerda do palco, uma porta que dá para as escadas do prédio; no fundo, à direita do palco, uma outra porta que leva a um corredor do apartamento.

No fundo, um pouco à esquerda, uma janela, não muito grande, com cortinas simples; na borda exterior da janela, vasos de flores banais.

Avistam-se, ao longe, casas baixas com telhados vermelhos: a pequena cidade. O céu é azul acinzentado. À direita, um guarda-louça rústico. A mesa serve também de escrivaninha: ela se encontra no meio da peça. Três cadeiras ao redor da mesa, outras duas dos dois lados da janela; revestimento de parede de cor clara, algumas prateleiras com livros (IONESCO, 2004, p. 21).

Nesta peça, catástrofe e escândalo acontecem nesse gabinete/sala de jantar da casa de um professor que dá aulas particulares para moças. Ele mata suas alunas. O dramaturgo, a partir da rubrica que antecede as primeiras réplicas, por menções ora ao

lado de fora ora ao lado de dentro, faz um jogo alternativo entre as vias de vazão e os pontos de concentração, mas este último, as mais das vezes, subentendido. Ou seja, o espaço destinado à praça pública é mais apreensível pelos fatos que dele decorrem do que pela descrição de seus contornos como era em *O Rinoceronte*. Já no que se refere ao limiar em *A Lição*, ao contrário das da praça pública as referências são mais evidentes e em maior quantidade.

Confirmando-se o estilo ionesquiano, mais uma vez, a descrição do espaço inicia-se pelo vazio. A alusão inicial é ao espaço real; primeiro a cortina (representativo do limiar), depois o palco (representativo da praça pública). A descrição do espaço real penetra sem marcas divisórias na descrição da ficção, como se pode observar nesta rubrica, que orienta os primeiros movimentos da peça:

Ao erguer-se a cortina, o palco está vazio, permanecerá assim por um bom tempo. Depois, ouve-se a campainha da porta de entrada. Ouve-se a voz da Empregada vindo de fora da cena [...]. A voz precede a própria Empregada que, após descer, correndo, os degraus da escada, aparece (IONESCO, 2004, p. 25).

A calma do ambiente é aparente; a inquietude é sugerida pela pressa e correria da empregada, pelo barulho de uma porta que bate e pelo toque insistente de campainha. Inicia-se a ocupação do espaço: *A Empregada entra apressada, deixa bater às suas costas a porta da direita, enxuga as mãos em seu avental enquanto corre em direção à porta da esquerda, ao mesmo tempo em que se ouve um segundo toque de campainha* (IONESCO, 2004, p. 25).

É depois dessa descrição que a aluna atravessa o limiar que a separa de sua “vida ordinária” (BAKHTIN, 2008, p. 10) e se encaminha para a sua “segunda vida” (BAKHTIN, 2008, p. 10). A ação física de a empregada abrir a porta e a de a aluna adentrar na sala demarcam o encontro dos dois pontos onde, tanto a vida – em termos carnavalescos – se transforma em sua própria “paródia” (BAKHTIN, 2008, p. 10), quanto se situa o limite entre vida e morte. Ali, as crises existenciais passam por reviravoltas e se tornam catástrofe.

A despeito de todo o niilismo da vertente do teatro do absurdo na qual se insere

Ionesco, é oportuno observar que, no plano estético, esse dramaturgo, toma a categoria do limiar para organizar um jogo de sinais que dialoga com a esperança. A mesma esperança que se contrapõe ao absurdo, da qual falou Camus (2010). Em pontos diversos das várias rubricas de suas peças, Ionesco vai deixando marcas bem visíveis das interferências desse jogo; e isso amplia os caminhos das discussões filosóficas sobre seu trabalho. E não se trata aqui dos recursos óbvios como janelas, escadas, patamares, portas, degraus etc., mas de elementos muito mais sutis, como um vaso de flor, por exemplo. É que sendo a flor um estado de transição, é um limiar. Uma flor é simbolicamente a esperança de renascimento, continuidade e renovação da vida.

O limiar surge no drama de Ionesco como um sinal de possibilidades. Ou seja, de tentativas que o homem possa fazer para mudar sua condição, embora, resultem como vãs e nulas. É que, do ponto de vista existencial da filosofia com a qual o Teatro do Absurdo dialoga em muitos aspectos, todos os esforços do homem é uma tentativa de vencer a morte.

Quer dizer, na realização do seu dia a dia, na ocupação do seu espaço e consumação do seu tempo, o homem crê que vive, e não que morre. A crença e a esperança tiram-lhe a consciência da caminhada trágica, exatamente o contrário daquilo que acontece a Sísifo, de acordo com as reflexões de Camus (2010, p. 139): “Este mito só é trágico porque seu herói é consciente. O que seria a sua pena se a esperança de triunfar o sustentasse a cada passo?”

Embora, teórica e filosoficamente já seja previsto que a condição do limiar é a de estabelecer limite, como se compreende a partir de Bakhtin (1981, 2008), nem todas as peças de Ionesco deixam tão clara a transposição desse limite quanto *A lição*. É inevitável perceber que, no exato momento em que a aluna cruza o portal e adentra a sala de espera, aquela fração do espaço é o limite entre os dois mundos: o mundo da vida e o mundo da morte.

Visto que esse limite é a condição teórica da categoria, essa condição sobrevém na leitura do limiar, implícita, nos autores do Teatro do Absurdo analisados aqui. Em termos amplos, pode-se compreender que, assim como os festejos do carnaval ritualizam o limiar como passagem (BAKHTIN, 1981), o Teatro do Absurdo absorve a ideia do ritual carnavalesco e sugere dramaticamente que vida e morte, em um ponto qualquer, se encontram e se fundem.

Essa fusão é apreensível em *As Cadeiras* por uma recorrente circularidade. Num ambiente descrito como circular que, em teoria, representaria a praça pública, o limiar é sugerido bem sutil e significativamente por paredes que se trasladam por uma reentrância. Nas preliminares do texto, uma descrição do cenário apresenta as duas categorias, e já de pronto se distingue o que remete à *praça pública* e o que remete ao *limiar*. É este o cenário em que se ambienta *As Cadeiras*:

Paredes circulares com uma reentrância ao fundo.

É uma sala muito despojada. À direita, partindo do proscênio, três portas. Depois uma janela com um banquinho à frente, e mais uma porta. Na reentrância do fundo, uma grande porta de honra com dois batentes e mais duas portas, uma em frente à outra e de cada lado da porta de honra: essas duas portas, ou pelo menos uma delas, são quase ocultas aos olhos do público. À esquerda do palco, sempre partindo do proscênio, três portas, uma janela com um banquinho exatamente defronte à janela da direita, e também um quadro-negro e um estrado. [...].

Na frente do palco, duas cadeiras, lado a lado (IONESCO, 2004, p. 89).

A sala despojada dialoga com o vazio existencial, pelo qual sempre começam as peças de Ionesco. A circularidade dialoga com o âmbito próprio das praças. Os diversos referenciais que designam limiares, como reentrância, portas em grande quantidade (contam-se, pelo menos, dez), janelas, banquinhos, batentes, estrado, reforçam a ideia de praça com ruas contíguas. Além disso, a disposição lado a lado das duas cadeiras, lembram banco de praças. Todos os indicativos da alternância dos pontos onde se concentram as ações são importantes para a análise do encontro dos conceitos *carnaval* e *absurdo*.

Considera-se, no entanto, que aqui, em se tratando da concepção do espaço, o principal ponto de transição em que Ionesco concentra sua apreensão absurda é a reentrância. E é provável que o dramaturgo estivesse bem consciente dessa proposta, considerando-se que reentrância pode suscitar a ideia do início de um labirinto, ou da circularidade infinita. Reentrância sugere uma falsa saída, como as raias mesmo de labirintos ou o meio de um oito. Oito que, quando deitado, simboliza o infinito.

Abre-se aqui um breve parêntese na análise do espaço da peça, para uma rápida digressão sobre esse símbolo e suas linguagens. O símbolo *oito*, sob diversas concepções, costuma ser visto na representação do Universo e da Vida, envolto em certo misticismo. O infinito, no entanto, por seu símbolo e conceito, se fundamenta na matemática. Materialmente, essa dimensão constitui uma antiga investigação da matemática, da geometria e ciências exatas afins. E desse campo exato de estudo recebe denominação e sentido que se estendem aos campos em que o infinito envolve o homem.

Esse oito deitado (∞) é, na verdade, uma curva cônica, em quarta dimensão, cujo nome *Lemniscata de Bernoulli* pouco conhecido, e sua equação, segundo o engenheiro Wanderlan Paes Filho⁴⁴ $(X^2+Y^2)=A^2(X^2-Y^2)$, é considerada imponente, justamente, pelo resultado a que chega. Isto é, pela curva que descreve num plano cartesiano.

Quanto às considerações mediadas por ciências não tão exatas quanto as matemáticas, ou melhor, pelas interpretações místicas, míticas e existenciais da *lemniscata*, que muito dialogam com as proposições subtextuais do Absurdo e com as finalidades dos rituais carnavalescos medievais, um interessante material é encontrado em texto de Bernardo de Gregório⁴⁵, que refere a lemniscata como “equilíbrio dinâmico e rítmico entre dois polos opostos”.

⁴⁴ Comentando sobre essa curva, diz o engenheiro civil Wanderlan Paes Filho: “Aí vai a imponente Lemniscata de Bernoulli: $(X^2+Y^2)=A^2(X^2-Y^2)$. Bela curva, semelhante a um 8 deitado que nada mais é que o infinito sonhado” (Wanderlan Paes Filho. Engenheiro Civil pela Escola Politécnica da UFBA - 1977. Mestre em Engenharia pela Universidade do Texas, em Austin - 1978-1979). Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/blogdopaulocostalima/blog/2008/01/07/lemniscata-de-bernoulli-e-efeitos-da-continuidade/>> Consultado em 29/08/2013, às 00h42min.

⁴⁵ “A lemniscata é uma figura geométrica em forma de hélice que é o sinal matemático do "infinito". Simbolicamente a lemniscata representa o equilíbrio dinâmico e rítmico entre dois polos opostos. O símbolo da lemniscata nos remete diretamente ao Arcano Maior do Tarot de número 14: "A Temperança", onde vemos uma mulher que mistura e equilibra, através de sucessivas misturas, dois jarros que contêm água: um com água fria, outro com água quente. Conforme as sucessivas passagens de fluidos de um jarro a outro, e deste de volta ao primeiro, se processam, obtém-se o elemento morno (temperado). [...]. Da mesma forma, a lemniscata foi largamente usada nos desenhos celtas e insistentemente reproduzida em seus intrincados desenhos de formas. A lemniscata, principalmente em suas representações celtas, nos remete diretamente ao "Ouroborus", símbolo antiquíssimo, resgatado pela tradição alquímica, onde se vê uma serpente que morde o próprio rabo e devora-se a si mesma. O *Ouroborus* é também representação simbólica do Infinito e do equilíbrio dinâmico universal. Carl Gustav Jung refere-se a este símbolo como o "*Mysterium Conjunctionis*" (Mistério da Conjunção), resultado do "*Hierogamos*" (Casamento Sagrado), equilíbrio do Masculino e do Feminino Universais, essência fundamental da mente humana e, em uma visão mais ampla, da existência humana em si”. (Dr. Bernardo de Gregório é médico psiquiatra pela Escola Paulista de Medicina/Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e psicoterapeuta pela Associação Brasileira de Psiquiatria e Psicoterapia). Disponível em: <<http://www.beautyonline.com.br/bernardodegregorio/antroposofia.htm>> Consultado em 29/08/2013.

Fecha-se o parêntese para se retomarem as observações há pouco interrompidas. Mas antes dessa retomada, é válido chamar a atenção para o diálogo que se percebe aí entre as categorias carnavalescas de espaço (*praça pública e limiar*) – no que se refere à sua dimensão física – e a geometria, a matemática, além do que já é óbvio, a geografia. Do mesmo modo que a dimensão metafísica e filosófica do mesmo infinito dialoga com o Absurdo. Como as duas dimensões, física e metafísica, apesar de opostas, são inseparáveis, as categorias *carnaval* e *absurdo*, do ponto de vista de uma análise dramática e literária, aí se encontram. Esses diálogos justificam essa inserção. Justificado o aparte, retoma-se a análise.

Considerando-se fisicamente o espaço de *As Cadeiras*, e comparando-o com a existência, vai-se observar que as reentrâncias em uma circunferência sugerem a linha por onde nunca se chega a lugar nenhum. Quanto mais um corpo se afasta do ponto de partida, mais se aproxima do mesmo ponto. As ações de se afastar e se aproximar resultam em ambivalências e correspondências perfeitas.

Trazendo-se para o drama a ideia de “um ritual ambivalente biunívoco” (BAKHTIN, 1981, p. 107), como é a “coroação-destronamento” (BAKHTIN, 1981, p. 107), ação principal do carnaval medieval, e em que o fim de um ciclo representa imediatamente o início de outro, a chegada e a partida são somente pontos contíguos. O círculo e o ciclo se correspondem na repetição e circularidade. No giro, acontece uma inversão imperceptível, e o mesmo ponto se transforma em seu oposto, tanto quanto na “coroação já está contida a ideia do futuro destronamento” (BAKHTIN, 1981, p. 107).

A transformação que se dá nesse limiar simbolizado por reentrância tem a prerrogativa de relativizar os conceitos de *ida* e *volta*, e aproximá-los carnavalescamente dos de *nascimento* e *morte*. É válida para a análise que se faz aqui essa comparação, pois entre vida e morte há também contiguidade e oposição e, por isso, nascimento e morte, mais precisamente, o poder de um gerar a outra e vice-versa, constituem o motivo pelo qual se ritualizam na praça pública as ações carnavalescas.

O princípio comum entre a praça pública de *As Cadeiras* e as festas carnavalescas que ritualizam a vida é que quanto mais as personagens se afastam do ponto de partida, mais próximas elas vão ficando do ponto de chegada. Em geral, esses lados são extremos, por isso, são opostos, mas como a estrutura do espaço da peça é circular, eles resultam no mesmo como já se comentou acima.

Parece contraditório que *As Cadeiras*, uma das peças que mais sugere que a humanidade não tem saída nem salvação, seja, pela própria proposta do cenário, a mais pródiga em limiares, mas não há contradição nisso. Pela própria concepção do Absurdo todas as saídas são, ao mesmo tempo, entradas. Essa reflexividade biunívoca vai caracterizar a ambivalência do limiar. Sendo, então, o limiar, na concepção carnavalesca, uma categoria ambivalente, vai resultar que as portas, janelas, degraus, escadas etc., recorrentes em Ionesco, são, sem dúvida, signos ambivalentes.

Essa ênfase para os espaços de transição entrecortando os espaços de permanência é um traço ao qual se deve dar atenção em Ionesco. Esse recurso, de certa forma, representa uma tendência ionescuiana à estratégia do *absurdo niilista*. Estratégia esta na qual Pavis (2008) reconhece as obras desse dramaturgo. Se essa estratégia se caracteriza por desfechar certo hermetismo – conforme já citada explicação de Pavis, *é quase impossível extrair a menor informação sobre a visão de mundo e as implicações filosóficas do texto e da representação* –, se o traço niilista recai sobre essa impossibilidade, há certa coerência nessa identidade.

Como quase sempre, o limiar vem submetido pelos mesmos termos – janelas, portas, ruas, escadas, degraus; menções a espaços entre um ponto e outro, a travessias etc. –, e são tão comuns e corriqueiros, que, enganam os sentidos, logo em princípio, não se vê ali nem categoria filosófica nem direcionamento à consciência crítica de Ionesco.

Na própria *As Cadeiras*, por exemplo, o sufoco existencial, bem como o desespero primordial do homem, podem representar um posicionamento crítico-filosófico do dramaturgo, mas sua estratégia é hermética. Sufoco e desespero são inquietações do espírito que põem Ionesco em diálogo com Camus (2010), no entanto, são acentuados na peça pela concepção geométrica das categorias do espaço. Isto é, na circularidade do espaço de permanência (*praça pública*) e nas inúmeras possibilidades de saída (*limiar*). Estas, nulas, porque, em verdade, coincidem com seu oposto. Em outras palavras, as saídas são inócuas. Elas só serão compreendidas ao se vencer a obscuridade da simbologia.

Apesar de envolta em obscuridade, a tendência de Ionesco a transitar por vias opostas ao objetivo que pretende alcançar transparece quando, por exemplo, se entende que o autor enche o espaço de saídas, justamente para acentuar a falta de saída. É que o

drama se passa em um prédio circular, situado dentro do mar, sugerindo uma ilha, mas vertical. Ali, se se busca uma saída para fugir do vazio, da angústia e da solidão, vai-se mergulhar diretamente no nada, que são as profundezas da água. Água, aliás que em Ionesco, é representativa da morte, conforme análise que já se fez de *O Assassino*, “na imagem do lago associada à do túmulo” (SOUSA, 2008, p. 127), porque ali um matador fazia a água engolir as vítimas.

Enfim, pode-se inferir que em *As Cadeiras*, a *praça pública* é o vazio e o *limiar*, as diversas saídas para o nada. O *vazio* e o *nada*, como se pode observar, transformam-se em uma única concepção de espaço: o infinito. Muitas vezes, em suas peças, Ionesco sugere o *vazio* e o *nada* pela descrição de cores e tons do espaço cênico, ou por referências a vidro. Esse estilo acentua o niilismo e o absurdo, principalmente, quando, e porque, o autor destaca cores como o branco, o negro, o azul; e tons como claro, cinzento, escuro, cru e transparência de vidro.

Para ilustrar essas particularidades, alguns exemplos. Em *O Rinoceronte*: “Céu azul, luz crua, paredes muito brancas” (IONESCO, 1976, p. 9); “Entra-se por uma porta de vidro [...]” (IONESCO, 1976, p. 9). Em *A Lição*: “O céu é azul-acinzentado” (IONESCO, 2004, p. 21). Em *O Novo Inquilino*: “Paredes muito claras” (IONESCO, 1963, p. 49); “Obscuridade completa no palco” (IONESCO, 1963, p. 100). Em *As Cadeiras*: “A luz que vem das janelas e da grande porta desapareceu: não resta mais que a frouxa luz do início; as janelas, negras, permanecem completamente abertas” (IONESCO, 2004, p. 169-170). Em *O Assassino*: “[...] o palco se ilumina fortemente: é uma luz fortíssima muito branca; há esta luz branca, há também o azul do céu brilhante e denso” (IONESCO, 1963, p. 107); “Assim, depois do tom cinzento, a iluminação deve jogar com o branco e com o azul [...]” (IONESCO, 1963, p. 107); “Ao princípio, enquanto o palco está ainda vazio, a luz é cinzenta como a de uma tarde de novembro ou de fevereiro, quando o céu está encoberto” (IONESCO, 1963, p. 107).

Curiosa aqui a menção a fevereiro e novembro em correlação com a luz. Fevereiro e novembro são também limiares e são carnavalescos, por excelência. O raciocínio aqui é que, em termos modernos (não, medievais), fevereiro é o mês do carnaval, e novembro representa o fim de um ciclo que começou simbolicamente, no carnaval. De fevereiro a novembro, transcorrem nove meses, o tempo de uma gestação humana, por exemplo. Esses dois meses representando o início e o fim desse ciclo

gestacional, significa que em fevereiro um espermatozoide e um óvulo morreram porque se fundiram para gerar outro corpo. A morte originando a vida; este, em si, já é um princípio carnavalesco, conforme podemos confirmar na teoria de Bakhtin (1981, 2008). Gerada em fevereiro, a outra vida só vem a nascer em novembro. Quando nasce um novo ser, diz-se que a mãe deu à luz.

Com a fusão dos gametas, vem a gestação e, com ela, surge a imagem fundamental do corpo grotesco: dois corpos em um. Apesar de sublimado por representar a vida, o novo ser é a síntese dos dois corpos que o conceberam, portanto é grotesco por excelência. Atente-se ao fato de que esse grotesco (mais adiante se falará especificamente de grotesco) incide sobre outra categoria expressamente carnavalesca nas considerações de Bakhtin: o corpo. É, pois, senão o corpo o que atravessa o limiar e vai-se expor na praça pública, experimentando todas as ações.

Se a referência a novembro e fevereiro é meio hermética às considerações que vislumbram um diálogo entre o Absurdo e o carnaval, de um modo geral; ou, de um modo específico, entre os espaços cênicos e a praça pública carnavalesca, três rubricas, que vêm a seguir, não parecem propor igual obscuridade. São três momentos verificados em *As Cadeiras*.

A primeira das três rubricas descreve ações, imagens e sons carnavalescos, como se se tratasse de um ritual: “Ele lança sobre o imperador invisível confete e serpentina; ouvem-se fanfarras; luz intensa, como fogos de artifício” (IONESCO, 2004, p. 169). A segunda dá continuidade: “Confete e serpentina sobre o imperador, depois sobre O Orador⁴⁶ imóvel e impassível, sobre as cadeiras vazias” (IONESCO, 2004, p. 169); A terceira parece descrever um estado do chão em final de festa: “O palco fica vazio com suas cadeiras, o estrado, o chão coberto de confete e serpentina. A porta do fundo está completamente aberta para a escuridão” (IONESCO, 2004, p. 171). Os três parecem descrever ambiente de carnaval. Os dois primeiros se identificam com um durante, e o último com um depois da festa.

Ocupemo-nos atentamente, neste momento, da leitura deste último trecho, considerando o palco a *praça* e a porta o *limiar*, e deixando claro que a ação anterior presumível é que todos se retiraram e só restou ali o próprio espaço. É preciso, antes de tudo, perceber que Ionesco cria também um diálogo filosófico com o vazio primordial,

⁴⁶ Trata-se da denominação dada à personagem, por isso as maiúsculas.

ou mito do caos primordial descrito na *Teogonia* de Hesíodo (1995). Esse diálogo justifica observar-se que *a priori*, o estado do espaço ionesquiano é sempre vazio, e só *a posteriori* a presença humana o preenche. *As Cadeiras*, conforme já observado neste mesmo capítulo, começa no vazio.

Com isso, se vai concluir que uma leitura coerente com o trecho transcrito é que, naquele momento, depois dos escândalos e das catástrofes (acontecimentos na praça pública, como ressalta Bakhtin (1981)), que lá ocorreram e, portanto, por lá passaram, esse espaço retorna ao seu estado inicial. Não será mais, no entanto, exatamente o mesmo; as marcas ficaram por lá (*confete e serpentina*).

Confetes e serpentinas são popularmente conhecidos objetos carnavalescos. Já, com eles, se teria um princípio de diálogo entre o palco de *As Cadeiras* e as ruas por onde passa um cortejo de carnaval. Se *o carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova*, o que é que se tem aí, no final da peça? O que parece é que o final da peça, idêntico ao final de uma festa de rua, pressupõe que a vida continua depois daquele recorte em que se viveu outra realidade. Depois que o último folião se retira, as ruas se esvaziam, mas ao mesmo tempo estão repletas das marcas dos que ali passaram.

A festa acaba, a vida volta ao seu curso. As esperanças no futuro são como uma porta escura; existem, mas não se sabe aonde vai dar. Se a praça é comparável à existência, e se a vida é a festa do homem que sempre espera merecer vida melhor para viver, conforme pensa Camus (2010), a peça carnaliza essa espera apresentando uma porta larga aberta sempre, mas completamente escura. Essa escuridão dialoga com a incerteza de futuro, ou daquilo que ele reserva, em termos de vida. Ao mesmo tempo, dialoga com a certeza da morte. Ou, em termos carnalizados, com a transposição do limiar, a linha tênue e imaginária que separa os dois planos da existência. Os rituais da cultura humana, divertem, alegram, renovam as esperanças, mas nunca deram, nem poderiam dar, certeza do alcance de resultados esperados.

Essa mistura de vazio e saída para o nada, unida à alegria desse renovar de esperança, ressalta a consciência absurda herdada de Sísifo, o mito que *só é trágico porque seu herói é consciente*, conforme já citadas conclusões de Camus. A certeza de que a vida resultará na morte é, para o ser humano, uma forma de consciência do trágico. Ou seja, tanto quanto o mito, o homem também é consciente de sua tragédia, e obstinado em recusá-la. Recusar, no entanto, não significa evitar ou impedir o destino.

Jamais se pôde evitar que o passar dos dias representasse, ao mesmo tempo, viver e morrer. Jamais pôde o homem livrar-se do paradoxo de que um dia a mais é um dia a menos. Mais um dia vivido; menos um dia a viver.

Aí estão algumas razões de se argumentar que as sugestões, inferíveis em *A Lição*, de que um indivíduo atravessar portas escuras que o levam a sair do vazio para penetrar o nada são, sem dúvida, compatíveis com os esforços inúteis de Sísifo no cumprimento do castigo que lhe imputaram os deuses. Em outras palavras, atravessar o limiar entre o vazio e o nada resultaria na mesma coisa de permanecer no vazio; daí sobrevém a ideia da correlação com esforços inúteis. Tão inúteis quanto inútil é carregar-se uma pedra para colocá-la no topo de uma superfície onde já se sabe de antemão que ela não ficará. Ela rolará tão logo seja posta. De acordo com a imaginação de Camus (2010, p. 138):

Os mitos são feitos para que a imaginação os anime. No caso deste, só vemos todo o esforço de um corpo tenso ao erguer a pedra enorme, empurrá-la e ajudá-la a subir uma ladeira cem vezes recomeçada; vemos o rosto crispado, a bochecha colada contra a pedra, o socorro de um ombro que recebe a massa coberta de argila, um pé que a retém, a tensão dos braços, segurança totalmente humana de duas mãos cheias de terra. Ao final de prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida. Sísifo contempla então a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subi-la até os picos. E volta à planície.

As considerações filosóficas seguem pondo seus diálogos com a dor humana fundamental. Mas, a partir desse ponto descrito por Camus, em que o fim dá ensejo a um novo começo; em que a figura do mito volta, para subir em seguida, e novamente voltar, e assim, sucessivamente, por toda a eternidade, é com a alegria carnavalesca da morte ambivalente, ou esperança da ressurreição, que dialoga a consciência absurda. E assim, o espaço do mito é o espaço do homem, repetido pelo mesmo vago dos tempos intermináveis. Em seus rituais, o homem repete o mito. E, de certa forma, como que para atenuar a tragédia da humanidade, os ritos substituem a consciência trágica por uma esperança de felicidade. Mais uma vez, voltando-se ao mito para pensar o homem movido por essa hipotética alegria, considera Camus (2010, p. 139):

Assim como, em certos dias, a descida é feita na dor, também pode ser feita na alegria. Esta palavra não é exagerada. Também imagino Sísifo voltando para a sua rocha, e a dor existia desde o princípio. Quando as imagens da Terra se aferram com muita força à lembrança, quando o chamado da felicidade torna-se premente demais, então a tristeza se ergue no coração do homem: é a vitória da rocha, é a própria rocha. O desespero imenso é coisa pesada demais para se carregar.

O diálogo com o limiar do mito trágico vai acentuar o elemento trágico da condição humana experimentada em *As Cadeiras*, tanto pela dor quanto pela alegria dos esforços vãos. Essa antítese acentua o caráter carnavalesco da praça pública representada ali no palco. Antítese esta, que se realiza em dor e alegria, efetivamente – concordando-se com Camus – legada por Sísifo às gerações humanas. E assim é que, em outras palavras, o vazio e a saída para o nada, em fusão, ou tomados separadamente, resultam no mesmo vácuo metafísico, espaço ao qual Camus se refere pela figura muitíssimo significativa de *espaço sem céu*.

Unir opostos, a princípio irreconciliáveis, como o desengano e a esperança, é um jogo de simbolismos que transforma o concretismo das imagens em recurso a favor da abstração das ideias, e o resultado é o que se revela aí, uma crítica existencial, ou melhor, aos valores vazios da humanidade. E cabe aqui que se relembre a maestria de Ionesco nessa técnica de aproximar os opostos. Esse é um traço do estilo do dramaturgo que a crítica destacou desde que ele, ainda acadêmico de Francês, publicou o ensaio “*Não!*, com o objetivo de provar a possibilidade de serem mantidas posições opostas sobre um mesmo assunto, e a identidade dos contrastes” (ESSLIN, 1968, p. 121).

Quanto à crítica aos valores vazios do ser humano, experimentada em *As Cadeiras*, o que, no mínimo se pode inferir é que a vida humana é uma vida no limiar. O homem transita sempre entre pontos extremos, como Hamlet⁴⁷, de Shakespeare, entre a razão e a paixão.

A representação do nada e do vazio por meio de uma ênfase aos elementos invisíveis, apesar de não ser uma apreensão em termos explícitos, como, aliás, efetivamente não o são as apreensões do teatro do absurdo, permite um indicativo muito importante. Do ponto de vista desta análise, é aí, nesse limiar, que se situa a consciência

⁴⁷ Personagem shakespeariana, de obra homônima.

crítica de Ionesco na concepção de *As Cadeiras*, peça para a qual escolheu *o nada* como tema fundamental. Conforme a pesquisa de Esslin (1968, p. 136),

o próprio Ionesco definiu sua preocupação essencial: “O tema da peça”, escreveu ele ao diretor da primeira produção, Sylvan Dhome, “não é a mensagem, ou os fracassos da vida, nem o desastre moral dos dois velhos, mas as próprias cadeiras; isto é, a ausência de gente, a ausência do imperador, a ausência de Deus, a ausência da matéria, a irrealidade do mundo, o vácuo metafísico. O tema da peça é o *nada* [...]”.

De um modo geral, esse é o tratamento dado aos espaços representativos das categorias de *praça pública* e *limiar* em Ionesco. Passa-se agora a verificar as mesmas categorias em Beckett.

Limiar e praça pública em Beckett

Em Beckett, a descrição do espaço cênico difere da de Ionesco. Enquanto Ionesco começa pelo vazio, e o enfatiza nas descrições estáticas, Beckett já inicia com a presença humana, geralmente, em lugares ermos, mas com alguma ação processada pela personagem. O efeito, no entanto, parece remeter a sensações contrárias. Os espaços de Ionesco, mesmo quando vazios, sugerem certo movimento, criam uma impressão de deslocamento. Os espaços de Beckett, apesar da presença humana e de as personagens se movimentarem, sugerem uma atmosfera imota (que não se move), e criam a impressão de congelamento, e de que tudo está parado. Em geral, as rubricas iniciais são bem curtas, sucintas, até, comparadas às longas e detalhadas rubricas descritivas de Ionesco.

Em Beckett, as categorias *limiar* e *praça pública* ganham outra dimensão, adquirem uma profundidade em que o espaço se funde com o tempo. *Limiar* e *praça pública* vão dialogar com os cronotopos de Bakhtin (1993). Essas duas categorias determinam unidades cronotópicas com ênfase ao espaço, mas em Beckett, mais do que em Ionesco, essas duas categorias determinam unidades cronotópicas, em que o tempo é predominante. Em Beckett, o tempo é o maior portal de liberdade e o espaço é um

repetir-se de dias em que nada acontece. Como se pode observar, são de tal maneira indissociáveis que não é possível desvincular um do outro.

Falar-se de liberdade, em Beckett é convidar-se a pensar a questão no mais amplo sentido político e filosófico das dimensões humanas; liberdade como um direito fundamental. Como resume Esslin (1968, p. 32), “*Murphy* e *Eleutheria* refletem a preocupação de Beckett com a busca da liberdade e do direito de viver sua própria vida”. E também como compreende Luiz Fernando Ramos (1999, p. 55), “*Eleuthéria* anuncia um tempo em que se pede a liberdade de não ser, ou de ser simplesmente nada”. A repetição dos dias em *Esperando Godot* é um acontecimento físico natural, mas o olhar do dramaturgo sobre esse fenômeno é uma forma de acentuar o caráter do tempo como agente de constante mutação e da ilusão das mudanças.

A espera sintetiza essa bipolaridade. E é ela que acentua a miséria humana impregnada nos personagens de *Esperando Godot*. Analisa Esslin (1968, p. 39): “*Esperando Godot* [...] explora uma situação estática. ‘Não acontece nada, ninguém vem, ninguém vai, é horrível’. Numa estrada, perto de uma árvore, dois velhos vagabundos, Vladimir e Estragon, estão esperando”.

A propósito de *Esperando Godot*, a transcrição da primeira rubrica possibilita um levantamento do que remete a *limiar* e *praça pública* no primeiro ato. Eis a rubrica:

*Estrada no campo. Árvore. Entardecer.
Sentado sobre uma pedra, Estragon tenta tirar a bota. Faz força com
as duas mãos, gemendo. Para, exausto; descansa, ofegante;
recomeça. Mais uma vez.
Entra Vladimir (BECKETT, 2007, p. 17).*

Em geral, a estrada, como lugar de transição, como já se discutiu, seria classificada como *limiar*, mas em *Esperando Godot*, conforme se vai observar, é também *praça pública*. Ali, naquele pequeno círculo, ou quadrado, imaginários, que têm metaforicamente como pontos de referência uma árvore e uma pedra; naquele espaço estancado em meio à estrada, ocorre a catástrofe dos dois personagens: eles esperam. Mas, os dias passam, eles se repetem, a espera se repete, e, como já sabe, nada acontece. A árvore e a pedra remetem a uma simbologia condizente com permanência,

ou impossibilidade de locomoção e mudança. A árvore está presa por suas raízes, e a pedra, por seu peso, fica imóvel. Ao mesmo tempo, os dias passam, e a cada dia, pedra e árvores não são exatamente as mesmas.

Esse pequeno espaço representa aos personagens a *praça pública*, o resto da estrada, o *limiar*. No prefácio desta edição de *Esperando Godot*, analisada aqui, há alusão a novidades trazidas por essa peça à dramaturgia contemporânea. Entre elas, a concepção do espaço. Fábio de Souza Andrade, o prefaciador, menciona “a indefinição do espaço – um meio do caminho na terra de ninguém, demarcado unicamente pela presença insistente de uma árvore –, a incerteza da espera anunciada no título [...]” (ANDRADE In: BECKETT, 2007, p. 9). Chama-se a atenção aqui para a presença dessa árvore, também recorrente em Ionesco, mais precisamente em *O Rinoceronte*, como descrito no início deste capítulo.

Como num dos rituais tradicionais, carnavalescos, os dois principais personagens de *Esperando Godot* fazem ações diversas para matar o tempo enquanto esperam, mas – como é se nada fizessem –, eles não saem do lugar. Esperam que algo lhes renove a sorte, como se lhes trouxesse a ressurreição da vida que se acaba a cada fim de tarde (fim de tarde é também um limiar). E essa imaginária ressurreição em que, de certa maneira, a vida é ritualizada pela espera, mantém um diálogo com o carnaval ritual, durante o qual, conforme Bakhtin (2008, p. 7), “é a própria vida que representa e interpreta [...] uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios”.

Enquanto esperam muitas ações se sucedem entre o primeiro e o segundo ato, e deste até o fim. As ações remetem àquelas descritas por Bakhtin (1981, 2008) como ações carnavalescas, tais como os jogos de inversão entre o alto e o baixo material, por exemplo, em especial, as que dialogam com ascensão e queda, coroação e deposição etc., cujo lugar de ocorrência é a praça pública. Muitas rubricas entrecortam as falas das personagens e descrevem a carnavalização do patético e do ridículo em que se resume a vida daqueles dois. A inversão de, no mínimo, do alto com baixo é plenamente observável nesta cena em que Vladimir está às voltas com seu chapéu, e Estragon na peleja com sua bota. Enquanto vai dizendo frases soltas para Estragon, Vladimir:

(Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, torna a vesti-lo) [...]. (Tira o chapéu mais uma vez, examina o interior com o olhar) [...]. (Bate no chapéu, como quem quer fazer que algo caia, examina o interior com o olhar, torna a vesti-lo [...]. (Com esforço extremo, Estragon consegue tirar a bota. Examina seu interior com o olhar, vasculha-a com a mão, sacode-a, procura ver se algo caiu ao redor, no chão, não encontra nada, vasculha o interior com a mão mais uma vez, olhar ausente) [...]) (BECKETT, 2007, p. 21).

A inversão entre o alto e o baixo material e a repetição das ações são visivelmente destacadas como acontece na praça pública carnavalesca. A praça do “mundo invertido” (BAKHTIN, 1981, p. 105), onde cessa “toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: *o livre contato familiar entre os homens*” (BAKHTIN, 1981, p. 106, grifos do autor). E ainda sobre os pontos extremos dessa inversão, o caráter circular que ela tem, e o que dela produz comicidade, encontra-se este diálogo na análise à obra de Rabelais. Conforme as considerações de Bakhtin (2008, p. 309, grifos do autor):

Trata-se de uma característica extremamente típica do cômico popular. Toda a *lógica dos movimentos do corpo*, vista pelo cômico popular (e que se pode ver hoje nos espetáculos de feira e no circo), é uma *lógica corporal e topográfica*. O sistema de movimentos desse corpo é orientado em função do *alto* e do *baixo* (voos e quedas). Sua expressão mais elementar – por assim dizer, o fenômeno primeiro do cômico popular – é um *movimento de roda*, isto é, uma permutação permanente do alto e do baixo do corpo e vice-versa (ou seu equivalente, a permutação da terra e do céu).

O segundo ato de *Esperando Godot* apresenta uma descrição do espaço idêntica à do primeiro com pequenas, mas significativas variações.

*Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar.
Botas de Estragon no centro, à frente, saltos colados, pontas separadas.
Chapéu de Lucky no mesmo lugar.
Algumas folhas na árvore.*

Entra Vladimir, com vivacidade. Para e observa longamente a árvore. Em seguida, num repente, põe-se a cruzar o palco, frenético, em todas as direções. Para mais uma vez em frente às botas, abaixa-se, toma um dos pés, examina-o, cheira-o recoloca-o cuidadosamente em seu lugar. Retoma o vaivém agitado. Para junto à coxa à esquerda, olha longamente ao longe, a mão aberta sobre a testa. Vai e vem. Para junto à coxa à direita, como antes. Vai e vem. Para subitamente, junta as mãos sobre o peito, joga a cabeça para trás e põe-se a cantar a plenos pulmões.

Que se pode observar nos prenúncios desse segundo ato? Um limiar foi atravessado. Eles sobreviveram a mais um dia. A vida, no entanto não lhes parece ter trazido nada de novo a não ser algumas folhas à árvore, que podem apenas estar simbolizando mais um dia para esperar, exatamente como lhes fora o dia anterior. Assim como os dias se vão passando, e os dois permanecem lá, esperando, as folhas da árvore vão nascendo e caindo, e o tronco, fixado pelas raízes, permanece lá também. A aparência da árvore, ora com ora sem folhas, pode ser compreendida como o revezamento entre anoitecer e amanhecer. As expressões *mesma hora e mesmo* e *mesmo lugar* sugerem também uma repetição circular. As crises dos homens continuam esperando por mais um dia para se resolverem.

A cada refohamento, a árvore parece renovada, mas isso é uma ilusão, pois significa que nada efetivamente aconteceu. E essa pode ser apenas a metáfora das folhas descrevendo que, a cada noite, a espera se renova e se transforma em esperança a cada amanhecer. Contudo, ao final, isso também é uma ilusão, pois o esperado não se realiza para Vladimir e Estragon.

Esse é seu absurdo. Cada vez que se adia a fremente expectativa de realização do desejo – a qual se pode resumir como uma felicidade – essa felicidade vai ficando cada vez mais distante. E, como disse Camus, já citado, sobre Sísifo, *então a tristeza se ergue no coração do homem: é a vitória da rocha, é a própria rocha.*

O tempo os ilude. Eles mudam e parecem iguais. Exatamente como os dias, que renovam a espera e, por isso, vão fazendo-a velha; cada dia que termina é diferente do que passou e do que vai chegar, mas se torna igual por representar mais um dia para esperar. Esse romper de ciclos em Beckett traz a noção cristã de cisão e sucessão, ou seja, da ruptura com o presente eterno, por um tempo que, conforme Octavio Paz, já citado, *em seu contínuo dividir-se, nada mais faz que repetir a cisão original, a ruptura*

*do princípio*⁴⁸; a divisão do presente eterno e idêntico a si mesmo em um ontem, um hoje e um amanhã, cada qual distinto e único”. E ali, naquele espaço aberto, onde se dá a contagem dos dias do seu “tempo biográfico real” (BAKHTIN, 1993, p. 251), também se renova e envelhece, a cada dia de espera frustrada, o tédio comum a Vladimir e Estragon.

O fato é que, como a árvore, que também é descrita na rubrica, eles estão presos, conforme as palavras de Souza Andrade (In: BECKETT, 2007, p. 9), “a este compromisso misterioso, sempre adiado”, que ninguém sabe quem marcou, mas esse encontro é o que parece significar a verdadeira reviravolta em suas existências. Como o esperado não aparece, ao fim de cada dia, essa reviravolta é adiada, e é nisso que o tédio se vai acumulando. É o que se pode perceber no desânimo de Vladimir: “Estamos esperando. Estamos entediados. Não, não me conteste, estamos tremendamente entediados, é inegável” (BECKETT, 2007, p. 162).

Essa sensação de morbidez e imobilidade já é preparada desde o final do primeiro ato. Desiludidos quanto à visita de Godot naquela noite, Vladimir e Estragon combinam um com o outro de irem embora, e a rubrica é enfática em dizer que eles *não se mexem*, e a *cortina* cai, prenunciando a sucessão dos dias, e a repetição dos destinos humanos. A partir da fala de Vladimir, dois diálogos importantes surgem, tanto com o carnaval, quanto com o absurdo.

O primeiro pode ser analisado como contraponto do carnaval, pois revela uma tomada de consciência da vida em sua realidade concreta. O personagem demonstra estar consciente do que faz ali e da sua condição naquele lugar (espera e está entediado), e isso vai dialogar com a análise do tempo biográfico real, na concepção cronotópica de que *o cronotopo real é a praça pública (a ágora) porque foi ali que, pela primeira vez, surgiu e tomou forma a consciência autobiográfica e biográfica do homem e da sua vida na Antiguidade clássica*, conforme Bakhtin, já citado.

O segundo é direcionado ao absurdo da condição do homem e sua luta para vencer o tempo, ou – para se dizer em um tom bem beckettiano – conseguir alcançar seu objeto de desejo – que, por essência é inalcançável. Essa luta é uma luta de morte. A luta de morte é a mesma luta da vida pelas realizações. Esse é o absurdo, que se resume nessa espera da qual se queixa o personagem. O caráter absurdo desse tempo de espera

⁴⁸ Refere-se à queda de Adão que, de acordo com o mesmo autor, “significa a ruptura do paradisíaco presente eterno”.

é, em termos camusianos, o divórcio. O homem está divorciado de seu objeto de desejo. A queixa do personagem expressa o momento em que ele se dá conta dessa separação: eles esperam Godot, e Godot nunca aparece.

Na sucessão dos dias, o corte é irreversível. Não há reparação. O fim de cada dia acentua esse corte. Essa questão é também explicada por Octavio Paz, já citado, na reflexão de que *finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações da imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está separado, cortado da unidade*. A partir de considerações do próprio Beckett a respeito da passagem do tempo em Proust, Esslin (1968, p. 44) faz esta análise do tempo em *Esperando Godot*:

Estando sujeitos a esse processo de um tempo que corre através de nós, e nos altera enquanto o faz, em nenhum momento de nossa vida podemos ser idênticos a nós mesmos. Por isso mesmo “nos desapontamos diante da nulidade daquilo que nos apraz chamar nossas realizações. Mas o que é a realização? É a identificação do sujeito com o objeto de seus desejos. O sujeito morreu – e talvez muitas vezes – antes de atingi-la”⁴⁹. Se Godot é o objeto de desejo de Vladimir e Estragon, parece muito natural que fique eternamente fora de seu alcance.

Esse aspecto reafirma a convicção de Beckett de que a realização humana é impossível, as mudanças, nulas, e o resto é morte. Se por um lado a espera frustra as expectativas, por outro lado, o contrário seria o fato consumado. Depois daí, mais nada. Depois do fato consumado, nada mais há para reconstruir, não há mais limiares nem sucessão. O que se consumou será eterno.

Compreende-se, então, que a alternativa subliminarmente oferecida aos personagens não é nada atraente, e não menos aterradora do que a espera angustiante. E, mais uma vez, esse par de opostos de *Esperando Godot* dialoga com as questões do tempo na análise de Octavio Paz (1984, p. 32), que explica:

À heterogeneidade do tempo histórico opõe-se a unidade do tempo que está depois dos tempos: na eternidade cessam as contradições,

⁴⁹ O texto entre aspas corresponde às considerações do próprio Beckett.

tudo já se reconciliou consigo mesmo e nessa reconciliação cada coisa atinge sua perfeição inalterável, sua primeira e final unidade. O regresso do eterno presente, depois do Juízo Final, é a morte da mudança – a morte da morte.

Observando-se pela óptica de um tempo heterogêneo (um agora sucessivo) que para e recomeça, e esse movimento vai preparando um depois (um presente sem fim), chega-se à consideração de que só há dois caminhos a se considerar na praça pública de *Esperando Godot*: a espera ou a eternidade.

Retornando-se à questão da praça pública pela descrição da rubrica do segundo ato, vale perceber os tons de comicidade bufa geminados com os de comicidade burlesca, a que o autor sugere resumir-se a vida dos seus “dois velhos vagabundos” (ESSLIN, 1968, p. 39), e o circo que eles metaforicamente armam para a espera de Godot.

Nesse apelo circense, percebe-se relacionar aos rudimentos da bufonaria a disposição chaplinesca das botas: *saltos colados, pontas separadas*, lembrando o passo desengonçado do palhaço. Depois das botas, a chamada imediata é para o chapéu: *chapéu de Lucky no mesmo lugar*. O chapéu, além de remeter à cartola do mágico, quer dizer, outro personagem circense, vai representar o lado alto do corpo, a cabeça. Ali, junto às botas, que por sua vez, pela forma como estão dispostas já sugerem inversão, o chapéu sugere a alternância do alto pelo baixo material e vice-versa. Neste último caso, a relação se estabelece com elementos do burlesco.

A sugestão do palhaço (terra) e do mágico (céu), por suas respectivas representações *botas* e *chapéu*, torna a colocar esta análise diante daquela permuta de céu e terra, ou o movimento de roda de que se falou. Esse movimento era representado nos números cômicos populares de praças e feiras medievais pesquisados por Bakhtin (2008, p. 309-310, grifos do autor), que reafirma:

Reencontramo-lo em vários outros movimentos elementares do palhaço: *o traseiro insiste obstinadamente em ocupar o lugar da cabeça, e a cabeça, o do traseiro*. A outra expressão do mesmo princípio é o papel enorme do *inverso, do contrário, do dianteiro-traseiro*, nos movimentos e ações do corpo cômico.

Abre-se agora um breve parêntese para explicar de onde vem essa concepção de *cômico bufo* e *cômico burlesco*, sugeridos acima. Encontra-se em Bakhtin (2008) uma explanação de que o pesquisador alemão Schneegans faz essas e mais uma terceira distinção (a de *cômico grotesco*) entre os tipos de cômico. Embora ele próprio, Bakhtin, não acate inteiramente a concepção de Schneegans para o terceiro tipo quanto à aplicação do conceito às imagens de Rabelais (o que não vem ao caso aqui), as considerações sobre os dois primeiros lhe parecem dignas de atenção, e estas são o que interessa neste momento.

O ponto de apoio de Schneegans para a fundamentação desses tipos de cômico são, segundo Bakhtin (2008, p. 266), “as teses da estética psicológica formal”. E é válido conhecerem-se os princípios que dão fundamento a essas teses. Ou, melhor dizendo, conhecer-se qual é o procedimento do cômico na interpretação dessa estética psicológica. A partir de como o compreendeu e explica Bakhtin (2008, p. 266), para a estética psicológica formal, “o cômico fundamenta-se sobre o contraste entre os sentimentos de satisfação e de insatisfação”. Mas, como era de se esperar, cada caso se guarda a suas diversas peculiaridades. “Isso é válido para os três tipos, embora as diferenças que os separam sejam a consequência de fontes variadas de satisfação e de insatisfação e de suas diversas combinações” (BAKHTIN, 2008, p. 266).

Assim, considerando satisfação e insatisfação, para os tipos referidos a partir das descrições preliminares do segundo ato de *Esperando Godot*, identificam-se os contrastes e se pode chegar a análises compatíveis com a configuração das imagens. Para a imagem remetida à bufonaria (as botas com os calcanhares colados e as pontas afastadas), o sentimento de insatisfação pode vir do fato de que aquela espera estafante não acabou, visto que eles continuam lá, e a demora só aumenta a angústia; a satisfação pode ser sugerida pelo fato de se observar que, pelo menos, os pés foram aliviados da tensão que sofriam com o aperto dos sapatos. Para a imagem que dialoga com o burlesco (o chapéu rebaixado ao nível dos sapatos) a satisfação e a insatisfação casam-se de forma coerente com a explicação de que “a satisfação vem do rebaixamento das coisas elevadas, as quais acabam fatalmente por cansar. Cansa olhar para cima, é necessário baixar os olhos” (BAKHTIN, 2008, p. 266).

Não por acaso se sugerem aí essas análises que reinterpretam o cômico em *Esperando Godot*. Elas estão também baseadas nas diferenças estabelecidas por

Schneegans para evidenciar a distinção entre os tipos de cômico por ele propostos. O cômico bufo na concepção de Schneegans representa aquele em que “o riso é direto, ingênuo e sem malícia” (BAKHTIN, 2008, p. 266), em que ninguém se torna ridículo, e mesmo o desafortunado pode rir do próprio infortúnio. Já, caracterizam o cômico burlesco, “certa dose de malícia e o rebaixamento das coisas elevadas; além disso, o riso não é direto” (BAKHTIN, 2008, p. 266), visto que é preciso conhecer a fonte ou o grau de elevação da coisa rebaixada. O cômico burlesco para Schneegans é pródigo no derrisório, mas também não acarreta ridículo nem afronta moral (BAKHTIN, 2008). Fecha-se aqui o parêntese aberto às considerações sobre os cômicos de Schneegans.

Não se pode, no entanto, deixar de observar a estreita relação desses tipos de cômico com a categoria de espaço. É na praça pública que se expõem os diversos risos da cultura popular. O diálogo com o espetáculo de variedades das festas e feiras, bem como o desfilar de elementos oriundos do cômico-sério e da cultura popular medieval é também uma observação importante a ser destacada.

Do espaço a céu aberto de *Esperando Godot* ao espaço fechado e circular de *Fim de Partida* há diferença de concepção, mas permanece o mesmo ar desesperador das ações que resultam o mesmo que as não ações. A *praça pública* e o *limiar* embora assentados em diferentes espaços físicos nas duas peças, tanto numa quanto na outra peça, se revelam como *palco* e *bastidores* do espetáculo humano irremediável, desesperadamente consumido pelo tempo. É também aí, nesses mesmos espaços onde se mata o tempo, experimentando a irreverência. Irreverência, de todos os modos, carnavalesca, de todos os modos, bufa, burlesca e grotesca. No prefácio desta última peça, Fábio de Souza Andrade faz as seguintes considerações, cuja ideia principal já se mencionou no capítulo anterior:

Como os pontos altos da produção beckettiana nos pós-guerra, *Fim de Partida* volta-se para a esterilidade da passagem do tempo e para a impossibilidade visível de ainda tentar significar em um mundo esvaziado de sentido, através de palavras desgastadas e insignificantes (In: BECKETT, 2010, p. 23).

O ambiente fechado em *Fim de Partida* sugere um sufocamento mais explícito

que o tempo/espaço sem paredes de *Esperando Godot*. Essa sensação já é pressentida na sugestão das rubricas do início. Elas são mais longas e dispostas em dois segmentos cujos textos assumem formas diferentes. A partir desses segmentos se podem observar dois tipos de descrição: a da imobilidade e a das ações.

A primeira descrição, ou seja, a da imobilidade no espaço cênico, é disposta em frases independentes, como linhas poéticas compondo uma estrofe. Desta maneira, abre-se o espaço *praça pública* da “comitragédia” (ANDRADE. In: BECKETT, 2010, p. 11) humana de *Fim de Partida*.

Interior sem mobília.

Luz cinzenta.

À direita e à esquerda, duas janelas pequenas e altas, cortinas fechadas.

Na frente à direita, uma porta. Ao lado da porta, pendurado, um quadro, voltado para a parede.

Na frente à esquerda, cobertos por um lençol velho, dois latões encostados um ao outro.

No centro, coberto por um lençol velho, sentado em uma cadeira de rodas, Hamm.

Imóvel ao lado da cadeira, olhar fixo em Hamm, Clov. Rosto muito vermelho.

(BECKETT, 2010, p. 37).

Culminados por um ponto final, cada verso realiza um monóstico, ou seja, coincide com a própria estrofe. Cada linha, ao sustentar a estrutura estrófica, transforma-se nela própria. Dessa disposição pode-se inferir a compreensão de que um indivíduo é ele mesmo e é a sociedade ao mesmo tempo. Ou, numa concepção mais generalista, um homem é ele mesmo, mas tem em si toda a humanidade. Há entre uma estrofe e outra um significativo espaço vazio, demarcando o paralelo entre elas. No vão desse paralelo pode-se ler, por sugestão matemática, o transcurso do tempo que imprime a impossibilidade de encontro entre elas, ou que só se encontrarão no infinito. A proximidade resulta em distanciamento e vice-versa.

Na sequência, a rubrica assume outro formato, tanto de texto quanto de orientação:

Clov vai até embaixo da janela esquerda. Andar emperrado e vacilante. Com a cabeça para trás, olha para a janela esquerda. Vira a cabeça, olha para a janela direita. Vai até embaixo da janela direita. Com a cabeça inclinada para trás, olha para a janela direita. Vira a cabeça e olha para a janela esquerda. Sai, volta em seguida com uma escadinha, instala-a sob a janela esquerda, sobe, abre a cortina. Desce da escada, dá seis passos rumo à janela direita, volta para pegar a escada, instala-a sob a janela direita, sobe, abre a cortina. Desce da escada, dá três passos em direção à janela esquerda, volta para pegar a escada, instala-a sob a janela esquerda, sobe, olha pela janela. Riso breve. Desce da escada, dá um passo em direção à janela direita, volta para pegar a escada, instala-a sob a janela direita, sobe, olha pela janela. Riso breve. Desce da escada, anda em direção aos latões, volta para pegar a escada, pega-a, muda de ideia, deixa-a, anda até os latões, tira o lençol que os cobre, dobra-o com cuidado e coloca-o sob o braço. Levanta a tampa de um dos latões, inclina-se sobre ele, olha dentro. Riso breve. Tampa novamente o latão. O mesmo para o outro latão. Vai até Hamm, tira o lençol que o cobre, dobra-o com cuidado e coloca-o sob o braço. Vestindo um roupão e usando um pequeno gorro colado à cabeça Hamm tem um lenço grande manchado de sangue aberto sobre o rosto e um apito pendurado no pescoço, um cobertor sobre os joelhos e meias grossas nos pés. Clov observa-o. Riso breve. Vai até a porta, para, volta-se, contempla o palco, volta-se para o público. (BECKETT, 2010, p. 37-38).

Neste segundo segmento o texto descreve um quadro exaustivo dos primeiros movimentos no espaço cênico. Começa a peça com ações repetitivas, aparentemente tolas e óbvias, e sem qualquer palavra pronunciada. Quer dizer, um longo tempo dispensado às ações silenciosas. O silêncio atravessa o espaço. Há em relação a esse espaço uma imprecisão a respeito de que ambiente ali se retrate. A forma sim. É um ambiente circular, como uma ilha no nada, idêntico ao de *As Cadeiras*, de Ionesco, na observação de Esslin (1968, p. 135), quando informa que “mora um casal de velhos” “numa torre circular situada numa ilha (muito semelhante à de Beckett em *Fim de Partida*)”.

A sucessão de ações sem sentido dialoga com atitudes burlescas de palhaço no picadeiro e acentua a condição absurda do ser humano envolto em seu cotidiano vazio e em sua solidão em praça pública. Não que haja em *Fim de Partida* um total fechamento para as transições, há limiares, mas há indicação da ineficiência dessas saídas: *janelas pequenas e altas; cortinas fechadas; escadinha*. Essas aberturas são, na verdade, saltos

para uma incerteza desmedida porque o outro lado é o desconhecido. “Mas, e atrás das montanhas?” (BECKETT, 2010, p.80) – pergunta a personagem que, por ser cego e paralítico, só vê o mundo pelos olhos do seu acompanhante.

Muitos elementos colhidos em algumas falas ao longo do texto levam a crer que aquele espaço impreciso onde vivem/morrem aquelas personagens lembra um porão de navio. As janelas pequeníssimas e altas são o único acesso ao mundo, e esse acesso só é possível com o uso de uma luneta; a água do mar, vista pela janela da esquerda, a terra, pela janela da direita, e a afirmação de que ali estão “enfiados num buraco” (BECKETT, 2010, p. 80), por exemplo, são indicadores de mais essa insólita praça do teatro de Beckett, que denuncia decadência e decrepitude. Como diz Martin Esslin (1968, p. 55), “*Esperando Godot* se passa numa estrada apavorantemente vazia, *Fim de Partida* num cômodo claustrofóbico”.

A cômica tragédia inscrita nesse espaço parece impor às personagens que ritualizem suas catástrofes e as encaminhem sempre para uma reviravolta de mentira, forjada num faz-de-conta, simbolizado na vida de cada personagem. Eles fazem de conta que vivem. A relação dessas personagens com o espaço que ocupam está muito próxima da relação dos foliões, nos instantes finais do carnaval, com a praça pública. Fábio de Souza Andrade (In: BECKETT, 2010, p. 14) analisa essa relação com estas considerações:

As personagens de *Fim de Partida* estão às voltas com a tarefa de acabar de existir, virtualmente infinita e de conclusão impossível. O cenário é um interior cinzento, austero, batizado de abrigo, em que seus quatro habitantes vivem como se fossem os últimos sobreviventes de uma humanidade devastada, últimos resquícios de uma natureza que se esgota. A proximidade enganosa do fim está não apenas na escassez de meios – tudo na peça (remédios, provisões, bicicletas) está se acabando – mas também na decrepitude física dos personagens (um cego paralítico, um coxo, dois mutilados) e na rotina vazia que custa a preencher o tempo da espera, completamente desprovido de esperança.

Há aberturas ali, mas como se fossem saídas para o fim. Mas esse fim é também uma farsa. As repetições sugerem o encontro do fim com o novo começo. Eles estão, na verdade, ali, há muito tempo, fazendo as mesmas coisas, contando e recontando as

mesmas velhas histórias, rindo das mesmas desgraças. É uma renovação ritualística e simbólica da vida pelo tempo. É o próprio mundo seguindo seu curso, tal qual é representado nos eventos de tipo carnavalesco. Representa-se a própria vida para vencer a morte, embora essa tentativa em *Fim de Partida* seja negativa, posto que, se fosse possível ao homem vencer esse jogo, seria apenas chegar a uma vitória nula e vã. Sendo o tempo irreversível, não isenta ninguém. Novamente essas questões são consideradas pelo olhar de Fábio de Souza Andrade (In: BECKETT, 2010, p. 15):

O girar em falso do relógio, negação da novidade e da mudança, sugere um processo de entropia, uma decadência irreversível e irremediável, que as personagens corroídas pelo tédio e por um humor ácido derivado da consciência aguda, tentam enganar, apegando-se a rituais e hábitos cuja única finalidade é matar o tempo.

Essa entropia e esses rituais são confirmados pela constante promessa (ameaça) de ir embora e deixar o outro sozinho, feita por um dos personagens, mas isso nunca se cumpre. Ao contrário, é claramente apreensível pelo espectador ou leitor da peça que à repetição da mesma frase, *vou deixá-lo*, não segue a efetivação da ação. De algum modo, bloqueiam-se os limiares, quaisquer que sejam eles, físicos, como as janelinhas para dentro do mar, ou subjetivos, como a impossibilidade de sair de dentro de si mesmo.

Nesta última hipótese, para uma demonstração científico-psicológica, recorre-se à perda do senso do *self*, discutida por Rollo May (2007). Esse bloqueio subjetivo já fora observado na história do homem, em certas décadas do século XX, quando, pois, “surgiram muitas provas concretas de que o indivíduo era insignificante e a decisão pessoal de cada um não tinha importância” (MAY, 2007, p. 48). Como que soterrados por forças totalitárias, “a tendência era sentir-se cada vez menor como pessoa. O ser individual ficava diminuído e reduzido a uma posição ineficaz, como o proverbial grão de areia impelido pelas ondas do oceano” (MAY, 2007, p. 48).

E aí se dá o impasse entre a permanência e a transição. Considerando-se insignificante, o indivíduo não transpõe os limiares de sua ilha interior. Na

representação de *Fim de Partida*, isso se verifica na insistência daquela fala que é a contramão da ação e vice-versa.

Em relação à atitude da personagem, talvez esteja aí, na miséria da condição desse *grão de areia*, o impedimento que aquele contexto e ambiente lhe impõe. Ele é a única personagem que teria condições de sair dali, por ser o único que anda, mas apesar de, do início ao final, repetir que vai embora, ele não vai. Mesmo quando surge transmutado, travestido de nobre viajante, com chapéu, paletó, sobretudo debaixo do braço, guarda-chuva e mala na mão, ele não dá um passo para cumprir sua palavra, e diz a rubrica: “*Perto da porta, impassível, os olhos fixos em Hamm, Clov fica imóvel até o final*” (BECKETT, 2010, p. 128). Quer dizer, ele não transpõe o limiar.

Passa-se agora a verificar outra macrocategoria que, de certa forma, amplia as possibilidades da praça pública. Trata-se da cosmovisão carnavalesca.

A cosmovisão carnavalesca

Essa dimensão do carnaval medieval, pela sugestão dos próprios radicais da formação da palavra, compreende toda a visão de mundo que se expressa pela linguagem, pelas imagens e pelas ações, formas e símbolos dos rituais desse carnaval. Radicada na base da cultura popular, a cosmovisão carnavalesca constitui-se fonte permanente de carnavalização. A principal diretiva da cosmovisão carnavalesca é a eliminação de “toda distância entre os homens” (BAKHTIN, 1981, p. 105-106). Distância não só no sentido territorial, que se extingue pela aglomeração na praça, mas hierárquico, seja qual for a barreira social que os distancie.

Dessa diretiva, quatro categorias se formam e, de diversas maneiras se entrelaçam organicamente e se encontram, formando um núcleo de carnavalização. Bakhtin (1981) as denomina como *livre contato familiar entre os homens; excentricidade; mésalliance* e *profanação*. Como a base é carnavalesca, já se pressupõe o mundo de formas concreto-sensoriais abstraídas pela linguagem dramática, revelando a visão crítica ou a leitura do mundo de cada autor.

Sob a perspectiva crítica sugerida por essas categorias, vai-se agora verificar como essa cosmovisão carnavalesca sobressai em *O Rinoceronte* e *O Mestre*, de Ionesco.

A perspectiva crítica de Ionesco: uma manada de rinocerontes em praça pública

Homens-rinocerontes aglomerados, nivelados pela *rinocerontite* (máscaras, do ponto de vista carnavalesco) cantam juntos nas ruas (praça pública), quebrando todas as relações de hierarquia que havia entre eles, antes de aceitarem a transformação. Uma das observações marcantes de *O Rinoceronte* é feita por um dos personagens nesta fala: “Eles estão rodando em torno da casa. Estão brincando! Crianças grandes” (IONESCO, 1976, p. 194).

Em diversos momentos da peça, esse contato familiar de quebra das hierarquias vai sendo observado. Antes de todos caírem na farra *rinocérica* e só restar um homem fora; quando ainda restavam três pessoas fora, eles ficavam a uma janela observando os brincantes, e a todo momento, reconheciam alguém. E assim iam vendo entre amigos e familiares, um lógico, um cardeal, e, juntamente com um dos empregados, o dono do escritório onde trabalhavam. Desse modo, o cordão vai aumentando, e até mesmo dois dos observadores entram na farra e deixam apenas um, que se recusa.

Todo o contexto dessa peça já se faz como uma proposta carnavalizada, visto que criticamente se trata de uma sátira. É interessante que se perceba nas entrelinhas, que, à proporção que se identificam essas liberdade, alegria e familiaridade carnavalescas, é do seu oposto que o autor está falando, é a inversão desses valores que ele está atacando, porque é essa inversão que se vive sob as forças dos sistemas totais. A própria categoria carnavalesca é satirizada. E a igualdade familiar, a alegre relatividade e a indiscutível quebra de hierarquia entre os homens-rinocerontes, na realidade é um ressentimento do nivelamento.

O caráter massivo que caracteriza a principal imagem da praça pública da peça (uma concentração de rinocerontes) pontua a apropriação da linguagem de categorias carnavalescas feita pelo autor para, dessa forma, transfundir sua consciência crítica e fazê-la fluir pelas vozes políticas das personagens. Essas ideias foram assim sintetizadas por Sousa (2008, p. 57):

Peça em três atos, escrita em 1958, *O Rinoceronte* tem como moção, para além do motivo artístico, ou contíguo a ele, o intuito crítico de

sátira ao nazismo. A forma é a do drama tragicômico cujas personagens principais representam a direita e a esquerda; o conformista totalmente adaptado e feliz com o sistema, e o libertário, anárquico, ora indiferente ao sistema, ora rejeitando suas regras.

Os termos dessa análise aí transcrita também sintetizam outro aspecto desse encontro marcado pela superação das desigualdades da vida ordinária. O encontro de caráter amigável entre os homens elimina toda separação por barreiras sociais. É que aí se familiarizam pares desconhecidos como *a direita e a esquerda; o conformista e o libertário*. E essa união de elementos tão inconciliáveis não só promove a categoria da *excentricidade* – visto que, nesse contato, afloram as liberdades intersubjetivas, e estas permitem “que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana” (BAKHTIN, 1981, p. 106) –, como também contempla a categoria das *mésalliances* carnavalescas. Sobre essa categoria, diz Bakhtin (BAKHTIN, 1981, p. 106):

A livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca.

Entre os rinocerontes havia toda espécie de oposição. Desse pressuposto, as categorias se vão gerando e dialogando umas com as outras. Quer dizer, reunidos em praça pública, os homens se familiarizam aos pares desconjuntados, beiram o excêntrico e profanam o sagrado pela celebração da vida material. Dessa maneira é que se vai compreender que nenhuma dessas categorias são momentos estanques em si, mas, em vez disso, dialogam e decorrem umas das outras.

Pontuando diversas ocorrências de *mésalliances* ao longo da peça, é possível se chegar a, pelo menos, dois levantamentos. Um, entre as personagens; outro, entre situações. Entre as personagens, podem-se levantar algumas evidências.

Convencionando-se um primeiro núcleo dramático se chegará à amizade entre Bérenger e Jean. Bérenger e Jean são amigos, mas Jean é moralista, Bérenger,

indiferente à moral; Jean preocupado com a aparência, Bérenger detesta as questões da etiqueta; Jean é conformista, Bérenger, inconformado, não se habitua com a vida; Jean, enquadrado no sistema, Bérenger, anárquico; Jean é vaidoso, Bérenger, sem vaidades; Jean, dissimulado, Bérenger, autêntico; Jean é irascível, Bérenger, sensato; Jean, excêntrico, Bérenger, modesto; etc. Nesta rubrica, a descrição apresenta os dois:

Pela direita aparece Jean; ao mesmo tempo pela esquerda surge Bérenger. Jean está cuidadosamente vestido: terno marrom, gravata vermelha, colarinho duro, chapéu marrom. É um pouco corado. Usa sapatos amarelados, bem engraxados; Bérenger tem a barba por fazer, sem chapéu, despenteado, as roupas amarrotadas; tudo nele mostra negligência, tem o ar cansado, sonolento e de vez em quando boceja (IONESCO, 1976, p. 11).

Num segundo núcleo dramático vai-se chegar à paixão de Bérenger por Daisy. Bérenger é apaixonado por Daisy, mas ela, em princípio, lhe tem apenas amizade; Bérenger tem consciência crítica, ela é alienada; Bérenger tem firmeza de propósitos, ela, facilidade de mudar de opinião; Bérenger, intolerante com os rinocerontes, ela oscila entre a rejeição a simpatia a eles. Há ainda outros pares de convivência desencontrada: uma garçonete (empregada/proletária) com o patrão (empregador/capitalista); uma senhora ainda em forma humana com seu marido metamorfoseado em rinoceronte. Às vezes o desencontro se dá entre o indivíduo e algo que lhe é facultado: o lógico, que diz coisas sem lógica e o senhor idoso, que diz não ter tido tempo.

Das *mésalliances* verificadas nas situações, uma ocorrência encontra-se na primeira cena da peça. A primeira presença que quebra o vazio do palco, após serem abertas as cortinas, é uma mulher que atravessa a cena da direita para a esquerda, levando em um braço uma cesta vazia e no outro o gato. O desencontro se dá na medida em que a cesta vazia simboliza a fome. Fome é prenúncio de morte, e o gato, diz o imaginário popular que tem sete vidas. Mesmo não tendo sete, tem uma, e assim, a mulher estaria conduzindo em si mesma a vida e a morte.

Observadas em suas metáforas de categoria carnavalesca, as *mésalliances* são praticamente a fruição democratizante do próprio carnaval. Como rito ou como festa, na

sua visão de mundo direcionada à inversão de valores, à quebra das convenções da lógica e das regularidades da vida dita oficial; por sua concepção de justiça e isonomia, por sua peculiar política de incluir os excluídos, de integrar os desintegrados, o carnaval casa tudo que está ordinariamente descasado. O que a vida política separa, o carnaval aproxima, junta, e conforme se disse no primeiro capítulo desta tese, “celebra os esposais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 1981, p. 106).

A sobreposição do homem político ao homem simulacro de um cânone social ditado pelas convenções religiosas, bem como esse abençoar e acolher a todas as formas desencontradas faz que das *mésalliances* carnavalescas se origine a *profanação*. Esta, a última das quatro categorias da cosmovisão carnavalesca explicadas por Bakhtin (1981). De um modo amplo de visão, os cânones sublevados são profanados nesse acasalamento carnavalizado. Carnavalizado porque se dá entre espécies primordialmente inconciliáveis.

Ao descrever como e quais elementos levam uma categoria a se encontrar com outra, ou uma de outra decorrer, explica o teórico que a *profanação* se dá por quaisquer “sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc.” (BAKHTIN, 1981, p. 106).

Em *O Rinoceronte* algumas situações podem ser apontadas como profanas a partir da metamorfose de homens em rinocerontes. A própria metamorfose já profana o simulacro da divindade que, do ponto de vista dos ensinamentos religiosos, há no homem. Uma compreensão que se pode ter disso é que ao romper o simulacro divino, o homem se afasta do Santo e se aproxima da Besta visto que se torna fera. Quer dizer, feito fera o homem deixa de ser a consagrada e religiosa imagem e semelhança do Divino.

A última cena, na qual fica evidente que, à exceção de um homem, toda a cidade está aglomerada nas ruas, transformada em rinoceronte é marcada por um enorme solilóquio desse remanescente exemplar humano, cujas palavras, em certos momentos deixam transparecer algumas vozes religiosas. Vozes como a do seguidor de um credo, de um messias, de um profeta etc., que destes compreende a pregação, e nunca se desvia

do caminho que eles lhe ensinam como correto, podem ser observadas aqui: “Eu não vos seguirei! Eu não vos compreendo! Continuarei como sou. Sou humano, um ser humano!” (IONESCO, 1976, p. 234). As ações que ele nega e a condição que ele afirma representam algo sagrado que todos os outros profanaram.

Há ainda uma menção aos trabalhos de Hércules comparados à árdua tarefa de demover os rinocerontes de ideia de ser monstros e voltarem a ser gente. De certa forma, era mesmo como o herói lendário que aquele último homem via. Ele reclamava para si, em seu desesperado delírio, a tarefa de deixar outra vez aquela cidade segura para a vida humana, que àquela altura, era a dele próprio. Em plena praça pública, um mortal anti-herói, compelido pelas forças da terra a virar Hércules e vencer monstros. E ele queria se dar ao autossacrifício, mas temia. Era um Hércules descontraído. Um Hércules em desacordo consigo mesmo. Ora decidido, ora medroso, ora tentado a ser como os outros. Um Hércules de carnaval, profanando o Olimpo.

Passa-se agora à observação da *cosmovisão carnavalesca* em *O Mestre*.

O burlesco de Ionesco no cortejo para a passagem do Mestre em *O Mestre*⁵⁰

Em *O Mestre*, a sugestão geral é de que a peça tanto parodie alguns segmentos da própria festa popular quanto satirize algumas ações da vida oficial. A figura de uma personagem denominada o Anunciador lembra os locutores de quermesse, de cuja cabine manda seus informes para toda a praça e de onde também parece tornar-se um ser onipresente. O Anunciador parodia esse elemento; ele não tem cabine, ele está no meio do público, dizendo ver o que ninguém além dele vê; dizendo saber o que ninguém além dele sabe.

De certa forma – a exemplo de personagem, em *O Rinoceronte*, que põe em xeque a credibilidade dos jornalistas, afirmando: “Não acredito nos jornalistas. Os jornalistas são todos uns mentirosos” (IONESCO, 1976, p. 91) –, o Anunciador põe em

⁵⁰ Como parte destes estudos de doutoramento, na atividade de Estágio Docência, ministrou-se, na UFMG, disciplina optativa denominada *Cômico-Sério no Teatro do Absurdo*. Disciplina teórica, mas a proposta era que se experimentasse em cena algumas das categorias da carnavalização em uma obra do Absurdo. *O Mestre*, de Ionesco, foi a peça escolhida por voto dos alunos, entre outras sugestões apresentadas. E assim foi feito: analisou-se a peça em sala de aula, e finalizou-se a disciplina experimentando-a em uma movimentada cena de rua.

xeque as verdades radiofônicas, de quermesse ou não, só que vai pela via inversa: ele é o próprio difusor dessas verdades; inacreditáveis para o público de fora.

Do início ao final, o Anunciador narra e analisa a trajetória de um ser magnífico a quem chama de Mestre. Esse anunciador é, em todo o percurso, acompanhado por dois jovens casais. Par por par, assim denominados: o Admirador, a Admiradora; o Apaixonado, a Apaixonada. É a eles que se reporta diretamente. Age à maneira dos locutores de radiodifusoras de quermesses – como dito acima – ou dos puxadores de blocos e cordões carnavalescos, ou ainda dos chamadores de passeatas e comícios, que ficam num ponto, mas sua voz se eleva sobre a multidão, fazendo-a seguir, contagiada pelo que ele diz, proclama, canta etc. O curioso é que nenhum dos quatro consegue ver nem o Mestre (objeto da veneração e motivo da multidão), nem aquilo que o Anunciador diz que o Mestre está fazendo, nem toda a gente que ele diz ver seguindo o Mestre.

A expectativa de alcançar a promessa daquele ritual aumenta, à proporção que os caminhantes avançam para encontrar esse Mestre. Ao final, todos o veem e se surpreendem. O Mestre não tem cabeça. A rubrica descreve a cena:

(O mestre entra pelo fundo da cena, vai até ao meio do palco, primeiro plano, hesita, dá um passo para a esquerda, depois decide-se e sai, energicamente, a passos largos, pela direita, sob os “Hurra!” enérgicos do Anunciador e os “Hurra!” do Admirador, da Admiradora, da Apaixonada, do Apaixonado; estes parecem ter, com efeito, um pouco de razão para estarem surpreendidos, pois o mestre não tem cabeça, embora tenha um chapéu [...]) (IONESCO, 1963, p. 24).

É como se aquilo tudo fosse apenas um motivo para riso. E é aí que está a burla da situação; a peça que o autor prega no público de fora. Na continuação dessa mesma rubrica, percebe-se essa interferência do autor:

[...] o ator que desempenhar o papel de mestre terá apenas que trazer um sobretudo com a gola levantada até cobrir a cabeça, pondo por cima um chapéu; o homem-de-sobretudo-com-um-chapéu-sem-cabeça

é uma aparição bastante surpreendente; produzirá, sem dúvida, uma certa sensação (IONESCO, 1963, p. 24).

Até chegar o momento de todos verem o *homem-de-sobretudo-com-um-chapéu-sem-cabeça*, quer dizer, o Mestre, é ritualístico todo o esforço das pessoas para alcançarem sua esperança. A peça vai-se descrevendo nos passos de uma multidão, em cortejo, meio desordenada, sem saber exatamente aonde, nem por onde, vá. Mas é levada, cada vez mais, pelo desejo de ver o tal Mestre, que vai e vem caminhando por pontos distintos da cidade. Tudo isso, é claro, é o Anunciador que apregoa; é o que ele diz estar vendo. E aqueles que estão com ele acreditam e vão obedecendo aos comandos dele, para também assim serem dignos de ver o Mestre.

Nisso, já se vão parodiando as procissões com a figura dos pregadores cuja voz perpassa por lugares bem distantes. A princípio, somente o Anunciador garante que o vê. Todos vão seguindo suas ordens e caminhando para a direção aonde ele diz ter ido o Mestre. Nesse cortejo já se vislumbra o *livre contato familiar*. Todos se igualam naquele propósito comum.

Em face da multidão que o Anunciador imagina estar às ruas para um acontecimento grandioso, que é a possibilidade de ver o Mestre, observa-se a peça dialogar com dois momentos distintos da história. Distintos, mas de uma proximidade curiosa. O primeiro diz respeito à história do riso, o segundo diz respeito à história do nazismo. Sobre a história do riso descreve Bakhtin (2008, p. 79-80):

O riso da Idade Média não é a sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal. O homem resente a continuidade da vida na praça pública, misturado à multidão do carnaval, onde o seu corpo está em contato com os das pessoas de todas as idades e condições; ele se sente membro de um povo em estado perpétuo de crescimento e de renovação. É por isso que o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo o que oprime e limita.

Sobre a história do nazismo, os relatos de Ionesco em *Notes et Contre Notes* trazem uma nota a respeito de uma passagem do escritor Denis de Rougemont por Nüremberg, justamente quando a cidade inteira, tomada pela febre nazista, estava aglomerada à espera do seu líder supremo. E é esse episódio que qualifica uma estreita correlação com o cortejo que preenche toda a praça pública de *O Mestre*.

Apoiado nas leituras desses relatos, em suas considerações editoriais do volume *O Rinoceronte* para a coleção Teatro Vivo, a fim contextualizar o sentido da fábula da peça, Victor Civita (In: IONESCO, 1976, p. XVII-XVIII) explana o seguinte:

Uma multidão imensa postava-se à espera do Führer, que tardava a chegar. Quando a comitiva de Hitler apareceu, o povo foi tomado de uma histeria tão contagiosa, que o próprio Rougemont se sentiu atingido. Já estava prestes a sucumbir à estranha e terrível magia, quando, afastando-se da turba, parou para pensar: que espécie de demônio o estava possuindo, para ficar quase seduzido pela ideia de se entregar, como os outros, ao delírio insano?

Delírio insano. Esse certamente é o estado em que se encontra a multidão de *O Mestre*, descrita pelo Anunciador, assim como ele próprio, Anunciador, e os dois casais que o acompanham. (Estes, curiosa e sugestivamente, denominados respectivamente: o Apaixonado / a Apaixonada; o Admirador / a Admiradora, como já se apresentou duas páginas atrás).

Nessa questão de *delírio insano*, dialogam, ainda, as duas histórias (a do nazismo e a do riso). Analogamente, parece que também se encontram em delírio insano os foliões, no calor da festa de carnaval, a exemplo do carnaval de Roma de 1788. Este exemplo advém das observações ao carnaval romano daquele ano, feitas por Goethe, analisadas por Bakhtin (2008).

De acordo com esses trabalhos, o que se entende aqui por *delírio insano* já é relatado desde os primeiros movimentos da folia, como se revela nesta descrição: “O sinal para começar soa: ‘Neste momento, o grave romano, que evitou cuidadosamente qualquer passo em falso durante todo o ano, depõe repentinamente seus escrúpulos e sua vaidade’” (BAKHTIN, 2008, p. 215). Esse estado é confirmado na análise que vem

logo em seguida: “A obscenidade tem também direitos de cidadania na atmosfera de liberdade e de familiaridade” (BAKHTIN, 2008, p. 215).

A proximidade entre esses dois enfoques (o riso e o nazismo) subsumidos para o espetáculo faz que a peça se volte sobre si mesma, e seja ao mesmo tempo um recorte da vida oficial e a paródia desse recorte.

É oportuno observar que esta última transcrição parte de um registro de Ionesco correlacionado à sua concepção de *O Rinoceronte*, mas que já em *O Mestre*, ele descreve uma cena pública tal qual a que presenciara Rougemont. E, em se sabendo que *O Mestre* (1953) é anterior a *O Rinoceronte* (1958), percebe-se que o autor não restringiu a esta última obra suas críticas ao nazismo, como também não as fez somente a partir dela. Entre essas duas peças há alguns anos de diferença, mas os protestos são direcionados exatamente contra as mesmas dimensões: alienação, submissão, conformismo e poderes totalitários.

É também oportuna uma explanação sobre o fato de se trazer exemplos do carnaval romano, descrito por Goethe, para qualificar elementos da história do riso. E, por oportuno, é válido justificar. Para não parecer discrepância, visto pertencer a um período da história mais recente do que o proposto para a própria concepção da *Carnavalização da Literatura* (Idade Média e Renascimento), justifica-se com as palavras do próprio Bakhtin (2008). Em sua busca pelo “sentido principal das formas da festa popular e do carnaval na concepção do mundo, e suas funções particulares no livro de Rabelais” (BAKHTIN, 2008, p. 213), compreendendo que tinha aí dois problemas a elucidar, ele explica por onde iria começar:

Tomaremos como ponto de partida a descrição do carnaval de Roma por Goethe. Esse texto admirável mereceria ser o objeto de amplos estudos; com muita simplicidade e profundidade, Goethe conseguiu captar e formular as características essenciais do carnaval. *O fato de que se trate do carnaval realizado em Roma em 1788, isto é, muito tempo depois do Renascimento, não é muito importante na medida em que o núcleo do sistema das imagens carnavalescas sobreviveu durante vários séculos*⁵¹ (BAKHTIN, 2008, p. 213, grifos nossos).

⁵¹ Essas considerações grifadas validam e justificam nosso recorte.

Aqui se retorna à peça para dar continuidade à análise desses elementos carnavalescos. As quatro categorias da cosmovisão carnavalesca perpassam toda a peça em decorrência dessa multidão, alienada por uma voz de comando, percorrendo as ruas em busca de algo que não conhece, mas espera que lhe seja uma redenção. Embora também nem saiba do que precisa ser redimida, sabe que precisa, e nisso se irmanam.

Como já se explicou um pouco mais atrás, esse contato é familiar, embora fique muito claro ao final da peça que ninguém se conhecia até ali. A aparição e imediato desaparecimento da figura sem cabeça faz o Anunciador e os seguidores saírem daquela espécie de transe. É o que se observa nos primeiros instantes da cena final: “(*Depois do mestre desaparecer, a Admiradora diz*): Mas, mas... ele não tem cabeça, o mestre! – Nem precisa, pois é um gênio” (IONESCO, 1963, p. 24-25) – responde o Anunciador.

Então, meio que se dando conta de estarem novamente na realidade, quando se olham, querem saber o nome uns dos outros. E começa com a Apaixonada perguntando ao seu Apaixonado *como se chama*. E assim, com essa requisição para todos se apresentarem, termina o espetáculo. A Apaixonada entra na conversa da Admiradora com o Anunciador e admite:

É verdade! (*Para o Apaixonado*) Como se chama? (*O Apaixonado para a Admiradora, a Admiradora para o Anunciador, o Anunciador para a Apaixonada, a Apaixonada para o Apaixonado*): E você? E você? (*Depois todos em conjunto, uns para os outros.*) Como se chama? (IONESCO, 1963, p. 25).

Cena notadamente carnavalesca. Aliás, a última cena dessa peça é tipicamente apoteótica, ou como o momento da dispersão, depois de terminada a euforia do desfile, por exemplo. Enquanto dura o carnaval, perdura o *livre contato familiar entre os homens*, terminado o carnaval, tudo retorna aos termos da vida oficial. Essa categoria é observável do início ao final do espetáculo. E esse contato de total liberdade vai, no percorrer do cortejo, dando margem a excentricidades.

A *excentricidade* está impregnada nos feitos e atitudes do Mestre, descritos pelo Anunciador, como neste trecho: “*O mestre acaricia um ouriço, um soberbo ouriço!*... A multidão o aplaude. *Ele dança, com o ouriço na mão. Beija o seu par. Hurra! Hurra!*”

[...]. *Saúda a multidão... Cospe a grande distância*” (IONESCO, 1963, p. 13, grifos nossos). É excêntrico considerar-se desnecessário uma cabeça aos aclamados gênios, como fez o Anunciador ao Mestre. É excêntrico também o uso do chapéu, mesmo não tendo cabeça, como o faz o Mestre.

Em face da familiaridade, nem só se dá o excêntrico, como também o encontro dos desencontrados que, como categoria, caracteriza as *mésalliances*. Constituem as *mésalliances* da peça, os apaixonados que não se conhecem; o corpo com o chapéu sem a cabeça; a genialidade do gênio fora da cabeça.

Sob outro aspecto, essa invisibilidade da cabeça profana a imagem da semelhança de Deus no homem, pois lhe falta o rosto. Quer dizer, venera-se um ser sem rosto, e a figura do próprio Mestre é uma *profanação*. Esse aspecto é reforçado porque o Anunciador ora sugere que ele seja uma divindade, fazendo o público crer religiosamente nele, ora sugere que seja um tirano, insinuando que ele tome atitudes de um soberano ditador, todo poderoso e populista como os dos regimes nazifascistas.

Há ainda, como profano, o evidente apelo ao corpo. O corpo grotesco, mais precisamente; o ponto principal da visão do realismo grotesco (BAKHTIN, 2008). E, como uma categoria ambivalente que, em termos de conteúdo, remete à *cosmovisão carnavalesca* e, em termos de forma, remete às *imagens carnavalescas*, o grotesco ressalta a materialidade corporal, tanto em *O Mestre* quanto em *O Rinoceronte*.

Diz Bakhtin (2008, p. 21) que “a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução”. E se esses estados metamórficos ressaltam no corpo suas formas e imagem material, e o apelo à matéria profana as elevadas emanções do espírito, é profana toda a expressão do grotesco nessas peças.

A extensão dos diálogos do grotesco com o profano chega ainda por outras vias de observação, as quais também podem jogar suas luzes sobre a análise da profanação do corpo em ambas as peças. Numa, pela metamorfose (grotesca – homens em forma de rinoceronte); na outra, pela acefalia (também grotesca – uma pessoa sem cabeça).

Pelos pressupostos do *carnaval*, o grotesco é, como as demais categorias carnavalescas carregado de ambivalência. Esta é um princípio que faculta às coisas uma conversão em seus contrários. E, postulando-se nas peças de Ionesco, um grotesco que

dialogue – não com a concepção em que, segundo Bakhtin (2008, p. 38), “Hugo⁵² enfraquece o valor autônomo do grotesco, considerando-o como meio de contraste para a exaltação do sublime” – mas com a concepção segundo a qual, “o aspecto essencial do grotesco é a deformidade” (BAKHTIN, 2008, p. 38), vai-se, então, encontrar o grotesco profanador do sublime.

Nessa correlação de feio e grotesco, de belo e sublime, o assunto entra na esfera estética – a que se trata aqui como outra via de observação –, mas sem, contudo, perder o olhar crítico desta análise. É que, sendo “a estética do grotesco em grande parte a estética do disforme” (BAKHTIN, 2008, p. 38), permite aos olhos de quem o analisa em uma dada obra, a compreensão de que essa deformidade profana “a beleza de toda a obra divina” (ECO, 2007, p. 10) refletida no corpo do homem, por remeter a alguma forma de corrupção.

Por este último caráter, grotesco pode ser entendido, ou julgado, moralmente feio. E, como as questões do *carnaval* também são questões estéticas, é válido, nesta pesquisa, recorrer a algumas considerações de Umberto Eco sobre a história da feiura. E começa-se por deduzir algumas relações entre feio e profano.

Já na introdução, o crítico menciona um trabalho de Kal Rosenkrantz que “traça uma analogia entre o feio e o mal moral. Como o mal e o pecado se opõem ao bem, do qual são o inferno, assim o feio é o ‘inferno do belo’” (ECO, 2007, p. 16). Para Eco, essa obra, chamada *Estética do feio*, elaborada em 1853, é a primeira e mais completa obra sobre o assunto.

Mesmo no argumento narcisista e antropomórfico de Nietzsche no *Crepúsculo dos ídolos*, é possível captar-se uma centelha da profanação do modelo específico que define belo e feio. Esse modelo é o próprio ser humano, que se coloca como medida da perfeição. Assim, percebendo-se perfeito, o que ele adora nele é a si mesmo (ECO, 2007). O pressuposto da adoração leva-nos a entender que, por esta concepção filosófica nietzschiana, o homem, elevando-se como modelo supremo de perfeição e beleza, diviniza a si mesmo, e aquilo que macular essa imagem pode ser entendido como um sacrilégio e, portanto, profano. Entende Nietzsche, conforme interpreta Eco (2007, p. 15, grifos do autor):

⁵² Victor Hugo.

No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo que lhe devolve a sua imagem. (...) O feio é entendido como sinal e sintoma da degenerescência. (...) Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como convulsão, como paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição (...) tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor ‘feio’. (...) O que odeia aí o ser humano? Não há dúvida: *o declínio de seu tipo*.

A partir da *Suma teológica* de São Tomás de Aquino, Eco (2007, p. 15, grifos do autor) resume que “o belo é dado, além de uma correta proporção e da luminosidade ou clareza, pela *integridade* e, portanto, uma coisa (seja ela um corpo humano, uma árvore ou um vaso) deve exibir todas as características que a sua *forma* deve impor à matéria”. Não se consideraria, nesse sentido, então, “feio somente aquilo que fosse desproporcionado, como um ser humano com uma cabeça enorme e pernas curtíssimas, mas eram ditos feios também os seres que Tomás definia como ‘torpes’, no sentido de ‘diminuídos’” (ECO, 2007, p. 15-16).

Para que não restem dúvidas de como se reconhecer os portadores de tal torpeza, ou para que não escapem ao olhar quais características os identificam, Eco (2007, p. 16) explica: “ou seja – como dirá Guilherme de Alvernia (*Tratado do bem e do mal*) –, aos quais falta um membro, que têm apenas um olho (ou até três, pois é possível apresentar um defeito de integridade também por excesso)”.

E, como conclusão desse levantamento que envolve os olhares de Rosenkrantz, Nietzsche, Aquino e Alvernia, Humberto Eco observa a relação ou diálogos dessa feiura com a arte e os artistas. Dos diálogos entre esses olhares, o que ele vai perceber muito claramente é o modo como o artista produz e socializa sua cosmovisão. O feio, como matéria para a produção da Arte, resulta no grotesco. Isso se torna verdadeiro na medida em que o grotesco é fator resultante do dito *defeito de integridade* é o que se pode depreender das considerações de Eco quando finaliza suas inferências nestes termos: “Portanto, eram impiedosamente definidos como feios os erros da natureza, que os artistas tantas vezes retrataram sem nenhuma compaixão – e, para o mundo animal, os híbridos, que fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diversas” (ECO, 2007, p. 16).

Os *erros da natureza* ou *defeitos de integridade* como método para uma aferição crítica numa obra de arte trazem consigo diversas possibilidades de dialogar com a categoria da profanação. Numa acepção religiosa cristã, por exemplo, profana a imagem e perfeição de Deus; numa acepção estética, metaforicamente, profana a beleza da Criação.

Considerando-se, por exemplo, a falta de cabeça como uma quebra da regularidade estética, e, portanto, feia e assustadora, oposta ao bem moral, associada ao pecado, certamente, mesmo nessa concepção estética, a figura do Mestre seria profana. Além disso, é intencionalmente deformada para tornar-se grotesca e, intencionalmente, também, causar *certa sensação*, como propõe o próprio Ionesco. Esse jogo pode significar que aquela aparição do *homem-de-sobretudo-com-um-chapéu-sem-cabeça*, como igualmente propõe o autor, produzindo na plateia o horror estético, produza também uma recusa moral da parte do povo por aqueles líderes que pretendem ser venerados tanto quanto uma divindade.

Essa intenção é burlesca e cômica. A partir daí, a plateia sairia de apenas um estado de sensação a um posicionamento crítico. Este não exclui o riso, uma vez que “enquanto para todos os sinônimos de *belo* seria possível conceber uma reação de apreciação desinteressada, quase todos os sinônimos de *feio* implicam sempre uma reação de nojo, se não de violenta repulsa, horror ou susto” (ECO, 2007, p. 19, grifos do autor).

Assim, a reação contida na expressão da personagem: *Mas, mas... ele não tem cabeça, o mestre!*, corresponderia a uma sugestão de reação do público. E, no mínimo, um presumível susto aí poderia de imediato, manifestar-se pelo riso. Aquele feio formal alcançaria outro nível de feiura, e nesse momento se dá a burla, a peça atinge o belo. Belo e feio se contrastam e se fundem e podem ativar, de diversas maneiras, os sentidos do público, até chegarem, como já se sugeriu, ao nível da crítica. A produção formal do feio para a concepção do belo tem toda a afinidade com a ambivalência que perpassa, não apenas a cosmovisão, mas todas as categorias carnavalescas como demonstra Bakhtin (1981, 2008).

Aliás, particularmente sobre a questão de as categorias carnavalescas perpassarem umas às outras, é válido apresentar algumas considerações sobre a experiência com os alunos da UFMG⁵³.

Relato da experiência com *O Mestre* na UFMG

⁵³ Universidade Federal de Minas Gerais.

Na finalização da disciplina optativa *Cômico-Sério no Teatro do Absurdo*, decidiu-se fazer uma cena com *O Mestre*. A princípio, a ideia era explorar a categoria da *praça pública*. Mas já nos estudos preliminares percebeu-se o quanto é vasta a categoria e que de muitas maneiras poderia ser explorada. Muitas ideias foram sendo levantadas, mas tinha-se um problema contra: o tempo era pouco para uma montagem de palco, decidiu-se por uma apresentação de rua. Surgiu outra questão: onde seria? A primeira ideia foi uma praça bem movimentada no centro de Belo Horizonte, mas, por vários senões levantados foi descartada.

Nessas discussões, ia-se percebendo o quanto se podia carnavalizar o espetáculo. Daí surgiu a ideia de se fazer ao meio-dia, dentro de um ônibus da circulação interna do *campus*. A partir de então, tudo foi fluindo. O texto foi sendo adaptado, ao modo de um processo colaborativo, para essa concepção. Todas as personagens foram mantidas, as principais falas também, mas ganhou muito improvisado e, principalmente, título novo: *Excursão para ver o Mestre*. Ganhou também nova personagem, quer dizer, O Anunciador ganhou par, A Anunciadora, que surgiu de uma ideia durante os ensaios, parodiando as duplas de âncoras dos programas de televisão, especialmente os noticiosos. Já nos ensaios, compreendeu-se que todas as coisas e ideias que se traziam para compor o espetáculo iam sendo carnavalizadas, e que a categoria da *praça pública* jamais poderia ser explorada isoladamente. Cada vez mais se entendia que ela estava nas outras, e as outras nela. E principalmente percebeu-se que a categoria do *limiar*, era uma questão intrínseca da *praça pública*, principalmente, nas três dimensões que se fundiam no espetáculo: cena de rua, cortejo carnavalesco e excursão. E, muito interessante foi também se dar conta da teatralidade de uma excursão e ali estava: tinha-se acabado de carnavalizar a excursão.

A escolha do figurino foi outro momento interessante e de descoberta de diálogos do texto com as peças de roupa, que já estavam prontas, visto que não se tinha como conceber e confeccionar figurino. Decidiu-se primeiro pelas cores básicas, jogou-se com o amarelo e o roxo, à exceção de três personagens, O Mestre, O Anunciador e A Anunciadora. O jogo das cores foi meio aleatório no início, mas buscando-se no texto, encontrou-se uma razão com a qual se podiam justificar as duas cores: o poder representado pelo Mestre. O próprio Ionesco joga com esse poder, ora fazendo crer que O Mestre seja um ser divino, ora que seja um líder político totalitário. Para este poder totalitário estaria o amarelo, representativo do dinheiro, metaforizado pelo ouro; para o poder divino, em analogia ao convencionado pela Igreja Católica, estaria o roxo.

Os adereços e acessórios também fizeram parte dessa escolha. Alguns usaram máscaras de diferentes animais, todos usaram um arranjo de cabeça ou peruca. A solução para a falta de cabeça do Mestre foi o rapaz que fez a personagem usar um chapéu enorme, que um pouco

abaixado, lhe cobria parte do rosto, o que iria tornar mais intrigante a fala que afirmava que ele não tinha cabeça. A sonoplastia ficou por conta de um tarol, um surdo e um apito. Mamães-sacode foram escolhidas como adereços que duas personagens iam agitar simulando as animadoras de torcida.

O Mestre, O Anunciador e A Anunciadora, pelos figurinos diferenciados dos demais serviam à representação do distanciamento e da hierarquia da vida ordinária, que desaparece no carnaval, como uma condição da categoria do *livre contato familiar entre os homens*. Os distanciados estavam imiscuídos. Afinal, o distanciamento era simbólico, pois todos estavam na *excursão para ver o mestre*⁵⁴. E o mestre, como era o objeto do desejo da multidão, realmente estava distante, e só ao final, cruzou a multidão, e novamente desapareceu. O Mestre não fora visto na concentração, nem no ônibus, nem nos cortejos. Ele estava em outro ponto do *campus*, parado embaixo de uma mangueira, como em exposição do tipo instalação. Por ali passaria o carro alegórico (o ônibus), levando os foliões até o ponto marcado para descerem e seguir em novo cortejo até à praça da apoteose (a praça de convivência do restaurante universitário, lá, chamado afetivamente de Bandeirão).

O mestre realmente não podia ser visto no cortejo, pois todo aquele ritual era dedicado a ele. Ele era o elemento sagrado, ou supremo, por quem a multidão caminhava. Caminhava na esperança de alcançar a graça ou o prestígio de vê-lo. Nisso, combinou-se seguir a peça à risca. A princípio ninguém veria O Mestre, a não ser O Anunciador, que dizia ver, mas na verdade, não via.

No cartaz da divulgação, sobre uma imagem de apelo onírico, sugerindo o surreal, o texto informava e convocava: *excursão para ver o mestre 12-12-12 às 12h saída às 11:30 da porta do prédio do teatro vagas limitadas garanta sua vaga*. A data com a hora formou um número meio cabalístico, e o problema das vagas remete ao grande problema da superpopulação do planeta. Todos os lugares já estão superlotados. Esta discussão, também ocupa espaço entre as temáticas de *Amor Líquido*, obra do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, nas considerações às advertências de Kant. “Mais cedo ou mais tarde, advertiu Kant, não haverá uma única nesga de espaço vazio onde possam procurar abrigo ou resgate os que consideram os espaços já ocupados muito apinhados, inóspitos, inconvenientes ou inadequados” (BAUMAN, 2004, p. 150). É certo que o cartaz não fazia parte do texto de Ionesco, mas foi pensado a partir dos

⁵⁴ Aqui não se trata do título do espetáculo, mas do objeto da representação e sua destinação (uma excursão para se ver alguma coisa – o mestre. A expressão “O Mestre”, quando escrita em maiúsculas iniciais, inclusive o artigo, sem itálico, refere-se à denominação da personagem, substituindo-lhe o nome; em itálico, é o título original da peça; escrito em minúsculas, tornando-se substantivo comum, é apenas referência à condição genérica da personagem (o mestre atendia pelo nome de O Mestre).

diálogos com outras linguagens, que foram emergindo desse texto. De certa forma, o cartaz sintetiza um elo entre o texto e o espetáculo.

Por fim, a peça foi para a rua. O espetáculo em cena é outra realidade de cujos ensaios apenas se consegue um esboço. Como um bloco de carnaval, o espetáculo saiu, fazendo um caminho pelo avesso: saiu do teatro para a rua. O prédio do teatro funcionou como ponto de concentração onde os foliões aguardam para desfilar. Tocando, cantando, e ao comando da voz do Anunciador, sai o cortejo. No ponto do ônibus, uma parada, enquanto o esperava chegar. Todos exploraram aí a praça pública do seu jeito, com seu improviso: fazendo pregações; abordando os transeuntes; soltando gritos de *Viva O Mestre!*, dançando e agitando as mães-sacode; fazendo solos de tarol, de surdo, de apito; cantando paródias de músicas carnavalescas, pondo O Mestre como tema: *Ei, você aí, quem quer ver O Mestre, aí? quem quer ver O Mestre aí?*, era uma delas.

O ônibus chega. Todos entram sem parar o espetáculo. O ônibus acabara de ser carnavalizado. Houve uma interferência mútua entre ele e o espetáculo. O ônibus redimensionou o espetáculo e, vice-versa, o espetáculo redimensionou o ônibus. Como espaço de representação, simbolicamente, o ônibus virou palco; pelo caráter ritualístico e carnavalesco do espetáculo, esse mesmo ônibus virou praça pública, e virou carro alegórico. E por tudo isso, já o espetáculo tirou o ônibus de sua rotina da vida ordinária, pois durante os dez minutos de trajeto, deixara de ser só o transporte coletivo dos alunos para ser palco, praça pública e carro alegórico. E seguiu até o ponto onde todos desceram para seguir novamente em cortejo até a praça onde se deu a apoteose, e a dispersão. E como a dispersão é o desfecho do desfile de carnaval, a peça também terminou ali. O Mestre, para espanto de muitos, surgiu de uma escadaria, atravessou a praça, sem dizer palavra, desapareceu descendo, outra escadaria, enquanto os outros, que ainda dançavam na chuva (não estava combinado, mas o céu também mandou seu improviso), como embriagados, foram, aos poucos acordando do transe, perguntando-se mutuamente quem era quem, dando-se as costas e saindo da cena.

Na semana seguinte, no encerramento da disciplina, uma proposta foi discutir alguns pontos da experiência. Duas observações foram muito importantes pelo consenso. Uma, no nível da representação, outra no nível do formato. Como formato, o que se viu foi uma cena de rua que misturou elementos do carnaval, com elementos da *performance* (uma atriz assumiu a organizadora da excursão, e nisso conduziu sua personagem por todo o percurso), com elementos da improvisação (todos improvisaram alguma coisa, não só falas, mas ações, posturas cênicas, interações com o público), com elementos da instalação – o improviso para O Mestre – (O Mestre ficou literalmente instalado primeiro debaixo da mangueira, depois numa das escadarias do Bandeirão). Em termos de representação, não só a imagem da *praça pública* e do

limiar foi explorada como categoria carnavalesca, todas as categorias da cosmovisão carnavalesca desfilaram ali. Afora a que já se mencionou, e que é a mais visível, *o livre contato familiar entre os homens*, representou-se a *excentricidade* (especificamente nesta experiência, O Anunciador fez um tipo extravagante, vestido em pompa ridícula, dado o exagero, na tentativa de ficar elegante e chamar mais atenção para si do que para o próprio mestre que ele anunciava, mas que era invisível aos outros); a *profanação* (O Mestre com a cabeça engolida pelo chapéu; e uma personagem que fazia uma fanática, com suspiros cheios de lascívia ao mencionar o mestre); as *mésalliances* (os apaixonados que não se conheciam). As categorias são essas, mas os exemplos foram apenas uma amostra, pois são bem mais.

Passa-se agora a verificar as ações carnavalescas, em correspondência com a cosmovisão e as imagens carnavalescas, e a relação com a praça pública.

Ações carnavalescas

As ações carnavalescas são também enunciadoras da cosmovisão carnavalesca. A elas também estão relacionadas as categorias do corpo e topografia corporal (alto e baixo material), as inversões e os prenúncios de morte e renascimento. Por essas categorias perpassam as análises de Bakhtin (1981, 2008) às obras de Dostoiévski e de Rabelais.

Além de um ritual pela renovação, o carnaval é uma festa de escárnio. Escarnecem-se todas as formas oficiais de poder e sua hierarquia. E a figura máxima desse poder na escala hierárquica é a figura do rei. Zombar desse poder significa zombar do rei. Sendo o carnaval a representação do mundo ao avesso, seu rei é o avesso do poder. O rei do carnaval é, por isso, um rei para rir.

As ações carnavalescas a tal rei relacionadas constituem o núcleo das leituras referentes a esse mundo do revés, e do avesso. Como forma espetacular, a representação máxima das ações carnavalescas está em uma categoria que se reparte em duas ações: *coroação e destronamento*. Como já se apresentou no primeiro capítulo, conforme os termos de Bakhtin, *a ação carnavalesca principal é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval*.

Esses dois movimentos, que se pressupõem mutuamente, estão relacionados às formas das inversões que remetem à circularidade de que se tratou no início deste capítulo. O efeito que eles produzem é mesmo de uma roda. Em roda, os opostos estão

sempre em confronto, e um sempre nasce e termina no outro; o outro sempre se transforma em seu contrário. O percurso de ambos é moto-contínuo como a própria existência. Nesse pressuposto, o fim propicia um novo começo, a ascensão prefacia a queda, e tudo isso redundando no princípio carnavalesco por excelência de vida-morte-vida, ou nascimento-morte-renascimento.

Nos textos e nos espetáculos, a carnavalização desse tipo de ação se dá pelas inversões de posição, mudanças ou troca de um estado pelo seu oposto, troca de lugares ou papéis sociais etc. Nas peças de Beckett que são aqui analisadas, muitos são os momentos em que se podem inventariar situações idênticas, e é esse o procedimento deste trabalho a partir daqui.

Coroação e destronamento em Esperando Godot

Mais acima, neste mesmo capítulo, quando se trata da questão da *praça pública* em *Esperando Godot*, transcreve-se a rubrica pela qual se inicia a peça. A descrição, após apresentar o espaço, vai direto a uma ação que muito vai importar na análise carnavalesca da *coroação/destronamento*: “*Sentado sobre uma pedra, Estragon tenta tirar a bota. Faz força com as duas mãos, gemendo. Para, exausto; descansa, ofegante; recomeça*”. A rubrica não descreve uma indicação cênica simplesmente, mas remete à representação de uma ação que se repete quando atinge o limite. Essa rubrica é a própria cena, como é, aliás, uma característica da dramaturgia de Beckett. (E não é demais lembrar que essa característica se encontra na dramaturgia de Ionesco também).

Lendo o texto, ou vendo o espetáculo, o que se vai dizer do início da peça é que tudo começa com um sujeito tentando retirar as botas e aliviar seus pés. É neste panorama que se pode resumir: situado no meio de um ermo qualquer, não identificado, um dos homens, Estragon, está sentado numa pedra, tentando tirar a bota, não consegue, esforça-se, tenta até a exaustão, para. Descansa, retoma o fôlego e o esforço, e recomeça. Por esse início, vai-se observar que a peça começa com uma sequência de ações. Não há fala nesses primeiros instantes de peça, mas há um mundo de leituras possíveis que remetem esta análise a considerar que a peça começa por uma tentativa de destronamento. Está aí um rei bufo que se autodestrona.

A lógica que se emprega aqui é a mesma do carnaval, a de “um ‘mundo invertido’” (BAKHTIN, 1981, p. 105). Nessa visão, virado de ponta cabeça, um rei coroadado, exibiria suas botas em lugar de uma coroa. A pedra seria o trono que ele ocupa, e da qual ele deve sair. Retirar a bota seria seu último despojo para se retirar desse trono.

Seu embate consigo mesmo, as dores que sofre, sua luta, tudo se aproxima do ritual descrito por Bakhtin (1981, p. 107): “O cerimonial rito do destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado”.

Se for bem observado, percebe-se que ali Estragon é, simbolicamente, surrado pela própria bota, que lhe provoca dores e o faz gemer; e ridicularizado pela incoerência entre um esforço tão grande para uma realização tão banal: tirar uma bota do pé. Mas antes disso, quer dizer, antes desse momento em que ele volta à sua pedra, e de lá estar quando abre o pano, ele passara a noite numa vala onde o surraram muito. Ele diz isso com uma inversão ao amigo que quer saber se não bateram nele: “Bateram, mas não demais” (BECKETT, 2007, p. 19). Na verdade, bateram demais.

Essas informações são depreendidas num breve diálogo logo após a cena sem falas. Estragon encontra-se nessa tentativa de livrar-se das botas quando seu amigo, Vladimir, entra e quer saber onde ele passara a noite. Pela reação deste, o lugar era familiar, e o que acontecia lá também. Quer dizer, o que ocorrera naquela noite, era habitual, e ambos sabiam: quando o outro ia lá, voltava surrado. Por quem era surrado nunca sabia responder ao amigo. Se eram os mesmos de sempre, ou outros, não tinha certeza.

As surras de Estragon e seu retorno ao mesmo lugar para ser surrado outra vez, bem como o anonimato dos surradores, com pequenas nuances de diferença – como a questão explícita do pagamento e do dinheiro e a alusão à satisfação – são elementos análogos aos que se encontram nesta descrição da obra de Rabelais apresentada por Bakhtin (2008, p. 171, grifos do autor):

No Quarto Livro, Pantagrue e seus companheiros desembarcam na “Ilha dos Chicaneiros”⁵⁵, cujos habitantes ganham a vida fazendo-se

⁵⁵ Chicaneiro significa, segundo o Dicionário Houaiss, “aquele que faz chicana, ou o que trapaceia”.

espancar. Frei Jean escolhe para si um chicaneiro “de fuça vermelha” e o aplasta por vinte escudos:

“Frei Jean bateu tanto e trestanto em Fuça Vermelha, costas e pança, pernas e braços, cabeça e tudo, com tão grandes golpes de bastão, que eu já o cuidava *morto a paulada*”.

Vemos que a enumeração anatômica das partes do corpo não é esquecida. Rabelais prossegue nos seguintes termos:

“Depois lhe pagou os vinte escudos. E o meu malandro *em pé, satisfeito como um Rei ou dois*”.

A imagem do *rei* ou de *dois reis* serve para situar o grau superior de satisfação do chicaneiro que se acha “bem servido”. Mas a *imagem do “rei”* está essencialmente ligada às *batalhas alegres* e às injúrias, da mesma forma que à *fuça vermelha* do chicaneiro, à *sua morte fingida*, à *sua reanimação*, à *sua atitude de palhaço* depois da surra.

De certa forma, os dois vagamundos de Beckett vivem de trapacear a própria vida, e fazem daquele campo seu picadeiro particular, e vivem seu circo a céu aberto. Como velhos palhaços, não querem deixar a fantasia ir embora. Por isso, eles mesmos não saem do lugar, e sobrevivem às surras de todas as noites. Quanto a tudo isso lhes ser familiar, certamente vai recair no habitual. Mas este habitual pode deixar de ser particular e cotidiano para ganhar um caráter carnavalescamente ritual que, por sua vez, remete à peça de Beckett para além do teatro (coincidindo então, com as propostas contemporâneas de encenação). Para a questão da carnavalização aí percebida, ainda por analogia aos açoites dados aos chicaneiros de fuça vermelha, é também encontrada uma explicação em Bakhtin (2008, p.171-172, grifos do autor):

Há um plano no qual os golpes e injúrias não têm caráter particular e cotidiano, mas constituem atos simbólicos dirigidos contra a *autoridade suprema*, contra o *rei*. Estamos falando do sistema das imagens da festa popular, representado da maneira mais perfeita pelo *carnaval* (mas evidentemente não apenas por ele).

Como essas ações do universo carnavalesco são ambivalentes, remetendo-as para o universo da peça, é possível inferir-se que, se no começo um rei (bufo) é, destronado, no jogo das inversões, outro deverá ser coroado. Este novo rei até poderá ser ele mesmo depois de se recuperar do cansaço e das dores. Quer dizer, renascido das surras, a cada dia em que se renova a espera de Godot.

O segundo momento em que Beckett evidencia a alternância entre o alto e o baixo, as subidas e as descidas, à maneira das peripécias típicas dos números circenses em *Esperando Godot*, acontece logo depois que entra Vladimir, enquanto Estragon ainda luta para tirar a bota. Os diálogos seguem meio desconjuntados, pouco claros e aparentemente divergentes.

Vladimir é razoável; Estragon, bronco. Enquanto Vladimir filosofa; Estragon reclama da bota; enquanto Vladimir medita sobre o desassossego do seu espírito, dividido entre o medo do último minuto de vida e o anseio pelo alívio que ele trará; Estragon pede ajuda para retirar a bota e aliviar seus pés. Neste último par, percebe-se que a divergência é apenas do modo de se olhar os fatos; se, elevando-os, se, rebaixando-os. Em seguida, a semelhança das ações nos entrecortes alternados, descritos pelas rubricas sugere muito claramente a inversão entre o alto e o baixo.

Os dois personagens contracenam; um, com seu chapéu, o outro, com sua bota, em momentos distintos, mas, como num movimento de roda-gigante, o segundo continuando o primeiro. E quando aquele está em cima, este está em baixo, e vice-versa. Os dois homens fazem quase que exatamente as mesmas ações com seus respectivos objetos.

Enquanto fala de suas meditações, e as sensações que estas lhe provocam, Vladimir: “*(Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, torna a vesti-lo)*” (BECKETT, 2007, p. 21). Fala mais alguma coisa enfatizando seu estado: “*(Tira o chapéu mais uma vez, examina o interior com o olhar [...] (Bate no chapéu, como quem quer fazer que algo caia, examina o interior com o olhar, torna a vesti-lo)*” (BECKETT, 2007, p. 21).

Antes que Vladimir termine sua última reflexão, é, de repente, interrompido pelas circunstâncias: “*(Com esforço extremo, Estragon consegue tirar a bota. Examina seu interior com o olhar, vasculha-a com a mão, sacode-a, procura ver se algo caiu ao redor, no chão, não encontra nada, vasculha o interior com a mão mais uma vez, olhar ausente)*” (BECKETT, 2007, p. 21).

Ambos parecem procurar algo que imaginam esteja escondido acima da cabeça de Vladimir, ou debaixo do pé de Estragon. Esse novo jogo de ações também se pode, por analogia, associar ao ritual de coroação e destronamento. Nessa cena, porém, o que sugere estar em evidência é a coroa e sua inversão. Ou, como o poder se coloca nas duas

extremidades. Ou ainda, o paralelo entre o poder convencionalmente estabelecido e o poder carnavalescamente às avessas. Avesso este, também muito tipicamente beckettiano.

É válido, ainda, observar que o chapéu sempre é recolocado na cabeça, mas a bota não é calçada outra vez. Isso faz de Vladimir, pelo menos nesta cena, o rei coroado e de Estragon, o rei destronado, como aliás, já vem sugerido da primeira cena. Mas essa não é uma condição permanente. É característico de Beckett fazer inversões de papéis entre seus personagens, como se sempre estivessem numa gangorra. Em *Fim de Partida*, por exemplo, essa troca de posição é demarcada pela frase “Minha vez de jogar”, repetida pela personagem Hamm.

A gangorra carnavalesca de Vladimir e Estragon, que ora faz que um se relacione com o alto e o outro com o baixo, ora inverte as relações, pode ser também observada na análise de Esslin (1968), muito embora os termos do crítico não se reportem a inversões nem a carnaval. Ele trata do assunto em termos de comicidade e complementaridade:

Como acontece aos integrantes de uma dupla cômica, Vladimir e Estragon têm personalidades complementares. Vladimir é o mais prático dos dois, e Estragon diz que foi poeta. Ao comer sua cenoura, Estragon constata que quanto mais come menos gosta dela, enquanto Vladimir reage da maneira oposta – gosta mais das coisas quando se acostuma a elas. Estragon é volúvel, Vladimir é persistente. [...] Em Vladimir fede o hálito, em Estragon fedem os pés. Vladimir se lembra de fatos passados, Estragon tende a esquecê-los tão logo acontecem. Estragon gosta de contar histórias engraçadas que perturbam Vladimir. De modo geral, é Vladimir quem expressa a esperança de que Godot há de vir e de que a sua vinda há de alterar tudo, enquanto Estragon permanece cético o tempo todo e por vezes chega mesmo a esquecer o nome de Godot (ESSLIN, 1968, p. 41).

Há, certamente, nesta última oposição entre fé e ceticismo um exemplo da profanação que perpassa toda a peça. Observa-se, nessa exposição de opostos muito criteriosamente traçada por Esslin (1968), que, algumas vezes, certas questões se tornam relativas para se entendê-las superiores ou inferiores. É que nem sempre são postas em termos materiais como o hálito (vindo da boca, vem de cima – “Você fede a alho!” diz

Estragon a Vladimir) e o chulé (vindo dos pés, vem de baixo – Vladimir pega a bota de Estragon e cospe no chão com nojo do mau-cheiro). Se as questões são postas em termos espirituais (como ter esperança e ser cético), é muito subjetiva a decisão pela superioridade de um espírito e inferioridade do outro, mas a oposição entre elas é inegável.

Aqui cabem duas observações. A primeira recomenda um olhar sobre a questão, orientado pelas conclusões de Bakhtin (2008) a respeito do realismo grotesco em que “a degradação do sublime não tem caráter formal ou relativo. O ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O ‘alto’ é o céu; o ‘baixo’ é a terra [...]” (BAKHTIN, 2008, p. 18).

Quanto a isso, não há simbolismo, mas não impede que o simbólico se organize a partir daí, e se possa relacionar fé (esperança) ao céu e incredulidade (ceticismo) à terra. Nessas bases cria-se certa objetividade para resolver sobre alto e baixo, ou, seguir-se o consenso de que a fé se liga às coisas elevadas, e a descrença as profana e rebaixa. Uma vez que “o carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos” (BAKHTIN, 1981, p. 105), quando investida dos símbolos, essa inversão resulta em carnavalização, e será ação e linguagem carnavalesca.

A segunda observação recomenda um olhar que leve em consideração as ironias de Beckett e suas subversões dos valores do céu. É muito possível que ele se aproprie do imaginário popular para dispor as coisas de modo que se veja a superfície pelo senso geral, mas em sua convicção mais profunda, sugira o contrário.

Essa observação não é sem razão. O próprio Beckett deixa ao longo da peça marcas da sua recusa à ordem das coisas como são postas nos termos bíblicos. (Vladimir lê a bíblia, já que não é cético, mas não entende por que dos quatro evangelistas, só um fala em ladrão salvo, e entende menos ainda por que essa é a versão que vingou, em detrimento de três omissões). Assim, também ele duvida dos atributos de superioridade aos tipos errados (no conceito dele), como o homem, por exemplo. Beckett faz surgir em seus textos uma interpretação radical do que seja um mundo de ponta-cabeça.

Essa visão radical, com suas metáforas particulares, carnavaliza a própria carnavalização. Em *Esperando Godot*, uma frase de Vladimir resume esse olhar sobre o

mundo, que, materialmente, complementa seus questionamentos à bíblia: “Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés”. E o contexto é que quando Estragon retira a bota o ar fica irrespirável com o fedor, e ele diz que vai deixá-la tomando ar. (Para que ela se salve? – É um questionamento).

Em cena, colocar-se uma bota para tomar ar pode virar riso. Mas a reflexão significa que ele tenta resolver o problema da bota, e aliviar seu pé, mas na realidade, foi o pé que causou danos à bota (mas só o outro encara o problema nesses termos). Para a carnavalização, esse tirar de botas é despojar-se “de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos do poder” (BAKHTIN, 1981, p. 107).

Outro momento profundamente marcado pela ação de coração e destronamento e a inversão de papéis é a cena da passagem de Pozzo e Lucky. Os símbolos são terrivelmente associativos a descrições de símbolos ritualísticos das festas populares do mundo antigo, descritas em Bakhtin (1981, 2008). Ou seja, as festas que celebravam as alternâncias provocadas pelo tempo entre a vida e a morte, e nas quais se fazia “a escolha de reis efêmeros e reis da festa” (BAKHTIN, 1981, p. 107). E assim, como que por uma decorrência natural dessas alternâncias, “todo o sistema das degradações, inversões e travestis, adquiria uma relação sensível com o tempo e com as mudanças sociais e históricas” (BAKHTIN, 2008, p. 70). A fim de se relatar as associações aludidas acima, descreve-se abaixo a rubrica do momento exato em que Pozzo e Lucky chegam à *praça pública* de Estragon e Vladimir:

Entram Pozzo e Lucky. O primeiro conduz o último, servindo-se de uma corda passada ao redor do pescoço, de modo que, a princípio, apenas Lucky é visível, seguido pela corda, longa o bastante para que ele chegue ao meio do palco antes que Pozzo deixe a coxia. Lucky carrega uma mala pesada, uma banquetta dobrável, uma cesta de provisões e um casaco (sobre o braço); Pozzo, um chicote (BECKETT, 2007, p. 46).

Um primeiro olhar observa aí já de entrada um insólito rebaixamento. Lucky é posto na condição de alimária. Possivelmente um asno. Ele leva uma carga e é submetido ao comando de Pozzo de duas maneiras muito claras. Primeiro pela corda que lhe prende o pescoço; depois pelo chicote que o próprio Pozzo conduz à mão. Na

cena seguinte, percebe-se que Pozzo trata Lucky muito mal. Para seguir a marcha, ele grita *Eia!* e estala o chicote. Quando a corda fica muito esticada, Pozzo, gritando *Para trás!*, puxa-a de modo tão violento que Lucky cai com toda a carga.

O asno tem grande espaço de rebaixamento nas festividades carnavalescas da Idade Média, associadas à Igreja. Ele serve como um recordatório religioso da fuga da Sagrada Família para o Egito. Essa relação com a Igreja o fez entrar para a história do riso popular. À sua reverência foi consagrada a *festa do asno*. O centro das atenções dessa festa era o próprio asno e sua onomatopeia. Zombava-se de tão alta dignidade; dessa tão parda eminência⁵⁶. Sua excelência, o asno era posto no altar das supremas ironias. “Celebravam-se ‘missas do asno’. [...] Cada umas das partes acompanhava-se de um cômico ‘Hin Ham!’”. No fim da cerimônia, o padre, à guisa de bênção, zurrava três vezes e os fiéis, em vez de responderem ‘amém’, zurravam outras três” (BAKHTIN, 2008, p. 67).

Dado o contraste entre a miséria material do animal e a suprema elevação do Menino, o asno representa toda sorte de achincalhe, xingamento e desprezo social, mas ainda assim, é ironicamente associado às coisas do céu. “O asno é um dos símbolos mais antigos e mais vivos do ‘baixo’ material e corporal, comportando ao mesmo tempo um valor degradante (morte) e regenerador” (BAKHTIN, 2008, p. 67).

Retornando-se para a rubrica da peça, observa-se que surgem os símbolos do poder que devem se fazer presentes no ritual de coroação e são, por esse motivo, carnavalizados. A carga de Lucky se compõe de uma mala pesada, uma banquetta dobrável, uma cesta de provisões, e ainda um casaco sobre o braço; Pozzo leva um chicote. Em outra rubrica, mais adiante, o texto menciona o uso de chapéu. Assim, burlescamente, a mala pode representar o tesouro do rei (note-se que ela é pesada); a banquetta, o trono; o casaco, a túnica real; o chicote, o cetro; a cesta de provisões, o banquete. O chapéu, quando seu uso altera a hierarquia pode representar a coroa (ou outro tipo de distintivo do poder, dependendo da coroação).

Essa associação entre os objetos e os símbolos do poder real permite a peça dialogar com a carnavalização dos elementos que a festa popular fazia da visão oficial de mundo. “Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a *fantasia*, isto é, a *renovação* das vestimentas e da personagem social” (BAKHTIN, 2008, p. 70, grifos do

⁵⁶ Alusão à expressão eminência parda. Nossa própria interpretação para o nível de troça que se percebe no tratamento ao assunto *asno*.

autor). Em Beckett, a presença do chapéu como signo das transformações do homem é muito forte. Mais adiante ainda se falará de chapéu.

Não há evidências na peça de que Pozzo e Lucky não representem suas próprias fantasias. Pozzo sempre olha o relógio, e sempre que olha, alguma forma de coroação e destronamento acontece. Quer dizer, é a marca do tempo interferindo nas mudanças. A cena que se segue ao momento de sua entrada e encontro com Vladimir e Estragon acontece depois de ele consultar o relógio e calcular que caminhará “seis horas a fio, sem encontrar viva alma” (BECKETT, 2007, p. 50). É esta cena que torna possível a interpretação que se deu aos objetos relacionados aos personagens Lucky e Pozzo ainda há pouco.

Particularmente, compreende-se no conjunto de ações da cena completa a ascensão de Pozzo ao trono. Pozzo dá ordens, Lucky obedece. Vladimir e Estragon tornam-se espectadores. É uma cena extensa, com momentos distintos desse arremedo de cerimonial, por isso, será transcrita a seguir de acordo com o que sugere a ação principal de cada segmento.

Início da cena: Pozzo se veste para reinar. Pozzo:

(A Lucky) Casaco! (Lucky põe a mala no chão, avança, entrega o casaco, recua, torna a pegar a mala). Segure isto. (Pozzo entrega-lhe o chicote, Lucky avança e, sem mãos, inclina-se e prende o chicote entre os dentes, depois recua. Pozzo começa a vestir o casaco, para) Casaco! (Lucky põe tudo no chão, avança, ajuda Pozzo a vestir o casaco, recua, pega tudo de novo) Bate um vento frio a esta hora. (Termina de abotoar o casaco, inclina-se, inspeciona, recompõe-se) Chicote! (Lucky avança, inclina-se. Pozzo arranca o chicote de sua boca (BECKETT, 2007, p. 50-51).

Curiosamente o chicote não é empunhado pela mão de mais ninguém a não ser pela de Pozzo, assim como o cetro só é empunhado pelo rei, ou aquele que detém o poder supremo de mando e comando. Lucky não põe a mão no chicote jamais. Sempre que Pozzo precisa entregá-lo a Lucky, é com a boca que este o segura. E sempre por um tempo brevíssimo.

Continuação da cena: Pozzo faz o juramento real. Pozzo: “Vejam vocês, caríssimos, não posso passar tanto tempo sem a companhia de meus semelhantes

(*observa seus semelhantes*), mesmo quando a semelhança é um tanto imperfeita” (BECKETT, 2007, p. 51).

Em seguida: Pozzo sobe ao trono. Pozzo:

(A Lucky) Banqueta! (Lucy põe a mala e a cesta no chão, avança, arma a banquetta, firma-a no chão, recua, torna a pegar a mala e a cesta. Pozzo observa a banquetta) Mais perto! (Lucky põe a mala e a cesta no chão, avança, desloca a banquetta, recua, torna a pegar a mala e a cesta. Pozzo senta-se, encosta o cabo do chicote contra o peito de Lucky e o empurra) Para trás! (Lucky recua) Mais longe! (Lucky recua mais um pouco) Alto! (Lucky para. A Vladimir e Estragon) É por isso que, com a sua permissão, vou-me deixar ficar mais um pouco em sua companhia, antes de me aventurar adiante (BECKETT, 2007, p. 51).

A atitude de Pozzo, usando o cabo do chicote contra Lucky, em representação e forma, corresponde à descrição dada pelo vulgo de que “os reis direcionavam o cetro ou bordão para uma pessoa, permitindo, ou não, a sua presença”⁵⁷. Lucky é repellido, mas Vladimir e Estragon são requisitados como companhia.

Final da cena: o banquete de Pozzo contra o sono mórbido de Lucky. Pozzo:

(A Lucy) Cesta! (Lucky avança, entrega a cesta, recua) O ar livre abre o apetite. (Abre a cesta, retira um pedaço de frango, uma fatia de pão e uma garrafa de vinho) Cesta! (Lucky avança, pega a cesta, recua, fica imobilizado) Mais longe! (Lucky recua) Aí! (Lucky para) Ele fede (Bebe um gole do gargalo) À nossa saúde. (Solta a garrafa e começa a comer).

Silêncio. Estragon e Vladimir, tomando coragem aos poucos, rodeiam Lucky, examinando-o de cabo a rabo. Pozzo ataca o frango com voracidade, jogando fora os ossos depois de tê-los sugado. Lucky verga-se lentamente, até a mala tocar o chão, endireita-se com brusquidão, recomeça a se vergar. Ritmo de quem dorme em pé. (BECKETT, 2007, p. 51).

⁵⁷ Colhido no Dicionário Informal on line. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/cetro/> Consultado em 12/01/2014, às 23h.

A correlação do banquete com a coroação é também encontrada em Bakhtin (2008). Depois de todo o rito: vestir-se, dirigir-se aos circunstantes (Vladimir e Estragon), sentar-se, Pozzo brinda feliz e come vitorioso. É possível estabelecer-se esta correlação: “*O banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica da sua natureza. O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte. [...]. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova*” (BAKHTIN, 2008, p. 247, grifos do autor).

Note-se que enquanto Pozzo come, Lucky entra num sono mórbido. A inversão é inegável: um renascendo, o outro, dormente; um se fartando, outro, consumido pela fome (só lhe sobram ossos). Neste aspecto específico, outra correlação se pode estabelecer. Quer dizer, observando-se as alternâncias que se processam, dir-se-ia que representativa e simbolicamente, Lucky passa pelos mesmos estágios por quais passa a comida quando tem início o processo de digestão. Ou, que num olhar vice-versa, a comida represente o próprio Lucky destronado. “É por isso que o banquete, compreendido como o triunfo vitorioso e a renovação, preenche frequentemente na obra popular *funções de coroaamento*” (BAKHTIN, 2008, p. 247, grifo do autor).

É absolutamente gritante o desprezo de Pozzo por qualquer sentimento ou dor de Lucky. Bem irônico é que antes de tudo ele ergue brinde à saúde. O brinde também tem sua simbologia. A ideia da profanação do vinho sobrevém de outra correlação que se pode fazer a partir das observações sobre as conversações à mesa que “são dispensadas de observar as distâncias hierárquicas entre as coisas e os valores, elas misturam livremente o profano e o sagrado, o superior e o inferior, o espiritual e o material [...]” (BAKHTIN, 2008, p. 250). Há nos relatos de Bakhtin (2008) uma chamada para que se observe “que Rabelais opôs o vinho ao azeite”, e esclarece: “Como já dissemos, este último é o símbolo do sério piedoso e oficial, ‘da piedade e do temor de Deus’. O vinho liberta do medo e da piedade. ‘A verdade no vinho’ é uma verdade livre e sem medo” (BAKHTIN, 2008, p. 250).

Fazendo-se dialogarem o texto teórico e o teatral, Pozzo além de não demonstrar nenhuma piedade por Lucky, em momento algum sente medo dele como sentem os outros dois, principalmente Estragon. É que este fora demonstrar piedade e prestar solidariedade a Lucky, e recebera um coice.

Pozzo lança contra Lucky todo tipo de impropérios. Chama-o de *porco* o tempo todo, puxa sempre forte a corda que lhe fere o pescoço, derruba-o ao chão e, como já se viu, tange-o como a um asno. Mas o texto traz indícios de que nem sempre fora assim.

É possível que Pozzo seja, em termos simbolicamente carnavalescos, o rei entronado e Lucky, o rei destronado. Entre os indícios, estão duas falas de Pozzo. Uma sugere que os papéis tenham sido trocados (inversão de valores, troca de função etc.): “Note que eu poderia estar no lugar dele e ele no meu. Não tivesse o acaso escolhido o contrário” (BECKETT, 2007, p. 63). A outra joga uma pergunta aos dois que, de certa forma, não entendem suas atitudes: “Sabem quem me ensinou todas essas coisas bonitas? (*Pausa. Mirando o dedo para Lucky*) Ele!” (BECKETT, 2007, p. 66). Qual fora a relação deles não se esclarece, mas sim que em dado momento Lucky tornara-se escravo de Pozzo. E no momento preciso da cena, Lucky está tentando não ser descartado porque já está velho.

Pozzo explica que está levando Lucky a um mercado (ele o denomina de São Salvador) para entregá-lo por qualquer coisa, em vez de simplesmente despedi-lo e expulsá-lo de seu convívio. Como se vê, nestas cenas, em tudo, Lucky é rebaixado. A relação entre Pozzo e Lucky neste primeiro ato, dialoga, em muitos aspectos, com dois relatos em especial, que Bakhtin faz das obras de Rabelais. Trata-se da descrição do destronamento de dois reis. A fim de trazer à luz os dados exatos da correlação que se faz aqui, esses relatos serão agora transcritos.

Rabelais descreve o destronamento de dois reis: Picrochole em *Gargantua* e Anarche em *Pantagruel*. Esboça deles um quadro puramente carnavalesco, embora tingido pela tradição antiga e bíblica. Depois da derrota, o rei Picrochole fugiu; no caminho, matou seu cavalo num acesso de fúria (para puni-lo de ter escorregado e caído). Para continuar a viagem, Picrochole tenta roubar um *asno a um moinho* da vizinhança, mas os moleiros *spancam-no, tiram-lhe a roupa real e fazem-no vestir uma miserável camisa*. Em seguida, Picrochole é obrigado a empregar-se como *simples jornaleiro* em Lyon (BAKHTIN, 2008, p.173, grifos do autor).

Logo após este primeiro relato, Bakhtin, analisa o quadro descrito e, partindo da ênfase dos elementos grifados, apresenta o seguinte comentário:

Encontramos aqui todos os elementos do sistema tradicional das imagens (destronamento, disfarce, flagelação). Mas também percebemos reminiscências saturnalescas: o rei destronado torna-se escravo (“jornaleiro”), o *moinho antigo* era o lugar para onde se enviavam os escravos punidos, onde se começava por espancá-los, e depois eram obrigados a acionar as pás, o que era uma espécie de trabalhos forçados. Enfim, o *asno* é o símbolo bíblico da humilhação e da docilidade (ao mesmo tempo que da ressurreição) (BAKHTIN, 2008, p.173, grifos do autor).

Não se trata aí, porém de um comentário pura e simplesmente. Na verdade, há uma disposição de parâmetros que redimensionam a direção do olhar pesquisador. Parâmetros estes que possibilitam reconhecerem-se elementos do sistema de imagens da festa popular (em cuja maior representação está o carnaval (BAKHTIN, 2008)), bem como interpretarem-se as categorias que subjazem em toda a cena descrita. Apresentadas essas considerações, passa-se ao relato e às observações sobre o segundo destronamento:

O destronamento do rei Anarche é tratado no mesmo espírito carnavalesco. Depois de derrotá-lo, Pantagruel confia-o a Panurge, que começa por obrigar o soberano destronado a vestir uma bizarra vestimenta de bufão, depois força-o a fazer-se vendedor de molho verde (escala inferior da hierarquia social). Os golpes não são esquecidos. Não é Panurge verdadeiramente quem bate em Anarche, mas fá-lo desposar uma velha megera que o *injuria e lhe bate*. Assim, o rito carnavalesco tradicional do destronamento é rigorosamente respeitado (BAKHTIN, 2008, p.173, grifos do autor).

Entre todas as formas dos maus tratos já apresentadas, como as injúrias, os flagelos, humilhações e toda sorte de rebaixamento, observáveis na correlação que se faz destes relatos de Bakhtin com a peça de Beckett, soma-se mais uma situação correspondente: Lucky também está desviado de suas funções habituais. Em uma das cenas, diante da estupefação de Vladimir e Estragon, Pozzo lhes interroga: “O que é que vocês queriam? Não é o trabalho dele”. (BECKETT, 2007, p. 55). Em outra cena, ele

diz da inabilidade do outro para as funções de carregador: “Na verdade, ele carrega porcamente. Não é a sua vocação” (BECKETT, 2007, p. 63).

Então, juntando tudo que ele não mais suporta, só resta a Pozzo fazer o arremate do destronamento de Lucky, ou seja, despejá-lo no “mercado do São Salvador” (BECKETT, 2007, p. 64), como ele chama. Já se referiu acima esse mercado, e se quer chamar a atenção para uma nova questão: sua correspondência funcional ao *moinho antigo* em *Gargantua*. Quer dizer, o lugar para onde se mandavam os escravos punidos. Na ordem do carnaval, rei destronado vira escravo; escravos eram propriedade de alguém, e como tal, podiam ser vendidos. Lucky ia ser vendido.

Nessa condição, ele estava rebaixado. Mas naquele tempo/espço da espera por *Godot*, em que a vida é uma questão de jogo de ponteiros, e os soberanos são efêmeros e para rir, tais quais o eram nas festas populares medievais, tudo se altera a todo momento. Sempre que Pozzo consulta o relógio, alguém se põe em evidência. Ali eles vivem seu próprio carnaval; todos têm seu momento de entronar-se. Nesse meio tempo, em companhia de Vladimir e Estragon, ocorre também uma espécie de coroação bufa. A coroação de Lucky. A correlação desta é com aquele que se elegia na festa dos loucos.⁵⁸

Já se mencionou neste mesmo capítulo, a *fantasia* como um dos elementos obrigatórios da festa popular destacados por Bakhtin em suas pesquisas, e ele destaca ainda a grande importância de outro elemento, que era a permutação entre o superior e o inferior hierárquicos. Nesta permuta é que, por exemplo, o bufão virava rei. Sob a legenda dessa hierarquia invertida, “durante a festa dos loucos, procedia-se à eleição de um abade, de um bispo e de um arcebispo para rir, e nas igrejas sob a autoridade direta do papa, de um papa para rir. Esses dignatários celebravam uma missa solene [...]” (BAKHTIN, 2008, p. 70).

E é nesse arremedo de solenidade, como uma autoridade clerical (ou um alto magistrado) que, num momento único, Lucky fala compulsivamente. A cena acontece quando, num tom de zombaria, Pozzo ordena que Lucky pense. Pensar era uma chance que ele tinha de demonstrar algum resquício de dignidade e elevar-se. E Pozzo lhe estava permitindo. Na preparação, diz a Vladimir que entregue o chapéu de Lucky: “Sem chapéu, ele não consegue” (BECKETT, 2007, p. 83). O chapéu é posto na cabeça de Lucky, e Pozzo desfere a ordem: “Pense, porco!” (BECKETT, 2007, p. 84). Lucky

⁵⁸ Mais uma das festas populares medievais de tipo carnavalesco estudada por Bakhtin.

despeja, monótono, um imenso e desconexo solilóquio que parece uma homilia louca, que termina com palavras cada vez mais incompreensíveis, mas iniciara, mesmo sem lógica, falando da existência, de trabalhos publicados, de pesquisadores e de

um Deus pessoal quaquaquaqu de barba branca quaqu fora do tempo e do espaço que do alto de sua divina apatia sua divina athambia sua divina afasia nos ama a todos com algumas poucas exceções não se sabe por quê mas o tempo dirá e sofre a exemplo da Divina Miranda com aqueles que estão não se sabe por quê mas o tempo dirá atormentados atirados às flamas às labaredas que por menos que isto perdure ainda e quem duvida acabarão incendiando o firmamento [...] (BECKETT, 2007, p. 85).

E prossegue o discurso que eleva a posição do velho escravizado. Quando não suportam mais ouvi-lo, providenciam o destronamento de Lucky. As ações se assemelham aos rituais que já foram referidos:

POZZO

O chapéu!

Vladimir pega o chapéu de Lucky, que se cala e cai. Grande silêncio. Os vitoriosos ofegam.

ESTRAGON

Estou vingado.

Vladimir observa o chapéu de Lucky, examina o interior com o olhar.

POZZO

Me dê isto! (*Arranca o chapéu das mãos de Vladimir, atira-o por terra, sapateia em cima*) Assim ele nunca mais vai pensar.

VLADIMIR

Mas ele não vai perder o rumo?

POZZO

Eu dou o rumo. (*Cobre Lucky de pontapés*) De pé! Porco!

(BECKETT, 2007, p. 87).

Duas observações são muito válidas de se fazer aqui sobre a relação dos entronamentos com o tempo, bem como a deste com as alternâncias entre morte e ressurreição. Depois da cena aí descrita, Pozzo perde o relógio. Procura em toda parte e não encontra; tem de partir sem ele. Decide que é hora de seguir sua viagem. Diz adeus

a Vladimir e Estragon, estala a corda e o chicote, põe Lucky em movimento e saem. O chapéu de Lucky fica e vai, mais tarde, no segundo ato, compor um objeto das brincadeiras de Vladimir e Estragon, enquanto o tempo passa e eles esperam *Godot*. Eles brincam de tirar o chapéu de um e colocar na cabeça do outro, de modo que quando um está com a cabeça coberta, o outro está com a sua a nu.

Simbolicamente, enquanto um está coroado, o outro está destronado, visto que, para um rei morto, um rei posto. Começam alternando seus próprios chapéus, depois incluem o chapéu de Lucky, que Vladimir encontra no chão, e pega. A cena é um sugestivo indicador de que o tempo segue fazendo suas alternâncias. Os dois personagens vão fazendo seus ritos para “matar o tempo”, do mesmo modo que os de *Fim de Partida*, conforme Fábio de Souza Andrade (In: BECKETT, 2010, p. 15). E assim, coroam-se como efemeridades. O ritmo aceleradíssimo das ações sugerem a efemeridade das coroações e a rapidez dos destronamentos, bem como a repetição dos movimentos da cena sugerem que essas duas ações se repetem entre os homens de diferentes tempos. Eis a cena:

VLADIMIR

Então não me enganei de lugar. Podemos ficar tranquilos. (*Pega a chapéu de Lucky, contempla-o, endireita-o*) Deve ter sido um belo chapéu. (*Coloca-o no lugar do seu, que estende a Estragon*) Tome.

ESTRAGON

Quê?

VLADIMIR

Segure isto para mim.

Estragon pega o chapéu de Vladimir. Vladimir arruma com as duas mãos o chapéu de Lucky. Estragon coloca o chapéu de Vladimir no lugar do seu, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Estragon. Estragon arruma com as duas mãos o chapéu de Vladimir. Vladimir coloca o chapéu de Estragon no lugar do chapéu de Lucky, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Lucky. Vladimir arruma com as duas mãos o chapéu de Estragon. Estragon coloca o chapéu de Lucky no lugar do chapéu de Vladimir, que estende a Vladimir. Vladimir pega o seu chapéu. Estragon arruma com as duas mãos o chapéu de Lucky. Vladimir coloca o seu chapéu no lugar do chapéu de Estragon, que estende a Estragon. Estragon pega o seu chapéu. Vladimir arruma o seu chapéu com as duas mãos. Estragon coloca o seu chapéu no lugar do chapéu de Lucky, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Lucky. Estragon arruma o seu chapéu com as duas mãos. Vladimir coloca o chapéu de Lucky no lugar do seu, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de

Vladimir. Vladimir arruma o chapéu de Lucky com as duas mãos. Estragon estende o chapéu de Vladimir a Vladimir, que o pega e o estende a Estragon, que o pega e o estende a Vladimir, que o pega e o joga longe. Toda passagem numa movimentação frenética (BECKETT, 2007, p. 143-144).

Essa indicação do autor de que o ritmo é frenético, junto com a velocidade das alternâncias entre o alto e o baixo, resulta num sistema semelhante a um giro de roda. Daí, a compreensão do efêmero. E novamente se pode voltar aos elementos da cultura popular e estabelecer uma correlação com os reinados curtíssimos – pode-se dizer assim – de algumas festas populares. Esses reinados curtíssimos representam o juízo que se faz a partir da informação de que “eram numerosas as festas nas quais se elegiam obrigatoriamente reis e rainhas efêmeros (por um dia)” (BAKHTIN, 2008, p. 70).

Encontra-se também no segundo ato mais uma inversão significativa para esta análise das ações carnavalescas: Pozzo volta cego, tendo Lucky como guia. Ou seja, Pozzo, nesse momento, é que fora rebaixado. A corda está bem mais curta para Pozzo seguir Lucky mais comodamente. Lucky, por sua vez, usa um chapéu novo. Ele tem uma real serventia para Pozzo: é seus olhos diante do mundo. Contudo, Lucky está mudo, e é Pozzo quem grita e pede socorro e piedade pelos dois sempre que caem. Quer dizer, a todo momento, alternam-se as relações de poder. Mas seria inevitável causar espanto nos outros e gerar falatório, interrogatório, estranheza, enfim. E causa. Vladimir e Estragon não param de fazer perguntas.

Por fim, Pozzo se exaspera de tantas questões que lhe fazem, querendo saber desde quando ocorreram aquelas mudanças que os alteraram de um dia para o outro (conforme afirmavam os outros dois, estupefatos com tais transformações), e Pozzo nem lembrava que existira esse dia anterior de que lhe diziam terem vivido juntos os quatro. E grita:

(subitamente furioso) Não vão parar de me envenenar com essas histórias de tempo? É abominável! Quando! Quando! Um dia, não é o bastante para vocês, um dia como os outros, ficou mudo, um dia fiquei cego, um dia ficaremos todos surdos, um dia, nascemos, um dia, morremos, no mesmo dia, no mesmo instante, não basta para vocês? *(Mais calmo)* Dão a luz do útero para o túmulo, o dia brilha por um instante, volta a escurecer (BECKETT, 2007, p. 183).

As imagens requeridas pela personagem evocam a relação do nascimento com a morte; da morte com a ressurreição; da similaridade entre o útero e o túmulo. Imagens estas que perpassam as ações de coroar e destronar, conforme já se vem pontuando neste trabalho. E mais, decorrentes das palavras de Pozzo, são observadas aqui duas outras aproximações bastante úteis para a compreensão da carnavalização dentro da peça.

Uma, a personagem percebe a fragilidade do corpo como matéria, e ao mesmo tempo, a incapacidade de permanência e eternidade desse corpo em um só estado. Por isso, grita, incomodado, com os outros, que lhe parecem não entender que *um dia, nascemos, um dia, morremos, no mesmo dia, no mesmo instante*. Essa observação, que ele faz da realidade, traz uma cosmovisão muito próxima da lógica invertida do carnaval e das festas e ritos de tipo carnavalesco. E a proximidade se dá na medida em que, nessa dimensão da cultura, morrer vem na pisada do tempo, ambivalente. Por isso, a morte é “sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. Nascimento-morte e morte-nascimento são as fases constitutivas da própria vida, como o expressa em palavras célebres o espírito da Terra no *Fausto* de Goethe” (BAKHTIN, 2008, p. 43-44)⁵⁹. E as palavras célebres do espírito da Terra transcritas por Bakhtin (2008, p. 44) são estas:

Nascimento e sepultura,
Um eterno mar,
Um movimento sucessivo,
Uma vida ardente.

Desse encontro de ideias, é possível inferir-se que a base da questão se assenta sobre a incapacidade de permanência. É, então, essa incapacidade de permanência que leva ao trono, e dele retira os entronados. Sem dúvida, essa linguagem é simbólica e,

⁵⁹ Em nota de rodapé, entre outros esclarecimentos à citação de Goethe, mesmo indireta, Bakhtin diz que “o mundo onde se opõem a vida e a morte, é totalmente diferente do mundo onde nascimento e sepultura se confrontam. Este último pertence à cultura popular e é também em grande parte o do poeta”. O mesmo se pode dizer a respeito dessa última concepção de mundo e as peças dos dois autores do Absurdo analisados nesta tese.

por entronados, vai abranger em termos filosóficos todos os que nasceram. Consequentemente, os que morrem são os retirados do trono. E, para o processo das duas ações (entronar-nascer/destronar-morrer), sobrevêm, nessas correlações, a concepção de uma nova vida e o nascimento como princípio tanto de ascensão quanto de queda.

E a segunda observação do que se aproxima entre essa fala da peça e a carnavalização vem como que decorrente desta primeira. A partir das últimas palavras da fala de Pozzo: *Dão à luz do útero para o túmulo, o dia brilha por um instante, volta a escurecer*, as imagens mentais que se formulam tanto se associam à ideia de que o *sepulcro está relacionado ao seio terreno que dá à luz* quanto à de que útero e túmulo se equivalem na topografia do rebaixamento.

Assim, considerando a efemeridade, dar à luz do útero para o túmulo compreende a ideia de que “o corpo é sempre de uma idade tão próxima quanto possível do nascimento ou da morte: a primeira infância e a velhice, com ênfase posta na sua proximidade do ventre ou do túmulo, o seio que lhe deu a vida ou que o sepultou” (BAKHTIN, 2008, p. 23). Essa é uma tendência a que o próprio Bakhtin (2008, p. 23) se refere como “no limite”, em que o corpo, incompleto e aberto, está sempre em estado de fusão com o mundo. O corpo, nessa perspectiva, cósmica, morrendo para nascer; nascendo para morrer, “representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá à luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar” (BACKTIN, 2008, p. 24).

Há um histórico importante levantado pelas pesquisas de Bakhtin (2008) a respeito do desenvolvimento dessas imagens do corpo que o aproximavam das alternâncias entre o alto e o baixo que compreende as mais variadas formas da instabilidade material que faz do auge o pressuposto da decadência. Um dado importante desse histórico são as formas de cuja expressão se levantam essas aventuras (por assim dizer) do corpo e as fontes que lhes preservaram em forma literária.

Essas imagens do corpo foram especialmente desenvolvidas nas diversas formas dos espetáculos e festas populares da Idade Média; festas dos tolos, *charivaris*, carnavais, festa do Corpo de Deus no seu aspecto público e popular, diabruras-mistérios, *soties* e farsas. A

cultura medieval e dos espetáculos conhecia apenas essa concepção de corpo.

No domínio literário, a paródia medieval baseia-se completamente na concepção grotesca do corpo. Essa concepção organiza as imagens do corpo na massa considerável de lendas e obras referentes às “maravilhas da Índia” e do mar céltico. Serve também de base para as imagens corporais na imensa literatura de visões de além-túmulo, nas lendas de gigantes, na epopeia animal, *fabliaux* e *Schwänke* (bufonarias alemãs) (BAKHTIN, 2008, p. 24).

E essas metafóricas aventuras do corpo perpassam todas as associações com as outras categorias carnavalescas, que requerem imprescindivelmente o corpo, como é o caso das ações. Quando, por exemplo, se observa que o destronamento é seguido de diversas formas de humilhação ao destronado, inclusive com xingamentos e insultos, é quase imediata a associação de que, se xingar é rebaixar alguém, não deixa de ser uma forma de se destronar.

Então, a assimilação entre o útero e a sepultura remete ao mais baixo que se pode descer, ou ao lugar em que se vai ser destruído, e de onde só se poderá ressurgir transformado. Aí está a humilhação. Fez parte (e ainda faz)⁶⁰ das grosserias populares mandar-se alguém de volta ao útero materno. Essa questão, Bakhtin (2008, p. 25, aspas do autor, itálicos nossos) explica nestes termos:

Essas grosserias (nas suas múltiplas variantes) ou expressões, como “vai à...”, humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo absoluto, para a região dos órgãos genitais e do parto, para *o túmulo corporal (ou os infernos corporais)* onde ele será destruído e de novo gerado.

Isso é grosseiro e grotesco. Grosseiro, porque é degradante; grotesco porque remete à imagem de dois corpos em um, um dentro do outro, conforme já se discutiu, no segmento *imagens carnavalescas*. “Uma das tendências fundamentais da imagem

⁶⁰ Na observação do próprio teórico, contemporaneamente, quase mais nada resta do caráter regenerador desses insultos. Conservou-se, porém toda a carga de negação, de cinismo e insulto puro e simples. Compreende-se, portanto, que a metáfora do destronamento, nesse mesmo tempo, remeta apenas à queda e às derrotas.

grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*”, diz Bakhtin (2008, p. 23, grifo do autor).

Mas, se a descortesia é grosseira e grotesca, é também ambivalente. A ambivalência remete à imperfeição e incompletude; à segunda chance e ao refazer-se. Quer dizer, os corpos ainda estão em processo, e nunca completos e acabados.

Voltando-se à fala da personagem Pozzo, fica um subtexto de que o que ele diz é *que tanto faz*. O revezamento entre a luz e a escuridão chega para todos, sem apelação; não virá à luz quem não sai da escuridão; uma vez vindo à luz, impossível não retornar à escuridão. No breve intervalo entre a vinda e o retorno, o viço da vitalidade vai sendo – tão veloz quanto o movimento dos segundos – destronado pela decrepitude. Por isso ele chama a atenção para o fato de que ele ficou cego, Lucy ficou mudo, mas um dia, todos ficarão surdos.

E ainda se pode colocar no pensamento de Pozzo a metáfora de que se, “por entre a coroação já transparece desde o início o destronamento”, de acordo com Bakhtin (1981, p. 107), então, tanto faz ser coroado ou não (ser gerado e nascer, ou não). E o subtexto sugere que o que ele realmente quer dizer é que nascer é sair de uma sepultura para entrar em outra. Um revezamento de cavidades apenas.

O revezamento em *Fim de partida*

Essa ideia de revezamento de cavidades se reafirma em *Fim de Partida*. Nas etapas do jogo, os jogadores são desbancados, como reis destronados. Mas, como destronar tem como passo seguinte entronar de novo, “as personagens em *Fim de Partida* estão às voltas com a tarefa de acabar de existir, virtualmente infinita e de conclusão impossível” (ANDRADE In: BECKETT, 2010. p. 14). O fim é uma trapaça constante do tempo. Ou, “simples brincadeiras do tempo com o espaço, ora com uns brinquedos, ora com outros” (BECKETT, *Apud* DELEUZE, 2010, p. 70). O apelo à descida é constante.

Isso gera um espaço para a análise da categoria *coroação/destronamento* numa perspectiva que ultrapassa em muito a questão das relações de poder. O poder em *Fim de Partida* é algo inútil e vão, e nem as vaidades pessoais colocam nenhuma das personagens, por exemplo, na condição de coroado. São quatro personagens e, entre

eles, aparentemente, um comanda. É Hamm. Este está no centro da cena, sentado numa cadeira, do início ao final, dando ordens, mas é, na verdade, um velho cego. Além de cego, parálítico. Seu trono, na realidade é uma cadeira de rodas. Se Hamm tivera domínio sobre os demais, fora num passado fora dali. Se ele fora rei (não no sentido próprio da palavra rei), o tempo lhe subtraía o trono. No tempo da peça, sua condição presente é a decadência.

Os outros são Clov, a quem Hamm tiraniza diretamente com ordens e chamados constantes, e os pais de Hamm, que ele mantém em dois latões. Os pais são mutilados, Clov é coxo. Clov alterna com Hamm uma condição que envolve pernas e coluna vertebral. Hamm não pode ficar em pé; Clov não pode sentar-se.

As associações com a sepultura já se podem fazer a partir do lugar em que estão os quatro. Um subterrâneo. Um porão, provável. A escuridão inerente ao ambiente é uma marca muito forte em tais associações. A escuridão dos olhos de Hamm; a escuridão dos latões tampados; a cor cinza do próprio local. Muitos signos dessa decrepitude estão sintetizados nesta reflexão sobre o cenário, que remete a uma condição de morte: “O cenário é um interior cinzento, austero, batizado de abrigo, em que seus quatro habitantes vivem como se fossem os últimos sobreviventes de uma humanidade devastada, últimos resquícios de uma natureza que se esgota” (ANDRADE In BECKETT, 2010, p. 14).

Impermanência, finitude e rebaixamento se notam, por exemplo, nos rumos para onde se encaminham as ideias que se configuram daquilo que seja o último abrigo, e a extensão da ação de esgotar. O “esgotado não pode mais possibilitar” (DELEUZE, 2010, 67). No entanto, passa a ser a própria possibilidade, o que pode dialogar com a ideia de que eles estão sendo (ou já foram) destruídos para ser novamente gerados. Trazendo-se para o lado grotesco e carnavalizado, eles foram mandados de volta ao ventre materno – concepção da qual se tratou há pouco.

Toda essa decadência física das personagens pode ser analisada como o efeito dos golpes e surras que sofrem os destronados, segundo as leis carnavalescas de que já se falou. E ainda se pode lembrar nestas palavras de Bakhtin (2008, p. 325, grifo nosso): “O destronamento carnavalesco acompanhado de golpes e de injúrias é também um rebaixamento e um *sepultamento*”. No caso dessas personagens, o próprio tempo lhes destronara, golpeara e os pusera naquela sepultura, da qual aquele lugar sombrio

serve apenas de símbolo. Tudo concorre para que se entenda que a verdadeira sepultura eles carregam no próprio corpo. Um não vê e não pode andar, outro não pode sentar, os outros dois não podem sair dos latões, pois não têm as pernas.

O autoengano de Hamm remete também a uma forma de decadência, pensada em termos carnavalescos. Lembra-se aqui de que ele se porta com atitudes tirânicas. Em sua cadeira de rodas, no centro da cena, arrasta os demais às suas ordens, raciona comida, mantém os pais submergidos nos latões de lixo, força que todos ouçam suas histórias, que ninguém mais suporta. Enfim, ele pensa que é à sua vontade que os outros se submetem, mas Hamm não parece ser mais que um bufão. “No bufão, todos os atributos reais estão subvertidos, intervertidos, o alto no lugar do baixo: o bufão é o rei do ‘mundo às avessas’” (BAKHTIN, 2008, p. 325). No caso de Hamm, subverte-se a capacidade de ver e de andar, fazendo-o dependente daquele que ele considera seu subalterno.

Em contrapartida, não se pode deixar de considerar todo o simbolismo das situações, e que o conjunto das atitudes das personagens não passa de um jogo de quem sabe o que significa ter sido derrotado pela ação do tempo. Se Hamm faz o tipo bufão, ele é consciente de que é apenas uma peça do jogo. Afinal, em sua primeira fala ele anuncia sua vez de jogar. Os outros também jogam e vivem seu papel nesse jogo. Muitas considerações podem ser levantadas, mas o foco do interesse é que isso conduza a uma correlação com os destronamentos carnavalescos. Ali, naquele subterrâneo, eles estão nivelados; destituídos de seus tronos sejam eles quais forem.

Esse nivelamento, o jogo, bem como a ideia burlesca da representação de papéis, fazem um retorno teórico significativo ao cômico-sério. É muito sugestiva a sátira menipeia. Algo próximo da ideia de que as personagens de Beckett estejam no plano do inferno.

Este plano está compreendido nas considerações de que “é substancial o tratamento carnavalesco dos três planos da menipeia: do Olimpo, do inferno e da Terra” (BAKHTIN, 1981, p. 114). Na situação de subterrâneo em que se encontram as personagens, ou num lugar qualquer do lado de baixo, equivaleria viverem seu inferno. E o inferno da menipeia “coloca em condição de igualdade todas as situações terrestres, nele o imperador e o escravo, o rico e o miserável se encontram e entram em contato

familiar em pé de igualdade, etc.; a morte tira a coroa de todos os coroados em vida” (BAKHTIN, 1981, p. 114).

As ideias da morte, da decadência, da decomposição, da perda e do último abrigo estão mescladas do início ao final da peça entre ironias e sarcasmos, gerando uma comicidade ácida em torno daquele *tanto faz*, de que se falou há pouco: sair da cavidade de um útero ou entrar numa cavidade na terra. Algumas falas dão vários indicativos. Mas, em especial, a fala transcrita a seguir sintetiza a atmosfera das degenerescências humanas, a partir das imprecações de Hamm contra Clov:

Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre no escuro, como eu. *(Pausa)* Um dia você dirá estou cansado, vou me sentar, e sentará. Então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. *(Pausa)* Ficaré um tempo olhando a parede, então você dirá, vou fechar os olhos, cochilar talvez, depois vou me sentir melhor, e você os fechará. E quando reabrir os olhos, não haverá mais parede. *(Pausa)* Estará rodeado pelo vazio do infinito, nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que ressuscitassem, o preencheriam, e então você será como um pedregulho perdido na estepe. *(Pausa)* Sim, um dia você saberá como é, será como eu, só que não terá ninguém, porque você não terá se apiedado de ninguém e não haverá mais ninguém de quem ter pena (BECKETT, 2010, p. 77-78).

Essa fala alcança o mesmo nível da reflexão sobre o simbolismo da cegueira, que já se observou na fala de Pozzo em *Esperando Godot*. Isto é, a cegueira alternando-se com a luz, remetendo aos destronamentos impostos às pessoas pelo tempo.

Já esta fala de Clov, sintetiza a questão das descidas e quedas; das alternâncias e inversões; do alto e do baixo topográfico ou material:

Às vezes digo a mim mesmo, Clov, você precisa aprender a sofrer melhor, se quiser que parem de te punir, algum dia. Às vezes me digo, Clov, você precisa melhorar, se quiser que te deixem partir, algum dia. Mas me sinto velho demais, e longe demais, para criar novos hábitos. Bom, isso nunca acabará, nunca vou partir. *(Pausa)* E então, um dia, de repente, acaba, muda, não entendo nada, morre, ou morro eu, também não entendo. Pergunto às palavras que sobraram: sono,

despertar, noite, manhã. Elas não têm nada a dizer. *(Pausa)* Abro a porta da cela e vou. Estou tão curvado que só vejo meus pés, se abro os olhos, e entre minhas pernas um punhado de poeira escura. Me digo que a terra está apagada, ainda que nunca a tenha visto acesa. *(Pausa)* É assim mesmo. *(Pausa)* Quando eu cair, chorarei de felicidade (BECKETT, 2010, p. 127).

Algumas réplicas antes dessa fala, Clov improvisa e canta uma música cuja principal ideia é a constatação de que entre sua vida e a sua morte não há diferença; ele afirma que segue “vivo, mas putrefeito⁶¹” (BECKETT, 2010, p. 126).

A putrefação se distribui em todo o ambiente de *Fim de Partida*, sem dúvida alguma. *A casa toda já fede a cadáver*, diz Hamm a certa altura. Como na putrefação corrompe-se a matéria morta onde vão proliferar os vermes, essa ideia escatológica remete a uma decadência ambivalente (a morte gerando a vida).

A partir desses princípios gerais de podridão, corrupção e decomposição da matéria não se pode deixar de observar que essas questões postas em Beckett representam uma variação ou reinterpretação de uma questão fundamental para a tese da carnavalização, que é o caso dos excrementos, presentes na obra de Rabelais, de cuja análise se ocupa Bakhtin (2008).

Nas considerações a seguir, é possível perceber a correlação. É também possível tomar conhecimento da extensão de formas e aspectos que se associam à escatologia e à decomposição da matéria, a partir do tratamento que era dado à questão pelo autor medieval. E isso vai ampliar as possibilidades de se compreender, numa análise, o que significa a estreita similaridade entre o ventre e a sepultura.

O caráter ambivalente dos excrementos, sua ligação com a ressurreição e a renovação e o seu papel particular na vitória sobre o medo aparece aqui muito claramente. É a *matéria alegre*. Nas figuras escatológicas mais antigas, já o dissemos, os excrementos estão ligados à virilidade e à fecundidade. Por outro lado, *os excrementos têm o valor de alguma coisa a meio caminho entre a terra e o corpo, alguma coisa que os une*. São assim algo intermediário entre o corpo vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em terra

⁶¹ O mesmo que putrefato. Alterado pela putrefação. Putrefação é o mesmo que apodrecimento; segundo o Dicionário Houaiss da língua portuguesa, entre outras acepções, consta como “decomposição da matéria orgânica, em especial de proteínas, causada por microrganismos, com produção de substâncias de odor desagradável”.

boa, em adubo; o corpo dá os excrementos à terra durante a vida; *os excrementos fecundam a terra, como o corpo do morto*. Rabelais sentiu e distinguiu todos esses matizes de sentido e [...] eles não eram estranhos às suas concepções médicas. Para ele, pintor e herdeiro do realismo grotesco, os *excrementos* eram além disso *uma matéria alegre e desenganadora, ao mesmo tempo rebaixadora e gentil, reunindo o tûmulo e o nascimento na sua forma menos trágica, uma forma cômica, de forma nenhuma apavorante* (BAKHTIN, p. 151-152, grifos do autor).

Embora não numa concepção otimista, mas não deixando de ser sob uma percepção de que do mundo velho, decadente, morto, emerge vida nova com novo viço, *Fim de Partida* também termina por anunciar um novo começo. A última imagem que Clov vê, através de sua luneta, é a de uma criança. Ao aproximar-se isso dos motivos dos rituais carnavalescos (sepultar o velho para saudar o novo; destronar o antigo rei para aclamar o novo rei etc.), não se poderia deixar de considerar a ideia da ressurreição como ideia final da peça. Ou, em outras metáforas, pode-se considerar que a peça termina apontando para uma nova e potencial ascensão em face da degradação que se testemunhou durante toda a peça.

Dessa forma se pode antever que, o jogo das alternâncias e inversões da vida não chegam ao fim, mas, ao invés disso, continuará a repetir a principal ação carnavalesca: a coroação para posterior destronamento do *rei do carnaval* (considerando-se aqui o carnaval como a grande metáfora da vida). Repetindo-se as ações, todas as demais categorias sucederão.

Para esta análise, na busca de se fazer emergirem esses elementos de dentro dos textos, destaca-se a observação de que todas as categorias consideradas na carnavalização estão absolutamente inter-relacionadas. O foco em qualquer uma dessas categorias não elimina de forma alguma as possibilidades de se analisar outra delas. Assim, as ações carnavalescas acontecem na praça pública, cruzam limiares, e resultam numa imagem. Pelas ações, os homens entram em contato e se familiarizam; pelas ações, expõem-se excentricidades, mostram-se desajustes e desconjuntamentos (*mésalliances*), e pelas ações também se profana.

Como já se explanou no início desse capítulo, os estudos que envolvem as categorias carnavalescas são muito vastos, e as possibilidades de diálogo entre elas e os textos considerados representativos do Teatro do Absurdo são inúmeras. Isso autoriza a

se dizer que numa única tese não se esgotam os enfoques que se geram das intersecções dessas duas vertentes. Considerada, aliás, a impossibilidade de se ir ao fundo de um conhecimento até exauri-lo, para este capítulo, as análises que foram propostas são dadas aqui por encerradas. Compreende-se que, para o recorte previamente definido, os objetivos do capítulo foram alcançados. Encerra-se, contudo, o capítulo somente, o assunto, como é de se deduzir, fica apenas em pausa – por assim dizer –, suscetível de ser apanhado por outros olhares, e destes, ir a outras análises.

Quanto à tese, encaminha-se para o quarto capítulo no qual serão analisados dois espetáculos considerados aqui como representativos das reverberações contemporâneas do Teatro do Absurdo. Levando-se em conta os diálogos possíveis e os até agora demonstrados entre *carnaval* e *Absurdo*, já nas análises do próximo capítulo, em muitas ocasiões, se poderá inferir que *imagens*, *cosmovisão* e *ações carnavalescas* não ficam em repouso por muito tempo, pois sempre estão sendo requisitadas pelas diversas observações, discussões, reflexões e visões críticas. Quer dizer, as análises que seguem se valerão, em princípio, das categorias do Absurdo, mas de forma alguma se excluem daí incursões na *carnavalização* sempre que se fizer necessário à fundamentação das proposições.

4 O ABSURDO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Quem se ocupa de análises e observações críticas cujo objeto seja o teatro contemporâneo já está habituado à concepção consensual de se ver diante de uma miscelânea de gostos, formas e estilos. Em razão desse seu caráter miscigenado, o teatro da contemporaneidade recebe de uma espécie de voz coletiva a proclamação tácita de repercutir caos e complexidade.

Essa questão, ainda apontada em nossos dias, é, na realidade, uma herança de outras décadas. Mais precisamente, das décadas da última metade do século XX. Haja vista o que já, em 1964, dizia Gerd Bornheim, como já foi citado, que *a situação do teatro contemporâneo é extremamente complexa, para não dizer caótica*.

O mesmo crítico acredita que essa sensação de caos se deva à dificuldade de se estabelecer uma ideia orgânica que delimite para esse teatro uma unidade. Ou seja, a complexidade dificulta que se reconheça nele um único conjunto. O crítico também observa que esse caráter só aparentemente é negativo. Só aparentemente, porque o teatro que se faz contemporaneamente, longe de ser estéril, torna-se sinônimo de uma riqueza plural incomparável com outros momentos da história do teatro, por mais ricos que eles tenham sido.

Avaliando algumas questões e negando a esterilidade contemporânea, Bornheim (2007, p. 9) destaca “que é exatamente o contrário que se verifica: o panorama do teatro de hoje é, inegavelmente, de uma riqueza imensa, de uma pluralidade de experiências jamais vista em nenhuma fase da história da dramaturgia e da arte cênica”.

É na perspectiva de uma complexidade que se converte em riqueza criativa, e de um caos que revela a pluralidade das proposições da arte que, neste capítulo, o enfoque é o teatro contemporâneo. Mais precisamente, o teatro que se tem desenvolvido aqui, no Brasil, nos últimos anos do século XX e nos atualmente incompletos catorze anos do século XXI. Neste espaço e tempo, lugar e época, vai-se encontrar a dramaturgia de jovens dramaturgos como Rafael Martins e Grace Passô.

Rafael Martins, de cuja peça, *Lesados*⁶², se ocupa a primeira metade deste capítulo, nasceu em São Paulo, em 11 de fevereiro de 1981, mas criou-se em Fortaleza, para onde veio com a família ainda criança, e onde mora até o presente. Grace Passô, de cuja peça, *Amores Surdos*⁶³, se ocupa a segunda metade deste capítulo, nasceu em Belo Horizonte, em 20 de maio de 1980, e, embora muitas vezes passe temporadas a trabalho em outras capitais do país como Rio de Janeiro e São Paulo, reside em Belo Horizonte.

Rafael Martins: a espera e a inutilidade das mudanças ilusórias, ou o tempo irremediável em *Lesados*

O dramaturgo Rafael Martins no contexto do teatro brasileiro

Rafael Martins é ator formado pelo Colégio de Direção Teatral do Instituto Dragão do Mar. Tem também formação jornalística pelo curso de Comunicação Social da Universidade de Fortaleza - UNIFOR. Autor de teatro e de outros gêneros.

Ainda criança, dedica-se ao trabalho em teatro. Estreia como ator em 1992, aos onze anos, portanto. A partir daí, como já se pode deduzir, sua trajetória não só evoluiu como se tem tornado de grande contribuição para o patrimônio da cultura nacional. Em 2000, aos dezenove anos, inscreve na história do teatro cearense duas grandes contribuições, que influem diretamente nesta pesquisa: estreia como dramaturgo – com o esquete *Metade*, no IV FESTFORT, o qual conquistou para Rafael o prêmio de melhor texto – e juntamente com Yuri Yamamoto e outros amigos, funda o Grupo

⁶² Peça de 2004. Texto de Rafael Martins, direção de Yuri Yamamoto. “Com quase dez anos na estrada, *Lesados* é um marco para o grupo e um dos ícones da nova produção do teatro cearense. O espetáculo participou dos principais festivais de teatro no país e mostra a situação de quatro pessoas que querem pular do topo de um edifício, mas não encontram coragem para o ato”. Análise postada em 22 de janeiro de 2014. Disponível: <<http://www.nopatio.com.br/tag/grupo-bagaceira-de-teatro/>> Consultado em 29/04/2014, às 22h56min. “[...] a peça, que completa dez anos em 2014, coleciona 21 prêmios no currículo, entre regionais e nacionais”. Publicação do Diário do Nordeste em 14 de março de 2014. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/zoeira/cena-cearense-1.844071>> Consultado em 30/04/2014, às 11h30min.

⁶³ Peça de 2006. Segundo trabalho do grupo Espanca!. Texto de Grace Passô, direção de Rita Clemente. “O espetáculo fala da capacidade do homem de estar dormindo, mesmo quando acordado; porque, mesmo quando acordados, os personagens não se ouvem, não se enxergam, não se percebem, em rituais do cotidiano que conduzem à alienação e à incomunicabilidade”. Em cena, “uma família dita comum convive em situações corriqueiras: toma café, briga entre si, alguém adoece, enfim, vive seus problemas cotidianos”. “Tudo corre como o esperado, até que todos são obrigados a reconhecer e conviver com as consequências desse amor alimentado por todos, diariamente”. Informações e crítica postadas no *blog Foco in Cena*, em 2009. Disponível em: <<http://www.focoincena.com.br/amores-surdos>>. Consultado em: 29/04/2014, às 23h57min.

Bagaceira de Teatro. É atuante nesse grupo até agora. Destaca-se, principalmente, como dramaturgo, mas também desenvolve concomitantemente sua carreira de ator e diretor. Aliás, esta é uma peculiaridade dos integrantes do Bagaceira, a de acumular e desempenhar várias atividades e funções do teatro e do grupo.

Antes de fundar o Bagaceira, Rafael Martins participou dos grupos Em Cena, Comédia Cearense e Mirante, todos de Fortaleza. Junto com o Bagaceira, vem escrevendo uma história de muito trabalho, mas também de muitos prêmios. Seus textos são premiados em diversas categorias em muitos festivais do circuito nacional. A categoria de melhor texto original tem sido uma grande referência de sua carreira de dramaturgo. Em se tratando de *Lesados*, só no ano de estreia, ganha nove prêmios no Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente (SP)⁶⁴. Entre eles, o de melhor espetáculo, e Rafael Martins, contemplado o prêmio de melhor texto original⁶⁵.

Uma matéria alusiva ao lançamento do livro *Lesados e outras peças*, publicada em 11 de fevereiro de 2009, no *blog* Prato do Dia, avaliando “o nível de envolvimento de Rafael Martins com o panorama teatral cearense”⁶⁶, considera que tal envolvimento “o faz um seu representante legítimo, um catalisador de influências várias, um releitor de diversos pensamentos teatrais que mais e mais enriquecem sua dramaturgia [...]”⁶⁷. Enfim, Rafael Martins é um reconhecido representante de uma dramaturgia atuante,

⁶⁴ Ficha técnica do espetáculo:

Texto: Rafael Martins

Direção : Yuri Yamamoto

Elenco: Rogério Mesquita, Ricardo Tabosa*, Démick Lopes e Tatiana Amorim

Cenários & figurinos: Yuri Yamamoto

Sonoplastia: Yuri Yamamoto e Rogério Mesquita

Iluminação: Yuri Yamamoto e Rogério Mesquita

Stand by: Edivaldo Batista

Produção: Rogério Mesquita e Paula Yemanjá

Direção Geral: Yuri Yamamoto

Produção: Grupo Bagaceira de Teatro Disponível em:
<http://www.cultura.ma.gov.br/portal/sede/index.php?page=noticia_extend&loc=taa&id=59>.

Consultado em: 28 abr. 2014, às 18h54min.

*Na temporada atual, bem como na da gravação que serviu a esta pesquisa, a atriz Sâmia de Lavor é que assume papel.

⁶⁵Mais informações sobre a carreira e a obra de Rafael Martins estão disponíveis em:
<<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:cpx6VAXi8FkJ:xa.yimg.com/kq/groups/22260304/448173261/name/RAFAEL%2BMARTINS%2BCurr%25C3%25ADculo%2B2.doc+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>> Consultado em 01/05/2014, às 19h38min.

⁶⁶Disponível em: <<http://pra-tododia.blogspot.com.br/2009/02/1102-20h-rafael-martins-lanca-o-livro.html>> Consultado em 01/05/2014, às 13h47min.

⁶⁷Idem.

ocupada das questões humanas mais profundas, instigadora à reflexão e à crítica do mundo.

Assistir a uma peça de Rafael Martins é ver-se, de muitas maneiras, submetido a náuseas. Náuseas do mundo. Náusea como a daquelas pessoas que organicamente não suportam o desequilíbrio entre o corpo parado e o mundo correndo pelos olhos, e enjoam em ônibus, aviões, barcos etc. Náusea como a de quem é chacoalhado até perder o centro de gravidade e equilíbrio em brinquedos radicais de parque de diversão. Náusea como a de uma grávida. Ou, a náusea sartreana de ser jogado na existência e invadido por um vazio que não tem fim.

Mas não é o que se vê que provoca essa sensação. O que se vê não seria outra coisa senão o resultado das náuseas que o mundo provoca no dramaturgo. Ou, como ele mesmo se refere a isso: “esse desespero da gente” (informação verbal)⁶⁸. O que se vê em cena é o que ele responde a essas ânsias nauseabundas do seu tempo. É uma apreensão, um texto, dentro de um espetáculo que “vai brincando [...], tirando riso desses conflitos que são contemporâneos mesmo” (informação verbal)⁶⁹.

Assim, o mundo corre diante dos olhos desse artista, que se vê chacoalhado a todo momento, e numa velocidade cada vez mais crescente. Inoculam-se-lhe os germes do caos que, para ele, resulta de uma cultura que “está massificada [...], misturada” (informação verbal)⁷⁰. Surge desse caos algo semelhante a um estado de prenhez, que é partejada a cada novo texto. E cada texto, deixa prever a discussão de que a existência é em si mesma, uma inquietação provocadora. Em qualquer das situações – chacoalhado ou emprenhado pelo inevitável caos – a reação do dramaturgo torna-se muito próxima das reações orgânicas dos que buscam alívio para suas náuseas. Livra-se do desespero desse mundo caótico, trazendo-o à tona, tornando-o público.

A experiência humana testemunha que o alívio nada mais é que a via inversa da náusea. Mas se a náusea, ao chegar seu ponto de cúmulo tem que se converter em alívio, este gera um prazer tão intenso que passa do ponto e gera novas sensações. O alívio materializado das náuseas provoca os olhos, ou melhor, a sensibilidade crítica e afetiva

⁶⁸ Palavras textuais de Rafael Martins no programa *Em cena*, da TV Assembleia, em Fortaleza, quando conversava sobre o primeiro espetáculo de rua do grupo Bagaceira, *Por que a gente não é assim? ou por que a gente a assado?*. Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VLUfcKcKGH0>> Consultado em 07/02/2014, às 2h22min.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Ibidem.

dos que o veem. As reações são diversas. Tudo é possível acontecer, menos a inércia. Muito próximo disso parece ser o que acontece com o público depois de assistir a uma peça de Rafael Martins.

Yvan Goll (1891 – 1950), considerado por Esslin (1968, p. 320) “o único autor importante dentre os expressionistas que se enquadra definitivamente entre os pioneiros do Teatro do Absurdo”, já dizia algo idêntico sobre o teatro que agitaria a segunda metade do século XX.

Ressalvadas algumas particularidades de elementos e concepção do que se analisa no trabalho de Rafael Martins e aquilo que Esslin depreendeu da visão crítica do predecessor do Teatro do Absurdo, as afinidades são bem significativas. No que se refere às inquietações existenciais, pelo menos, é sugestivamente depreensível que vem da mesma origem a crise que esses homens de épocas tão distantes transformam em matéria para o teatro.

O teatro não pode ser apenas um meio de fazer o burguês sentir-se confortável; deve assustá-lo, torná-lo novamente uma criança. “O meio mais simples é o grotesco, mas sem a incitação ao riso. A monotonia e estupidez dos seres humanos é tão tremenda que eles só podem ser satisfatoriamente representados por monstruosidades. Que o drama novo seja uma monstruosidade.” Para criar o mesmo efeito das máscaras em nossa época técnica, o palco deve usar recursos como gravações, sinais luminosos, megafones e os personagens devem ser figuras mascaradas com pernas de pau (ESSLIN, 1968, p. 321-322, aspas do autor).

Nessas considerações, em que Esslin mescla a própria compreensão com palavras textuais de Yvan Goll, um panorama muito amplo é sugerido. Ao fim delas, uma compreensão geral possível é a de que o motor que moveu dramaturgos do passado sobressai consideravelmente em imagens que decorrem da expressão de um conteúdo revestido de metáforas muito particulares, mas que não se esgota no tempo. As questões essenciais e irremediáveis do ser humano – esclarecendo esse conteúdo inesgotável –, prefigurando-se como o fundamento dessas metáforas, fazem dialogar dramaturgias da tradição, como as de Beckett e de Ionesco, com dramaturgias do final do século XX,

que prosseguem neste século XXI, como as de Rafael Martins e de Grace Passô, por exemplo.

Uma questão parece controversa entre as disposições de Yvan Goll e a concepção dos dramaturgos do absurdo, que lhe são subsequentes. Trata-se da alusão a um grotesco sem incitação ao riso, pois para estes últimos, é do próprio grotesco que se tira o riso – tirar no sentido de fazer fluir, não no de suprimir. Para Beckett (2010), *nada mais trágico que o grotesco* e, portanto, *nada mais engraçado que a infelicidade*. Para Ionesco, era preciso

“descer à própria base do grotesco, ao reino da caricatura, transcender a pálida ironia da comédia de costumes espirituosa... levar tudo ao paroxismo, ao ponto onde residem as fontes do trágico. Criar um teatro de violência – violentamente cômico, violentamente dramático” (IONESCO *apud* ESSLIN, 1968, p. 127).

Mas, se Yvan Goll quando nega a incitação ao riso, quis fazer suas alusões ao que mais tarde Ionesco disse ser a *pálida ironia da comédia de costumes espirituosa*, deixa de haver controvérsia naquilo em que parecia haver. É possível também que Yvan Goll se refira à bufonaria (a seguir se esclarece essa alusão à bufonaria), e deixe subentendido que a sátira, por seus métodos de crueldade, faça o riso fruir como um tratamento de choque (a dor que faz rir), e não apenas como graça. Ou seja, a orientação dessa visão crítica leva à compreensão de que aquilo que deve ser incitado não é o riso externo, que já se produz a partir de situações intencionalmente engraçadas ou hilárias, mas sim o riso como uma reação orgânica àquilo que não encontra outra saída; o rir-se a partir de situações dolorosas e cruéis – “o riso amargo do burlesco” (MINOIS, 2003, 365).

Também é relevante considerar-se a relatividade desses conceitos, bem como a linha tênue que os separa no tempo. Rir-se ou não se rir do grotesco é uma questão de distinção nos risos do mundo que se observam ao longo de sua história como, por exemplo, nas alterações decorridas entre os séculos XVII (de Scarron – dramaturgo francês) e XVIII (de Voltaire – filósofo francês):

Na época de Scarron, o mundo é burlesco e grotesco, isto é, irremediavelmente absurdo, e só se pode rir dele. Na época de Voltaire, o mundo é trágico e sério, e o riso deve servir para transformá-lo, destruindo com a ironia os erros, os prejuízos e as injustiças. A sátira substitui a bufonaria (MINOIS, 2003, p. 366).

A proposta tácita de dramaturgos como Ionesco e Beckett para o riso no teatro segue as concepções do mundo moderno e contemporâneo, onde não há uma preocupação com a substituição de um gênero por outro, como no passado, conforme o texto acima citado, mas uma combinação – ou, talvez, até mesmo se possa dizer fusão – de sátira, bufonaria e burlesco, o que transcende os limites de uma só concepção formal para a expressão de um conteúdo ou tema, e conseqüentemente, não corresponde, na íntegra, a nenhum gênero específico.

É o teatro da desintegração, que é bem a imagem do século XX em decomposição. Ionesco declara: ‘Não basta integrar. É preciso também desintegrar. É assim a vida. É isso a filosofia. É isso a ciência. É isso o progresso, a civilização’. Tudo culmina na perda da identidade como em *A cantora careca* (MINOIS, 2003, p. 586).

Também é sobre desintegração que Rollo May (2007, p. 9) lança a indagação, “como é possível alcançar a integração interior numa sociedade tão desintegrada?” No sentido de desintegrar é que se considera feita no Teatro do Absurdo uma reinterpretção das ideias expressionistas de Yvan Goll. Contudo, àquele não interessou uma desintegração que choque sem incitar o riso, como supunha Yvan Goll. Mas, ao contrário, incitando-o, na proporção da intensidade crescente do choque. Nessa intensificação, por certo, se daria a consecução daquele teatro de comicidade violenta, proposto por Ionesco, por exemplo, ou o da infelicidade cômica proposto por Beckett.

E ainda se pode supor que intensificar o choque seria o mesmo que ir mexendo a fundo na desintegração, “só que tirando riso disso” (informação verbal)⁷¹, conforme as

⁷¹ Palavras textuais de Rafael Martins no programa *Em cena*, da TV Assembleia, em Fortaleza, quando conversava sobre o primeiro espetáculo de rua do grupo Bagaceira, *Por que a gente não é assim? ou por que a gente a assado?*. Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VLUfcKcKGH0>> Consultado em 07/02/2014, às 2h22min.

concepções de Rafael Martins. Quer dizer, tirando riso do desespero de um mundo, que se faz ouvir pelas múltiplas vozes que se intercomunicam, quando assim confessam: “[...] eu estou vendendo comida para poder conseguir um ingresso... para comprar um batom... para comprar algo de uma marca... eu estou com medo de não ter o que fazer; do dia de amanhã [...]” (informação verbal)⁷². Era a isso que ele se referia. Compreende-se então, que se dá um revertério continuamente crescente, à proporção que o indivíduo, rindo do mundo, ri de si mesmo.

A ideia de confrontar o indivíduo – rindo ou não – com seu próprio grotesco chega a um visível niilismo, que certamente atravessa o tempo. Compreende-se com mais precisão essa questão, ou melhor, esse niilismo, diante de comentários como este: “O burlesco interroga o século XX, representa a funesta e absurda tragédia humana, que ambiciona o bem e ganha o nada” (THIÉRIOT⁷³ *apud* MINOIS, 2003, p. 587). O autor agrupa, num só raciocínio, o caminho para o riso do século XXI, *o burlesco, a tragédia e o nada*.

Rafael Martins revela amplos sinais de uma forte influência dessa interrogação do burlesco ao século XX – seu século, ou melhor, século que lhe organizou as primeiras visões do mundo. Século este que morreu, mas perdura, segundo as considerações de Georges Minois (2003). Nestas observações muito instigadoras, que passam da reflexão e beiram o poético e, sobretudo, ainda estão vivas por sua atualidade (considerando-se estar em 2014, e a crítica ser de 2003), o historiador faz uma espécie de encômio, réquiem, ou exéquias do século XX:

O defunto, marcado pelo desencadear de todos os excessos possíveis, não será muito lamentado. Tudo já foi dito sobre esse século e seus horrores. Mas esse século, que custou para morrer, encontrou no riso a força para zombar de seus males, que não foram apenas males de espírito: guerras mundiais, genocídios, crises econômicas, fome, pobreza, desemprego, integrista, terrorismo, proliferação de pardieiros, ameaças atômicas, degradações do meio ambiente, ódios nacionalistas... Entretanto de ponta a ponta, uma longa gargalhada ressoou. [...] O riso foi o ópio do século XX [...]. Essa doce droga

⁷² Palavras textuais de Rafael Martins no programa *Em cena*, da TV Assembleia, em Fortaleza, quando conversava sobre o primeiro espetáculo de rua do grupo Bagaceira, *Por que a gente não é assim? ou por que a gente a assado?*. Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VLUfcKcKGH0>> Consultado em 07/02/2014, às 2h22min.

⁷³ Professor e crítico francês.

permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas. Ela insinuou-se por toda parte, e o século morreu de *overdose* – uma *overdose* de riso – quando tendo este se reduzido ao absurdo, o mundo reencontrou o *nonsense* original (MINOIS, 2003, p. 553, grifos do autor).

Todos esses motivos para rir, no entanto, não morreram com o século XX. A derrisão do século XXI apenas veste uma roupa de um grotesco repaginado pelas ações de seu tempo e vai à cena.

Rafael Martins capta esse grotesco no mais fundo do seu absurdo e, como um sujeito que põe para fora as suas náuseas, ele o expõe no palco. É a vitória do grotesco sobre o trágico – vale lembrar que a imagem do grotesco por excelência é exhibir dois corpos em um, bem como seu aspecto essencial é a deformidade, conforme Bakhtin (2008), como já se viu nos capítulos anteriores.

A título de observação tanto dessa imagem quanto desse aspecto, não se pode desconsiderar que além de *Lesados* (2004), peças como *Por que a gente não é assim? ou por que a gente é assado?*⁷⁴ (2011), *Uma de duas: a vida comum de LucyLady*⁷⁵ (2012), e *Interior* (2013) – todas de autoria de Rafael Martins – sugiram o senso do grotesco em quem as vê.

Em *Lesados*: personagens no limite da sua humanidade, usando máscaras em forma de óculos opacos, podem sugerir que lhes falem os olhos (ver imagem 1); em *Por que a gente não é assim? ou por que a gente é assado?*: personagens, com máscaras de animais, podem sugerir uma hibridade mutante do ser humano meio gente meio bicho (ver imagem 2); em *Uma de duas: a vida comum de LucyLady*: personagem bifurcada exhibe dois corpos em um: uma mulher com duas cabeças, ou duas cabeças num só corpo (ver imagem 3); em *Interior*: a velhice decompondo o corpo é a sugestão das máscaras disformes, que imprimem nos rostos das velhas uma fisionomia quase amorfa, quase irreconhecível como um rosto (ver imagem 4).

⁷⁴ Única peça do grupo Bagaceira, até a presente data, na categoria teatro de rua.

⁷⁵ Esta é a única que não faz parte do repertório do Bagaceira. Embora o texto seja de Rafael Martins e a direção de Yuri Yamamoto, o espetáculo é uma iniciativa do coletivo dos atores Ricardo Tabosa e Chistiane de Lavor.



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4

Consequentemente, diante de sugestões impactantes, as reações orgânicas viram riso, ou náuseas, no mais apurado sentido metafórico de náusea. É que, por vezes, estar ali, ocupando um lugar nos assentos do teatro, o espectador é provocado a sentir as mesmas sensações de se estar na montanha-russa no momento do *loop*. Algumas expressões da imprensa, em dois momentos distintos, dão indicativos da aproximação entre as sensações de um *loop*, como as descritas por Sevcenko (2006) e as sensações das plateias de *Lesados*, descritas pelos jornais.

O caderno *Zoeira* do Diário do Nordeste (jornal de Fortaleza), de 14 de março de 2014, sugere vertigem. No texto que noticia a entrada de *Lesados* em cartaz pelo projeto *Grandes Espetáculos* do teatro Celina Queiroz (Fortaleza-CE), destaca o redator: “Sem seguir um enredo convencional, o drama assemelha um pesadelo vertiginoso, traduzindo o enorme espanto do homem diante do mundo e de suas eternas perguntas sem resposta”⁷⁶.

Seis anos antes dessa matéria, e quatro anos depois da estreia da peça, por ocasião de um projeto cultural, na cidade de Natal, numa publicação de 19 de fevereiro de 2008, a Tribuna do Norte (jornal de Natal-RN) traz esta manchete: “Peça *Lesados* mexe com os nervos do público”. No texto, o redator, notando a questão de se repetirem “os mesmos atos várias vezes seguidas, numa rapidez incansável”, considera esta leitura: “Esse é o retrato inicial da peça *Lesados*, do grupo Bagaceira, do Ceará, que esteve em cartaz na última sexta-feira, no projeto Balaio Cultural, mexendo com os nervos do público presente na Casa da Ribeira”⁷⁷.

Quer dizer, vertigem, nervos mexidos e rapidez bem podem sintetizar um momento de cúmulo, antecedido de sopapos, solavancos, paradas bruscas, subidas e descidas, topos e baixadas. Exatamente como descreveu Nicolau Sevcenko (2006) quando empregou a metáfora da montanha-russa para falar do ritmo acelerado do mundo, correndo para o século XXI, e das sucessivas sensações que comprimem o estômago dos participantes da brincadeira. Uma contração após outra. “Outro baque de subida, nem o tempo de piscar e a queda livre que enche as vísceras de vácuo e faz o

⁷⁶ Texto completo disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/zoeira/cena-cearense-1.844071>> Consultado em: 30/04/2014, às 11h46min.

⁷⁷ Matéria completa disponível em: <<http://tribunadonorte.com.br/noticia/peca-lesados-mexe-com-os-nervos-do-publico/67621>> Consultado em 30/04/2014, às 11h50min.

coração saltar pela boca. E agora, meu Deus, o loop...! Aaaaaaaahhhhhhhh.....!!!!!!” (SEVECENKO, 2006, p. 13).

Essas sensações, por certo, já foram sentidas por públicos de dramaturgos como Ionesco e Beckett. Também sob esse ponto de vista, cogita-se haver afinidade entre *Lesados* e o teatro metafísico, chamado teatro do absurdo, que, como já se sabe, floresceu nos anos 1950. Algumas considerações do ensaio de Esslin (1968), pelo menos, (como se podem ver nestes três próximos parágrafos), fazem perceber-se que a provocação do público daquela época coincide com o aquilo que provoca o público de Rafael Martins: a sensação de absurdo e o riso.

Comenta o ensaísta que Ionesco, no princípio da carreira, “ficava espantado que o público risse diante daquilo que ele considerava um espetáculo trágico da vida humana [...]” (ESSLIN, 1968, p. 126). Supõe-se que esse espanto quisesse apenas exprimir a percepção dele de que, se o trágico faz rir, o trágico convive com o absurdo. Seria absurdo o homem ter sua vida “reduzida a um automatismo sem paixão por intermédio de convenções burguesas e da fossilização da linguagem [...]” (ESSLIN, 1968, p. 126). E essa era a tragédia das personagens de *A Cantora Careca*. Mas, apesar disso, a reação do público era rir. O dramaturgo contou, em momentos distintos, com o riso de públicos diferentes. Primeiro, quando mostrou os rascunhos para um grupo de amigos, e eles riram. Depois, o espetáculo entrou em cartaz, e o público ria (ESSLIN, 1968).

A respeito da apresentação de *Esperando Godot*, de Beckett, na penitenciária de San Quentin, Esslin (1968, p. 15) faz essas considerações: “Abriu-se o pano. A peça começou. E o que havia perturbado as plateias sofisticadas de Paris, Londres e Nova York foi imediatamente captado por aquele público de sentenciados”. Note-se a alusão à perturbação de espírito que a peça causara a plateias anteriores, embora essas reações muitas vezes tenham sido entendidas como rejeição. “As primeiras produções de algumas das manifestações mais assustadoras do Teatro do Absurdo [...] [provocaram] demonstrações de hostilidade [...]” (ESSLIN, 1968, p. 23).

De modo geral, há nesse teatro algo que inquieta e desconcerta até públicos muito afinados com ideias novas, como o de Paris. Mas é que não se via – e provavelmente ainda hoje não se vê – sem acordar o senso crítico, “peças tão estranhas e perturbadoras, tão nitidamente omissas nos tradicionais motivos de atração da peça

‘bem feita’[...]” (ESSLIN, 1968, p. 23). Essas considerações sobre riso, perturbação e desconcerto dão indicativos de que, a exemplo de Ionesco e Beckett, o jovem dramaturgo Rafael Martins também põe seu público diante do nauseante e do grotesco. Destes, os indícios são, neste trabalho, pesquisados, essencialmente, em *Lesados*.

Lesados e absurdos: homens ou bonecos eletrônicos?

O espaço é um imenso vazio escuro. Alguns segundos, o homem o torna ambiente – entra o primeiro lesado⁷⁸. Tem movimentos repetitivos. Está enquadrado por uma estrutura em forma de trapézio. Os trapézios vão surgindo aos poucos, como que abrindo uma clareira na escuridão. Entram os demais. Mesma estrutura, movimentos repetitivos – cada um, seu movimento.

Tudo repetitivo à exaustão – a música é a mesma nesses primeiros movimentos. Um trecho musical curto, formado pela junção de uns quatro sons diferentes, que se misturam. Agrupados, formam uma sequência, e esta se repete também exaustivamente, enquanto as personagens entram e repetem seus movimentos. Da entrada do primeiro, até o último lesado parar suas performances – pode-se considerar assim, dada a expressão de cotidiano que cada um expõe – (eles vão parando aos poucos e na ordem), a sequência musical é ouvida por aproximadamente sessenta e quatro vezes. Algo em torno de quatro minutos.

Quando todos cessam seus movimentos, semiescuridão. A música para. Alternância de iluminação. A luz lentamente vai desaparecendo acima e nascendo embaixo num tom muito escuro de azul. Assim, por alguns segundos, a escuridão acima alterna com o turvo do azul. A música recomeça. Os quatro saem de dentro de seus trapézios e vão para cima (ver imagem 5).

⁷⁸ Quando empregado nessa acepção substantiva, a palavra *lesado* significará personagem. Assim, quer dizer que se está referindo às personagens.



Imagem 5

O azul vai aos poucos desaparecendo e uma luz mais clara vai surgindo sobre as personagens. Quando a música para novamente (até aí ela tem sido ouvida por cerca de 100 vezes, e nem uma palavra fora dita), todos estão no alto do seu trapézio, olhando para o nada. Alguns segundos, os lesados puxam o ar, fazem um gesto de quem vai pular, mas não saem do lugar.

A música vai ralentando pouco a pouco até que para completamente. Eles soltam juntos um grito de quem está despencando vazio abaixo, e só aí, ainda com os corpos curvados, entra o primeiro diálogo. Falam rápido como se a respiração de um já terminasse na fala do outro, que já falava, e assim por diante. Vão trocando perguntas e filosofias desarticuladas. Os corpos se mantêm curvos ou semicurvados. Quando ficam totalmente de pé nos trapézios, olham a imensidão escura do vazio e perguntam numa só voz: “E agora?”

A música muda. Nesse momento, lembra um grilo trinando sem parar. Algo muda, mas ao mesmo tempo, permanece o mesmo. Os quatro vão-se sentando lentamente, mas ainda no topo dos trapézios. Depois amarram os próprios pés numa corda só (e assim, sentados e de pés atados permanecem até o fim do espetáculo). A música com a onomatopeia de grilo cessa. Eles bocejam muito como quem acorda. Só então recomeçam as réplicas.

E o que um deles percebe é que desde que *resolveram sair do canto, eles não saíram do canto*.⁷⁹ É como se tivessem acordado, em dois sentidos – tanto fisiologicamente quanto em senso crítico. A partir desse momento, os quatro falam sobre assuntos diversos. Os diálogos, absolutamente desconexos, com assuntos sempre inconclusos, circulares, chegando, muitas vezes, perto das conversas infantis, ocupam espaço decisivo para a compreensão crítica do espetáculo.

Os quatro lesados passam a falar sem parar. Somente pausam para o sono hipotético da noite simbólica anunciada pelo canto do grilo e o obscurecimento da luz. E falam sem parar porque não têm mais o que dizer. As palavras escapam-lhes da boca, mas não desenvolvem uma ideia. Falam como máquinas programadas para falar só o que está gravado. Quer dizer, a rigor, não falam; derramam as palavras, como os casais de *A Cantora Careca*, que não param de proferir um diálogo sem qualquer sentido.

Isso não somente remete à denuncia da falência da linguagem como também a tragédia daqueles casais, ou mais que isto, do ser humano. Sobre o tema dessa tragédia humana em *A Cantora Careca*, os termos exatos da reflexão, segundo Esslin (1968, p. 129-130, grifos do autor), são esclarecidos pelo próprio Ionesco, que avalia:

Os Smiths e os Martins não conseguem mais falar porque não conseguem mais pensar; e não conseguem pensar *porque nada mais os comove, porque não podem mais sentir paixão*. Não podem mais existir; podem “virar” qualquer pessoa, qualquer coisa, pois ao perderem sua própria identidade assumiram a identidade dos outros... são intercambiáveis.

Será que a gente ao menos é? – pergunta um dos lesados. É muito sugestiva a correlação dessas reflexões sobre *A Cantora Careca* com as reflexões sobre *Lesados*. E ainda se podem ratificar outras ideias correlatas entre o diálogo de *Lesados* e estas observações de Esslin (1968, p. 128, grifos do autor) a respeito de *A Cantora Careca*:

A peça é um ataque contra o que Ionesco chamou a “pequena burguesia universal... a personificação da ideia preconcebida e dos

⁷⁹ Diz a personagem: “Desde que a gente resolveu sair do canto, a gente não saiu do canto”.

adágios, o conformista ubíquo”. O que ele lamenta é o nivelamento da individualidade, a aceitação dos rótulos pelas massas, as ideias compradas prontas, que transformam progressivamente nossas sociedades de massa em coleções de autômatos de controle centralizado.

E os lesados falam de liberdade:

LESADO 1 – Esse negócio de ser livre dá uma preguiça...
(*Longo silêncio*)
LESADO 1 – Eu não quero mais ser livre.
LESADO 2 – Não pode.
LESADO 1 – Mas eu não sou livre?.
LESADO 2 – É livre para tudo, menos para não ser livre.
LESADO 1 – Ah... (MARTINS, 2008, p. 174-175).

Não parecem criticar outra coisa que não o controle de suas decisões que eles não as têm consigo mesmos, mas, ao contrário, há todo um aparato que lhes aliena esse domínio. As leituras comparativas levam a perceber-se que se apoiam sobre bases idênticas os posicionamentos críticos dos dramaturgos.

Os diálogos circulares ou inconclusos de *Lesados* remetem, muitas vezes, a duas questões muito relevantes nas discussões do Teatro do Absurdo. Uma delas é a infantilidade dos diálogos sugerindo que as personagens representam o homem impossibilitado de crescer, atrofiado num eterno estado infantil. A outra o sonambulismo. Estreitamente relacionado com o título da peça, este outro estado sugere que a humanidade dorme continuamente. Esse sonambulismo também vai surgir como um tema decisivo nesse mesmo debate em *Amores Surdos*, de Grace Passô, que se verá em seguida.

Não só falam como máquinas, em seus resquícios de humanidade, os lesados falam como papagaios, sem pensar, ou como quem fala dormindo. Esta última imagem corrobora o pensamento de Victor Civita nas notas prefaciais de *O Rinoceronte* quando fala numa sociedade de sonâmbulos, sobrevivendo ao pós-guerra, ainda sob o pavor nazista. (In: IONESCO, 1976). Do ponto de vista existencial, essa realidade não se alterou, visto que só se caminha para a morte. E aí se poderia encontrar mais uma

reflexão sobre ser lesado pelo próprio engano da vida aquele que ignora esse destino. Ou finge para tentar superar o pavor desse fim.

O pavor nazista, de certa forma, desapareceu, mas as sociedades subsequentes desenvolveram outros pavores. As guerras não são somente de nação contra nação, mas de corpo contra corpo, numa violência desenfreada. O século XXI vive sob o signo dessas guerras, e *Lesados*, como se pode observar, foi concebida no limiar desse novo ministério de medo. Medo que congela, mecaniza e limita os movimentos; aprisiona o ser humano. E assim estão os personagens de *Lesados*: presos uns aos outros pelos pés; amarrados por uma corda (ver imagem 6).

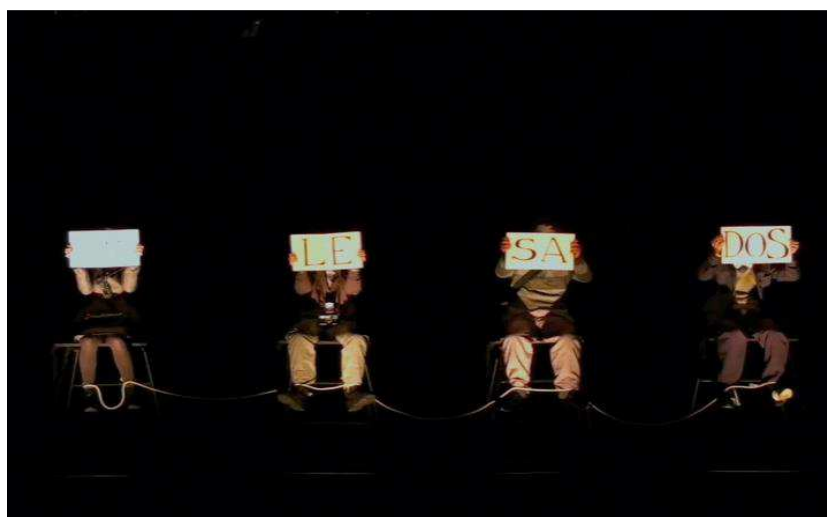


Imagem 6



Imagem 7

A passagem do tempo fica sugerida pelo escurecimento da luz e o surgimento da luz azul (ver imagem 7), e pela música do grilo. Um evento assim marcado representa um signo, como o mensageiro de Godot. Em *Esperando Godot*, o mensageiro sinaliza o fim de cada dia e o começo de mais uma noite de longa espera. À sua chegada, prenuncia o fim de um dia e acende uma esperança da consecução do desejo, isto é, o encontro com Godot, mas, à sua partida, deixa atrás de si a sensação de vazio. Há somente a perspectiva de prolongamento e repetição da espera, sem que nada aconteça.

Em *Lesados*, se a inexorabilidade do tempo é marcada pela luz e pela música; o marasmo e a sensação de que nada acontece nem há evolução – como se o tempo não passasse realmente – estão nas atitudes e na máscara comum dos próprios lesados.

As atitudes são diversas. Sempre ensaiam um pulo coletivo (ver imagem 8); desistem; descascam bombons e soltam os papéis para lhes observar a queda (ver imagem 9); tentam matar um mosquito imaginário (ver imagem 10), e um tenta, a todo custo, fotografar o momento; um tira da bolsa uma garrafinha e bebe (ver imagem 11), e todos dizem sim sem saber a quê; percebem que esqueceram; três simulam uma caminhada (ver imagem 12), mas não saem do lugar, com seus pés presos, enquanto o quarto, também de pés presos aos dos demais, tenta pôr um rádio velho para funcionar; não consegue; canta ele mesmo, e o resultado é idêntico para os quatro: ninguém vai a lugar algum.



Imagem 8



Imagem 9



Imagem 10



Imagem 11

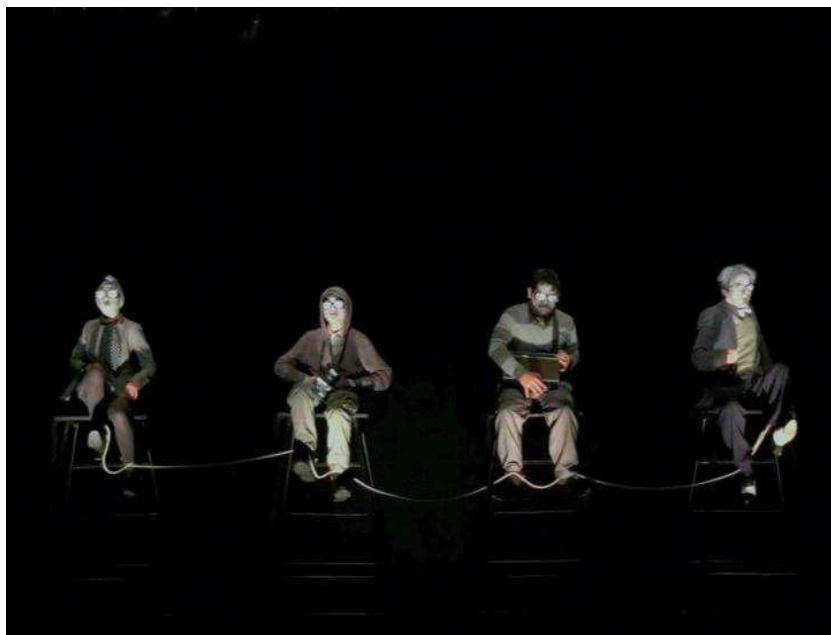


Imagem 12

Voltam a tentar desesperadamente fazer algo que lhes tire o tédio de ficar parados. Eles se cobram isso. Tentam encher balões (ver imagem 13), mas eles estouram ou lhes escapam das mãos. Um tira um frasco de perfume, perfuma-se, depois começa a espargir no ar (ver imagem 14). Percebe a vacuidade da atitude, mas que tentou, isso tentou. Constatam que a vida está ficando *de verdade*, sentem enjoo e

vomitam desesperadamente (ver imagem 15), no exato momento. Quer dizer, sofrem náuseas terríveis justamente quando são tomados pela sensação de realidade.



Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15

Muitas dessas cenas têm como fundo musical o tique-taque de um relógio. Por fim, depois de tantas peripécias, eles chegam à conclusão de que morreram antes de nascer, e sugerem um minuto de silêncio para si mesmos. Calam a boca; a luz se apaga por um minuto. Reacende. E a peça termina voltando a uma cena do início: o momento exato em que eles começaram a falar. A cena se repete – assim como se repetem, na humanidade, os nascimentos e as mortes. Eles soltam o mesmo grito, fazem a mesma pergunta, entra a mesma música de fundo que se ouviu, à exaustão, durante os movimentos iniciais. Cai sobre o palco a mesma escuridão.

A máscara dos lesados, mais do que representar seu olhar sobre o mundo, sugere o olhar do mundo sobre eles – quer dizer, sobre as pessoas. Todos usam óculos de lentes brancas opacas com o desenho dos olhos sobre o branco. Nenhum olho igual ao outro, mas sempre parecem emitir um olhar frio sobre o mundo. Consequentemente, é esse olhar que o mundo emite sobre cada um. Olhar frio e morto como olhos de bonecos. Por outro lado, pode-se inferir a sugestão de que esses olhos de expressão congelada veem além das lentes, dado que estão sobre elas e não abaixo delas. Em todo caso, essa visão além das lentes parece tão inócua quanto aquela tentativa de caminhar e não sair do

lugar, porque sempre vê tudo repetido: amanhecer, escuridão e as mesmas necessidades do dia anterior que não foram satisfeitas.

Nisso também a peça faz lembrar *Esperando Godot*. Personagens perdidos num tempo e num espaço, alienados de si mesmos, inventam mil passatempos sem sentido nem finalidade outra que não seja matar o tempo.

O esquema de desenvolvimento de *Lesados* é o da aceleração até o ponto de saturação, análoga ao do enchimento de um balão em que se passa do ponto – e que eles demonstraram em cena. Se, se vai aos poucos soprando o ar, depois com mais força, aumentando-se a intensidade até que, não suportando mais, o balão estoura, tem-se o resultado da saturação. O decurso de tempo para se dar o estouro, determina a velocidade com que se intensificou a aceleração. O esforço fora inútil, mas há um alívio de tensão nesse rompimento. Alivia-se a tensão do sopro; alivia-se a tensão no interior do balão. Relaxa-se. Pode-se comparar com o esquema das peças de Ionesco, conforme Esslin (1968, p. 171):

O esquema das peças de Ionesco é da intensificação, da aceleração, da acumulação, da proliferação ao ponto do paroxismo, quando as tensões psicológicas atingem o insuportável – o esquema do orgasmo. E deve ser seguido por uma liberação que alivia a tensão e traz, em substituição, uma sensação de serenidade. Tal liberação toma a forma do riso, e é por isso que as peças de Ionesco são cômicas.

Esse esquema de aceleração e saturação é, pelo menos, em dois momentos percebidos entre as ações da peça. Um, quando os lesados estouram balões; outro, quando eles expulsam suas náuseas pelo vômito (ver imagem 15).

Das primeiras observações do início do espetáculo, duas considerações são imprescindíveis: uma sobre as repetições, outra sobre a música. As repetições não seriam meros efeitos visuais; elas propõem estrategicamente uma leitura. E o resultado dessa leitura vai encontrar uma categoria importante do Teatro do Absurdo: a própria repetição (o homem que se repete incessantemente). Mas esse repetir-se nada mais é que o esforço de existir. Este, como a respiração, não pode parar. É, então, continuamente retomado. A questão da respiração também aparece como uma das questões urgentes em *Amores Surdos*.

Assim, *Lesados* remete a um constante recomeço. E, como do ponto de vista existencialista e absurdo começo acaba em nulidade, a sugestão é a de um constante recomeço de esforço inútil. E esforço repetitivo, contínuo, circular e inútil vai recair sobre a simbologia do eterno castigo de Sísifo, subindo a montanha com sua pedra e descendo para buscá-la, conforme o ensaio de Camus (2010). Portanto, pelos primeiros movimentos da peça já se podem estabelecer um diálogo fundamental de *Lesados* com o Teatro do Absurdo, e de ambos com a realidade humana.

A música com a qual a peça começa e termina lembra música aleatória ou, como registram Grout e Palisca (1994, p. 751), “música indeterminada”, como as experimentações de John Cage (não a melodia, mas a provável técnica ou experiência musical), tal como a *Sonata V*. A segunda música lembra ainda as experiências de John Cage como a da amostra *27 Sounds Manufactured in a Kitchen* (literalmente, vinte e sete sons produzidos numa cozinha)⁸⁰. Uma importante correlação entre a música indeterminada – na vertente aleatória de John Cage – e o Teatro do Absurdo é o contexto histórico: o pós-guerra da década de 1950; outra é o caráter experimental. Essas propostas trabalham com as inúmeras possibilidades de explorar formas diferentes das vigentes em seu tempo, na música e no teatro.

Não cabe aqui se fazer análise da música aleatória porque fugiria à proposta desta tese, mas cabe dar atenção a estas considerações de Grout e Palisca (1994, p. 751, grifos dos autores):

O termo *entropia*, da termodinâmica e da ciência da informação, é por vezes utilizado para caracterizar a organização absolutamente aleatória que é um dos extremos da música indeterminada. O oposto é a *redundância*, a redução ao mínimo de informação através da igualização e da repetição extremas. Foi este o caminho que tomou uma corrente musical denominada *minimalismo*.

⁸⁰ John Cage é um músico norte-americano da era contemporânea, nascido em 1912, falecido em 1992. Notável por suas propostas experimentais e alternativas na música, desenvolveu e trabalhou um estilo que ficou conhecido como música aleatória. Há um vasto material na Internet sobre seu trabalho. Para conferir *Sonata V*, há vídeo disponível neste site: <<http://www.youtube.com/watch?v=VYsx5Di3bso&list=RDpcHnL7aS64Y>>. Para *27 Sounds Manufactured in a Kitchen*, neste: <<http://www.youtube.com/watch?v=AfX13fgH9mc>>. Consultados em 2/03/2014.

Mais precisamente, o que se quer dizer é que cabe considerar que além do elemento histórico, a proposta de confrontar o público com uma quebra da regularidade paradigmática do costume; alternar as possibilidades interativas entre a entropia e a redundância⁸¹ – no sentido exato como constam nessas considerações de Grout e Palisca – até o ponto em que uma se confunde com a outra; em suma, a proposta de produzir uma arte de exceção aproxima essa experiência musical das experiências teatrais do Teatro do Absurdo.

O Teatro do Absurdo em *Lesados*

Peça de Rafael Martins, escrita nos primeiros anos deste século XXI, mais precisamente em 2004, *Lesados*, na forma e na expressão, é muito próxima de *Esperando Godot*. Aliás, muito próxima da “busca do Eu” de Samuel Beckett, compreendida por Esslin (1968, p. 25). Partindo dessas considerações, *Lesados* será analisada de forma que se ponham em evidência essas relações.

De modo amplo, *Lesados* põe em cena as principais categorias do Teatro do Absurdo, como a incomunicabilidade, as ilhas, a ineficiência da palavra, a repetitividade e a circularidade, a náusea e as impossibilidades de realização; e de modo particular, muitas afinidades com *Esperando Godot*, em especial a passagem do tempo – irremediável e sem impedimento – e a espera sem fim por um objeto sempre adiado. É aí que se dá o dolo da existência sobre o homem – único ser que tem consciência de sua finitude. Ele sabe – até que se prove o contrário das teorias existenciais – que é um ser para a morte, mas, como se não fosse, vive esperando uma vida melhor.

Essa atitude, para Camus, é a esquivia humana à morte. Em tais condições, substitui-se o medo pela esperança. Cria-se a ilusão da eternidade de Sísifo. Repetindo-se os dias e as perspectivas de futuro, surge aquela *esperança de outra vida que é preciso merecer*, à qual já se referiu. A esperança adia o fim, e a espera repete os dias.

⁸¹ De acordo com o Dicionário Aulete, entropia, em termodinâmica e em teoria da informação, expressa grau de desordem. Na primeira, desordem e agitação térmica de um sistema reversível; na segunda, desordem e imprevisibilidade da informação. Em termodinâmica, quanto mais desordenada a energia, maior a entropia e menor a quantidade de trabalho; em teoria da informação, quanto menos informação no sistema, maior a entropia. E redundância refere-se à característica do que é redundante, que é, ao mesmo tempo, demasiado e supérfluo, ou com informações já comunicadas, repetitivo.

Em *Esperando Godot*, Vladimir e Estragon esperam por Godot, que, todos os dias, manda um mensageiro lhes dizer que só irá no dia seguinte. Em *Lesados*, os quatro lesados esperam um pelo outro. “O que é que você está esperando?” Pergunta um. “Você!” Responde o outro. E, sempre seguido de um *ah* (interjeição) de enfado, esse *você* vai sendo passado e repetido, direcionado aos outros lesados.

É exatamente essa informação que gera as primeiras réplicas que destroem a longa ausência de palavras daquele ambiente pavorosamente lúgubre do qual não se sabe com precisão se é um lugar ou não-lugar – no sentido antropológico de Marc Augé⁸², mas certamente, é algum ponto da Terra.

É de domínio público que a Terra é identificada pela perífrase de planeta azul⁸³, e é justamente azul a luz sobre os lesados num momento extremamente relevante para a análise da peça: quando saem do interior de seus trapézios e se postam ao lado deles (ver imagem 7).

Esse movimento e essa luz – de um azul muito escuro no início – permitem fazer-se uma leitura que remete à compreensão de que saíram de uma cavidade escura – onde simbolicamente foram concebidos e gerados – e foram lançados sob o azul – supostamente, o céu. Algo aí já dialoga com os ventres da vida e da morte, útero e sepultura, de que se falou no capítulo anterior. Eles se mobilizam a partir dali. Cada um vai subir na estrutura da qual saiu.

Quando vão subindo, a luz sobre eles vai mudando lentamente. Ao chegarem ao topo, ela já está semelhante ao claro do dia. Isso, então, se pode interpretar como uma transição entre a noite e o amanhecer, associando a esses dois extremos nem só toda a carga simbólica e alegórica referentes à alternância entre o nascimento e a morte, como também a ambivalência de um gerar o outro, transformando-se nele.

A réplica, que é falada já no alto, é antecedida por um profundo *ah*, em uníssono, num gesto coletivo de quem vai saltar, mas congelado antes da finalização – o que gera um susto na plateia; os trapézios são relativamente altos. Só depois disso, um dos lesados lança a pergunta aleatoriamente.

⁸² Etnólogo e antropólogo francês, autor do livro *Non-lieux*, lançado em 1995. Em 2007 foi lançado no Brasil com título em tradução literal, *Não-lugares*, pela Papyrus Editora.

⁸³ Perífrase é uma figura de linguagem que consiste em designar um objeto por alguma característica em particular, atributo, ou fato que o notabiliza.

Entre os comentadores da orelha da edição de lançamento de *Lesados e outras peças*, Ricardo Guilherme⁸⁴ (In: MARTINS, 2008, p. 188) faz esta oportuna reflexão: “Rafael Martins indicia sua vocação para criar personagens cujas falas são como as últimas palavras de quem, agoniado e agonizante, vai perder a voz”. Reflexão muito importante para se pensar a profundidade desse momento da primeira fala. O absurdo é posto em evidência.

É já, nesta questão sobre o que se espera ou o que se está esperando, que o absurdo das personagens ressalta uma alegoria ao absurdo da humanidade. É bem sugestiva aí a impossibilidade de se fugir da falta de sentido e de significado de uma existência sempre idêntica a um salto no abismo ou a um grito esfacelado em múltiplos ecos de medo e de morte. Perder a voz seria perder a si mesmo.

E *Lesados*, num nível mais profundo da experiência do absurdo, seria isto: um mergulho no íntimo de quem todos os dias se perde de si mesmo e vira número, vira gesto vazio, vira boneco, vira o barulho das caixas registradoras, vira um *gif* ou *emotion*, animado eletronicamente, vira aquele que espera sempre algo ou alguém, vira a identidade dos outros, vira um ponto perdido na existência, vira nada.

Também nos comentários da orelha de *Lesados e outras peças*, Yuri Yamamoto⁸⁵ (In: MARTINS, 2008, p. 188), diretor da peça, declara:

Rafael Martins é um autor *kamikaze*. Em seus textos, percebemos as angústias e inquietações, que só um autor que se lança em queda livre tem coragem de criar, numa dramaturgia tão honesta e simples. Sinto-me sempre desafiado, enquanto diretor, diante de seus textos.

Analisando-se *Lesados*, percebe-se que o diretor entende bem e acata o desafio do autor. É, certamente, em virtude dos desafios, que sua leitura impõe ao seu olhar de diretor, que o público vai receber com destaque e relevo as categorias do Teatro do Absurdo postas por ele em cena.

Em cena é que os objetos e recursos vão compor um supratexto e dialogar com o texto verbal. Esse diálogo faz ressaltar em todos os pontos o desespero humano em seu

⁸⁴ Ator, dramaturgo e teatrólogo cearense.

⁸⁵ Membro fundador do Grupo Bagaceira de Teatro. Diretor de *Lesados* e de grande parte dos trabalhos do grupo.

convívio absurdo com o mundo. Convívio do avesso, na medida em que o absurdo é o oposto ou separação de qualquer lógica que explique o homem e o mundo. Um mundo que se torna hostil ao próprio homem, distanciando-o cada vez mais de uma compreensão familiar do seu destino. No sentido camusiano, o absurdo está “num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes [onde] o homem se sente um estrangeiro” (CAMUS, 2010, p. 20).

Certamente corrobora com essa sensação de sentimento do estranho, as personagens estarem soltas no meio do imenso vazio, confundindo-se com seu próprio trapézio. Esse distanciamento de qualquer coisa além, dentro desse espaço que se possa identificar nele um ambiente do convívio humano –, como uma casa, uma rua, um bar, uma cidade, até mesmo uma estrada num trecho perdido de campo como em *Esperando Godot* – acentua a noção do ser perdido na existência.

Em assim estando organizados os dados, evidencia-se por todas as acepções o conceito *lesados*, que dá título à peça. E quanto mais essa noção seja acentuada, por qualquer de suas significações, mais irá ao encontro do absurdo da condição humana. E a partir desses elementos, podem-se destacar alguns pontos muito instigadores a serem relatados como os possíveis desafios que o texto do autor trouxera para que a cena fizesse surgir inumeráveis diálogos. Diálogos estes que redimensionam as categorias do Teatro do Absurdo, porque as trazem renovadas pela inserção de elementos de novas tecnologias – como é o caso da possível redução do homem à condição de *e-motion*.

Certamente essa condição dialoga com a perda das dimensões metafísicas do homem, que o poriam mecânico e robotizado. Tal condição recairia sobre a discussão da desumanização do homem. Ou seja, o homem se sente desumanizado não só pelos sistemas políticos, como pelos meios de produção. Na condição de *e-motion*, o homem é alienado de sua humanidade e vira produto de consumo, e nisso, é reificado.

Esta discussão vem de longa data, e está em voga desde os horrores da guerra nazista. Dessa segunda metade do século XX, até este início de século XXI, ela apenas vem expondo novas crises, outros desesperos. Tudo incrementado pelo avanço alucinante das tecnologias da produção de objetos de consumo rápido e de descarte imediato, e por todo o aparato das parafernálias que desencadeiam culto exagerado ao corpo – com alterações tão profundas – chegando até a quase atingir uma desnaturalização da pessoa humana.

Todas, de certa forma, são tecnologias a serviço da consecução de sociedades de afluência, que se empenham numa busca irrefreável da satisfação de desejos e necessidades. Estas, quando ultrapassam a mera condição de necessidades básicas, são ditadas justamente pelos sistemas econômico e de produção. Vive-se num tempo-mundo em que tudo se desdobra na promoção e expansão da cultura material, em detrimento das forças espirituais que dão alma ao homem. “Aliás, no mundo da materialidade, humanidade não conta muito”, diz Sousa (2008, p. 32). Conta a concorrência por um lugar em evidência. “O mundo reificado – ou seja, o mundo das coisas – concorre com o que produz” (SOUSA, 2008, p. 32).

Em *Lesados*, as sugestões de desumanização, alienação, reificação e metamorfose do homem, e de alimentação do capital são muito fortes. Certamente, mais um desafio para as soluções cênicas do diretor, que, não só faz dialogarem as ações físicas com a luz, mas também com a música. Esse diálogo parece muito sensível logo de começo. Tudo começa no momento em que eles (os lesados) vão surgindo, um a um, na base dos trapézios. Aparecem repetindo exaustivamente seus movimentos calculadamente iguais em si mesmos, e diferentes dos demais. Diferentes entre si, mas cada um cumprindo seu dever⁸⁶, desempenhando sua função, calados em seu visível desconforto. E a música, que parece acentuar sua desesperante jornada, é um eterno começo e recomeço de uma mistura nauseante de ruídos que sugerem engrenagens e caixas registradoras.

Isso lembra o que, já nos idos da Escola de Frankfurt⁸⁷, dizia Marcuse (1999, p. 101)⁸⁸: “As relações de trabalho convertem-se, em grande parte, em relações entre pessoas como objetos permutáveis da administração científica e dos especialistas em eficiência”. E isso pressupõe um nivelamento das criaturas pela superficialidade. Como

⁸⁶ Essa palavra remete ao horror que Ionesco tinha a ela e às críticas que fazia por entendê-la como a confissão por excelência da submissão do homem aos sistemas da regulação e da administração. Em *O Rinoceronte*, há um diálogo irônico entre um conformista e um anarquista, em que o primeiro diz ao segundo que ele tem que cumprir seu dever. Questionado sobre que dever é esse, diz que é “seu dever de empregado”. O outro então repete a expressão com uma carga mista de sarcasmo e recusa. A outra, e talvez maior expressão do desprezo do dramaturgo, está na peça cujo título é *As vítimas do dever*.

⁸⁷ Colegiado vinculado à Universidade de Frankfurt que congregava pensadores sociais de tendência, principalmente, marxista, em constante estudo sobre os rumos da sociedade. Na primeira fase estiveram juntos Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamim, Herbert Marcuse na elaboração da Teoria Crítica, em oposição ao que eles denominaram Teoria Tradicional – representativa do pensamento da identidade e da não-contradição.

⁸⁸ *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud* é uma obra cuja publicação data de 1955. A edição utilizada nesta pesquisa é a 8ª.

produto, estão apenas expostos ao seu mercado consumidor. Esse é um aspecto gritante em *Lesados*. Podem-se isolar três momentos desse grito.

O primeiro momento é quando eles param ainda dentro da armação dos trapézios. Por um instante, lembram bonequinhos expostos em vitrine, reais ou virtuais (ver imagem 16). O segundo momento, é quando eles se dão as mãos para gritarem juntos. Os gritos são diferentes, mas a imagem que produzem cenicamente é a de criaturas niveladas pelas mãos. Ou seja, de mãos dadas, representam um corpo massificado, em desfavor do corpo de cada indivíduo (ver imagem 17).

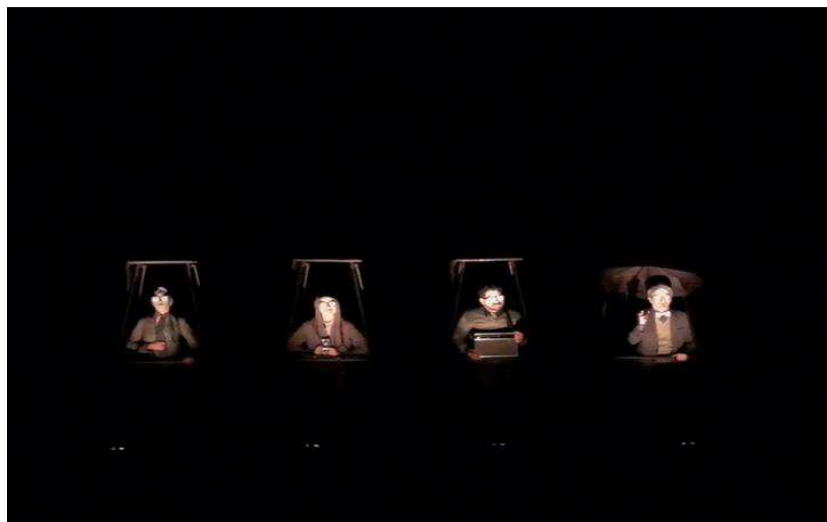


Imagem 16



Imagem 17

E o terceiro momento é quando eles acordam suas consciências para o tipo em que se enquadram; para a vida como é, e o que a vida faz deles. Eles se dão conta de que são *lesados*. E este é o diálogo:

LESADO 1 – Lesado.

LESADO 2 – Lesado eu, lesado você.

LESADO 1 – Ah...

(Silêncio. Cresce a lerdeza de ambos)

LESADO 2 – Esfomeado, esfarrapado, esfuzinhado, esgalamido, esgulepado⁸⁹... É. A gente foi lesado,

LESADO 1 – *(Corrigindo)* A gente é lesado.

LESADO 2 – Por quem?

(Olham em volta, nada acham. Entreolham-se com cara de “nada feito”. Silêncio)

LESADO 1 – *(Lamentando-se)* Eiê, fazer o quê?

(Silêncio)

LESADO 2 – Ô vidinha dura e difícil e suada e fodida e mal-paga⁹⁰.

LESADO 1 - *(Aumentando a languidez em insuperável lentidão)* Mas se a vida é assim mesmo é porque ela é assim, desse jeitinho aí. E, se ela for o tempo todo assim, a gente vai ficar sempre meio assim (MARTINS, 2008, p. 163).

E mais uma vez encontram-se correlações entre esse desespero reducionista do mundo, tacitamente criticado na peça, e as considerações sobre o mundo do trabalho nas críticas de Marcuse (1999, p. 101):

A individualidade é, literalmente, no nome apenas, na representação específica de tipos (tais como vampiro, dona de casa, Ondina, macho, mulher de carreira, jovem casal em dificuldades), assim como a concorrência tende a reduzir-se a variedades previamente combinadas na produção de *gadgets*, embalagens, sabores, aromas, cores etc. Sob

⁸⁹ Expressões populares, não registradas em dicionário, mas que o vulgo (cearense, pelo menos) conhece muito bem os significados. **Esfuzinhado** (= surrado, trucidado. Diz-se do indivíduo que tem a sensação de estar com os ossos moídos). **Esgalamido** (= extremamente faminto, ou guloso. Diz-se também que o indivíduo tem o olho maior que a barriga, ou é um morto a fome). **Esgulepado** (= aquele que come sofregamente, ávido e sem modos, como um bicho).

⁹⁰ **Fodido e mal-pago**. Trata-se de expressão chula, também do domínio popular, que se refere a alguma coisa que se encontra em situação muito ruim, ou de extremo perigo.

essa ilusória superfície, todo o mundo de trabalho e sua recreação se tornou um sistema de coisas animadas e inanimadas – todas igualmente sujeitas à administração. A existência humana neste mundo é mero recheio, matéria, material, substância, que não possui em si mesma o princípio de seu movimento.

Bonequinhos animados, ou seja, *coisas animadas*, tudo é muito próximo do que se percebe nos lesados. Tudo concorre para que se compreendam ali criaturas desumanizadas – como se vem demonstrando. Criaturas que, em analogia à descrição de Marcuse, se compreendem em um tipo: o tipo *lesado*. Há quatro anos (maio de 2010), estando o Bagaceira em temporada no Teatro Arthur Azevedo, em São Luís do Maranhão, é publicada no sítio da Secretaria da Cultura local, matéria muito condizente com esta análise que se está tecendo aqui sobre o estado da vida dessas criaturas em face do mundo e dos sistemas que regulam o mundo. Assinada pelo redator José de Mário Moraes Ferreira, a matéria traz esta reflexão sobre a extensão da leseira e o estrago que ela faz na vida dos lesados:

A palavra *lesado* tem vários significados: desde a mais óbvia que remete a preguiça, acomodação até quando alguém se sente enganado ou ludibriado, ou seja, sente-se lesado de alguma forma.

Os personagens são os característicos seres que andam por aí nas cidades, pequenas e grandes.

A solidão que abate o ser humano ao ser *engolido pelas metrópoles*, a cidade que o viu nascer e depois joga fora. Os quatro personagens estão no limite das suas vidas, ou estão prestes a nascer, ou já morreram, mas o *sentimento de acomodação* é tão forte que eles sabem que devem sair desse estado, sabem por que, mas não conseguem, não mudam, *continuam estáticos esperando a vida passar. Parasitas de si mesmos, não têm coragem de tomar alguma iniciativa* (FERREIRA, 2010, grifos nossos).

A sugestão de desumanização, portanto, antes de qualquer ação mecânica deles, já começa pelo vocábulo *lesados*, plural de *lesado*. Todo bom cearense conhece a crueldade do sentido dessa palavra no linguajar do Ceará, quando se chama alguém de lesado. No vocabulário cearense, lesado não é só aquele que foi enganado por golpistas, ou caiu no conto do vigário; nem só aquele que está machucado, ou quem sofreu lesão

por contusão. Esses são sentidos de uma linguagem padrão, conhecidos de todos, não pejorativos nem ofensivos a quem for apontado como lesado. Lesado, nas particularidades cearenses, é, principalmente, aquele a quem parece faltar a consciência humana; que é desprovido das faculdades intelectuais ou mentais; que está no mundo por estar; que se comporta como marionete, manipulável.

Até mesmo uma publicação humorística surgida no ano 2000, sob o título *Super Dicionário de Cearensês*, não traz com precisão e profundidade o que, na prática, a expressão quer dizer. Nessa obra, ao encontrar para o verbete os sinônimos “distraído, leso” (PONTES, 2000, p. 129), o observador avalia por muito menos quão crua seja a tal predicação.

Essa crueza toda, no entanto, tem atenuações quando assume uma linguagem carnavalizada. Isso quer dizer que a mesma linguagem dá um desconto no peso da provocação. Nesse desconto recai a carnavalização. Esse é um insulto, em geral familiar, dito para brincar e para rir, porque, se dito ou levado a sério é, sem dúvida, causa de briga. Ao passo que dizer que alguém é ou está distraído não carece do tom carnavalesco pois não gera ofensa.

Na, peça, fica muito instigado o jogo com os diversos sentidos da palavra. As personagens ora se xingam mutuamente de lesados – querendo dizer imbecis, sem ofensa –, ora reconhecem que são constantemente lesados, conforme diálogo visto há pouco – no sentido de enganados, subtraídos de sua dignidade de gente inteligente, em suma, imbecilizados. Para melhor entender-se essa alusão a xingamentos sem ofensa, ou carnavalizados, recordam-se aqui algumas considerações de Bakhtin (2008) a respeito do vocabulário da praça pública.

O vocabulário da praça pública é um Jano de duplo rosto. Os louvores, como já vimos, são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias. Embora no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública eles parecem se referir a uma espécie de corpo único, mas bicorporal, que se injuria elogiando e que se louva, injuriando. Por isso, *na linguagem familiar* (e especialmente nas obscenidades), *as injúrias têm tão frequentemente um sentido afetuoso e elogioso [...]* (BAKHTIN, 2008, p. 142, grifos nossos).

Essa linguagem familiar, aí referida, encontra-se, por exemplo, nestas réplicas:

LESADO 2 – [...] É melhor a gente fazer alguma coisa.
LESADO 1 – E logo, seu lesado!
LESADO 2 – É. Logo, seu lesado também!
LESADO 1 – Pois é, logo.
LESADO 2 – Logo, logo, viu?
LESADO 1 – Logo, logo.
(*Longo silêncio*)
LESADO 1 – (*Angustiado*) Ai, ai...
LESADO 2 – Ai, ai o quê?
LESADO 1 – Dois lesados lesando (MARTINS, 2008, p. 169).

O sentido de *lesado*, nestas últimas, réplicas diferem do que foi expresso nas primeiras. E há certamente muitos outros desdobramentos semânticos e muitas possibilidades de se observar um lesado em sua intersubjetividade, ou seja, como ator social. De qualquer forma, o estado de leseira vai dialogar tanto com uma alienação de sentidos, quanto com o absurdo de alguém ser estranho a si mesmo. Análise correlata fez Rollo May (2007, p. 49) de *O Estranho* de Kafka: “Tudo parece ocorrer como num sonho, sem um verdadeiro relacionamento entre o homem e o mundo, ou ele mesmo e suas ações”.

Na contradição entre o que as personagens sugerem em seu estado aparente e o que profundamente isso representa em estado crítico para a pessoa social representada, surge uma emblemática mistura de leseira e absurdo. Quer dizer, as aparentes indolência e apatia escondem um espírito humano em desespero, reagindo, ao modo do palhaço no picadeiro, que está sendo esperto quando se faz de bobo, e bobo quando se faz de esperto.

Assim, os lesados vão mudando ali, diante do público, onde ora são homens, ora são bonecos desde os *e-motions*, animados eletronicamente, até as marionetes, aminadas por manipulação. Esse movimento de sutil metamorfose, e a alguns olhos, imperceptível, vai fazendo que o palco se torne o grande espelho do público. Cada indivíduo nesta era é um lesado dos sistemas, pelos sistemas, para os sistemas. E tanto

estão lesados ali que podem não perceber tal espelho diante de si. Ou, ao contrário disso, percebam não se poder negar tal espelho.

Um expectador do Festival de Curitiba 2009, cuja opinião foi publicada no Blog do Caderno G, da Gazeta do Povo (jornal de Londrina-PR), percebeu e entendeu a questão nestes termos: “O dia-a-dia, a inevitável rotina, da qual nenhum mortal consegue escapar, provoca lesões. [...]. Sentados, na plateia, lesados – humanos que somos – rimos da nossa condição exposta no palco”⁹¹. Tal resposta do público é, por assim dizer, um grande efeito. E esse grande efeito é, certamente, mais um desafio que o texto propõe.

Ionesco certa vez declarou que diziam de suas peças serem números de variedades ou de circo, mas que, para ele, tanto seria melhor; que se deveria mesmo incluir o circo no teatro (ESSLIN, 1968). Ionesco, então, considera que seria melhor para o teatro se se misturassem números de circo e show de variedades. E isso também se encontra em *Lesados*. Por diversos modos, meios e formas, a peça vai experimentando um diálogo com outras formas de expressão e outras modalidades de representação, como o próprio circo, a animação e o teatro de bonecos, com tipos urbanos que se chocam com questões metafísicas e existenciais.

Essas considerações dialogam com estas informações publicadas no Jornal O Estado online (Fortaleza), de 15 de março de 2012, em matéria alusiva à temporada do Bagaceira no Dragão do Mar em 2012. Diz o redator:

Segundo Rogério Mesquita, um dos atores do elenco, o espetáculo flerta com o teatro do absurdo, que imprime um tratamento inusitado à realidade e se utiliza de elementos do ilógico como forma de expressão. O grupo ainda trabalha a questão imagética do espetáculo a partir da concepção de desenho de cena realizado pelo artista plástico, desenhista e diretor do espetáculo, Yuri Yamamoto⁹².

Nesse desenho ressalta-se a tangibilidade de “quatro anônimos em meio a uma multidão metropolitana” (Idem), e nela engolidos pelas parafernalias da modernidade.

⁹¹ Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blog/blogdocadernog/index_phtml?mes=200903>. Consultado em 01/05/2014, às 10h29min.

⁹² Disponível em: <<http://www.oestadoce.com.br/noticia/dragao-do-mar-bagaceira-apresenta-espetaculo-lesados>>. Consultado em 29/04/2014, às 19h26min.

É, então, possível falar-se em simbologia, ou eventos alegóricos, de *Lesados*. E, mais que isso, é elementar apresentar os símbolos mais relevantes para esta análise, tecendo-se as considerações que encontrem uma coerência ou uma razão para torná-los observáveis tanto quando o critério for o teatro do absurdo quanto quando for a vida, nas relações intersubjetivas

Considerando-se as imagens simbólicas observáveis em um nível mais abstrato, destaca-se a contraposição entre o coletivo e o pessoal, ação e atitude. A ação coletiva, no fundo mesmo da questão, não unifica a humanidade, pois no íntimo, cada um é muito diferente, e se caracteriza por suas atitudes individuais.

Um momento muito significativo em que é marcada essa leitura no espetáculo é quando os lesados se propõem gritar juntos. Para isso, eles se dão as mãos. Concretamente, o que se vê são quatro personagens de mãos dadas, sugerindo ação conjunta. A imagem formada pela ação atende ao emblema social da exaltação à coletividade, sob cujo comando ideológico, prescreve-se que a união faz a força. No entanto, quando cada um libera o grito que lhe oprime o íntimo como um nó na garganta, os gritos saem diferentes e desencontrados, e tão fracos que nem parecem gritos. A impressão desencadeada pela expressão remete à solidão e a unicidade de cada indivíduo, que, mesmo em face da multidão, ou condicionado pela coletividade, nunca será um ser em duplicatas. (Ver imagem 17).

Há aí um paradoxo de duas verdades opostas sobre o homem. Uma nega a outra, mas ao mesmo tempo não se pode negar nem uma nem outra. De um ponto de vista, o senso comum diz que o homem é um ser gregário, de outro ponto de vista, o mesmo senso diz que é um ser solitário.

As análises psicológicas do comportamento do homem moderno e contemporâneo feitas por Rollo May (2007) dão elementos para se discutirem essas questões por base histórica. Observando a década de 1920, ele percebe se tratar de um período em que parecia haver uma confiança do homem, no homem. Aparentemente se propagava uma confiança no poder da pessoa, mas “na verdade foi justamente o oposto: confiava-se na técnica e nos instrumentos e não no ser humano” (MAY, 2007, p. 48). Duas décadas para frente, as máscaras caem, e não se esconde mais a falta de fé na dignidade da pessoa humana sob o véu das aparências. Desse período em diante,

a descrença no poder e na dignidade humana tornou-se mais abertamente aceita, pois surgiram muitas provas concretas de que o indivíduo era insignificante e a decisão pessoal de cada um não tinha importância. Face aos movimentos totalitários e às descontroladas agitações econômicas, como a grande depressão, a tendência era sentir-se cada vez menor como pessoa (MAY, 2007, p. 48).

É complexo compreender que, bem de perto, as duas questões (a do homem gregário e a do homem solitário) se tocam, até por que uma gera a outra. É quase inevitável também perceber que a imagem das mãos dadas, na peça, sobrepõe à impressão de desencontro e isolamento. É que a imagem, unificando as visões num coletivo, se torna tecnicamente totalitária. Já a impressão, sendo individual, fica diminuída, relegada a uma condição ineficaz, quando deveria ser exatamente o contrário.

Esta última reflexão é válida para quem pensa o mundo e a vida na mesma linha de compreensão que Ionesco, por exemplo, para quem “é a condição humana que orienta a condição social, e não vice-versa” (IONESCO *apud* ESSLIN, 1968, p. 115). Ionesco, aliás, repudia todas as tendências de se sobrepor o coletivo em desprezo do individual. Ele tem plena convicção de que o Eu não pode ser tratado como ilusório nem irrisório. É que, ao refletir certas afirmações dos que ele chama autores modernos, chega à conclusão de que se o Eu for ilusório, o coletivo não poderá fazer sentido. E a discussão específica da qual ele partiu foi a que se funda no moderno discurso de que o autor, o criador, não passa de ilusão, pois suas obras são escritas pelos outros: leitores, críticos, intérpretes etc. Discordando de tal discurso, ele põe em reflexão seus contra-argumentos:

Como é que todos esses autores são distintos uns dos outros, que têm seu estilo, que suas obras são pessoais, e o “eu” é ilusório? O “eu” é tão ilusório como tudo isso? Há estruturas coletivas, há uma matéria feita das aspirações, das obsessões, dos desejos, das necessidades, das angústias gerais; há também a estrutura pessoal e única que uma pessoa indivisível dá a essas angústias, desejos, obsessões etc. (IONESCO, 1969, p. 162-163)⁹³.

⁹³ Livre tradução nossa. Original em espanhol: ¿Cómo es que todos esos autores son distintos unos de

O grito desencontrado de cada um dos lesados reflete nada mais nada menos que essas últimas palavras do argumento de Ionesco. Cada um deu ao seu grito a dimensão pessoal e irreduzível de suas angústias, desejos, obsessões e toda a mistura de sentimentos que lhes tomam o íntimo.

Essas questões inerentes ao simbolismo abstraído pela ação de darem-se as mãos para fazerem juntos, o que, na realidade, faz mesmo é cada um por si, vão-se entrecruzar com o simbólico que emerge por vias concretas como as cores e as formas. Em termos de cor, há na peça um predomínio do preto. Os lesados são vistos como pequenas ilhas rodeadas de preto. O pano de fundo preto acentua a sensação de vazio e isolamento.

As personagens estão enquadradas, cada uma em sua cabinezinha – como pontos perdidos na imensidão do buraco negro – com roupas em tons escuros de marrom, cáqui e cinza. Desencontrados de si mesmos e dos outros, ao mesmo tempo unidos pela mesma força gravitacional que os faz como bonecos mecânicos, movidos por cordéis invisíveis, mexem-se num esforço repetitivo, estafante e inútil (como o esforço da vida diária, visto que não atrelado a uma razão lógica de ser). Até aí, eles não se olham, não se veem, não se falam. Estão separados uns dos outros pelo imenso vazio escuro da existência, única instância que os une. Aí estão seu paradoxo e sua verdade associados ao predomínio da cor da ausência de luz.

As cabinezinhas são a base dos trapézios. Trapézio, que já constitui outro símbolo, e sugere vários diálogos. Em virtude disso, possibilita várias análises. Ao abrir o espetáculo, os trapézios não são visíveis na íntegra. Apenas, de cada um, uma janelinha rodeada de preto, na qual as personagens vão surgindo. Também não são vistas na íntegra. Apenas, do tronco para cima. Essa imagem remete às janelinhas do teatro de marionetes. E aí se dá uma paródia. A realidade da marionete limitada à sua janelinha e movida por cordéis dialoga com as ilhas humanas. E esse diálogo sugere o homem duplamente preso. De um lado, preso em si mesmo: em seus medos e rejeições;

otros, que tienen su estilo, que sus obras son personales, y el “yo” es ilusorio? ¿El “yo” es ilusorio como todo eso? Hay estructuras colectivas, hay una materia hecha de las aspiraciones, de las obsesiones, de los deseos, de las necesidades, de las angustias generales; hay también la estructura personal y única que una persona irreductible da a esas angustias, deseos, obsesiones, etc.

de outro lado, preso em convenções: de sua cultura, de seus preceitos, de seus preconceitos, de sua vida mecânica.

Aliás, a temática das prisões existenciais ressurgiu mais adiante, no espetáculo alegorizada por uma corda. A corda com a qual os lesados se atrelam uns aos outros. A corda, sem dúvida é um símbolo absurdo. Em sua simbologia, a corda remete a uma reação em cadeia: as prisões, que viram as impossibilidades, que dão o destino, do qual o homem ainda não aprendeu a escapar, que significa a morte, da qual o homem ainda não conseguiu se desatrelar. Mas, sendo ambivalente, a corda também pode representar uma possibilidade de escape; uma chance de sobreviver, de se resgatarem os que se vão despencando.

Em outras palavras, não se conseguiu ainda desenvolver um só artefato capaz de desvincular a vida dessa estrutura linear de corda estirada, em cujas pontas estão o nascimento e a morte. E o tema da morte volta ao trapézio.

Já que é uma estrutura piramidal, mas com um achatamento no topo, o trapézio também alegoriza divisão social e morte. Na representação da divisão social, a pirâmide achatada sugere que quem está na base é achatado pelo peso dos de cima. Com isso, a estrutura vai cedendo. Ao ceder, inevitavelmente vai alterando sua forma, para reacomodar os que vão sobrando, à proporção que os outros, de certa forma, vão sendo simbolicamente engolidos. E o que dá suporte a essa analogia é que a pirâmide real é túmulo, e como túmulo, engole os mortos. A imagem também sugere um mundo em que as pessoas – engolidas pelo sistema – estejam tão enquadradas que já antecipam a morte, e seu estado natural é como se fosse idêntico à vida que têm as múmias.

Mas, e ainda, a prerrogativa de o trapézio não ter um cume exatamente como o da pirâmide, pode também sugerir uma leitura de onde se depreenda o limiar entre a vida e a morte. E, nesse limiar, as criaturas – mecânicas como máquinas; operacionalizáveis como dispositivos – simbolizariam a vida num estado de semimorte. Ou seja, uma vida no limiar. E, ampliando-se as possibilidades de analisar o limiar, como as personagens só falam quando estão no topo, surge aqui – quer-se crer – a categoria do *diálogo no limiar*. Este, por si mesmo, inscreve em *Lesados* uma variedade do gênero dialógico desenvolvida pela sátira menipeia, que, por sua vez, constitui uma das formas do cômico-sério, analisado no primeiro capítulo.

O topo dos trapézios, observado pelo “universalismo filosófico da menipeia” (BAKHTIN, 1981, p. 100), já simboliza o limiar dos três planos nos quais se move o homem, visto que “a ação e as síncries dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno” (BAKHTIN, 1981, p. 100). Em *Lesados*, fazendo-se apenas uma substituição do Olimpo para o céu, é possível encontrarem-se também três planos, terra, céu e inferno.

O plano da terra se identificaria com o tempo da base dos trapézios, quando eles se movem como bonecos animados, robôs, *e-motions*, animês etc. O do inferno se identificaria com o espaço na profundidade abaixo dos trapézios do qual eles não sabem a que distância estão. O do céu se identificaria com as evocações que fazem de Deus. E os diálogos desencontrados e caóticos dos lesados se iluminariam na ideia das síncries dialógicas, pois estas estão na “confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto” (BAKHTIN, 1981, p. 95).

Ainda observando-se a simbologia dos trapézios, identifica-se um elo com dois ícones imprescindíveis para as significações da peça como um todo. O primeiro é com o mito de Sísifo. À semelhança do mito, os lesados sobem, levando suas cargas – seus objetos de cena. Como tudo é repetitivo, e aquela é a vida deles, eles descerão, subirão outra vez, tornarão a subir, e assim viverão seus dias, ou enganarão sua morte.

O segundo é com a coroação/destronamento, principal ação carnavalesca, com seus pressupostos de inversão. Quando estão no topo, eles falam, discutem, devaneiam, sonham, enfim, o que quer que façam, esboçam sempre algum resquício de humanidade em seus corpos, mesmo que não saibam o que fazer com ela. Quando estão embaixo, são apenas bonequinhos, ao nível dos *e-motions*, por exemplo, que se movem repetida e incessantemente, animados por um programa de computador, mas nunca pela *anima* (a alma), que move os seres animados pela vida. São simbolicamente rebaixados de homens (reis coroados) a bonecos (reis destronados). O boneco representaria a alegoria do homem morto. O diálogo com o destronamento vai recair na temática de fim ou de morte.

O tema da morte se associa muito significativamente aos trapézios. É que enquadrados ali, naquela estrutura ambivalente e emblemática, os lesados – entre outras simbologias – podem alegorizar uma humanidade de múmias (ou mortos vivos), e isso

dialoga com o que diz Bérenger em *O Rinoceronte* sobre a vida ser anormal, que os mortos são numerosos e aumentam sempre, e os vivos serem raros (IONESCO, 1976).

Para essa personagem de Ionesco, a vida pesa, e os vivos precisam se embriagar para viver, por isso, ele bebe. Não que goste do álcool, “mas basta beber um pouco, o fardo desaparece e eu me reconheço, eu me torno eu mesmo” (IONESCO, 1976, p. 39) – diz Bérenger.

Quer dizer, se lúcido, o indivíduo não se reconhece, seu estado normal é a embriaguez. E tal embriaguez é o eterno sono da mente, que desperta está dormindo. É, então, a vida que embriaga, e o dia a dia que aliena a consciência. Esse sono alienante em *Lesados* encontra sua alegoria nos olhos de cabra morta, cujo desenho, imagem e semelhança são ressaltados na máscara dos lesados, os óculos (ver imagem 18).



Imagem 18

E a alegoria da mente bêbada está também presente em *Lesados*. A mente de sentidos entorpecidos é simbolizada pela garrafinha de bebida que um deles tira da bolsa e, como faz a personagem de *O Rinoceronte*, ele bebe (ver imagem 11).

A alegoria se bifurca no ponto onde o homem se confunde com o mito, e o mito retorna no homem. Se, como já citado, nas conclusões de Victor Civita, *o mundo é um mundo de sonâmbulos*, o homem não sabe quando se afasta de si mesmo nem quando se encontra com o mito.

Os lesados, por um lado, confessam não saber se ao menos são. Nesse momento, representariam o homem em suas incertezas. E o engano para o fardo da existência estaria na embriaguez e alienação da consciência. Estas, como dose de algo que se toma todo dia acumulam-se e intensificam o que já está em crise. À proporção que esse estado é intensificado, seus olhos de cabra morta só poderão ver delícias de engano, e mentiras de verdade. E a vida deles continuará sendo o que é: um trapézio que os engole e os regurgita. Aqui, mais uma alegoria tem no trapézio o seu signo. Nesse diálogo com Cronos, o mito grego do pai que engolia – e depois teve de regurgitar – os filhos (BULFINCH, 2006), o trapézio pode representar o tempo das horas.

Por outro lado, quando sobem e descem, trapézio acima, trapézio abaixo, todos os dias de suas vidas – ou seja, toda vez que a peça é representada – alegorizam o mito, que revive no homem. Somente cada um esquecendo que está subindo sua montanha, com sua pedra nos ombros – e sempre terá de descer para buscá-la, porque ela irá cair –, é possível existir sem notar as ações, repetitivas como os dias. Sem notar que, como o mito, uma humanidade de lesados morre no fim de cada dia e renasce na manhã seguinte, buscando toda forma de encontrar felicidade nesse intervalo. Morrer todos os dias para ser feliz no dia seguinte é um pressuposto ambivalente e absurdo.

A morte absurda e ambivalente não é simplesmente a morte biológica, quer dizer, não é coincidente com a falência do corpo decrepito, que vai a óbito. Mas, ao contrário, a morte vai além disso e se reparte em muitas alegorias. A morte absurda é a morte que se vive; a morte ambivalente é a que se morre antes de nascer. E vice-versa, viver morrendo é ambivalente; morrer antes de nascer é absurdo.

Esses conceitos são o ponto chave que recobre, como um guarda-chuva, toda a simbologia da peça. Depois de se darem conta de que morreram antes de nascer, um dos lesados, satirizando as convenções da etiqueta social ou, como entende Esslin (1968, p. 136), “a vacuidade da conversa polida [e] a troca mecânica de gratuidades inócuas”, sugere que façam um minuto de silêncio para eles mesmos. E termina a peça com a música com que começou, mas exatamente um minuto depois do silêncio. Depois, tudo vira escuridão, e silêncio outra vez. Não cai o pano; acendem-se as luzes. Fim de espetáculo.

Grace Passô: evanescência e peso e a falência das relações humanas em *Amores*

Surdos

A dramaturga Grace Passô no contexto do teatro brasileiro

Estas primeiras considerações sobre o trabalho de Grace Passô têm como origem um breve relato que ela própria escreveu exclusivamente para esta pesquisa. As informações que não forem literalmente transcritas, serão apresentadas em paráfrases, por uma questão de ajustes no copo deste texto, mas todas autenticamente produzidas pela autora e oriundas de suas correspondências⁹⁴.

Grace Passô tem formação em teatro. É diretora, dramaturga e atriz formada pelo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado em Belo Horizonte, Minas Gerais. Escreveu crônicas semanalmente para o jornal *O tempo* (de Minas Gerais). Tem, publicados pela Editora Cobogó, quatro volumes reunidos na coleção de peças que escreveu para o grupo de teatro Espanca! Dessas quatro peças, *Por Elise* foi também publicado em espanhol e em sueco. Na primeira tradução, integrando a programação do Festival de Teatro de Bogotá, na segunda, a convite do Ministério das Relações Exteriores (PASSÔ, mensagem pessoal).

Grace atuou em companhias teatrais de Belo Horizonte como a Armatrix e a Cia. Clara. Fundou o grupo Espanca!, e nele permaneceu por nove anos. Nesse entretempo, assinou a dramaturgia do repertório do grupo: *Marcha para Zenturo*, *Amores Surdos*, *Por Elise* e *Congresso Internacional do Medo*. Nestes dois últimos trabalhos, além da dramaturgia, assinou também a direção (PASSÔ, mensagem pessoal). Atualmente, dirige os formandos da EAD (Escola de Artes Dramática) de São Paulo. O espetáculo está com data de estreia marcada para agosto de 2014 (PASSÔ, mensagem pessoal).

Em atividades correlatas, Grace codirigiu *A árvore do esquecimento*, um projeto do Festival de Arte Negra de Belo Horizonte, e *Delírio em Terra Quente*, espetáculo de formatura do Centro de Formação Artística do Palácio das Artes, e integrou o elenco de *France du Brésil*, um espetáculo da programação do Ano do Brasil na França, em

⁹⁴ As informações referidas como (mensagem pessoal) constam da correspondência que trocamos com Gacre, cujo fim exclusivo era esta pesquisa. As mensagens foram remetidas por dois meios eletrônicos: o *in box* do Facebook e o *e-mail* do Gmail.

Marseille, dirigido por Eva Doumbia. Foi artista residente no Projeto Símio, realizado pela Produtora Mercado Moderno (Belo Horizonte/2008). Escreveu e dirigiu *Os Bem Intencionados*, espetáculo do grupo Lume, de Campinas-SP; *Os Ancestrais*, do Teatro Invertido, de Belo Horizonte; *Contrações*, do Grupo 3 de Teatro, de São Paulo. Este último, a partir do texto do inglês Mike Bartlett. Recentemente, dirigiu *Sarabanda*, espetáculo teatral criado a partir do último filme de longa metragem de Ingmar Bergman, e integrou o elenco do espetáculo de dança, *Rasante*, inspirado na obra de Franz Kafka, da companhia No Ar Cia. de Dança (Belo Horizonte) (PASSÔ, mensagem pessoal).

Muitos outros trabalhos levam a assinatura da dramaturga. Grace Passô foi curadora da décima primeira edição do Festival Internacional de Teatro- FIT BH; integrou a comissão julgadora do Concurso Nacional de Literatura (Belo Horizonte/2008); a comissão julgadora do Prêmio de Fomento a Montagens do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT BH/2004). Integrou a programação da Feira Literária do Brasil, em Frankfurt (Alemanha/2013), ao lado de outros cinco dramaturgos brasileiros (PASSÔ, mensagem pessoal).

Em constante atividade, Grace ministra workshops de dramaturgia e interpretação em diversas companhias e instituições artísticas brasileiras. Entre elas: SESC (SP), SESI (SP), Galpão Cine Horto (MG), Universidade do Estado de Santa Catarina, Escola Porto Iracema das Artes (CE), Centro Cultural Oswald de Andrade (SP) (PASSÔ, mensagem pessoal).

Nessa trajetória, o reconhecimento de seu trabalho tem chegado sob a forma de alguns prêmios. Em 2005 recebeu o Prêmio Shell e o APCA⁹⁵ de melhor dramaturga; em 2005 e 2006, consecutivamente, recebeu o Prêmio SESC/SATED de melhor dramaturga; em 2006 conquista o Prêmio Usiminas/Sinparc⁹⁶ em duas categorias, a de melhor atriz e melhor autora teatral. Entre as indicações, constam a de dramaturga ao Prêmio Shell/SP/2009; a de atriz e dramaturga ao Qualidade Brasil/2008; a de atriz ao Sesc/Sated/2004 e ao Sinparc/Usiminas/2004; a de autora ao Copasa/Sinparc/2014. Entre outras várias indicações (que a autora não especificou). “Em 2011, recebeu a Medalha da Inconfidência, concedida pelo Governo do Estado de Minas Gerais” (PASSÔ, mensagem pessoal).

⁹⁵ Associação dos Críticos de Arte de São Paulo.

⁹⁶ Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas,

Entre os anos de 2001 e 2004, Grace estudou Letras na Universidade Federal de Minas Gerais, mas saiu sem concluir o curso. A literatura sempre esteve na vida de Grace, em suas leituras e em seus rascunhos. Sobre essa particularidade e a relação disso com *Amores Surdos*, ela diz:

Sempre rascunhava, sempre escrevi: sobretudo prosas, mas, posteriormente, com os estudos de teatro, rascunhava peças de teatro. Tive duas inspirações iniciais para *Amores Surdos*: a primeira, o Mito de Perseu (aquele que usa a cabeça da Medusa como escudo. Daí a inspiração pra dizer "tem coisas que foram feitas pra se viver com elas") e a segunda *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, de Brecht. Brecht foi o primeiro dramaturgo que me encheu os olhos. Quando pensei inicialmente na peça *Amores Surdos* imaginava escrever uma peça com dois finais. Um final NÃO (como é a peça, onde decidem não matar o bicho) e outro SIM (onde decidissem matá-lo). As primeiras ideias de *Amores*, rascunhei antes dos 18 anos e era sobre minha família que gostaria de escrever (PASSÔ, mensagem pessoal)⁹⁷.

Amores Surdos em diálogo com o Teatro do Absurdo

A dramaturgia de Grace Passô, como é possível observar, ultrapassa as fronteiras da regionalidade. Os títulos de suas peças bem como os dos espetáculos que dirigiu estão associados ao nome da dramaturga não só em nível de Minas Gerais, não só em nível de Brasil, mas em nível internacional. O diálogo com o Teatro do Absurdo impregna essa dramaturgia de reflexões existenciais. Esse caráter contribui para a universalidade do teatro dessa mineira de Belo Horizonte.

Quando, esta pesquisa, comunica o teatro de Grace como uma reverberação contemporânea desse teatro de vanguarda dos anos 1950, consagrado na história como Teatro do Absurdo, é porque se percebe o quanto se atualiza daquela proposta na proposta de Grace. Ao mesmo tempo, Grace abre um precedente. A história e as teorias de teatro não listam ao lado de Ionesco e Beckett, senão dramaturgos. Sobre dramaturgas, não se tem conhecimento; e ainda brasileiras, tampouco. Daí, este caráter diferencial no teatro de Grace: além de parecer atualizar o Teatro do Absurdo, é um

⁹⁷ Mensagem recebida pelo correio eletrônico <gorete.profa@gmail.com> em 15 de maio de 2014.

olhar feminino refletindo questões existenciais que, por sua vez, afetam o homem em todas as instâncias dos relacionamentos humanos. As questões do ser humano estão acima das questões sociais com as suas variações. Esse é um pressuposto da visão de mundo do Teatro do Absurdo, e esta é apreensível no teatro de Grace, a exemplo de *Amores Surdos*.

Amores Surdos é a peça destacada do conjunto da obra de Grace Passô para um levantamento das categorias oriundas do Teatro do Absurdo escolhidas para esta análise. Essa peça, em termos de imagens poéticas e temáticas, está muito próxima das de Ionesco. Essa proximidade se dá, em especial, no desenho do esquema básico de imagens, onde se alternam evanescência e peso; e nas inferências sobre a falência das relações humanas.

Com estreia em 2006, “no Festival de Curitiba”⁹⁸, *Amores Surdos*⁹⁹, como que revisitando a visão de mundo do Teatro do Absurdo, traz à luz uma amostragem de quão atual ainda é a percepção que fundamentou esse conceito experimentado sob o rescaldo do pós-guerra. À luz de categorias às quais se podem associar significativas reflexões existenciais, a peça vai produzindo sugestões que destacam a atualidade da visão do Teatro do Absurdo na cena brasileira de hoje. Assim, Grace mescla a cor local

⁹⁸ Disponível em: < <http://vejario.abril.com.br/especial/estreias-da-semana-716425.shtml> >. Consultado em: 09/05/2014, às 23h28min.

⁹⁹ Ficha técnica do espetáculo:

Direção: Rita Clemente

Dramaturgia: Grace Passô

Atores: Assis Benevenuto (Joaquim), Grace Passô (Mãe), Gustavo Bones (Pequeno), Marcelo Castro (Samuel) e Mariana Maioline (Grazielle)

Atores da Primeira Formação: Paulo Azevedo (Pequeno) e Samira Ávila (Grazielle)

Consultoria Dramatúrgica: Adélia Nicolette

Assistente de Direção: Mariana Maioline

Cenografia: Bruna Christófaro

Iluminação: Cristiano Araújo e Edimar Pinto

Figurino: Paolo Mandatti

Trilha Sonora: Daniel Mendonça

Direção Vocal: Babaya

Preparação Vocal: Mariana Brant e Camila Jorge

Preparação Corporal: Dudude Herrmann e Izabel Stewart

Coreografia/Professor de Sapateado: Eurico Justino

Técnico e Operador de Luz: Edimar Pinto

Cenotécnico: Joaquim Silva

Costureiras: Mércia Louzeiro e Ireni Barcelos

Produção: Aline Vila Real

Realização: Grupo Espanca!

Classificação: 12 anos

Duração: 60 minutos. Disponível em: < <http://performas.com.br/site/projetos/amores-surdos> >.

Consultado em: 10 mai. 2014, às 22h16min.

com as reverberações desse teatro relatado como teatro de vanguarda por autores como Carlson (1997), Ryngaert (1998), Bornheim (2007), entre outros.

De caráter filosófico e poético, esse espírito dramaturgico, efervescente entre as décadas de 1950 e 1960, dividiu os palcos da época com outras tendências. Não só dividiu o espaço físico, dividiu opiniões. Sua produção criou polêmicas pela constância de um caráter mesclado de irreverência e niilismo.

Não obstante, entre desabonos e elogios, essa produção demarcou seu espaço na história contemporânea do teatro. Uma parte bem expressiva do teatro que se apresentou nos anos 50 é, na observação de Ryngaert (1998, p. 44), “permeada por uma polêmica que opõe os defensores do teatro político [...] e os defensores do teatro metafísico – às vezes designado como teatro do absurdo –, cujo representante mais virulento é Eugène Ionesco”. A observação de Ryngaert (1998) ganha reforço e corroboração na crítica de Roubine (2003, p. 155), segundo a qual “o brechtianismo se impõe nos palcos franceses dos anos 1955-60, concomitantemente [...] ao simbolismo atemporal e apolítico do teatro dito do absurdo, que combinava paródia e metafísica (Beckett e Ionesco)”.

É do diálogo com essa metafórica virulência de Eugène Ionesco que se reflete sobre categorias indispensáveis a um estudo das reverberações aqui propostas. As reflexões mais significativas destacam aqui a união dos contrários, a exemplo de evanescência e peso; incomunicabilidade, com ênfase para os isolamentos ao modo das ilhas humanas, com o homem padecendo de solidão em meio ao tumulto; falência da linguagem, com a proliferação da matéria, tal como discursos cheios de palavras vazias; vulnerabilidade das relações afetivas, como as da família que vê o invisível porque não vê o visível; mecanicidade humana, como a das falas repetidas ao modo dos robôs, por dispositivo mecânico, ou ao de um áudio qualquer em que se programou a função *replay*; impossibilidades das relações sociais, tais como a antipatia pelo modo de viver dos vizinhos. Aí está o principal recorte das categorias do Absurdo refratadas por Ionesco, que reverberam em Grace Passô.

O teatro do Brasil hoje revela uma vasta produção de versatilidades. Dramaturgos e diretores experimentam as novas tecnologias com estéticas tradicionais. E, como se dá com o teatro de Rafael Martins, também não é diferente com o teatro de Grace Passô. Esta, dramaturga que mistura, em um drama que orienta a uma crítica

muito ácida, as linguagens contemporâneas com as inquietudes existenciais, com o humor trágico e cômico.

Por sua própria visão de mundo, e sua profunda conexão com o ser, o Teatro do Absurdo – já se tem frisado isto – expõe as obsessões dos dramaturgos pelas questões últimas da existência, quer dizer, as paixões e misérias humanas. Na dramaturgia do Absurdo não se priorizam as questões sociais por si, isoladamente. O ponto de vista é que elas já estão compreendidas nas questões humanas. Assim também é como tal problemática surge em *Amores Surdos*. De um modo geral, é dessa perspectiva que se observa o debate existencial das peças de Grace Passô.

Em *Amores Surdos*, de modo particular, entre as misérias humanas se reconhece a surdez como um fator que impede a comunicação entre os homens. Entre as paixões se destaca a busca de eternidade, quer dizer, o apego à vida e a recusa da morte. A imagem poética da surdez familiar, acentuando o absurdo e o desespero de se sentirem isolados os que estão em comunidade, traz a dramaturgia de Grace a uma grande proximidade da de Ionesco, em específico. Diferentemente da proposta de *Lesados* cuja situação das personagens está muito próxima das de Beckett.

A solidão das personagens de Grace, como a das de Ionesco, é metafísica como é também a solidão em *Esperando Godot* – da qual está muito próxima *Lesados* –, mas é absurdamente acentuada por uma pressão do conjunto. O desespero e o absurdo experimentado pelos membros da família de *Amores Surdos* tem muita afinidade com esta observação sobre o sentido metafísico do isolamento das personagens de Ionesco feita por Esslin (1968, p. 177), “eles são sós apesar de integrantes do que deveria ser uma comunidade orgânica. E, no entanto, como já vimos em *Jacques*, a família é o agente das pressões da sociedade na direção do conformismo [...]”.

É isso. A família, na concepção desses dramas, é de onde tudo parte. É a família que produz a pressão, e que vive sob pressão. Essa pressão é clara em *Amores Surdos*. Todos são pressionados pela Mãe, que por sua vez, é pressionada pelo que conhece do mundo e da vida. E é assim que eles se relacionam vivendo numa união que ao mesmo tempo os separa. Há um filho que mora no exterior, e só fala com a família por telefone. Mas, como liga sempre, está de qualquer forma buscando um alívio para suas dores, como se viver afastado fosse perder o elo com o mundo. Falar ao telefone era manter-se

dentro daquela pressão. Cortar esse fio seria ficar exposto à insegurança e ao desamparo, à depressão da solidão.

É inevitável perceber-se o paradoxo dessa questão. O vazio e o preenchimento resultarem das mesmas forças. De onde vem a pressão, também vem a distensão. Esse antagonismo resulta num caminho nem sempre muito facilmente captável na dramaturgia do Absurdo.

É desse paradoxo que Ionesco, por exemplo, insere subliminarmente elementos que, na dimensão biográfica dos sujeitos, atenuem o desespero humano. Esse jogo de alternâncias entre o metafísico e o político sugere que sobre tais questões sua visão de mundo não é pessimista por inteiro, e nem tudo desanda em niilismo. Certamente, por isso, sempre se encontram em suas peças algum sinal de esperança, a despeito de uma superfície nula e vã.

A escolha de ambientes familiares como o espaço do absurdo por excelência é um exemplo que serve bem à demonstração desse método. A família é posta como agente das pressões sociais, “mas mesmo assim, a presença de companheiros e de relações familiares alivia o desespero do mundo de Ionesco” (ESSELIN, 1968, p. 177).

O alívio aí pressuposto é também observável em *Amores Surdos*, simbolizado não só pelas ligações do filho ausente, mas, principalmente, pela última fala da peça, quando é recomendado à plateia voltar a ligar seus celulares porque podem estar sendo buscados por alguém. E é justamente a personagem que acabara de sofrer severa sanção por sua transgressão à ordem familiar que, ainda com a expressão de suas dores no corpo inteiro, volta-se para a plateia, que também ainda está em estado de choque: “Vocês, por favor, já podem ligar seus celulares. Alguém pode estar chamando por vocês e isso é muito importante” (PASSÔ, 2012, p. 64). E o telefone de casa toca, toca, toca.

Como as peças do Teatro do Absurdo são uma espécie de depoimento ou exposição do mundo tal como o capta a mente dos próprios dramaturgos, a peça de Grace também pinta um quadro da concepção dela sobre família. Melhor dizendo, esboça um retrato, por cujo modelo tomou a dela própria. É que em *Amores Surdos* ela traz como pano de fundo suas experiências em família, conforme as próprias palavras da autora transcritas há pouco: *As primeiras ideias de Amores, rascunhei antes dos 18 anos e era sobre minha família que gostaria de escrever.*

Essa particularidade constitui um traço orgânico da peça e uma via significativa de diálogo com o Teatro do Absurdo. Por um lado, permite a composição de imagens poéticas que, ressignificando as metáforas das palavras, dão ao texto uma base de discussão, reflexão e crítica. Por outro lado, permite à autora sugerir essas questões que começam como um modo de ela expor seu mundo interior mas, uma vez postas na peça, revelam-se como importantes dramas humanos.

Amores Surdos: um ato de família

A compreensão de Grace a respeito do conceito de família desponta como uma costura subjacente entre as cenas de *Amores Surdos*. É uma latência que vai ser declarada na última cena, numa confissão lírica que se evade da alma da autora como uma explosão de sensibilidades. O resultado é uma única imagem poética cujos signos foram sendo capturados por alusões diversas até se esclarecerem na pintura abstrata desta espécie de quadro falado, que é a reflexão poética que antecede a curtíssima, mas muito densa cena final, cuja fala foi transcrita há pouco:

A família é o que está nos cantos, nas nossas fissuras, como o pó que se acumula na esquina do chão, tão difícil de retirar. Ela está entre os dedos, as axilas, entre as pernas, no canto do olho, debaixo da língua, entre os dentes. É um pires. Porque é para o pires, não é? É para o pires que a xícara sempre retorna, em repouso (PASSÔ, 2012, p. 64).

Considerando-se as fissuras, Grace faz emergir de seus textos a ideia de que os indivíduos, aonde quer que se vão, levam consigo suas famílias. Em *Amores Surdos*, compreende-se bem essa convicção. É esse traço que organiza os subtextos por entre as costuras do texto e impregna de significado tanto a expressão dessa rubrica quanto a parte final da carta dos vizinhos, lida na primeira cena da peça. Antes da subscrita, a família lê: “Sabeis, pois sois como nós. Sois também esse poço de *único sangue*, lágrima do *mesmo sal*, cuspe do *mesmo veneno*, mesa da *mesma árvore*. E tendes ciência, portanto, que não se passa imune dessas *quatro paredes que nos circundam*” (PASSÔ, 2012, p. 17, grifo nosso). Nesta fala, chama-se a atenção para cada metáfora a cujos significados Grace reservou um conceito de família.

Apaixonada por metáforas desde cedo, Grace percebe que escrever era o seu desejo. E ia escrevendo. No texto intitulado *Mire e veja* em que faz a apresentação da edição impressa de *Amores Surdos*, ela recorda:

Aí, inventaram a metáfora. Aprendi no colégio. Essas aulas eram as melhores, não me obrigavam a fazer contas com fórmulas da química. Então eu botei essas historinhas com outros nomes, outras situações que a santa linguagem permitia. E *Amores Surdos* nasceu (PASSÔ, 2012, p. 8).

Essas experiências rendem-lhe o que atualmente ela representa para o teatro brasileiro. Conforme já se relatou há pouco, é atriz, diretora e dramaturga, fundadora – em sociedade com mais quatro pessoas – do grupo Espanca!. Do Espanca! ela não é mais integrante, mas, como ela mesma declara: “Saí do grupo recentemente porém continuo apresentando por aí com eles o repertório que escrevi” (PASSÔ, correspondência pessoal)¹⁰⁰.

Retornando-se ao *Mire e veja* (PASSÔ, 2012), quando Grace diz que botou *essas historinhas com outros nomes, outras situações*, e disso resulta que *Amores Surdos* nasceu, ela fala dos primeiros rascunhos da peça que escreveu aos dezessete anos. Só mais tarde, no encontro com o Espanca! foram redimensionados. E *Amores Surdos* virou espetáculo, e virou livro também.

Os primeiros tons da cor local já se podem perceber no objeto sobre o qual a autora se debruça. Como já se sabe, é a família. Ao sugerir esse jogo entre capturar o mundo em volta e encontrar a metáfora para falar desse mundo capturado, desde cedo, ela já esboçava certa afinidade com Ionesco, embora ressalte que tenha sido algo absolutamente fora de intenção. “Completamente espontâneo. Quando escrevi *Amores*, por exemplo, era muito jovem e não tinha sequer lido *O Rinoceronte*” – explica Grace Passô (correspondência pessoal)¹⁰¹. Mas, num primeiro olhar, percebe-se algo comum pelo menos na escolha do ambiente dramático. Ionesco não buscava paisagens

¹⁰⁰ Mensagem recebida pelo *in box* do Facebook em 9 de maio de 2014.

¹⁰¹ Mensagem recebida pelo correio eletrônico <gorete.profa@gmail.com> em 15 de maio de 2014.

imaginárias para o absurdo que estratificava em suas peças; Grace também não foi muito longe, nem se afastou do cotidiano.

Comum também é a percepção de ambos sobre a incomunicabilidade do mundo, e tratarem disso por alegoria. Se a surdez é um absurdo em moda no dia a dia das famílias, na de Grace não seria diferente, e ela assume: “este texto nasceu como uma ode à minha família” (PASSÔ, 2012, p. 9).

O sentido dessa audição doente, é claro, assume uma dimensão bem maior do que a esfera física. Também vai além do metafórico, e se aproxima das questões imponderáveis da existência, como o medo da morte, o vazio, as angústias e a solidão metafísica.

A comparação com o estilo ionesquiano de absorver o mundo em volta pode ser exemplificada, neste primeiro momento, pela expressão do corriqueiro como condicionante e propício ao absurdo. Exatamente como acontece em *O Rinoceronte*, por exemplo. O corriqueiro, nublando o inusitado em ambas as peças, pode ser reportado como o fator alienante por excelência. É o corriqueiro que traz aos olhos o hábito de ver sem enxergar; aos ouvidos o de ouvir sem escutar; ao tato o de pegar sem sentir; ao paladar o de provar sem saborear; ao olfato o de cheirar sem sentir o cheiro. É a vida corriqueira que mecaniza o corpo e desabilita a mente do pensar, refletir e criticar.

Disso tudo resulta uma síntese de desatenção que, popularmente, é o que se diria viver de olhos fechados e ter ouvidos moucos. Eis, então, que no trabalho de Ionesco, assim como no de Grace, o corriqueiro ao mesmo tempo é espelho e espectro do absurdo porque entorpece os sentidos. Tanto é que em *O Rinoceronte*, as pessoas não só estão cegas como estão surdas, e em *Amores Surdos*, as pessoas não só são surdas como são cegas.

Em *O Rinoceronte*, a impressão de que as pessoas estejam cegas pelo corriqueiro hábito de se repetirem todos os dias está associada à questão de não serem capazes de enxergar o grande perigo que lhes assola até a humanidade. E a humanidade das pessoas é ali assolada porque essa alienação de sentidos lhes desintegra a forma humana e lhes põe uma fera no lugar. Esse grande perigo é o fator inusitado que rompe o habitual. Elas, a princípio, nem são capazes de crer na palavra dos que dizem ter visto rinoceronte. É tão grande a descrença que até quem viu, passa duvidar dos próprios olhos, e sugerir a possibilidade de alucinações.

SENHORA BOEUF (*com dificuldade*) – É que... é que... eu fui perseguida, desde minha casa até aqui, por um rinoceronte...
 [...].
 SENHORA BOEUF (*fazendo grande esforço para dar esclarecimento e apontando na direção da escada*) – Ele está lá embaixo, à entrada, com ar de quem quer subir a escada.
 [...].
 SENHOR PAPPILLON (*no patamar*) – Lá está ele! Lá embaixo!
 BOTARD – Não estou vendo nada. É uma ilusão.
 DUDARD – Não senhor! Olhe para baixo. Lá está ele, rodando.
 [...].
 DAYSE – Olhem... olhem como ele está rodando. Parece que está sofrendo, coitado... Que será que ele quer?
 DUDARD – Parece que procura alguém. (*A Botard*) *então*, já está vendo?
 BOTARD (*humilhado*) – É... na verdade, já vi.
 DAYSE (*ao senhor Papillon*) – Talvez estejamos todos sofrendo alucinações. E o senhor também...
 BOTARD – Eu nunca tenho alucinações. Mas há alguma coisa por detrás disto.
 DUDARD (*a Botard*) – O quê? Alguma coisa?
 SENHOR PAPPILLON (*a Bérenger*) – É um rinoceronte, não é? É o mesmo que o senhor já tinha visto? (*A Dayse*) E a senhorita também?
 (IONESCO, 1976, p. 108 -111).

O problema vai-se alastrando; outros rinocerontes vão surgindo, pois que é a própria população num processo desenfreado de metamorfose. As pessoas também vão, de pouco em pouco, deixando de ouvir as vozes dos outros, que só soltam barridos. Antes disso, todas deixaram de ouvir sua própria voz interior, e cederam ao grande mal, que era a *rinocerontite*. Por fim, resta apenas um homem. Os demais, metamorfoseados, são rinocerontes. O homem fala; os rinocerontes soltam barridos. Essas vozes não se intercomunicam, portanto – do ponto de vista filosófico (e não físico) – não se tocam auditivamente. Um pouco antes de Dayse, a última a tornar-se fera, metamorfosear-se e deixá-lo sozinho entre os rinocerontes, Bérenger (o último homem) dialoga com ela:

BÉRENGER – Como é que poderemos viver em casa com eles?
 DAYSE (*Acalmando-se*) – Sejamos razoáveis. É preciso encontrar um *modus vivendi* para nos entendermos com eles.
 BÉRENGER – Eles não podem nos entender.

DAYSE – No entanto, é preciso. Não há outra solução.
BÉRENGER – E você, você os compreende?
DAYSE – Ainda não. Mas nós deveríamos tentar compreender a psicologia deles, e aprender sua linguagem.
BÉRENGER – Eles não têm linguagem! Ouve... você chama isso de linguagem? (IONESCO, 1976, p. 226).

Em *Amores Surdos*, a sugestão de que as pessoas sejam surdas se relaciona com a questão de continuarem conversando com quem não mais lhes responde. Tão habituadas estavam com a voz do Pai que, mesmo não ouvindo mais, agiam como se o ouvissem. Isto é, não notavam a diferença entre o que seriam as palavras de uma resposta e o silêncio de uma não resposta. E, na mesma proporção, a sugestão é que essa surdez as fazia também cegas. É que, da mesma forma que lidavam com o silêncio, lidavam com o invisível. Quer dizer, a família acreditava continuar vendo quem, na verdade, não via mais. Em outras palavras, o mesmo hábito não lhes permitia distinguir presença de não presença.

Nesta conversa da mãe com o filho distante, ao telefone, podem-se isolar alguns recortes dessa discussão.

Mãe: *(para os outros)* Ô gente, por favor! Tá difícil de ouvir! *(ao telefone)* Repete, Júnior! Se o Pequeno já está usando sapatos? Não, ainda não, do mesmo jeito... ainda curtindo seus pés descalços. Samuel? Tá aqui... está se aprontando para sair... *seu pai? Está bem, sim! Fazendo suas caminhadas todos os dias. Acho que sim... vou chamar ele para você.* *(para Pequeno)* *Vá lá dentro chamar seu pai, vai!*

Passa o telefone para Samuel. (PASSÔ, 2012, p. 28-29, grifos nossos).

Mais adiante, vai-se saber que o pai tinha sido engolido havia, pelo menos, cinco anos. Mas até que isso seja dito e revelado em cena, todos agem, e falam dele como se o vissem todos os dias. “Pai? Tá bem, sim... faz suas caminhadas todos os dias...” (PASSÔ, 2012, p. 29) – diz Samuel ao irmão, na mesma ligação.

O corriqueiro nestes dois autores é o tempo/espaço de uma produção incessante de “seres paralisados e angustiados” (SOUSA, 2008, p. 57). É que há um senso comum – como se vem pontuando – de que o corriqueiro maquiniza as pessoas. Maquinizando-

as, despoja-lhes a vontade, arranca-lhes os desejos; torna-as uma espécie que não sabe querer senão em conformidade e, ao mesmo tempo, ilhadas em sua própria solidão.

Desengajado dos seus sentidos, e rompido com a percepção do que vai além das convenções externas, o homem produz os próprios perigos. Um desses perigos é estar exposto, conforme os estudos do sociólogo polonês Zigmunt Bauman (2004, p. 13), “aos riscos e ansiedades de se viver junto e separado, em nosso líquido mundo moderno”. Distanciadas por uma convivência mecânica, as pessoas estão unidas apenas como blocos, ou estão tão diluídas que não sentem umas as outras. Como diz e questiona a personagem de *Memórias do Subsolo*: “o homem cairá imediatamente na categoria de uma simples peça. Na verdade, que é um homem despojado de desejo, de vontade, senão uma peça, uma engrenagem?!” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 87).

Em *O Rinoceronte*, essa vontade se exaure das personagens porque elas estão alienadas a uma força totalitária que lhes subtrai a autonomia e lhes ameaça a vida. Elas surgem como se tivessem saído de uma esteira de fábrica, tal qual um produto seriado, lançado num pátio para distribuição. Parecem ainda pertencer a um quadro a cuja miséria humana o pintor quisera acentuar um caráter interminável e, repetiu o desenho exaustivamente. Todas vão sofrendo a mesma metamorfose. Vão sendo impregnadas de um efeito carimbo. Tal marca lhes acentua o absurdo da condição humana.

Esse absurdo está muito acima da ficção e inclui o fato de não se saber o que justifica a existência. É como se, em não sabendo, o ser humano se conformasse em seguir um padrão. E assim, conforma-se a um corpo social. Ou seja, submete-se às forças de dominação da cultura e do poder.

Explica Michel Foucault (2007, p. 146): “Ora, não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos”. Uns submeterem-se a outros lhes ressalta uma condição absurda. Esse debate é uma obsessão para o autor de *O Rinoceronte*. Satirizando o flagelo da humanidade, identificado como nazismo, nessa peça, ele “carrega nas tintas para pintar o quadro dramático dessa humanidade desamparada, sem rumo, mecanizada, destituída de individualidade; um aglomerado de pessoas transformadas em protótipos [...]”, diz Sousa (2008, p. 57).

Quer dizer, pessoas brutalizadas, e daí, tornadas seres absurdos em sua falta de profundidade, em sua superficialidade corriqueira, em seu automatismo de controle

alienado. Uma discussão que pode daí ser levantada é que quanto mais real o cenário em que se acham as personagens que representam essas pessoas, mais ressaltado fica o sentido do absurdo da condição humana. Em *O Rinoceronte*, os cenários remetiam a lugares comuns e socialmente familiares: praça, escritório, quarto de dormir etc.

Grace, como já se frisou, capta bem esse sentido quando não escolhe um cenário fantástico para ambientar suas personagens e envolvê-las na experiência do absurdo. Ao contrário disso, escolhe um lugar espantosamente real. O ambiente cênico de *Amores Surdos* é o lar de uma família de vida e hábitos simples. Ou seja, é uma família comum. Tão comum que ninguém ousa uma transgressão; ninguém se aventura a confessar que alguma coisa alterou sua rotina. Em vez disso, os membros da família, pelo menos os adultos, se recusam a ver e a ouvir qualquer indício do fim de suas letargias.

E, mais uma vez, *Amores Surdos* dialoga com *O Rinoceronte*, que é ambientada “no interior da França, numa cidadezinha qualquer, comum, naquele domingo comum” (SOUSA, 2008, p. 57), a vida transcorria comum e dentro dos conformes. “Continuaria comum, não fosse, então, o inusitado acontecer. Mas aconteceu” (SOUSA, 2008, p. 57). Aconteceu também à família de *Amores Surdos*. Ambos os dramaturgos permitem a leitura de que o absurdo não está fora da realidade; ele acontece aqui mesmo, no dia a dia de todas as pessoas. O absurdo, então, constitui até um ato de família.

E, em *Amores Surdos*, se dá que um dia, no meio da rotina, a família descobre que morava com um hipopótamo. “Tem um hipopótamo dentro dessa casa” (PASSÔ, 2012, p. 55)! – grita Pequeno (como era chamado o filho mais novo). Havia, pelo menos, uns cinco anos. É um impacto. Mas não é tudo. Eles viviam, até aquele dia, como sonâmbulos, a ponto de nem verem o “Grande Bicho” (PASSÔ, 2012, p. 63) nem notarem a ausência do Pai¹⁰². Ao contrário disso, continuam a conviver normalmente com ele, apesar de o bicho tê-lo devorado há cinco anos. Após ouvirem, a revelação, a Mãe e Joaquim discutem:

Joaquim: Isso deve pesar toneladas! Um bicho desse tamanho!

Mãe: Isso não pode ser verdade.

Joaquim: A senhora não está vendo essa sujeira?

¹⁰² A escrita com maiúscula corresponde à denominação da personagem, ou seja, o correspondente ao seu nome próprio. A escrita em minúsculas das mesmas palavras corresponde ao uso comum da palavra como a situação familiar ou grau de parentesco.

Mãe: E você, não viu um “hipopótamo” no quarto do seu irmão?
Joaquim: Eu não vi. E também nosso pai não viu. Grazielle não viu. A senhora não viu (PASSÔ, 2012, p. 58-59).

Ninguém estranha o fato de falar todos os dias com alguém que não mais aparece nem atende os chamados para as cenas familiares diárias, como o café da manhã, por exemplo. Quando Pequeno, a única pessoa que sabe da tragédia e, até certo ponto, é o responsável por ela, revela seu segundo segredo, o impacto os paralisa e os excita, a um só tempo.

Joaquim: Pai!
Mãe: Pelo amor de Deus, seu pai não pode saber de uma coisa dessas.
Joaquim: Pai!
Grazielle: Eu também acho que o papai não pode saber.
Joaquim: Mas ele precisa saber!
Mãe: Ele vai ter um ataque, Joaquim!
[...]
Grazielle: Um ataque!
Joaquim: PAAAAAAAAAAAAAI!
Pequeno cai no chão e tem um ataque de choro. Um choro compulsivo.
Mãe: Pequeno, meu filho!
Grazielle: Pequeno!
Joaquim: Pequeno!
Pequeno: Ele engoliu o papai!
Joaquim: O que disse?
Pequeno: Ele engoliu o pai!
Grazielle: Quem?
Pequeno: O hipopótamo.
Joaquim: CHEGA, PEQUENO! CHEGA! CHEGA!
Mãe: Há quanto tempo isso aconteceu?
Pequeno: Logo quando William chegou.
Grazielle: William? Quem é William?
Pequeno: O hipopótamo.
Mãe: Mas há quanto tempo, precisamente?
Pequeno: Mais ou menos cinco anos.
Silêncio. Mãe bate em Pequeno [ver imagem 19] (PASSÔ, 2012, p. 59-61).

Os dois segredos de Pequeno eram o próprio bicho que ele escondia em casa, no quarto do irmão que fora morar no exterior, e a tragédia do pai de ter sido devorado pelo

bicho. O choque emocional produz nos membros da família uma espécie de êxtase pelo embate das duas forças antagônicas que se desencadeia em suas consciências. Trava-se ali uma luta entre uma emoção impulsiva – que produz enorme euforia – e outra aniquiladora – que os aterra em profunda depressão. A surdez e a cegueira naquele momento lhes cobravam um preço inadmissível, por ser excessivamente alto.

Aquela quebra inesperada do corriqueiro deixa a família passível de uma comparação com os ratinhos das experiências em que “Miller e Dollard viram seus ratos de laboratório atingirem o auge da excitação e da agitação quando 'a atração se igualou à repulsão” (BAUMAN, 2004, p. 9). Aquelas pessoas tentam reagir; é inútil; elas não conseguem. Percebem que nada podem fazer. Essa comparação com os ratinhos dos experimentos de Miller e Dollard pode ser justificada aqui porque Bauman (2004) recorre aos resultados da experiência desses cientistas para falar das crises e dos impasses dos relacionamentos atuais. Pelo que se pode compreender a partir das considerações do sociólogo, os ratos eram observados quanto à capacidade de reagir a estímulos atrativos e a estímulos repulsivos. Recebiam choque elétrico e saborosa comida. Quando os estímulos se igualaram em intensidade, os ratos chegaram ao auge do impasse: paralisaram. Quer dizer, preferiram a fome ao choque.

A partir de tais considerações, compreende-se que as relações humanas estão produzindo cada vez mais seres frustrados porque não estão satisfazendo-lhes os projetos. E, conforme Bauman (2004, p. 9), “se satisfazem, o preço disso tem sido com frequência considerado excessivo e inaceitável”. Em outros termos, o sociólogo sugere que as pessoas estão se envolvendo concentradas apenas em suas satisfações pessoais, e essas relações têm sido frustrantes porque não satisfazem. Então, se vive assim: ou insatisfeitos; ou pagando preços excessivos e inaceitáveis.

Uma melhor compreensão das questões sobressaídas dos impasses gerados pela experiência dos ratos e a sua correlação com as experiências humanas pode ser obtida por esta análise:

Não admira que os “relacionamentos” estejam entre os principais motores do atual “boom do aconselhamento”. A complexidade é densa, persistente e difícil demais para ser desfeita ou destrinchada sem auxílio. A agitação dos ratos de Miller e Dollard resultava frequentemente na paralisia da ação. A incapacidade de escolher entre

atração e repulsão, entre esperanças e temores, redundava na incapacidade de agir. De modo diferente dos ratos, os seres humanos que se veem em tais circunstâncias podem pedir ajuda [...] (BAUMAN, 2004, p. 9, grifos do autor).

Assim se vê a família de *Amores Surdos* diante de seu enorme problema que, ao mesmo tempo, os atrai e os repele. Lembra-se aqui que Grace falou sobre ter escrito originalmente um final *sim* e um final *não*, e este é o que ficou na peça, quer dizer, o final em que decidiram não matar o bicho. Podem-se por os dois em analogia a viver levando choque, mas se tiver comida, aceita-se a choque, ou ficar impassível diante da comida para não levar choque. O final *não* passou a ser o impasse daquela família: coexistir com seu problema. Paralisados.

A pouca resistência ao intruso, esboçada pelo filho mais velho, é severamente repreendida pela voz da Mãe que, submissa ao Grande Bicho, levada por um condicionamento conformista, grita que ninguém vai matá-lo, que essa é a realidade deles, que tem coisas que não se matam. “Tem coisas que foram feitas para se viver com elas. Essa é a nossa realidade. Não se arranca a coluna por causa da dor nas costas” (PASSÔ, 2012, p. 63) – diz a Mãe exasperada.

A atitude da Mãe descreve um presumível posicionamento crítico da autora. Ao apresentar uma personagem tão radicalmente conformista, a peça ataca o conformismo. Esse modo de se conformar ao poder e de se submeter passivamente alude ao conformismo de direita, reputado por uma consciência coletiva como melancólico. Sobre esse conceito, diria Ionesco que os de esquerda também são conformistas e são tão melancólicos quanto. Comentou certa vez, de acordo com Esslin (1968, p. 114), sobre os “representantes de um conformismo de esquerda que é tão melancólico quanto o da direita”.

Quer dizer, pela observação crítica de seu grande expoente, o ataque do Teatro do Absurdo é ao conformismo, independente de facção. Mas, pela própria concepção dramaturgica do Teatro do Absurdo, não se faz alusão nem ao que se nega nem ao que se defende diretamente no discurso da peça; coloca-se a situação em cena. Não há chamadas para se discutir sobre as questões demandadas de uma realidade, vive-se a própria experiência. E Grace mais uma vez capta muito bem o apelo dramático do Absurdo.

Em *Amores Surdos* até a desobediência é encaixada milimetricamente dentro dos conformes do corpo social – conceito de Foucault, conforme já se viu há pouco. A desobediência lá é somente um caráter de Pequeno, a criança teimosa que transgride as leis do que não pode ser feito. Mesmo assim, tal transgressão é condicionada pela inocência infantil, socialmente aceita como uma fase que, com o tempo, mudará.

Pequeno insistia em andar descalço, a despeito de lhe mandarem usar os sapatos. Pequeno tinha crises de asma e não respirava da mesma forma que os outros respiravam. Ele ignorava todos os métodos e técnicas de respiração que lhe ensinavam e, principalmente, odiava e rejeitava radicalmente a natação. Natação lhe soava como uma sentença de morte. Essa respiração subversivamente transgressora era o cúmulo da desobediência de Pequeno. Foi graças à sua asma subversiva que Pequeno rompeu as barreiras do corriqueiro e trouxe um hipopótamo para casa.

Por outro lado, projetando-se sobre o hipopótamo a alegoria do tempo, que incide sobre as criaturas, o rompimento de Pequeno com o corriqueiro é ilusório. Esse Grande Bicho resulta na projeção do tempo em que se inventam situações esperando mudanças – quer dizer, vive-se. E tudo muda, e tudo permanece igual. É um abismo paradoxal que afasta o homem cada vez mais dos seus desejos. Exatamente, como a espera em *Esperando Godot*, de Beckett. Godot nunca foi ao encontro. Pequeno continuou asmático. Na análise de Esslin (1968, p. 45): “Esperar é experimentar a ação do tempo, que constitui mudança constante. E, no entanto, como nunca acontece nada de real, essa mudança é ela mesma uma ilusão.”

Entre os membros da família de *Amores Surdos*, particularmente a Pequeno, aquele era seu tempo de crescer. Só ele transgredia. Ele ainda não estava congelado nas formas do sistema de submissão. Ele ainda tinha tempo. O tempo em que o aprendiz comete erros porque ainda não alcançou a plenitude do mecanismo de repetir-se; de repetir os outros.

Pequeno foi surrado pela Mãe (ver imagem 19). A surra em *Amores Surdos* é também uma ação simbólica do tempo sobre as pessoas. É uma mudança de fase, a transição entre a ingenuidade e o amadurecimento da consciência. Depois de surrado, Pequeno percebe o novo sentido das coisas. Novo para ele. Para os outros, o velho sentido das coisas. O novo para ele era constatar que há um tempo de se experimentar consequências. É a surra dada pela Mãe que lhe desperta a atenção. Se o que está

acontecendo é consequência do que fizera, ele estava começando a entrar para o mundo corriqueiro, em que a história se repete em cada indivíduo.

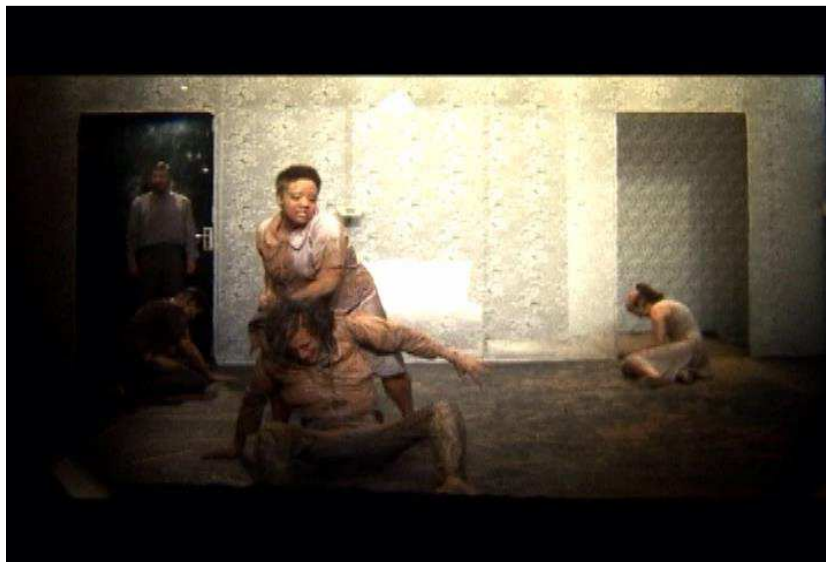


Imagem 19

O impacto, a reação violenta, a comoção é uma mistura de sentimentos e emoções, que toma a cena familiar; deixa todos perplexos, atônitos, em êxtase. Ainda processando a gravidade do que fizera, Pequeno fica triste (ver imagem 20), mas não abre mão do direito a tê-lo feito.



Imagem 20

Este diálogo diz bem destas convicções de Pequeno:

Joaquim: Nós temos que matar esse bicho.

Pequeno cai em prantos.

Joaquim: E você pare com isso.

Pequeno: EU AMO WILLIAM! EU AMO WILLIAM! EU AMO WILLIAM!

Grazielle: Pode ser perigoso. Ele é um bicho perigoso, você pode não conseguir, ele pode querer engolir você também.

Pequeno está em prantos (PASSÔ, 2012, p. 61-62).

Sua tristeza talvez seja porque se dá conta de que ali ele perde sua inocência. Perder a inocência significava ter crescido. E ser adulto para ele não tinha outra função senão fazer tudo que os outros achavam certo, mas ele detestava.

A surra da mãe, simbolicamente, pode ser mesmo entendida como a ação do tempo sobre Pequeno, particularmente. Pelo caráter antropológico e existencial, o particular é o pressuposto da universalidade. Partindo desse pressuposto, de dentro da peça para fora, entende-se que todos os indivíduos são surrados para crescer, para se enquadrar no sistema de obediências; para aprender a viver, enfim.

E, mais uma vez, a peça dispõe os elementos para a compreensão do tempo absurdo da existência. E, outra vez, abre diálogo com a análise do tempo em *Esperando Godot*: “A atividade ininterrupta do tempo é autoderrotadora, sem objetivo, é consequentemente nula e oca. Quanto mais as coisas mudam, tanto mais permanecem as mesmas. E isso é que constitui a terrível estabilidade do mundo” (ESSLIN, 1968, p. 45-46).

No percurso histórico e na dimensão existencial, esse ajuste à mecânica da vida é previsível e comum. Em *Amores Surdos* o previsível e comum é alegórico em face do agente da transgressão ser uma criança. É tanto que, ao final, o espectador pressupõe-no amadurecido: Pequeno calça os sapatos (ver imagem 21) e fala, como falaria um adulto, à plateia (ver imagem 22). De certa forma, assume o papel de seu irmão mais velho, que, ao início, é quem fala. Mas o irmão fala sonâmbulo, portanto, repete coisas, sem

certeza de nada. Pequeno acaba de despertar, portanto, ainda meio letárgico, também não tem certeza de nada.



Imagem 21



Imagem 22

Nesse momento, a personagem representa o indivíduo que, sendo absorvido pelas normas do sistema cultural a que pertence, passa a viver conforme a organização social que essa cultura prevê. Tal indivíduo passa a ser um sujeito de hábitos e usos

comuns aos demais sujeitos desse sistema cultural. Ao mesmo tempo, eles estão sujeitos a essa mesma cultura. Em outras palavras, daquele instante para frente, a personagem vai conhecer o mundo corriqueiro. Esse novo Pequeno coincide com o final da peça. Quer dizer, a peça vai terminar justamente no momento de um ponto de transição, pressupondo projeções, um novo começo para o mesmo círculo. A exemplo de *Fim de Partida*, a imagem de uma criança alegoriza o homem futuro.

Vazio e cheio: evanescência e peso em *Amores Surdos*

Como em algum ponto, a ficção faz uma interseção com a realidade, o dia a dia da família de *Amores Surdos* estabelece, certamente, um diálogo com outras famílias brasileiras e, quem sabe se não, com muitas famílias do mundo. Em termos existenciais, certamente, as questões, os impasses e as impressões daquelas pessoas são universais. Em outras palavras, cada família tem seu hipopótamo, e se cobre com a lama que ele espalha (ver imagem 23). A imagem da lama do hipopótamo se projeta numa perspectiva filosófica em que os sonhos se encontram com a realidade. “Acordem!” – é o grito da Mãe nesse momento (ver imagem24). Quando se compreende que toda família tem seus hipopótamos, hipopótamo é a metáfora dos problemas que se elevam em outras metáforas como a do sonho ruim, do pesadelo.



Imagem 23



Imagem 24

Compreendendo-se como Camus (2010, p. 20), que o “divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo”, depreende-se que os acontecimentos reais, que movimentam as trajetórias humanas, não parecem diferir muito dos sonhos. A reflexão aqui é a de uma situação muito familiar. Quando os problemas chegam a níveis inacreditáveis de tão grandes, as pessoas têm a impressão de estarem atravessando um sonho muito ruim, pois só os pesadelos poderiam justificar a experiência do impossível.

E um fator que pode justificar essa impressão é não haver dos protagonistas um controle sobre os acontecimentos, quando se dão conta das desconexões da vida. Nem quando sonhando nem quando acordados. Com isso concorda Bérenger, protagonista de *O Rinoceronte*, quando questionado se está sonhando em pé: “É isso, eu sonho... A vida é um sonho” (IONESCO, 1976, p. 31). Em face de tão gigantesco problema, toda a família de *Amores Surdos* também poderia dizer o mesmo daquele dia de suas vidas.

Não se pretende nesta análise tratar de sonho e realidade como um fim, por si mesmos, mas como categorias que representam as dimensões cujo jogo de alternâncias geram uma forma de meio para o desenvolvimento da fábula. Tanto Ionesco quanto Beckett utilizaram esse recurso. Como jogo, poder-se-ão demonstrar as incidências do

Absurdo em *Amores Surdos*, presumidas na incomunicabilidade; nos isolamentos; na solidão em meio ao tumulto; na falência da linguagem; na vulnerabilidade das relações afetivas; na mecanicidade humana; nas impossibilidades das relações sociais; na união dos contrários, enfatizando-se evanescência e peso.

Estas últimas, confrontando o vazio metafísico espiritual com o preenchimento físico material, delimitam o esquema básico de *Amores Surdos*. Além disso, dialogam com a proliferação que, “denuncia, de uma parte, o fetichismo dos objetos na sociedade moderna, onde o objeto tende a substituir o homem e, de outra parte, significa paradoxalmente, o vazio (a abstinência de toda presença espiritual)” (SAINT TOBI, *Apud* SOUSA, 2008, p. 112). E a proliferação dialoga com o absurdo exatamente nesse paradoxo em que “o tudo e o nada provocam o mesmo efeito: o sufocamento” (SAINT TOBI, *Apud* SOUSA, 2008, p. 112). No contraste dessas categorias, volta-se a se destacar a proximidade do teatro de Grace ao de Ionesco. O dela, como reverberação do Absurdo tradicional, no qual o dele é referência insofismável.

Amores Surdos apresenta um corpo textual disposto em breves cenas. Cada uma, identificada com um título que remete à culminância da situação dramática nuclear de cada cena. Ou seja, cada cena é marcada por uma tensão elevada até o ponto máximo da suportabilidade, de onde o drama explode e desce para retomar seu curso com outros aspectos da história cotidiana da família. Nisso, já se sugere um contrabalanço entre o peso da acumulação da tensão e a leveza da explosão que distende essa mesma tensão. Outra importante sugestão, através do movimento alternante entre culminância e queda, é a aproximação do mito. Do próprio mito de Sísifo.

A cada cena, na sugestão plástica dos títulos, já é possível isolar alguma das categorias do absurdo. Os signos agrupados, numa mescla do verbal com o não verbal, sugerem leituras subliminares que vão incidir, por uma via semiótica, sobre uma ou outra interpretação de caráter absurdo.

Embora não se esteja propondo aqui uma análise dos signos especificamente, é inevitável perceber seus indícios apontando para o tema central das discussões previstas para esta análise. Além disso, esses signos são redimensionados no espetáculo, como forma de expressão ou como abstrações que tocam a cognição do espectador.

Nesse sentido, a disposição formal dos títulos das cenas remete a uma leitura sugestiva, sinalizadora das repetições e entropias que explodem a linguagem em caos e

resultam em incomunicabilidade. Incomunicabilidade esta, que não é demais lembrar, é uma das demonstrações que figuram entre as principais obsessões do Teatro do Absurdo.

O corpo do texto está repartido entre sete cenas nesta ordem de denominação: “...estamos na mesma situação”; “...que não importa esses outros que estão aplaudindo e sim a nossa ligação”; “Nós estamos bem!”; “Não estás me ouvindo?”; “Do mesmo jeito que o pó nas frestas do chão, que não se retira”; “Paaaaai!”; “...e isso é muito importante”.

Nesta mesma ordem se passa o espetáculo. Todo o texto verbal desses títulos é ouvido, na íntegra, na fala de todas as personagens. Os textos não verbais, no entanto, abrem espaço a muitas interpretações dialógicas situadas acima das da palavra. E, assim sendo, criam conexões com vários campos da cognição. As conexões que cabem e interessam a esta análise – não será demais dizer – são as que se estabelecem com as categorias do Absurdo.

Na transcrição, os signos não verbais são observáveis. Todos os títulos são dispostos entre aspas. Os dois iniciais e o último não começam por uma palavra, mas pelo sinal de reticências. De imediato, as leituras desses signos são sugeridas pelo que eles significam. Em termos gerais, pode-se definir que aspas indicam aquilo que outros já disseram, e reticências sinalizam omissões. Dessa observação, é inferível que as aspas, associadas que são ao preenchimento do espaço, pesam; e as reticências, associadas ao vazio, evanescem. Daí resulta que as impressões da evanescência e as do peso já se expressam nesses títulos, e as associações mentais do leitor processam a leitura.

Na cena, as associações mentais do espectador para a leitura dessas e outras impressões ou sinestésias são propiciadas pela luz, pela música, pelas texturas e cores do cenário e do figurino, pela disposição e distribuição dos atores no espaço cênico, pela inflexão das vozes, pela expressão corpórea dos atores na composição de suas personagens; pela matéria que prolifera em cena: as palavras sem sentido, ou exaustivamente repetidas e a lama produzida sem parar pelo hipopótamo. A lama se espalha por toda a casa e além de ocupar os cômodos, suja a roupa, e pior, mancha a pele das personagens. Lama, a despeito de sua ambivalência, entre outros sinais, simboliza os estados de putrefação. E, posto que vai do nível mais superficial (a roupa)

a camada logo abaixo (a pele), a lama é associável a processos de corrupção do corpo que afetam a alma. Uma alma corrompida é origem de angústias.

Aliás, a imagem poética geral, que orienta o olhar dessa análise sobre *Amores Surdos*, é a de que o mundo se abarrotava e se esvaziava ao mesmo tempo. Por isso, a sensação é que por um lado, ele pesa, por outro, evanesce. Essa imagem incide sobre diversos aspectos do espetáculo. Desse modo, vai gerando uma série de alternâncias, acentuando a impressão de que a leveza e o peso do mundo estão em revezamento constante.

A metáfora da surdez é elementar para se fundamentar um exemplo disso. Pode-se pensar na hipotética afirmação de que fazer ouvidos moucos é fechar-se ao universo do som. Fechados aos sons do mundo, duas questões se podem levantar. Se há fechamento, não haverá recepção, nem acúmulo, portanto. Sem acúmulo de matéria, há leveza. Se há saturação, em contrapartida, há fechamento porque o acúmulo da matéria já superou a capacidade de recepção. Se o acúmulo de matéria passa do ponto, há peso. De um ou de outro fechamento, a imagem filosófica que resulta é a do homem incomunicável.

Desde a primeira cena, “...estamos na mesma situação”, já se aponta para a dificuldade de comunicação entre as pessoas, mesmo que estejam muito próximas; mesmo que umas estejam de posse das palavras das outras. A rubrica do texto expõe a situação: “A família lê uma carta, remetida pela família vizinha. A carta passa de mão em mão e todos sentem dificuldades no entendimento de suas palavras” (PASSÔ, 2012, p. 17) (ver imagem 25).



Imagem 25

O absurdo da incomunicabilidade pode ser pressentido nessa cena sob a forma de um subtexto que aponta a uma vizinhança que não é vizinha. O que está aparentemente perto, na realidade está terrivelmente distante. A carta se torna ambivalente. Por um lado, uniria pessoas distantes, mas se as pessoas são tão próximas, como são os vizinhos, a carta lhes produz estranheza e os faz distantes. Nesse momento, o objeto se esvazia de seu objetivo.

A peça vai começando assim, como descreve a rubrica, e apesar de a folha de papel passar por duas mãos, ninguém consegue entender o que quer dizer. Eis a carta:

Saudações.

Devido a vossas reclamações, vimos através desta esclarecer os motivos das discussões em tom alto em nosso recinto. Sabeis que se entre nós gritamos não é para que possamos nos escutar melhor, e sim pelo “amor”. Preferimos assim a repartir um silêncio grávido da rotina. Sabeis o quanto o dia a dia encerra os nossos sentidos, desenha nossas almas no hábito e, portanto, o quanto a vida cá nessas quatro paredes não é doce, branda ou suave. Aproveitamos o ensejo para dizer que se por vezes colocamos nossas músicas em tom alto é por acreditar que melhor que escutar nossas lamuriosas discussões, é ouvir a delicadeza das canções.

Vós sabeis. Sabeis porque sois também, assim como nós, dessa linhagem ancestral no ritual da convivência. Estamos na mesma situação.

Sabeis, pois sois como nós. Sois também esse poço de único sangue, lágrima do mesmo sal, cuspe do mesmo veneno, mesa da mesma árvore. E tendes ciência, portanto, que não se passa imune dessas quatro paredes que nos circundam.

Findamos aqui, certos de vossas compreensões (PASSÔ, 2012, p. 17).

Se receber cartas de vizinhos já é um fato estranho, será mais ainda, se a carta está – como é o caso – em linguagem formal. A comunicação é, por isso mesmo, truncada. A formalidade destrói a familiaridade e estabelece o distanciamento.

Idêntica impossibilidade ocorre em *A Lição*, de Ionesco. Conforme análise de Esslin (1968, p. 131), “as palavras não podem transmitir sentido porque não levam em consideração as associações pessoais que adquirem para cada indivíduo”. Assim, a coletividade e o nivelamento de “...estamos na mesma situação” parecem muito

estranhos aos leitores da carta de *Amores Surdos*, pois lhes dissociam a experiência pessoal.

Essa situação de incomunicabilidade confirma um diálogo entre *Amores Surdos* e *A Lição*. Veja-se o que acontece neste trecho em que o professor explica a matéria para sua aluna:

O PROFESSOR – Os sons, senhorita, devem ser pegos em pleno voo pelas asas para que não caiam nos ouvidos dos surdos. Portanto, quando quiser articular, recomenda-se, na medida do possível, erguer bem alto o pescoço e o queixo, elevar-se na ponta dos pés, assim, está vendo?

A ALUNA – Sim, senhor.

O PROFESSOR – Cale-se. Fique sentada, não interrompa... E emitir os sons muito alto e com toda a força de seus pulmões associada à de suas cordas vocais [...]. Desse modo, os sons repletos de um ar aquecido, mais leve que o ar circundante, vão adejar quais borboletas, adejar sem o risco de cair nos ouvidos dos surdos que são os verdadeiros sorvedouros, os túmulos das sonoridades. Se você emite vários sons a uma velocidade acelerada, eles se agarrarão uns aos outros automaticamente, formando assim sílabas, palavras, a rigor frases, isto é, grupamentos mais ou menos importantes, arranjos puramente irracionais de sons, desprovidos de qualquer sentido, mas justamente por isso capazes de se manter sem perigo a uma altitude elevada nos ares. Somente caem as palavras carregadas de significação, esmagadas por seu sentido, que acabam sempre por sucumbir, desabar...

A ALUNA – ...nos ouvidos dos surdos.

O PROFESSOR – Isso mesmo, mas não interrompa... e na pior confusão... Ou por rebentar como balões. Portanto, senhorita...

(A aluna parece subitamente sentir uma dor.)

O que houve?

A ALUNA – Estou com dor de dentes, senhor.

O PROFESSOR – Isso não tem importância. Não vamos nos deter por tão pouca coisa. Continuemos... (IONESCO, 2004, p. 56-57).

Com base na mesma análise de Esslin (1968, p. 131) referida acima, o desvio da pessoalidade é “um dos motivos pelos quais o professor parece não poder chegar até a aluna. Suas mentes trabalham em caminhos diversos e nunca se encontram”. Pelo nível de erudição de uns e o nível de coloquialidade de outros, as mentes dos vizinhos de *Amores Surdos* também parece que não.

O jogo nas duas peças é uma tentativa desesperada para que esse encontro aconteça. E nesse jogo se alternam o peso e a vacuidade do mundo. E nisso, tanto o teatro de Ionesco quanto o de Grace são não mais que alegorias do mundo real que eles conhecem. Cada um no seu tempo. Em seu ensaio sobre o lado psicológico dos comportamentos humanos, Rollo May (2007, p. 9), questiona: “Como é possível alcançar a integração interior numa sociedade tão desintegrada?”

O desencontro das mentes humanas e as evasivas das palavras são conceituados pelo mesmo Rollo May (2007, p. 53) como “perda do senso do *self*” e “perda da linguagem de comunicação pessoal”. E sobre esses conceitos – que sintetizam questões que se vêm depreendendo de *Amores Surdos* – o psicólogo reflete: “Junto com a perda do senso do *self* desapareceu a linguagem de comunicados profundamente pessoais. Este é um importante aspecto da solidão vivida no mundo ocidental” (MAY, 2007, p. 53).

Desse vazio primordial, vai-se encontrar, não só no início da peça, mas ao longo do espetáculo, esse homem incomunicável, encarnado em cada personagem. Cada um a seu modo se isola e se aliena dos outros. O mais novo passa seu tempo montando brinquedos e desmontando-os em seguida (ver imagem 26); a irmã não retira da cabeça os fones de ouvido (ver imagem 25 entre outras); o irmão mais velho é sonâmbulo; o irmão do meio tem medo de sair de casa (ver imagem 26); a mãe é a própria capa de velhos hábitos.



Imagem 26

Os membros da família de *Amores Surdos* estão como maçãs na cesta de frutas. Imiscuídas, mas indiferentes (ver imagem 27). Mas este estado não lhes é consciente, é a própria condição humana que os põe autocentrados. Este é o homem, como o apresenta Camus (2010).



Imagem 27

Cada um é um ser mergulhado em sua íntima solidão, mesmo em meio ao tumulto. Ao mesmo tempo, é nesse e desse tumulto que ele sobrevive – como já se aludiu. Cada um se repete no outro. Há uma condição primordial que os unifica, e que está acima da família. E então, o homem se vê em seu paradoxo. É um ser só, apesar dos outros, mas a ausência dos outros ao seu redor o faz passar da solidão ao desespero. Essa é uma imagem mental que as cenas das falas ao telefone suscitam em *Amores Surdos*.

Em seu desamparo suicida, o filho distante – que só fala com os outros por telefone – na quinta cena, diz coisas à irmã, que ela qualifica como estranhas e as repete a Pequeno (ver imagem 28), acentuando e pontuando bem toda aquela estranheza pela voz e pelas expressões do rosto: “... ele tá dizendo que quer voltar... que a nossa família

está por entre seus cantos, do mesmo jeito que o pó nas frestas do chão, que não se retira”.

A falência da linguagem e a vulnerabilidade das relações afetivas são perceptíveis nas reações depois dessa conversa a três. Pequeno nada entendeu, e a irmã nada fez com a informação. A ligação cai, e ela volta mecanicamente ao seu mundo, o mundo dos fones de ouvido.



Imagem 28

Todo esse embate de forças contrárias vai resultar nas impossibilidades das relações sociais, como se pode observar. Reafirma-se que as mentes dos indivíduos não se encontram. Toda a peça já faz uma alegoria a isso quando ressalta a surdez como uma metáfora para imperceptibilidade e corte de relações, ou seja, obstáculo à comunicação. Um dos pontos altos dessa impossibilidade na peça de Grace se dá quando a quebra da quarta parede cabe justamente à personagem que fala dormindo (em outro momento, será novamente quebrada pela personagem que usa um inseparável *headphone*). O espectador, de certa forma, se vê absorvido pelo ambiente fictício, e vê a personagem inserindo-se no ambiente real (ver imagem 29).



Imagem 29

É assim que passa a cena imediatamente seguinte à da leitura da carta: Joaquim, o filho mais velho, fala à plateia, como se estivessem na mesma dimensão de consciência. Mas, não bastasse o fato de que ele é personagem, ele está dormindo. Ele conversa com as pessoas durante um surto sonambúlico, mas a princípio, elas desconhecem essa particularidade. Transcrevem-se alguns fragmentos do texto de Joaquim:

Joaquim está sonâmbulo e fala com a plateia.

Joaquim: Boa noite. Obrigado por terem vindo. Desculpem começar assim, cortando o sonho de vocês, mas para que tanto suspense? Todas as histórias do mundo já foram contadas. Essa é só mais uma história de uma família comum, que toma café, em que um briga com o outro, em que um adocece, enfim: com nossos problemas cotidianos [...].

É isso: todas as histórias do mundo já foram contadas... Vocês sabem: em alguma hora, um celular vai tocar aí (*apontando o espaço da plateia*), algumas pessoas vão pensar: “Nossa que falta de educação deixar o telefone ligado aqui!” Aí o dono vai desligar seu telefone para ser fiel à educação que sua família lhe deu, ou vai, sem culpa, atender, falando baixo: “Oi, tô em outra realidade! Depois te ligo!” [...].

No final haverá aplausos [...] (PASSÓ, 2012, p 18-19).

Soubesse a plateia ou não do sonambulismo da personagem, seria incompatível sonâmbulos terem uma conversa real e consciente com pessoas despertas e conscientes. No mínimo, tudo que dissesse a personagem faria parte do seu sonho. Quanto à plateia, é como se contemplasse alguém que dorme e sonha, e fale durante o transe desse sonho. Mesmo ouvindo tudo, ninguém poderia interferir nesse sonho. Ninguém entra no sonho dos outros, nem muda o rumo desse sonho com ações reais. Como uma alegoria do texto, isso vai simbolizar um desencontro das mentes (a da personagem e as da plateia), incomunicabilidade.

Uma leitura alegórica dessa incompatibilidade de consciências é que sendo a personagem ficção, seu modo de relacionamento social é também ficção; enquanto a plateia está no plano real dos acontecimentos. Nesse aspecto, alegórico e filosófico, (e não no aspecto físico real da sala de espetáculo) a questão se aproxima de um argumento do *Contrato Social*, sobre a impossibilidade das relações amistosas ou inamistosas entre instituições e indivíduos, “porque entre coisas de natureza díspar não pode haver nenhuma real relação” (ROUSSEAU *Apud* SAHLINS, 2003, p. 63).

E novamente se dá o encontro da leveza imaterial com o peso material. Acordado, a vida pesa para Joaquim. Ele traz para seus ombros algumas responsabilidades. Carrega sobre si o peso da cultura. O filho mais velho é, de certa forma, um provedor, um modelo aos que lhe são sucessivos. É Joaquim quem traz os sapatos que Pequeno insiste em não calçar, mas ouve sempre do irmão que terá de fazê-lo mais dia, menos dia. É de Joaquim o primeiro grito aflito, clamando pelo pai, quando teme que a família seja devorada. É esse grito cuja forma plástica *Paaaaai* sugere uma síntese do desespero ou da causa perdida, que serve de título à sexta cena.

Na última cena, a comutação entre Joaquim e Pequeno, mais uma vez, evidencia um elo entre *Amores Surdos* e as características do Teatro do Absurdo de produzir subliminaridades. Numa visível transferência de papéis, Pequeno repete o irmão mais velho. O que o irmão faz sonâmbulo, Pequeno faz num transtornado e alterado estado de consciência: quer dizer, fala à plateia. A ideia absurda aqui é a da circularidade, ou, o fim repetindo o começo.

Nas peças de Ionesco, essas dimensões são, muitas vezes, apresentadas na estrutura textual ou do espetáculo, com o fim da peça voltando a uma ação do início, como em *A Lição*. Ou começam com o espaço esvaziado de presença humana, e retornam ao mesmo vazio no final, como em *As Cadeiras*. Em *Amores Surdos*, começo e fim são mais representativos e temáticos que estruturais e figurativos. Grace ultrapassa o estilo de Ionesco e desatreia da forma essas categorias.

Na peça de Grace, para fins de análise, é válido observar que o círculo que se fecha quando as extremidades de começo e fim se encontram não aponta para a estrutura textual nem do espetáculo, mas sugere um substrato do conteúdo textual. Simbolicamente, Joaquim, sendo o primeiro dos irmãos, é o início da reprodução dos pais. Começa com ele mais um nicho social de proletários. E Pequeno, sendo o mais novo, representa o encerramento do ciclo de procriação. É nele que acaba a prole. A eles dois cabem o preâmbulo e o epílogo da história daquela família. A família de ambos.

E eles dois representam o fechamento da circunferência que abarca todos os que irão seguir reproduzindo sua família em todas as dimensões. A hipótese é que ao longo da vida, a família estará pressentida em cada um de seus membros. Aonde quer que qualquer um vá, leva a família entranhada em si. E assim ela é perpétua exatamente como no título da quinta cena: “*Do mesmo jeito que o pó nas frestas do chão, que não se retira*”.

Enredo, fábula e reflexos de *Amores Surdos*

Amores Surdos é uma peça não muito extensa, mas de média duração, cujas cenas se desenrolam em aproximadamente 50 minutos. Do ponto de vista do conflito, *Amores Surdos* é um drama familiar no qual se mostram os perigos do habitual sobre o ser humano, assim como se sugere o sufoco. Nas considerações do Teatro do Absurdo o sufoco é proveniente de duas dimensões opostas: a proliferação da matéria e o vazio. Quer dizer, a ocupação dos espaços sufoca, mas seu contrário, o vazio, sufoca igualmente.

Porque aliena os sentidos, o habitual torna as pessoas surdas e também cegas. A família de *Amores Surdos* está tão condicionada a seu dia a dia, que jamais perceberam as coisas que mudaram ali sob seus olhos. E, pior que isso, todas as pessoas dessa

família continuam a fazer à risca os pormenores de sua rotina, a despeito de uma grande tragédia havê-la alterado totalmente fazia, pelo menos, cinco anos.

Assim, é que todos os dias, a mãe e seus filhos continuam a chamar o pai para reunirem-se ao café da manhã. Também nos momentos em que as crises familiares desencadeiam problemas cujas soluções, é senso comum dizer-se que são tarefas de pai. Porém, é justamente aí que está o inusitado da questão fundamental dessa situação: o pai havia sido devorado por um estranho hóspede. Tal hóspede era nada mais, nada menos que um hipopótamo que o filho mais novo levava para casa, e o mantinha no quarto do irmão que morava no exterior. E até aquele dia, em cinco anos, o intrigante não era apenas que a mãe e os filhos maiores não notaram ter deixado de ver o pai, mas também que nenhum deles havia visto o bicho, apesar de ele ser enorme; nem ouvido seus rugidos; Ninguém desconfiava de que tempos antes o mais novo tivera um encontro com o absurdo.

Por que o pequeno decidira levar um hipopótamo para casa? Ele tentava uma saída para seu grande problema: a falta de ar. O menino era asmático. Como um hipopótamo poderia ajudar nisso, era pura imaginação da criança.

Ele havia ouvido na televisão que hipopótamos tinham pulmões enormes. Então, pensou que se levasse para casa um, ainda pequenino, teria chances de aprender com ele a respirar. E, para felicidade sua, dali por diante, passar a viver livre de sua crônica falta de ar por causa da asma. É levado por essas conjecturas que um dia o menino vai ao zoológico, encontra o objeto de suas hipóteses, e, sem nada revelar aos adultos, volta para casa com seu filhote de hipopótamo. Porém, em cinco anos, o bicho cresceu muito e com ele, os problemas da família também.

Ao final, não se deu solução a nada, a nenhum problema, mas muito ao contrário, passou-se a contar mais um. O menino continuou asmático. A família, porém, teve seus espaços em casa e a tranquilidade tomados pelos efeitos da presença do hipopótamo: a lama, o medo e a revolta. O vazio e a ocupação do espaço produziram exatamente a mesma coisa: o sufoco.

Essa convivência passa a produzir um cenário de família em que a vida e a morte são a capa e a contracapa de um mundo de imagens ambivalentes e paradoxais. A partir dos dados da fábula, algumas reflexões devem ser feitas. O apelo figurativo da lama assim como as sinestésias sugeridas pelas abstrações de sufoco, medo e revolta

destacam aí morte e vida como as dimensões da perspectiva de um paradoxo constante no discurso dramático do Teatro do Absurdo. Mas esses signos muito além de serem paradoxais, são ambivalentes. Isto é, pelo princípio da ambivalência, os conceitos se opõem, mas não negam nem se destroem um ao outro, mas, ao contrário, um é origem e fim do outro.

Em outras palavras, as observações aqui são, por exemplo, que, se por um lado, a lama pressupõe a morte da matéria, que se corrompe e apodrece, por outro lado, essa matéria corrompida e podre pressupõe fertilidade e vida; medo, se, por um lado, é mau porque paralisa o espírito, por outro, é bom porque preserva a integridade do corpo; sufoco, por sua vez, pode deprimir, mas compele a uma busca de soluções; revolta nem em tudo é negativa, a partir dela podem-se dar grandes evoluções.

Pelo reflexo das ambivalências, uma leitura crítica a que se chega é que os signos abstraídos do Teatro do Absurdo não remetem tão somente a uma visão pessimista, mas também alterna essa sensação do mundo com a esperança. É que os dramaturgos, aqui e ali, deixam ao caminho do espectador um sinal pelo qual ele possa intervir no drama. Intervir, no sentido de estabelecer pontos e contrapontos provenientes das questões que, nas cenas, são as experiências de vida das personagens.

Grace Passô, a exemplo dos dramaturgos do Absurdo do início da segunda metade do século XX, não escreve peças em que se identifiquem uma tese ideológica como ponto de partida para as argumentações da crítica. Senão, parece sim, que tem uma única preocupação: a de ir muito fundo nas crises de cada uma das imagens que começam propondo. O incremento do simbolismo das paixões e misérias humanas, encarnadas pelas personagens ressalta-lhes os pontos vulneráveis. E, uma vez ressaltados, esses pontos se projetam ao plano da realidade. É, então, que vão subjetivamente encontrar as experiências vividas pelos que estão vendo o espetáculo.

Carregados de realidade, tais pontos se vão reproduzir em leituras distintas e particulares a cada um dos espectadores. Quer dizer, cada pessoa é quem decide o que é compatível ou incompatível com sua maneira de ler o mundo. O teatro de Grace Passô não é, como o teatro de Ionesco e o de Beckett também não são, teatro de propostas e soluções, mas um teatro de experiências e impressões do mundo. Partem das próprias vivências, convertem-nas em imagens poéticas e as projetam para cena em linguagem simbólica e dramática.

As principais coincidências temáticas entre *Amores Surdos* e o Teatro do Absurdo são as alternâncias entre o peso e a leveza da matéria, por um lado; por outro, o habitual, o corriqueiro, quer dizer, a repetição mecânica do dia a dia com sua incomunicabilidade, com suas ilhas humanas, com sua solidão e angústias metafísicas. *Amores Surdos* ressalta tanto as questões inerentes ao habitual, o dia a dia mecânico e incomunicável, como as questões inerentes à alternância entre o peso e a evanescência da matéria e do vazio.

Alguns indícios podem relatar esse dia a dia mecânico a quem assiste ao espetáculo. Por exemplo: todos os dias, a Mãe reclama a presença de todos à mesa do café da manhã, e chama enfaticamente, pelo nome, seu marido, a despeito de ele, nos últimos cinco anos, jamais tenha sido visto, ou respondido aos chamados; o filho menor gasta parte do tempo montando brinquedos com pequenos cubos de madeira, e tão logo eles estejam prontos, ou até antes, ele os derruba e, em seguida, tal como Sísifo, o mito, recomeça tudo; às vezes, o menino faz de conta que fez um piano e executa a mesma música sempre; a filha repete as palavras do que ouve em seus fones de ouvido ou as palavras das outras personagens, ao modo dos papagaios, repetindo tudo o que ouve sem refletir sobre nenhuma palavra.

A inevitável incomunicabilidade que se associa à incompatibilidade de mentes se manifesta em toda a peça, pelo menos de duas maneiras sugestivas: na impossibilidade de leitura – a família protagonista não consegue ler uma carta remetida por outra família, mesmo sendo vizinhas; manifesta-se também, e especialmente, no sonambulismo – o filho mais velho é sonâmbulo. O sonambulismo representa a alegoria do poder de bloquear: se impede a comunicação, por conseguinte, ilha.

O peso da matéria pode ser presumido pela alusão ao hipopótamo, que representa a culminância dos problemas vividos pela família protagonista. A existência do Grande Bicho remete ao peso e, mais ainda, à proliferação, materializada na lama que ele espalha em grande quantidade, e ela toma todos os espaço da casa.

Quanto aos problemas, implicam uma busca por soluções. A busca é, em si mesma, uma esperança. Uma vez solucionados os problemas, seu peso se anula. Esperança e soluções, portanto, estão relacionadas ao descarrego do peso. Nas referências aos problemas, compreendem-se as alternâncias dessas sensações.

Nas sugestões do Teatro do Absurdo, simbologia e imagem do preenchimento juntamente com a imagem oposta, que é a do vazio, estão muito próximas das angústias existenciais. É que o peso e o vazio do mundo tornam o homem sufocado. Ou seja, o acúmulo e os excessos; o vazio e as carências produzem a náusea do mundo com igual medida. Filosoficamente, a questão da náusea lembra os existencialistas. Organicamente, lembra o próprio corpo: um estômago muito cheio provocará náusea e vertigem; vazio, provocará náusea e vertigem igualmente. Na primeira situação, é preciso esvaziar para sarar o mal-estar. Na segunda, é preciso encher.

Segundo Esslin (1968, p.146), “as duas tonalidades básicas da experiência do mundo de Ionesco lado a lado [são] o peso e a proliferação da matéria [...]; leveza e evanescência [...]”. Por analogia, essas tonalidades também pintam as cenas de Grace Passô.

Em tal pintura cênica todas as personagens se juntam e se afastam ao mesmo tempo. Ou seja, vistos pela superfície são um coletivo: a família; analisados por suas atitudes são, cada um, o indivíduo, o seu Eu profundo, não coletivizado. Nesta dimensão, os homens não se encontram com os outros. É a imagem da cesta de frutas.

A surdez é a alegoria máxima da desconexão dos homens com o mundo. E esse homem incomunicável se encontra no drama de *Amores Surdos*, encarnado em cada uma das personagens. Cada uma, a seu modo, por sua personalidade, ilha-se, aliena-se e se afasta dos outros. Como o espectador vê isso em cena?

De que modo cada personagem se refugia em sua ilha? Elas penetram nas próprias ações do dia a dia, ou nas condições orgânicas que lhes são inerentes. Algumas até já foram mencionadas nas análises de outras categorias propostas aqui. Assim, a ilha de Pequeno é montar e desmontar brinquedos, e sofrer de asma; a da irmã é não retirar os fones de ouvido; a do irmão mais velho é ser sonâmbulo; a do irmão do meio é ter fobia de sair de casa; a da mãe é não se desfazer de velhos hábitos. Olhando-se as personagens com suas atitudes ou afecções, percebe-se a impossibilidade de comunicar-se como causa e consequência dos isolamentos nessas ilhas subjetivas que desconectam a todos. E, vice-versa, os isolamentos em ilhas subjetivas são causa e consequência da incomunicabilidade.

Todos eles estão ensimesmados. Por causa disso, não se encontram uns com os outros. Todos estão alienados da realidade do outro. A solidão é o que preenche o vazio

particular de todas aquelas criaturas. E essa solidão impregnada em cada uma delas evidencia uma categoria filosófica à luz da qual o Teatro do Absurdo demanda suas críticas sociais. Quer dizer, critica-se o peso do poder sobre as pessoas. Para uma análise dramática das personagens é válido que se infiram significações ao peso social delas, ao peso social de uns sobre os outros, e de que modo esse fator lhes acentua as ilhas subjetivas.

A Mãe representa o poder dos sistemas de regulação, a força autoritária. Ainda que, mesmo aparentemente, seja ela o eixo que mantém todos unidos em torno de si, na realidade, é a mais distante, posto que todos lhe são subordinados. E ela é única. Quer dizer, enquanto os demais são iguais na subordinação a ela, ela é absoluta em sua supremacia. Isso acentua seu isolamento, seu distanciamento, sua solidão. Em resumo, a Mãe é só. No texto impresso não há rubricas descrevendo-lhe as questões de foro íntimo. Estas são depreendidas pelo que a personagem faz e fala.

Joaquim, o filho mais velho, representa o conformismo, a apatia dos que não despertam para a realidade que os circunda. Seu sentido crítico está continuamente adormecido, atrasado, ou fora de propósito. Subordinado à Mãe, como os irmãos, e refugiado em sua letargia, ele se afasta dos demais. Seu sono é sua ilha. Joaquim é só também. Uma rubrica descreve de Joaquim algumas questões íntimas. “[...] *Joaquim, o filho mais velho que sempre acorda de manhã pensando se fez ou disse algo pela noite. Joaquim não é um homem medroso. Só está um pouco apático, um pouco sem rumo na vida: Joaquim e sua vida de águas paradas [...]*” (PASSÔ, 2012, p. 20).

Samuel, o filho do meio representa a submissão, a indecisão dos que não têm posicionamento político; a debilidade dos que não lutam. Seu horror a enfrentamentos não lhe permite sair de casa. Não sair de casa é a alegoria para o não sair de si mesmo. A permanência dentro de si mesmo, para os demais, significa que ele está sempre ausente, fora do alcance de suas vistas. Ele está de um lado oposto ao dos outros, separado. Isolado por uma porta que não consegue transpor, Samuel é só. Uma rubrica também descreve as dores íntimas de Samuel.

Samuel fica inerte. É um membro da família sem talento para lidar com as situações da vida. Tem dificuldades de portar-se diante do “outro”, e, assim, “expressar-se”, para ele, não é fácil. Para ele, que

nasceu com dez meses de gravidez e com o auxílio de um fórceps, foi difícil sair do ventre” (PASSÔ, 2012, p. 34-35, grifos da autora).

A filha, Grazielle, representa a reificação, ou seja, a metamorfose do ser humano em coisa. Ela se confunde com seus fones de ouvido, que usa todo o tempo. Sem dúvida, sua cabeça é o próprio objeto. Ela não pensa; repete o que ouve. Ela tornou-se um robô. Ou uma marionete eletrônica com o controle remoto avariado. Ela se move pelo espaço, mas seus cordões (sua ligação com o mundo) estão cortados pela incapacidade de pensar. Nela morre a pessoa e nasce uma máquina controlada por *headphones*. Alienada de sua humanidade, Grazielle é só. De Grazielle também há uma descrição: “[...]. Usa um headphone. Adolescente, deve estar acompanhando seu corpo se despregar da infância, enquanto aproveita para fugir com a música, como quem foge com o circo. Grazielle está na fase em que imagina a vida como um clipe de música” (PASSÔ, 2012, p. 23).

Pequeno, o filho mais novo, representa a consciência política, o sentido crítico. Ele representa a subversão de valores, a força que diz não, porém, chega ao mesmo resultado a que chegam as forças que dizem sim. Ele é o único que caminha à contramão. Esta é sua ilha. Por sua irreverência questionadora, Pequeno é só. De Pequeno, tal como da Mãe, não há descrições, apenas algumas indicações daquilo que ele faz. O que ele diz é, em grande parte, o que dá indicativos da dimensão de sua consciência.

Todos estão sós. Cada personagem, além de evidenciar uma categoria crítica, representa um conceito que se orienta para uma discussão filosófica existencial. Eles estão mesmo como as metafóricas maçãs na cesta de frutas. As maçãs, a quem as vê ali, parecem juntas. Na verdade estão justapostas, sobrepostas, superpostas, porém, são indiferentes entre si. Elas ignoram se, por dentro, as outras estão machucadas.

A peça começa com uma cena brevemente sem movimento em que se vê através de uma parede translúcida, feita de um tecido rendado, um ambiente que lembra a representação de algo como os aposentos de um apartamento. Ali estão as cinco personagens, juntos e quietos, três sentados num sofá, um sentado no chão e outro de pé. Por alguns instantes, ninguém se move, ninguém fala. Cada um com sua dor sob a roupa, sem que os outros a possa pressentir, muito menos sentir (ver imagem 27).

Ao tempo que dura essa cena, a hipotética cesta de maçãs está bem representada, ou melhor, pode ser assim representada. A sala de estar seria a própria cesta, e a Mãe, Joaquim, Samuel, Grazielle e Pequeno, as maçãs.

As imagens e a fábula: as impressões do absurdo no espetáculo

Começa o espetáculo. Semiescuridão. Um grande espaço vazio entre a plateia e a parede translúcida. Ao início, não se consegue ver logo o cenário, mas simula uma casa de família. (ver imagem 30).



Imagem 30

Esse espaço vazio corresponde à sala de visitas onde ocorrerão quase todas as ações. Ao fundo desse espaço, a divisória é feita por uma cortina branca de renda transparente, presa ao teto e ao chão, dando essa impressão de parede translúcida. Nessa parede há um telefone e duas portas, uma de cada lado. Do ponto de vista da plateia, a da direita se comunica com o interior da casa, a da esquerda com a rua (ver imagem 31).



Imagem 31

O que se tem, a partir do cenário montado, é uma visão enriquecida, ou uma releitura, com ampliação dos signos, da descrição que o texto faz desse ambiente:

Uma casa de família com duas passagens. Uma porta de entrada onde vê-se quem chega e quem sai. E outra que leva para os fundos da casa. Percebe-se que a área onde acontecem as cenas é apenas uma parte da residência. Há uma área onde, presume-se, está o restante da casa (PASSÔ, 2012, p. 13).

Parece madrugada. A única claridade vem de um foco de luz no ambiente depois da parede translúcida. Uma luminária redonda, pendente do teto, com seu foco de luz sobre o sofá onde estão sentados Grazielle, à esquerda, Samuel, à direita, e entre eles, a Mãe. Sentado no chão, aos pés da irmã, está Pequeno. Em diagonal com Pequeno, do outro lado do sofá, às costas da Mãe, um pouco afastado, quase imperceptível, em pé, está Joaquim. Todos, imóveis por alguns segundos. A luminária redonda os envolve sob sua luz e gera a ilusão de ótica de que eles estão dentro de um círculo (ver imagem 30).

Vistos assim, numa imagem compacta, juntos, nesse círculo de luz, rodeados de escuridão, eles já criam uma impressão cênica: sugestivamente, descrevem a imagem de uma ilha. Essa impressão é acentuada pela escuridão. A lâmpada da luminária é apenas um pequenino ponto de luz, que situado bem ao alto, perdida numa imensidão lembra e recria a imagem de um farol.

Só dessa imagem já decorrem oposições como luz e escuridão, vazio e cheio, transparência e opacidade, indivíduo e coletividade. Depois de um breve instante, vistos assim através da renda, começam as primeiras movimentações em direção ao espaço cênico onde serão vistos diretamente.

O primeiro a se levantar é Samuel, o filho do meio. Ele entra na sala semiescura, encontra ao pé da porta da rua a carta remitida pelos vizinhos, apanha-a e vai ler perto do público. Luz precária. Terrível dificuldade de ler a carta. Fica meio atônito e incrédulo. A escrita é rebuscada ao extremo. A Mãe entra em seguida, depois Grazielle, por último, Pequeno. Joaquim não entra. Samuel continua lendo. De tanto nada fazer sentido, ele ri. Um risinho de incredulidade. Curiosa, a Mãe arrebatada a carta das mãos de Samuel. A dificuldade de leitura é muito pior. A mulher gagueja e quase não consegue tirar as palavras do papel nem no nível mais elementar que é o da pronúncia. Mal termina, começa uma música no andar de cima. É uma ópera. Esse é um raro momento, em que a filha retira os *headphones* (outro se dará mais à frente, no de correr da história, ao telefone com o irmão).

Apavorados, os quatro correm de volta para onde estavam. Como se não o vissem, passam por Joaquim que vem entrando. Joaquim é sonâmbulo e vem dormindo. Joaquim fala à plateia as mesmas coisas várias vezes. Um misto das recomendações de praxe, como desligar os celulares, com as considerações épicas da peça, uma prévia do que vai acontecer ao longo da peça, ao modo do teatro brechtiano. Uma das informações repetidas é que o telefone iria tocar algumas vezes, e numa delas, ficariam sabendo que o irmão que morava longe havia cometido suicídio. Essa notícia foi a única que não aconteceu como cena, mas na cena final o telefone, tocou, tocou, tocou, e foi a única vez em que ninguém atendeu. Mas Joaquim fala dormindo. E o que diz não deve ser levado em consideração. A Mãe o leva de volta para dentro.

Nessas duas cenas, a impossibilidade de comunicação é inquestionável. Numa porque a linguagem formalíssima provoca o distanciamento, destrói a familiaridade e

põe os sujeitos em duas realidades irreconciliáveis. Na outra porque o sujeito que fala está dormindo. Simbolicamente aquele é seu sonho, e do sonho – já se aludiu a isso –, não se alcançam as mentes dos que estão fora dele. As mentes despertas não escutam. O peso da matéria também é pressentido na exaustiva repetição das mesmas informações, e o estado de inconsciência de Joaquim, isentando-o da responsabilidade pelo que diz, pressupõe certa leveza.

O figurino também descreve uma oposição entre o leve e o pesado, extensiva ao translúcido e ao opaco, à clareza e à obscuridade. Dois tons de cinza e dois de bege. As cores dialogam com as consciências das personagens e o amadurecimento delas. No início, somente Samuel e Pequeno usam cores claras, mas logo depois das primeiras cenas, trocam as roupas claras por escuras. Samuel vestia apenas camisa clara, bege quase branca, calça cinza (ver imagem 32). Samuel é justamente o indeciso, que tem medo de sair da casca – conforme se diz popularmente. Pequeno usa calças e blusa bege. Roupas clara por completo (ver imagem 32).



Imagem 32

Pequeno começa inocente e vai, aos poucos, aprendendo a questionar. É ele, afinal, com seu hipopótamo, quem prepara a revolução e sacode a família inteira. No final, todos estão vestidos em um degradê de cinza e cobertos de lama, que não para de aumentar (ver imagem 24).

O peso e a ocupação dos espaços concretizados nessa lama tem sua causa no hipopótamo que no fim das contas vai estar na intersecção de dois pesadelos. E a própria peça pode ser entendida como a grande metáfora desses dois pesadelos. Tudo o que se passa ali pode não passar do próprio sonho de Joaquim que, estando dormindo, sonhou tudo aquilo, enquanto os outros apenas dormiam. Se nesse sonho havia reflexo da realidade, refletia principalmente o pesadelo de Pequeno, que era sua recusa de crescer, amadurecer e virar adulto.

Na cena final, a troca de papéis entre Joaquim e Pequeno, falando à plateia, indicia essas polaridades nos acontecimentos, e faz que a peça tenha transitado quase imperceptível no limiar dos dois planos. O plano da realidade e o plano do sonho da ficção.

É desse limiar que, ao início, Joaquim, em meio a grande número de *nonsense*, insere uma ideia séria. Isto é, uma espécie de regra básica da ética do espectador para com o espetáculo: a de que os celulares devem ser desligados. Ou seja, como um contrarregra, que cuida para que nada desconcentre o espetáculo, ele diz para desligarem os celulares. Mas diz indiretamente como se estivesse reportando a consciência da plateia para a própria plateia, (*“Nossa, que falta educação deixar o telefone ligado aqui!”*).

E Pequeno, ao final, como se assumisse a simbólica contrarregagem, libera a plateia, dizendo que seus aparelhos já podem voltar a ser ligados. (*“Vocês, por favor, já podem ligar seus celulares”*). Pequeno ainda, como se confessasse que falava por experiência própria (a experiência da personagem que acaba de passar por um brutal impacto emocional), lembra a plateia de que *alguém pode lhes estar chamando, e isso é muito importante*.

Joaquim e Pequeno assumem, no início e no final do espetáculo, respectivamente, de um modo quase imperceptível, duplo papel. Essas falas os põem no limiar entre os papéis da ficção e essa espécie de contrarregagem. Com esse duplo caráter, suas falas tornam-se polifônicas. Isto é, ao mesmo tempo em que falam de

dentro de seus transe de personagem, estão dizendo para a plateia de modo subliminar, e assumindo outras vozes, que a peça está começando (Joaquim); e que a peça terminou (Pequeno).

As transições e inversões se dão como a passagem do tempo beckettiano, em que tudo muda, mas permanece igual. Joaquim parece lúcido, mas com a consciência esvaziada e adormecida, na verdade está em êxtase. Ele vive seu pesadelo de sonâmbulo. Pequeno, ao contrário, parece em êxtase, mas é justamente porque sua consciência está alterada pelo compulsivo excesso de lucidez. Ele vive seu pesadelo de estar consciente.

A realidade onírica e a sua contraposta realidade mecânica em *Amores Surdos*, assentadas nas imagens antagônicas de *evanescência* e *peso*, com o consequente isolamento humano, podem ser lidas em todo o espetáculo. Tomadas como o esquema de contrapontos da peça, essas duas imagens, de onde se originam as demais oposições e alternâncias, ampliam e compõem as dimensões básicas de todo o espetáculo. É nos limiares, entre o real e surreal, o peso e evanescência, o opaco e o translúcido, o cheio e o vazio, que transitam as personagens.

O apelo surrealista do espetáculo acentua o absurdo de *Amores Surdos* na concepção do espetáculo. Para a diretora Rita Clemente certamente também foi uma trajetória desafiadora. Entrar na sintonia de Grace; levar à cena as múltiplas leituras do texto, recriar as imagens advindas das sugestões e compreensão dos subtextos, concretizá-las e fazê-las falar mais que as palavras, no trabalho dos atores, nos objetos de cena, cor de figurino etc. – só para citar alguns – compreende uma conjunção de desafios.

Um olhar atento sobre o trabalho de Grace é um caminho para se pensar que entre suas peças e a existência não se veem muitas diferenças. Apenas, as peças elaboram metáforas para o absurdo da vida, ao passo que a vida segue como uma metáfora do absurdo. Nessa particularidade podem ser encontrados seus principais diálogos com os dramaturgos do Absurdo. E é na projeção desse diálogo que, a exemplo de *As Cadeiras*, de Ionesco, *Amores Surdos* poderia ser considerada um drama cômico. Um drama cômico, como alegoria da própria vida, pode reverberar a última fala da Mãe, exasperada, repetindo que *tem coisas que foram feitas para se viver com elas*.

CONCLUSÃO

A última fala da personagem de Grace Passô traz a ideia exata do que se precisa para tomá-la como ponto de partida para iniciar as considerações que encaminham este trabalho para sua conclusão. Refletindo sobre essa consciência humana de que *tem coisas que foram feitas para se viver com elas*, e que o fato inapelável que a justifica, dentro da peça, é que *não se arranca a coluna por causa da dor nas costas*, chegou-se a uma situação que vai reverberar no *Absurdo* e na *Carnavalização*.

Por um lado, o mito de Sísifo com seu castigo irrevogável, por outro, a prerrogativa de transgredir, de se propor um jeito de *arrancar-se a dor a despeito da coluna*. O mito se funde com a carnavalização nesse hipotético encontro, porque o castigo de Sísifo é nada mais, nada menos que sua condenação ao seu ritual perene, pela sua audácia de tentar enganar a morte, e viver eternamente. Sua vida eterna simbolizou-se no ritual a que fora condenado. E eterna é a vida do mito, e incessante, intermitente e inútil é o ritual de subir sua pedra ao topo de uma montanha e descer para retomá-la após ela cair, e ela irremediavelmente cai toda vez que atinge o apogeu.

Muitas categorias perpassam por aí e podem levar a efeito um levantamento das reflexões e discussões das quais essa tese é veículo. Pelo teor de autoritarismo que coage ao conformismo e abre um campo de forças antagônicas que se embatem num mesmo enunciado de ideias, diria Ionesco que esta é uma frase *rinocérica*. Este é um termo criado por ele mesmo como protesto às verdades urdidadas pelos poderes totalitários para gerar uma conduta pública de submissões, sem direito a questões. Pela própria condição de conter, no mesmo corpo de signos, ideias que debatem entre si, no conceito de Bakhtin, ela é dialógica. E mais que isso, nesse diálogo, que esse mesmo corpo de signos comporta, ela se abre a muitos sentidos e diferentes compreensões, por isso, ela é polissêmica; por isso é polifônica.

Enfim, essa frase, em seus desdobramentos, sintetiza o eixo das interseções do que se buscou no desenvolvimento deste trabalho. E esse eixo compreende a base comum das correlações originais entre o *Teatro do Absurdo* e a *Carnavalização da Literatura*. Percorreu-se aqui por duas bases teóricas, procedeu-se a algumas análises

envolvendo textos dramáticos e espetáculos em busca dessa origem que se postulou ser comum.

Na confluência do que há de inexorável na condição humana e nas manifestações da consciência crítica do homem sobre si está o seu legado. Nisso há um conjunto das infinitas formas que fazem o homem ultrapassar limites e transformar o impossível em simbólico. Quer dizer, entre as ações humanas, essas também se destinam à produção das culturas da humanidade. Algo que é possível se compreender é que o homem sabe, desde sempre, não ter poderes de vencer a morte. É basicamente por cima dessa impossibilidade que a história tem firmado as pilastras de todas as formas de cultuar a vida.

Em nome de celebrar a vida e relativizar a morte ou torná-la ambivalente, está sempre presente uma atitude humana. O homem cria seus mitos, faz seus ritos, sublima, simboliza o fim e o ressignifica num recomeço. Em termos filosóficos, o Absurdo é uma dimensão que tem acompanhado o homem por toda a sua trajetória, visto que a existência o arrasta nessa condição sem que lhe permita compreender com que propósitos.

Disso, resulta, em termos gerais e simbólicos, as formas da irreverência humana. O homem subverte valores e sistemas como que para ser por si mesmo recompensado pelo quanto tem de se sujeitar ao que não pode mudar. Em termos de produção dessa cultura, o carnaval está entre as manifestações da consciência política do povo. Manifestação esta na qual, não se pode negar, está expressa a subversão dos valores da ordem vigente, do ponto de vista político, do ponto de vista religioso e do ponto de vista metafísico também. Ou seja, a ordem é subvertida em seus aspectos fundamentais, e o povo instaura aí a sua segunda vida. Alguns dias de um mundo invertido onde se decretam mortes e se esperam seus opostos. Morte das hierarquias, morte do poder, morte do velho e saturado etc., para o nascimento da igualdade, das isonomias, do novo e vigoroso etc.

Antes, porém, de se prosseguir com estas considerações sobre o Absurdo (compreendendo o debate filosófico e o teatro do absurdo) e o Carnaval (compreendendo a carnavalização da literatura), abre-se um parêntese para se chamar a atenção sobre um ponto importante. O que se apresenta nestas considerações como o resultado das interpretações, compreensão e conclusões particulares a que se chegou,

em termos teóricos, históricos e filosóficos, é formulado a partir dos autores cuja literatura foi escolhida e revisitada para fundamentação e base teórica do trabalho completo.

Assim, apesar de existirem outras críticas, outros olhares e dados históricos divergentes, as considerações que envolverem o Carnaval e o Cômico-Sério aqui são fruto de uma crítica fundamentada pelos estudos teóricos, críticos e históricos de Mikhail Bakhtin, cuja teoria da *Carnavalização da Literatura* compôs o campo escolhido para o diálogo com as questões observadas no Teatro do Absurdo. Do mesmo modo, as considerações sobre o Absurdo, enquanto se tratar da dimensão filosófica, são pautadas nos estudos de Albert Camus; e, em se tratando de considerações sobre o Teatro do Absurdo, a fundamentação geral é orientada pela crítica de Martin Esslin.

Demais críticos, filósofos e teóricos relativos a qualquer dessas áreas temáticas, são recorridos, sempre que oportunos, a título de se reforçar bases argumentativas, por exemplo. Em termos artísticos, igualmente se sabe que não foram apenas Ionesco e Beckett que escreveram, por volta dos anos 50, peças que foram reconhecidas pela crítica da época e, posteriormente, pela história do teatro, como teatro do absurdo, no entanto, para os propósitos deste trabalho, seus nomes são os únicos destacados como recorte de pesquisa. E ainda, como reverberação daquele teatro do absurdo dos anos 50 no teatro que se faz hoje no Brasil, certamente, não só se vai encontrar o teatro de Rafael Martins, juntamente com o de Grace Passô. Mas este trabalho, não pretendendo, e nem mesmo podendo, abraçar toda a extensão desses fazeres, disseminados Brasil afora, trata apenas dos dois.

Os demais dramaturgos com seus trabalhos, seus grupos, coletivos etc. poderão ser objeto de muitas outras pesquisas relacionadas aos mesmos temas suscitados nesta tese. Aliás, em termos de possibilidades temáticas, o diálogo entre o Teatro do Absurdo e a *Carnavalização da Literatura* constitui-se um vastíssimo campo a ser pesquisado. Fecha-se o parêntese.

Para melhor situar nesse vasto campo o que se pesquisou para este trabalho, reporta-se ao projeto. Começa-se pela síntese das ações básicas. Como ponto de partida, pretendeu-se a busca por elementos que pudessem tornar possível uma crítica carnavalesca do drama absurdo; depois, trazendo-se as categorias desse drama absurdo para a cena atual, encontrar-lhe as reverberações. As três ações foram realizadas na tese.

Os elementos da carnavalização foram levantados no primeiro capítulo. Análises de obras de Ionesco e Beckett, aqui referidas como drama absurdo, constituem o conteúdo de todo o terceiro capítulo. E as reverberações do Teatro do Absurdo na contemporaneidade, representadas pela obra de Rafael Martins e a de Grace Passô, foram apresentadas no quarto capítulo, com as análises dos espetáculos *Lesados* e *Amores Surdos*, à luz de diversas categorias do Absurdo. E isso configura e caracteriza a confluência que se referiu ainda há pouco.

Dessa primeira pretensão, surgiram duas perguntas, às quais, as exposições das teorias, bem como as análises que foram elaboradas se dirigiram para o encontro de uma resposta. Não uma resposta pronta e óbvia, mas uma resposta desenvolvida por um processo cognitivo de percepção, analogias e considerações. Assim, nessas observações conclusivas, consideram-se satisfatoriamente respondidas pela pesquisa as duas questões.

A primeira, ao problematizar sobre que elementos no drama absurdo se podem identificar como *atualizadores* da *Carnavalização da Literatura*, conceituada por Bakhtin, encontrará respostas nas análises das *imagens*, *cosmovisão* e *ações* *carnevalescas* garimpadas – por assim dizer – de peças como *O Rinoceronte*, *A Lição*, *As Cadeiras*, *O Mestre*, *Esperando Godot* e *Fim de Partida*. A segunda, ao sondar se no século XXI cabe considerar-se o *Teatro Absurdo* um repositório dos gêneros do *cômico-sério* tanto quanto atualização daquela visão crítica do mundo em termos existenciais e sociais, sugere várias discussões, aponta algumas respostas e suscita outras questões, especialmente, nos três últimos capítulos.

A condição de repositório não se esgota no tempo, em especial, se tomada como soma de conhecimentos, ou lugar onde se guardam coisas. Faz-se aqui da relação das heranças culturais com seus repositórios uma analogia com as heranças genéticas que não se perdem do DNA das pessoas de uma mesma família, mesmo que muito distanciadas no tempo e no espaço, mesmo que as gerações se percam de vista e até se desconheçam.

Então, por analogia, no século XXI, ou em outro século em que for observado, o que o Teatro do Absurdo preservar do *mimo*, da *sátira menipeia*, da *poesia bucólica*, do *diálogo socrático*, por exemplo, mesmo que modificados, no tempo, isso fará parte de sua história e remeterá esse teatro a uma *carnavalização*. Isso por que em termos

teóricos, vai dialogar com a *Carnavalização da Literatura*, campo teórico de estudos do *carnaval*, desenvolvido por Mikhail Bakhtin. Essa teoria tem origem no carnaval da Idade Média que, por cujo sincretismo, abarca diversos gêneros das manifestações, expressões e linguagens, inclusive os oriundos do campo do cômico-sério, que remonta à Antiguidade Clássica.

O *Cômico-sério* congregava uma quantidade consideravelmente vasta de gêneros externamente diversos, mas internamente, cognatos. Burla, sátira, teatro de feira, funâmbulos, triagueiros, linguagem jocosa, oximoros etc. são elementos que sobreviveram nessa cultura de caráter popular. E sobrevivem ainda difundidos em diversos âmbitos da cultura. Alguns se tornaram gêneros independentes. E todos, foram, e ainda são, em maior ou menor grau, absorvidos pelos dramaturgos, e assim sendo, todos contribuíram, em maior ou menor grau, para as criações do Teatro do Absurdo.

Não necessariamente, os dramaturgos de 1950 tenham ido buscar diretamente nas origens todas as modalidades e gêneros dramáticos e literários antigos que sobrevenham em seus textos e espetáculos. A via de absorção se distribui por influências diversas: de outras estéticas; do circo; das feiras; da *commedia dell'arte*; de dramaturgos como Shakespeare, e muitas outras linhas evolutivas foram percorridas, dada a distância que os separa, até se fundamentar o Teatro do Absurdo.

Mas o que se percebe aí é que mesmo por vias indiretas, essas influências suscitam no Teatro do Absurdo as raízes do cômico-sério, haja vista os gêneros que se fundiram no carnaval medieval. Há ainda a formação pessoal dos dramaturgos e seus gostos pessoais de leitura que, certamente, não guardam perfeitas coincidências entre si; cada dramaturgo se escolarizou e se educou em diferentes nichos de cultura, a começar por suas famílias. Ao longo de suas vidas, uns podem ter se dedicado a leituras de literaturas muito antigas, outros não.

E, antes de tudo isso, há a tradição do Teatro do Absurdo. É Martin Esslin quem faz o levantamento dessa tradição, e o retorno vai a tempos tão antigos que se pode mesmo dizer que ela já estava lá no cômico-sério. Basta que se comparem os dados da divisão das categorias dessa tradição apresentados por Esslin com os dados da divisão que Bakhtin apresenta das categorias da cultura cômica popular, principalmente a carnavalesca.

A divisão de Bakhtin inclui *as formas dos ritos e espetáculos* – e aí estão,

sobretudo, as festas carnavalescas e os espetáculos cômicos apresentados nas praças públicas –; *as obras cômicas verbais* – e aí estão as paródias, inclusive as orais –; *as formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* – e aí estão, sobretudo, os insultos, os juramentos e os brasões populares. O levantamento de Esslin inclui *teatro puro* – que abarca os efeitos abstratos das cenas comuns no circo, no teatro de revista, nas apresentações dos toureiros, dos malabaristas, dos funâmbulos, dos acrobatas –; *palhaçadas* – que abarcam as brincadeiras e as cenas de loucura –; *nonsense verbal* – que abarca literalmente, palavras loucas¹⁰³ –; *literatura de sonho e fantasia* – que abarca as exposições do pensamento alegórico. Como se vê são muito próximas as fronteiras entre essas categorias.

Se o Teatro do Absurdo tem uma tradição, já se percebe que ele não nasceu exatamente lá, nos anos 50, no rescaldo do pós-guerra. Ali, ele apenas ressurgiu meio que por um impulso de insatisfação dos autores em face dos problemas de grave extensão existencial que oprimia a humanidade após o flagelo da Segunda Guerra Mundial e o domínio nazista.

E não ressurgiu como um movimento artístico organizado, nem como escola, nem como um estilo de época, ou uma nova estética, nada disso. Ressurgiu como o registro de uma visão de mundo; uma visão crítica irreverente, pessimista com tendência a um niilismo que transparece em seus autores com mais ou menos intensidade. Emerge como uma cosmovisão que mescla e combina elementos dessa velha tradição com novas tendências como o expressionismo, o surrealismo, a poesia simbolista, a poesia concreta, a música aleatória, entre outras tendências da década ou imediatamente anteriores. É claro que nesse ressurgimento, essa cosmovisão, que reinventava a tradição, deixando muito pálidas ou, em muitos pontos, até muito rasuradas as poéticas clássicas, para aqueles meados do século XX, aquilo era algo novo.

E a essa então nova cosmovisão, embora houvesse um ponto de partida comum, como as angústias metafísicas, por exemplo, cada dramaturgo se valia da sua própria experiência para trazer à tona a alegoria do seu próprio absurdo, que era sua experiência particular do mundo. Por essa razão, a crítica tende a considerar o Teatro do Absurdo como uma vanguarda sem tratado e sem manifesto. Absorvendo-se aqui a ideia de Gerd

¹⁰³ Diz-se popularmente daquilo que não faz sentido.

Bornheim sobre o que ele chama de *evidência do humano* e da transferência dessa evidência para o palco, considera-se, então, o Teatro do Absurdo uma manifestação tácita da *transferência da evidência do humano para o palco*.

Como todo o material dramático era pautado profundamente nas questões da existência, mesmo tomando como partida a experiência pessoal do dramaturgo, findava por abranger um caráter de absurdo universal. Nisso, o Teatro do Absurdo vai dialogar com o gênero lírico, cuja matéria poética (ou objeto da imitação da realidade, em termos aristotélicos) é a *própria consciência do poeta* em contemplação do seu *mundo interior*; ou seja, o Eu do poeta em autocontemplação e em contemplação das imanentes emoções da alma e dos mistérios transcendentais. Em outras palavras, num ponto de vista bem particular, encoraja-se a descrever o Teatro do Absurdo como o teatro da experiência pessoal das angústias do mundo.

Daí, por que as peças desse teatro serem externamente tão diferentes, e internamente correlatas, reconhecidas sob o mesmo aspecto ordenador, o Absurdo. E nisso, há uma ligeira margem de aproximação com o que acontecia aos gêneros do cômico-sério, diversos exteriormente e internamente cognatos. Ionesco e Beckett tiveram seus nomes quase que confundidos com seu teatro absurdo, caricata, burlesco, grotesco e visceral, experimentado principalmente nos palcos da década de 1950 (mas prosseguiu até aproximadamente as duas seguintes), dividindo espaço com outras propostas experimentais, como o teatro épico, e o teatro filosófico, por exemplo.

Quanto aos gêneros cognatos da cultura cômica popular, especialmente os que originaram o carnaval medieval, a despeito de muitas modificações na cultura e na história, ou perduram ou são subjacentes em outros gêneros mais modernos. E o próprio Absurdo, por sua proto-história, como se viu há pouco, esteve presente em muitos desses gêneros. Por isso, embora a denominação *Teatro do Absurdo* só tenha surgido, na década de 50, para referir, de modo jocoso – como já, também, se disse aqui – o drama com as características descritas acima, suas nascentes e a condição absurda do mundo são muito mais antigas que os registros do teatro dos anos 50.

E o Absurdo acompanha o homem desde datas muito distantes das civilizações conhecidas, assim como a pedra acompanha Sísifo desde que ele fora castigado por se agarrar à ideia de não sair da vida. É claro que esta é uma analogia simbólica, mas permite fazer-se uma ideia das dimensões do Absurdo com sua profundidade e

complexidade. Nesse sentido, em termos filosóficos, Camus compreendia que o Absurdo era o desencontro (que ele chamava divórcio) entre o homem e sua própria vida. Esse divórcio é atribuído à falta de uma razão lógica que a explique. Ionesco tinha uma concepção muito próxima. Para o dramaturgo, absurdo caracteriza o que não tem objetivo e que, por isso, se está divorciado de suas raízes e de suas transcendências, o homem está perdido em ações sem sentido, inúteis; absurdas, portanto.

Dessas considerações vislumbram-se as diversas possibilidades por onde se encaminhou o desenvolvimento deste trabalho para se articularem respostas satisfatórias às questões da pesquisa. E agora se verifica como isso vai refletir na consecução dos objetivos.

Se para o projeto é imprescindível traçar objetivos que justifiquem começar-se uma pesquisa, ao final, com o trabalho pronto, é necessário verificar se os objetivos definidos foram alcançados. Dessa forma, do final da pesquisa para esta conclusão, as considerações sobre os objetivos são positivas.

Tomando-se o objetivo geral, desde que de duas bases teóricas foram fundamentadas e desenvolvidas análises de tipo e natureza diferentes, conclui-se que esse objetivo fora alcançado. Uma vez aplicadas as categorias teóricas nas análises dos textos dramáticos, bem como na dos espetáculos, resulta estar desenvolvido um instrumento de análise e crítica dramático-literárias. Essa é, por excelência, é a condição deste trabalho como um todo, uma vez que a própria tese constitui esse instrumento.

Quanto aos objetivos específicos, também se podem apresentar resultados satisfatórios. O terceiro e o quarto capítulos basicamente dão abrangência aos objetivos relativos a análises, comparações, correlações e aproximações entre carnavalização e absurdo, além das referências a viabilidades de novas análises e reinterpretações do Absurdo.

O terceiro capítulo, servindo-se basicamente das rubricas de peças de Ionesco e Beckett, verifica, correlaciona, compara, aproxima, analisa e apresenta as diversas formas como se manifestam categorias e elementos da carnavalização no teatro do absurdo (tomado aqui como o conjunto das obras). Dessa forma, por exemplo, é que a categoria da *praça pública*, que é uma categoria de espaço, é mostrada sob diferentes concepções e formações, além de ser revelada como uma categoria que congrega muitas outras por ser um espaço de exposições, concentrações e aglomerações. Em vista disso,

é o espaço onde acontecem a catástrofe e o escândalo.

A categoria da *praça pública* traz, quase como uma relação de interfaces dialéticas do espaço, indispensavelmente a categoria do *limiar*. As duas dialogam pela oposição e, ao mesmo tempo por uma complementaridade, embora sejam independentes. Mas a contiguidade é tanta que é quase impropriedade, em uma análise, fazer-se a descrição de uma e não dar atenção à outra. O que se concentra na *praça pública*, escoa pelo *limiar*. É que enquanto a *praça pública* é o espaço das aglomerações, o *limiar* é o espaço das dispersões, transições, escoamento e evasões. Em vista disso, é o espaço onde decorrem a crise e a reviravolta.

A *praça pública* e o *limiar* são categorias *das imagens carnavalescas*. Elas são analisadas a partir de *O Rinoceronte*, *A Lição* e *As Cadeiras*, *Esperando Godot* e *Fim de Partida*. Das principais categorias relacionadas à *praça pública* e ao *limiar*, destaca-se a do *corpo* com ênfase para o *grotesco* e a *metamorfose*.

Ainda no terceiro capítulo, dada a proposta dramática e as orientações cênicas de peças como *O Rinoceronte* e *O Mestre*, com suas multidões, no primeiro caso, aglomeradas em praça pública; no segundo, em deslocamento pelos limiares (ruas), criou-se a possibilidade de serem analisadas as categorias *livre contato familiar entre os homens*; *excentricidade*; *mésalliance* e *profanação*. Esse conjunto significa a *cosmovisão carnavalesca*.

Em toda multidão, queira-se ou não, a proximidade física gera certa familiaridade entre pessoas desconhecidas, e nesse contato, desconhecidas também se tornam as hierarquias, as condições ou quaisquer outras particularidades sociais, que as fariam separadas ou distanciadas em outra circunstância social. Esse livre contato familiar não significa nem quer necessariamente dizer, amizade, identidade, ou troca amistosa de ideias. Portanto, não é recomendável simplificar determinadas categorias em virtude de sua denominação, nem tornar simplista suas significações ou as considerações que se fazem delas.

O livre contato pode – ao contrário disso – inclusive, remeter a uma privação momentânea e coletiva de sentidos, dependendo do grau de envolvimento de cada um com o motivo que o leve a ocupar um espaço nessas multidões. É que cada um a seu modo se aliena ao motivo pelo qual os homens se aglomeram ou saem em cortejo. De uma ou de outra forma, ali, as pessoas estão em nível de igualdade, se estão

desobrigadas das suas funções cotidianas e condicionadas ao fator que enseja o evento.

Essa familiaridade está diretamente relacionada a esse motivo. Como, por exemplo, por que os homens saem em procissão, em passeatas ou em desfiles de blocos e cordões de carnaval; ou por que os homens lotam estádios de futebol, clubes e casa de show, ou mesmo as praças festivas dos rodeios, festas temáticas e carnaval mesmo.

Em um estado de alienação coletiva de sentidos, os sujeitos são levados a extravagâncias, como a embriaguez, o barulho, as obscenidades, movimentos alucinados e desenfreados, e até insultos. Ou outros expedientes extremos como abraçar, beijar todo mundo, e até permitirem-se intimidades. E nessas, e em toda outra extravagância, reconhece-se a *excentricidade*. Ocorre a carnavalização disso, quando tudo é relativizado e tornado inócuo, por representar apenas um motivo para a brincadeira. Quer dizer, as pessoas, literalmente saem de seus centros de gravidade.

Vale aqui ramificar o sentido desse *centro de gravidade*. Nem tanto se deve entender o que significa em termos físicos, nem também em termos morais, mas em termos relativos. Isto é, remeter-se para aqueles momentos em que uma dada situação, normalmente séria, perde esse caráter e vira riso por ter sido gerada intencionalmente com esse fim, como as paródias, por exemplo.

Nesse contato das multidões, como nos encontros cotidianos, também se formam pares descontraídos nas mais diversas relações de afinidades. Em tipos físicos: altos com baixos, gordos com magros; em termos morais: o moralista e o libertário, o moralista e o imoral; em termos religiosos: o crente e o ateu, o pagão e o batizado, e muitas outras. Esses encontros também se carnalizam. Todos os pares descontraídos remetem a uma quebra da lógica e da regularidade sistemática e geram a compreensão do que seria um mau casamento, um casamento de contrastes, isto é, as *mésalliances* carnavalescas. É quase certo que num misto de embriaguez, excentricidade e *mésalliance*, algo respeitável se vá tornar promíscuo, algo sagrado se profane.

Observe-se que, mesmo a análise não sendo específica da *praça pública* e do *limiar*, para que se descrevam as outras categorias, é preciso recorrer a elas. Isso demonstra como certas categorias estão entrelaçadas num só tecido, como num só corpo. E embora cada uma tenha seu próprio domínio de características e seja independente das outras, no conjunto da situação, estão tão imiscuídas que, quase não é possível estabelecer os limites que separam umas das outras. Chama-se a atenção aqui

também para a categoria do *corpo* que não só está aí embutida, como é a categoria que torna possível haver *contato entre os homens; excentricidade; mésalliance e profanação*.

E isso se vê na análise das peças. Em *O Rinoceronte*, os moradores de uma cidade, metamorfoseados nesse animal, tomavam, em espessas manadas, todos os logradouros daquela cidade. Em *O Mestre*, uma multidão de fanáticos tresloucados seguia a voz de um agitador de massas, enquanto iam alienados, quase como um rebanho, em busca de ver e seguir um tal Mestre, que ao final era um ser sem cabeça.

Ainda se vai encontrar inseparavelmente inter-relacionada com o *corpo* e a *praça pública* a categoria das *ações carnavalescas*. Estas, assim como as demais, compondo as finalidades do terceiro capítulo, são analisadas a partir de *Esperando Godot* e *Fim de Partida*. Essas duas peças apresentam campo amplamente aberto a uma pesquisa minuciosa das *inversões carnavalescas*, especialmente o que culmina nas ações carnavalescas, por excelência, que são *coroação e destronamento*.

Essas ações inversas e alternantes orientam a crítica exatamente para as questões do poder, mais precisamente, quando se põe em foco as discussões relativas à ascensão e deposição. As inversões, de modo geral, estão fortemente representadas na imagética crítica das peças de Beckett. É, por exemplo, um em que se destaca a cabeça, no outro, os pés; um que não se senta, outro que não se levanta; um que não se livra das botas, outro que tira o chapéu; um em que fede a boca, no outro, fedem os pés; e muitas outras situações muito interessantes e outras até muito curiosas, como um homem se comportar, e ser tratado por outro como animal de carga, que anda de quatro, carrega as bagagens e é puxado pelo outro por uma corda. Em *Esperando Godot*, as personagens vivenciam essas experiências.

No simbolismo dos objetos representativos dessas imagens também são sugestivas as inversões, a exemplo do segundo ato de *Esperando Godot*, que ao iniciar, a única coisa que se vê é o chapéu de um ao lado da bota do outro. Em *Fim de Partida*, as alternâncias são constantemente marcadas pela frase sempre repetida *Minha vez de jogar*.

Em suma – volta-se a dizer –, os objetivos especificamente relacionados ao que se desenvolveu no terceiro capítulo, foram alcançados. O quarto capítulo ocupou-se das análises dos espetáculos *Lesados* e *Amores Surdos*, valendo-se para isso das categorias

do Absurdo. E mais que isso, nesse capítulo, propõe-se relatar esses dois espetáculos como autênticos exemplos do Teatro do Absurdo feito na atualidade, no Brasil.

Ao analisar os dois espetáculos, um dado muito interessante surgiu a respeito das afinidades que, mesmo sem a intenção de que isso acontecesse, os jovens dramaturgos revelaram ter com os dramaturgos do passado. A situação dramática de *Lesados* coloca esta peça numa estreitíssima relação de contiguidade com *Esperando Godot*. Já em *Amores Surdos*, embora não haja exatamente uma relação de contiguidade, mas se podem distinguir muitos pontos afins com *O Rinoceronte*.

Isso permitiu que se pudesse encontrar um ponto de onde partir para chegar a uma ideia generalizadora do que se iria analisar. Quer dizer, esse dado levou a encontrar-se uma categoria que, apresentando um caráter geral sobre as peças, lhes pudesse valer como síntese. Encontrada essa síntese, viabilizou-se a análise das particularidades vividas cena a cena pelas personagens.

Em *Lesados*, assim como em *Esperando Godot*, a condição absurda do ser humano se resume a uma espera sempre adiada; a uma mudança que nada muda; a uma luta desesperante contra um tempo que parece não passar, mas a tudo desfigura. Toda essa situação sintetiza as relações do homem com o tempo na concepção do Absurdo. E a categoria de *tempo* determina outras categorias que com ele se relacionam como a *espera*, o *inútil*, a *mudança*, o *ilusório* e a *irremediabilidade* do próprio tempo. Nisso há uma interseção com o carnaval – festa do tempo que tudo *mata* e tudo *renova*.

E o tempo constitui consideravelmente uma das obsessões de Beckett. Essas categorias sobressaem em forma e conteúdo na peça de Rafael Martins, e essa percepção foi decisiva para se chegar a esta síntese: *a espera e a inutilidade das mudanças ilusórias, ou o tempo irremediável em Lesados*. (De tão próximas as duas peças, isso também sintetizaria *Esperando Godot*).

Em *Amores Surdos*, as alternâncias entre a evanescência do sonho e o peso do mundo, bem como a degradação das relações humanas, aproximam a peça das principais obsessões de Ionesco e ressaltam-lhe o absurdo. Além disso, a peça, no que diz respeito à surdez, que promove a degradação da relação familiar, reserva-se um tom satírico, que juntamente com a categoria da *alternância* dialoga com a *carnavalização*.

Imagens como a lama e a referência a um hipopótamo remetem ao peso; parede diáfana e sonambulismo revelam evanescência; a surdez é máxima metáfora da

incomunicabilidade, que impossibilita as relações humanas. Essas categorias dão forma e conteúdo à peça de Grace Passô. Da expressividade obtida por esse conjunto de categorias, chegou-se a esta síntese para o espetáculo: *evanescência e peso e a falência das relações humanas em Amores Surdos*.

As análises desses espetáculos estão inteiramente coadunadas com as reinterpretações do Absurdo, e constituem fonte a futuras pesquisas, análises e críticas dessa mesma natureza. Essa condição faz deste mais um objetivo específico alcançado pela pesquisa para esta tese. O encerramento da questão dos objetivos para ela projetados, no entanto, só tem seu alcance com a apresentação da tese à banca, e esta, ao modo de magistrados, conferindo-lhe fé pública; fazendo dela documento público.

Ao se chegar ao final do quarto capítulo, encerra-se a trajetória da pesquisa. Desde o projeto, pretendeu-se que, na extensão de seu conteúdo este trabalho resultasse num *inventário do cômico-sério*, e este, sob a condição de inventário, apresentasse *elementos para uma crítica carnavalesca do Teatro do Absurdo e suas reverberações na contemporaneidade*, e fizesse jus ao seu título.

Depois de passar por todos os procedimentos da pesquisa, com vistas a chegar nesse macrorresultado, neste momento, permite-se um espaço a conclusões pessoais. Tomando essa prerrogativa, considera-se, de uma perspectiva geral, que, dadas as afinidades, pode-se confirmar a hipótese de que esse campo se inseriu na dramaturgia e no espetáculo do absurdo por muitas vias indiretas, e em sucessivas metamorfoses, principalmente as que se desdobraram e evoluíram a partir da cultura popular ou carnaval da Idade Média. E ainda as que perpassam pelo circo, pelos fantoches, pelos teatros de feira e de rua, pelas comemorações do Ano Novo, pelas malhações de Judas em sábado de aleluia; e pelo que se influenciou pelas obras de Shakespeare, de Joyce, de Dostoiévski e Rabelais etc., constituem essas vias.

De uma perspectiva mais específica, conclui-se que, pondo-se no ponto de intersecção entre carnaval e absurdo, no final das contas, o homem sempre carnavalizou o próprio absurdo da sua existência, como que fosse para dar respostas a perguntas que nunca seriam respondidas. E, ao modo incessante de Sísifo, o homem fosse atravessando o tempo na busca da dissolução de suas dúvidas e satisfação de suas perguntas. Perguntas, que não resolvem o problema, mas pelo menos, vem pondo esse homem em reflexão contínua e incansável sobre si mesmo. Perguntas como a que faz

uma personagem de *Lesados* ao final do espetáculo. Pergunta esta que bem pode simbolizar o eco e a síntese das questões do homem de todos os tempos: *Será que a gente ao menos é?*

Esta é também uma questão que vai acompanhar esta tese. Pressupõe-se que esteja ela na base de uma dúvida, filosoficamente tácita e generalista, que norteia os questionamentos da humanidade. Inseridos todos neste mundo em que se vive sempre às voltas com as últimas questões e as últimas paixões do ser humano, colocar-se o Ser em xeque – como sugere em seu drama Rafael Martins –, certamente é uma das coisas *que foram feitas para se viver com elas* – como diz em seu drama Grace Passô.

REFERÊNCIAS

AMORES Surdos: Espanca! à mostra. **Foco in cena**, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<http://www.focoincena.com.br/amores-surdos>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

ARISTÓTELES. *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os pensadores).

ARISTÓTELES. *Poética*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>. Consultado em 10/11/2012, às 21h22min.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6 ed. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: Hucitec/UNB, 2008.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3 ed. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et alli. São Paulo: Unesp, 1993.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BECKETT, S. *Fim de partida*. 2 ed., Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BERNARDI, R. M. *Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo*. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. 3 ed. Tradução: Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. 3 ed., 2 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

BRANDÃO, J. S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 34 ed. Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAGE, J. Sonata V. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VYsx5Di3bso&list=RDpcHnL7aS64Y>>. Acesso em: 2 mar. 2014.

CAGE J. 27 Sounds Manufactured in a Kitchen. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=AfX13fgH9mc>>. Acesso em 2 mar. 2014.

CAMPOS, M. I. B. *Questões de literatura de estética: rotas bakhtinianas*. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Tradução: Ari Roitman; Paulina Watch. 8 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2010.

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

CENA Cearense. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 14 mar. 2014. Zoeira. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/zoeira/cena-cearense-1.844071>. Acesso em: 30 abr. 2014.

CIVITA, V. *A vida absurda*. In: IONESCO, E. *O Rinoceronte*. Tradução: Luís de Lima. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Teatro Vivo).

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COELHO, N. N. *Literatura e linguagem*. 3 ed. São Paulo: Edições Quíron, 1980.

DELEUZE, G. *Sobre o teatro*. Tradução: Fátima Saadi; Ovídio de Abreu; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DESPRÉAUX, N. B-. *A arte poética*. Tradução: Célia Berrettine. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DOSTOIÉVSKI. *Noites brancas e outras histórias*. Tradução: Isa Silveira Leal. São Paulo: Martin Claret, 2007.

DRAGÃO do Mar: Bagaceira apresenta espetáculo "Lesados". **O Estado**, Fortaleza, 15 mar. 2012. Arte & Diversão. Disponível em: <<http://www.oestadoce.com.br/noticia/dragao-do-mar-bagaceira-apresenta-espetaculo-lesados>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

ECO, U. *História da feiura*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.

EQUIPE no Pátio. Caixa Cultural Fortaleza recebe Grupo Bagaceira de Teatro. **No Pátio**, Fortaleza, jan. 2014. Disponível em: <<http://www.nopatio.com.br/tag/grupo-bagaceira-de-teatro/>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FERREIRA, J de M.M. Lesados, um espetáculo no palco do TAA. Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, São Luís, 11 mai. 2010. Disponível em: <http://www.cultura.ma.gov.br/portal/sede/index.php?page=noticia_extend&loc=taa&id=59>. Acesso em: 07 mai. 2014.

FILHO, W. P. *Lemniscata de Bernoulli e efeitos da continuidade*. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/blogdopaulocostalima/blog/2008/01/07/lemniscata-de-bernoulli-e-efeitos-da-continuidade/>. Consultado em 29/08/2013, às 00h42min.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 1 ed. São Paulo: Ática, 2006.

FLACCO, Q. H. *Arte poética*. Disponível em: http://books.google.com.br/books/download/Arte_poetica_de_Horacio_Flacco.pdf?id=FcMWAAAAYAAJ&hl=ptBR&capid=AFLRE73GzpzXytTxTomGLU4G4xvCE18XGpX6sAZ_QW8I_9cX5qa0uk8rvTM8wK6CDPeisOG3YqWZCgMxT1f64yGle_32NJMzaQ&continue=http://books.google.com.br/books/download/Arte_poetica_de_Horacio_Flacco.pdf%3Fid%3DFcMWAAAAYAAJ%26hl%3Dpt-BR%26output%3Dpdf. Consultado em: 10/11/2012, às 21h38min.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. 23 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FREUD, S. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Tradução: Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GREGÓRIO, B. de. *Antroposofia*. Disponível em: <http://www.beautyonline.com.br/bernardodegregorio/antroposofia.htm>. Consultado em 29/08/2013, às 2h46min.

GRIMAL, P. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 2002.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução: Jaa Torrano. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.; FRANCO, F. M. M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IONESCO, E. *A lição e As cadeiras*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2004, 12 v.

IONESCO, E. *O rinoceronte*. Tradução: Luís de Lima. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Teatro Vivo).

IONESCO, E. *Diário II: presente pasado; pasado presente*. Tradução para o Castelhana: Marcelo Arroita-Jauregui. Madri: Guadarrama, 1969.

IONESCO, E. *O mestre, A menina casadoira, O novo inquilino, O assassino*. Tradução: Luísa Neto Jorge. Lisboa: Presença, 1963.

JARRY, A. *Ubu rei*. Tradução: Sérgio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 8 ed. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

MARTINS, R. In: Em cena. **TV Assembleia**, Fortaleza, 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VLUfcKcKGH0>>. Acesso em: 7 fev. 2014.

MARTINS, R. *Lesados e outras peças*. Fortaleza: Do autor, 2008.

MAY, R. *O homem à procura de si mesmo*. Tradução: Aurea Brito Weissenberg. 32 ed., Petrópolis: Vozes, 2007.

MENDES, C. F. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

NÓS, os lesados. **Blog do Caderno G: espaço paranaense da cultura** – Gazeta do Povo, Londrina, 27 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/blog/blogdocadernog/index.phtml?mes=200903>>. Acesso em: 01 mai. 2014.

ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. 3 ed. Tradução: Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2001.

PARRAZ, I. *A existência em Pascal*. Disponível em: <http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/20/artigo74895-1.asp>. Consultado em 27/09/2012, às 21h59min.

PASSÔ, G. **Publicação eletrônica** [correspondência pessoal] mensagem recebida por <gorete.profa@gmail.com> em 15 mai. 2014.

PASSÔ, G. **Publicação eletrônica** [correspondência pessoal] mensagem recebida por <<https://www.facebook.com/messages/100000365650150>> em 09 mai. 2014.

PASSÔ, G. *Amores Surdos*. 1 imp. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução: Maria Lúcia Pereira; J. Guinsburg; Rachel Araújo Batista Fuser et alli. 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEÇA "Lesados" mexe com os nervos do público. **Tribuna do Norte**, Natal, 19 fev. 2008. Disponível em: <<http://tribunadonorte.com.br/noticia/peca-lesados-mexe-com-os-nervos-do-publico/67621>>. Acesso em: 30 abr. 2014.

PERES L. *Fique ligado*. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 09 nov. 2012. Disponível em: <http://vejario.abril.com.br/especial/estreias-da-semana-716425.shtml>. Acesso em: 09 mai. 2014.

PONTES, C. G. *Super dicionário de cearensês*. Fortaleza: Acauã/Livro Técnico, 2000.

RAFEAL Martins: Curriculum. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:cpx6VAXi8FkJ:xa.yimg.com/kq/groups/22260304/448173261/name/RAFAEL%2BMARTINS%2BCurr%25C3%25ADculo%2B2.doc+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 01 mai. 2014.

RAFAEL Martins lança "Lesados e outras peças". **Prato do dia**, Fortaleza, fev. 2009. Disponível em: <<http://pra-tododia.blogspot.com.br/2009/02/1102-20h-rafael-martins-lanca-o-livro.html>>. Acesso em: 01 mai. 2014.

RAMOS, L. F. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec, 1999.

ROUBINE, J-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, J-P. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução: Andréa Sthael M. da Silva. 1 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAHLINS, M. *Ilhas de história*. Tradução: Barbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SEVECENKO, N. *A corrida para o século XXI: No loop da montanha-russa*. 8 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOUSA, M. G. O. de. *Representações de tecnologia no discurso dramático de Eugène Ionesco*. UTFPR: Curitiba, 2008.

SPOLIN, V. *Improvisação para a teatro*. 5 ed., 2 reimp. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2010.

UBERSFELD, A. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996. (Lettres).

<<http://mais.uol.com.br/view/ywvc7xsyq1pu/pra-nao-dizer-que-nao-falei-das-flores-04023070DCC96366?types=A> > . Acesso em: 29 set 2012.

<http://famouspoetsandpoems.com/poets/alain_bosquet/biography> . Acesso em: 10 dez 2012.

<<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Leonid+Grossman>> . Acesso em: 7 jun 2011.

<<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0134#fim>> . Acesso em: 18 de jun 2011.

<<http://www.wordreference.com/>>. Acesso em: 28 jun 2011.